

José Dias



TEATROS DO RIO

DO SÉCULO XVIII AO SÉCULO XX





TEATROS DO RIO

Presidente da República

DILMA ROUSSEFF

Ministra da Cultura

MARTA SUPLICY

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES – FUNARTE

Presidente

ANTONIO GRASSI

Diretora Executiva

MYRIAM LEWIN

Diretora do Centro de Programas Integrados

ANA CLAUDIA SOUZA

Gerente de Edições

OSWALDO CARVALHO



José Dias

TEATROS DO RIO

DO SÉCULO XVIII AO SÉCULO XX

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte
MINISTÉRIO DA CULTURA



©2012 AUTOR
Fundação Nacional de Artes – Funarte
Rua da Imprensa, 16 – Centro – Cep: 20030-120
Rio de Janeiro – RJ
Tel.: (21) 2279-8071
livraria@funarte.gov.br – funarte.gov.br

Edição

OSWALDO CARVALHO

Produção Editorial

JAQUELINE LAVOR RONCA

Produção Gráfica

JOÃO CARLOS GUIMARÃES

Produção Executiva

SUELEN TEIXEIRA

Capa e Projeto Gráfico

JULIO MOREIRA

Revisão

OBRA COMPLETA COMUNICAÇÃO

Assessoria de Projeto e Organização de Originais

ISABEL MIRANDA

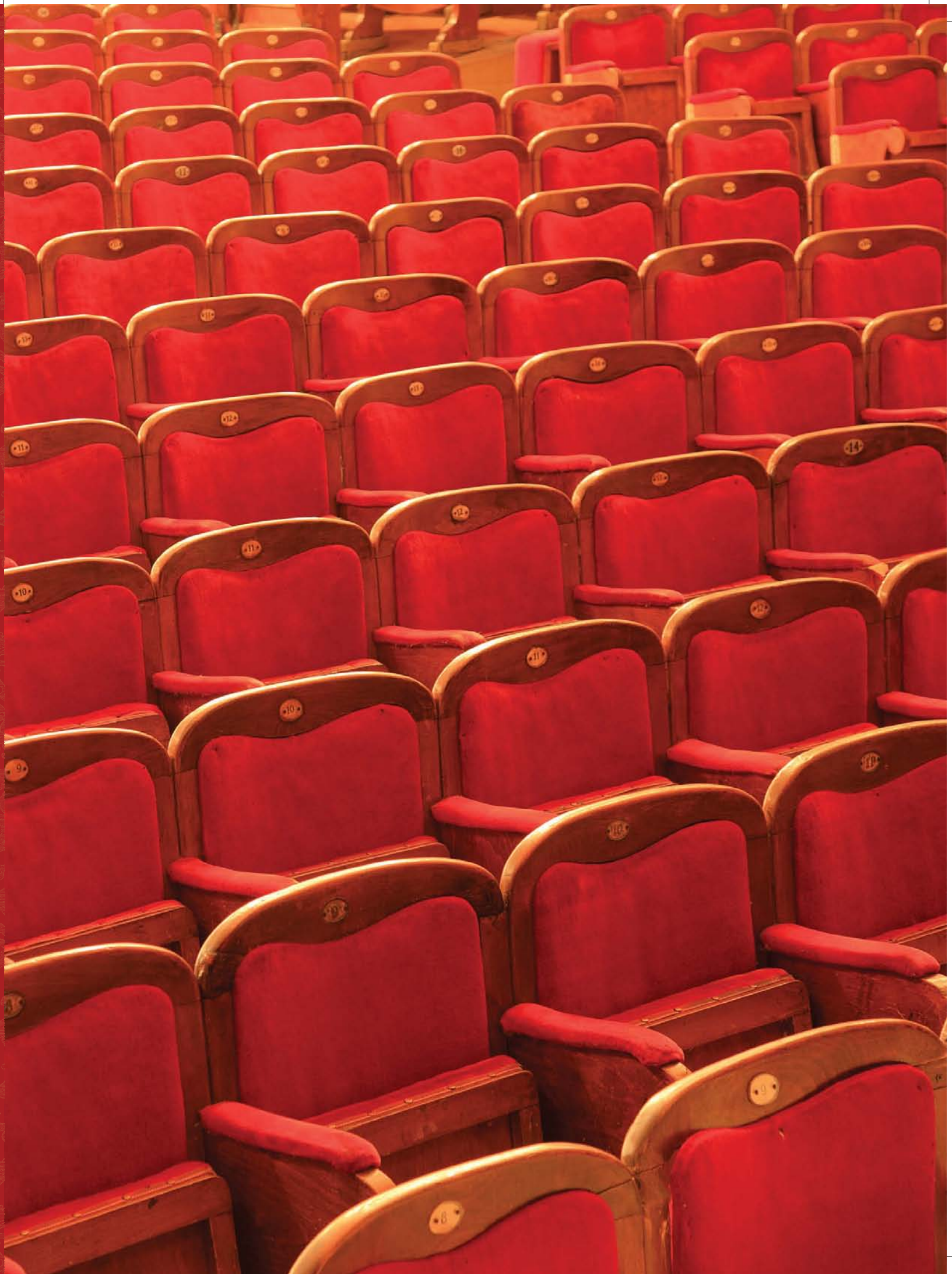
DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
FUNARTE / COORDENAÇÃO DE DOCUMENTAÇÃO E INFORMAÇÃO

Dias, José da Silva.
Teatros do Rio : do Século XVIII ao Século XX / José da Silva Dias. – Rio de Janeiro :
FUNARTE, 2012.
744 p. ; 28 cm .

ISBN 978-85-7507-149-6

1. Teatros – Rio de Janeiro (RJ) – História. I. Título.


CDD 725.8098153











Dedico este trabalho a todos os técnicos e artistas que passaram pelos teatros, desaparecidos e existentes, contribuindo para a memória do teatro do Rio de Janeiro, e também àqueles com quem aprendi e continuo aprendendo a complexa arte do fazer teatral.



Meus agradecimentos vão para artistas e técnicos que, ao longo deste trabalho, muitas vezes reencontrei já fora de suas atividades profissionais e pelo reencontro de companheiros queridos da classe teatral.

Muitas outras pessoas contribuíram direta e indiretamente para a realização desta obra, ora gentilmente cedendo documentos, ora acrescentando informações, ou apenas suportando alguns momentos de desânimo, com palavras animadoras. A todas registro aqui meu agradecimento discreto e silencioso.

Agradeço especialmente à Funarte, a Antonio Grassi, a Myriam Lewin e a toda a equipe de edições: Ana Cláudia Souza, Oswaldo Carvalho, Jaqueline Lavor Ronca, João Carlos Guimarães e Suelen Teixeira.

Agradeço a Orlando Miranda por acreditar na importância deste trabalho, a Isabel Miranda e a Verônica Machado que trabalharam na pré-produção do livro e a Maria José de Sant'Anna que fez a revisão dos textos.

Agradeço às instituições que facilitaram o acesso a documentos, inclusive a obras raras: Biblioteca Nacional, Museu dos Teatros, Museu Histórico Nacional, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, Companhia Estadual de Água e Esgoto e Museu da Imagem e do Som. Agradeço também ao Departamento de Documentação dos jornais *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *Jornal do Commercio*, *O Fluminense* e *O Dia*.

Por fim, quero render um tributo de gratidão a meus queridos filhos Philippe Deschamps Gonçalves Dias e Bianca Deschamps Gonçalves Dias, pela grande motivação, compreensão e solidariedade com que compartilharam de todos os momentos de dificuldade.



Sumário

Prefácio .17

Introdução .19

Capítulo 1

O TEATRO DO RIO DE JANEIRO NO CONTEXTO COLONIAL .39

Capítulo 2

O TEATRO DE UMA CAPITAL AINDA PROVINCIANA .59

Capítulo 3

TEATROS DO INTERIOR DA PROVÍNCIA E DOS MUNICÍPIOS DO RIO DE JANEIRO .193

Capítulo 4

OS TEATROS DO RIO DE JANEIRO NO SÉCULO XX .243

4.1. Cineteatro: a dupla função das casas de espetáculos .260

4.2. Os teatros do Centro da cidade .287

4.3. Migração das casas de espetáculos para a Zona Sul da cidade .416

4.4. Teatros de bairros .509

4.5. Teatros de instituições .537

4.6. Soluções teatrais alternativas .591

4.7. A fuga para os shoppings e a perda da volumetria arquitetônica .640

4.8. O surgimento dos centros culturais e a dupla função dos museus .677

Bibliografia geral .737



Teatros do Rio teve origem na tese de doutoramento apresentada por José Dias e submetida à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em 1999.

Esta pesquisa compreendeu um período definido entre os séculos XVIII e XX. Portanto, todas as modificações ocorridas nos teatros da cidade e do Estado do Rio de Janeiro a partir de 1999 não são objeto de análise nesta obra.

José Dias é diretor de arte e cenógrafo consagrado por seu trabalho no cinema, na TV e principalmente no teatro, tendo atuado em mais de 390 espetáculos no Brasil e no exterior. Doutor em Comunicação e Artes (USP), Dias é professor da Unirio e da UFRJ, onde também atua como conselheiro emérito do Conselho de Minerva. Escreveu *Odorico Paraquacú, o Bem Amado* (Imprensa Oficial de São Paulo, 2010).

Recebeu inúmeras vezes os principais prêmios de artes cênicas do país, entre os quais Molière, Shell e Mambembe. Em 2003 foi homenageado com a Medalha Pedro Ernesto da Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Em 2009, recebeu o título “Top 100 Educators” do International Biographical Center, de Cambridge (Reino Unido).

Responsável pela cenografia de grandes sucessos da TV, Dias atuou nos anos 1970 na extinta TV Tupi. Na Rede Globo, entre 1974 e 1989, assumiu a cenografia dos clássicos *O Bem Amado* e *Casos Especiais* e participou da equipe da primeira versão da novela *Gabriela*, de *Saramandaia* e das atrações *Chico Total* e *Fantástico*.

José Dias iniciou o trabalho de consultor para construções e adaptações de edifícios teatrais ainda no Instituto Nacional de Artes Cênicas, mais tarde incorporado à Funarte. Foi responsável pelo projeto de reforma de algumas das mais importantes casas de espetáculos do país, como o Teatro Municipal do Rio de Janeiro e a Sala Yan Michalski, e prestou consultoria para obras no Centro Cultural Tom Jobim, Oi Casa Grande, Centro Cultural João Nogueira (Imperator), Teatro João Caetano e Teatro Villa-Lobos. Estendeu sua atuação como consultor para outros estados, como Espírito Santo, Paraná e Goiás.



Prefácio

Não há prazer (ou até honra) maior para um professor do que ver um aluno se realizar plenamente na área que eleger para sua atividade; e isso sem dúvida se dá comigo em relação à carreira de José Dias. Acompanhei sua formação, da graduação ao doutoramento, e me lembro dele como daqueles poucos alunos em quem a fome do conhecimento se mostra desde os primeiros dias de estudante. José Dias se tornou aluno dileto de Pernambuco de Oliveira, e com ele aprendeu a conhecer não só a cenografia como também todos os problemas e mistérios das instalações técnicas de que ela depende, nos bastidores como também as exigências arquitetônicas, para que a visão e o som possam ser adequadamente recebidos e percebidos pela plateia. Com o diretor como com o iluminador, Dias sabe dialogar, tendo noção clara da dimensão da contribuição do cenógrafo para o total do espetáculo.

Em função da amplitude de seu conhecimento que faz dele brilhante professor, há muitos anos já que José Dias vem sendo consultor de reformas e consertos, assim como de construção de teatros e salas de espetáculo, prestando preciosos serviços ao teatro nacional em vários pontos do país, permitindo assim que neles fiquem instaladas as con-

dições que passam a oferecer maior qualidade às excursões de bons espetáculos.

Agora, com *Teatros do Rio*, em boa hora editado pela Funarte, José Dias traz a público mais uma faceta de seu total comprometimento com o teatro, aquela que lhe ofereceu, até mesmo em sua atividade de consultor, condições para conhecer os teatros e as salas adaptadas em que o teatro foi e é apresentado no estado do Rio de Janeiro. A essas oportunidades, é claro, teve de se juntar a curiosidade, o interesse por encontrar tempo, em uma vida já muito ocupada pela cenografia e a consultoria, e Dias confirmou a convicção popular que só se deve pedir que faça alguma coisa a alguém já muito ocupado. Em um país de pouca memória, e de menos memória ainda a respeito das artes, esse levantamento e comentário a respeito dos teatros do Rio é uma contribuição preciosa não só para o teatro como também para todos os interessados em nossa vida cultural.

A história de nosso teatro poderia ter sido bem diversa se os responsáveis pela educação e a cultura tivessem levado avante o trabalho do Padre Anchieta, que na nova colônia portuguesa, e já no século XVI honrou a tradição jesuíta de usar o teatro no ensino. A coroa, no entanto, pouco se importava

com as longínquas terras brasileiras, e foi somente no século XVIII, quando o Padre Ventura já criara, em 1767, sua Casa da Ópera, que o vice-rei Marquês de Lavradio recebeu do então Primeiro Ministro Marquês de Pombal uma carta na qual sugeria que aqui deveria ser criado um teatro, grande veículo da educação, muito embora a mesma carta incluía toda uma série de advertências a respeito do controle que deveria ser exercido pelo governo, ou seja, desde logo criando também uma censura.

A brevidade da vida desses teatros do Rio no século XVIII, e até mesmo os aparecidos no século XIX em Campos e Itaboraí, por exemplo, bem ilustra a precariedade da vida cultural do período colonial e até mesmo do início do Império. A pobreza desse panorama é sem dúvida reflexo da ausência de uma atividade teatral maior em Portugal, ao contrário dos Estados Unidos da América, também colonizados, que herdaram uma forte tradição teatral da Inglaterra. Nem mesmo no século XX é possível deixar de notar a frequência com que teatros desaparecem, infelizmente, como constata José Dias em sua pesquisa, com o aparecimento de novos edifícios teatrais que compensem as perdas.

Com poucas exceções, o desinteresse essencial pelo teatro tem condenado as artes cênicas a ambientes limitados, dentro de shoppings ou como adaptações (mesmo que muito bem-feitas) em antigos prédios residenciais, e o cuidado que Dias mostra no levantamento de todos esses espaços presta um excepcional serviço, pois deixa clara a insuficiência de casas aptas a apresentar espetáculos de maior monta ou simplesmente que necessitem troca de cenários. Este trabalho pode ser tido, na verdade, como precioso lembrete a autoridade ou particulares sobre a urgente necessidade de serem construídos no Rio mais teatros na plena amplitude da palavra.

São poucos os que se dedicam tão apaixonadamente, a par do ensino – pois José Dias é Professor Titular de Cenografia na Unirio e professor Associado na UFRJ – pelo espaço no qual possam plenamente ter lugar as artes cênicas em sua primeira e essencial versão, o teatro.

A José Dias e seu *Teatros do Rio*, ficamos todos, por isso mesmo, agradecidos e devedores.

Barbara Heliodora

Introdução

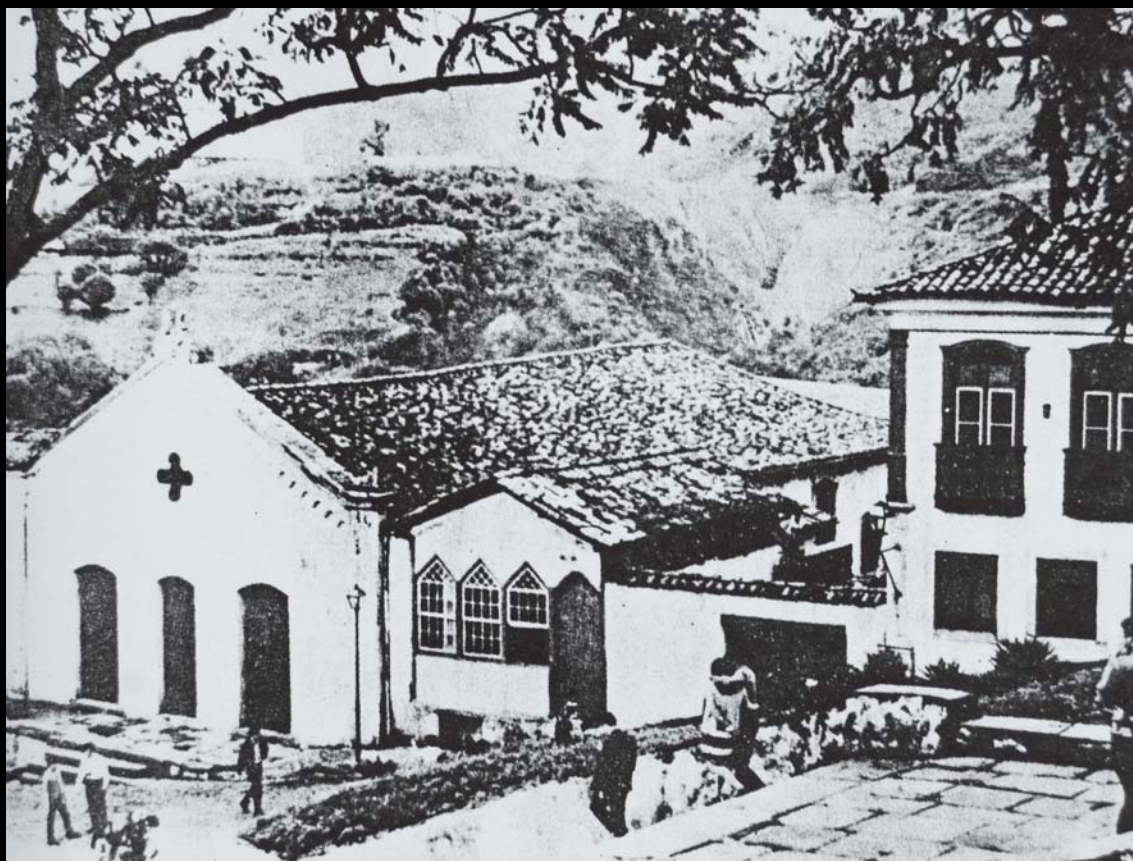
...De pé, à entrada da porta, acolho, também eu, os meus hóspedes e desejo-lhes que se divirtam na minha festa: os hóspedes são constituídos por um milhão de convidados... Abro as portas desse livro aos meus caros amigos, artistas, sejam eles pintores, escultores, músicos, poetas ou arquitetos. Abriram alas, como é de praxe, para deixar as belas damas, em primeiro lugar. Virão sábios também. Mas, como tenho de tratar de uma matéria especial, são hóspedes que me intimidam um pouco.

Gordon Craig,
A arte do teatro

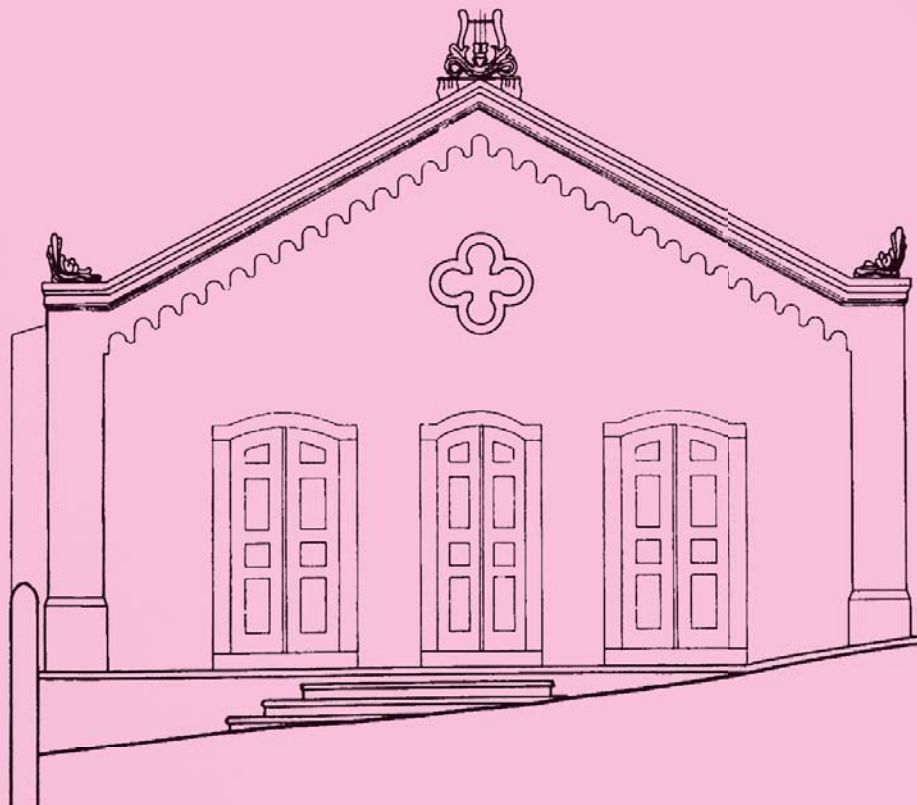
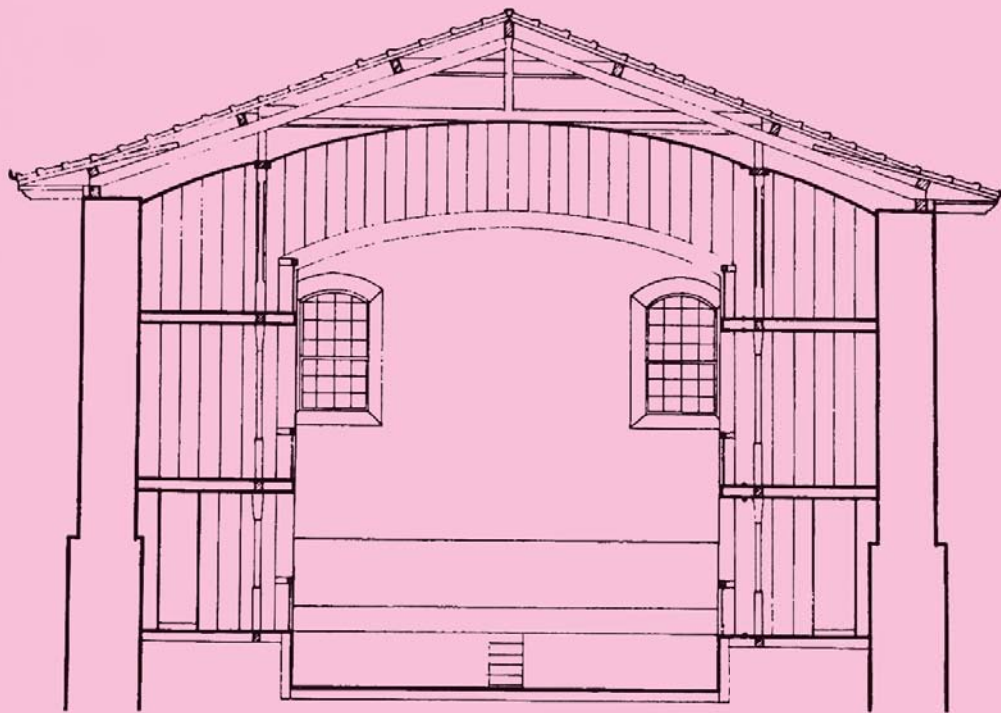
Embora o teatro no Brasil tenha existido desde o primeiro período de sua colonização, só começou a apresentar um nível artístico e cultural apreciável a partir do século XIX, após se ter instalado no Rio de Janeiro a Família Real Portuguesa, durante as guerras napoleônicas. Muitas centenas de teatros foram construídos pelo território brasileiro afora, desde a inauguração, em 1746, da Casa da Ópera de Vila Rica (Teatro Ouro Preto) em Minas Gerais. Pode-se pensar nos teatros que ainda permanecem, como os de

Ouro Preto e Sabará, em Minas Gerais; o Teatro de Santa Isabel, em Recife; o Teatro da Paz, em Belém; o Teatro Amazonas, em Manaus; o José de Alencar, em Fortaleza; o São Pedro, em Porto Alegre; o Santa Rosa, em João Pessoa; o Álvaro de Carvalho, em Florianópolis; o 4 de Setembro, em Teresina; o Deodoro, em Maceió; o Alberto Maranhão, em Natal; ou o Municipal e o João Caetano, no Rio de Janeiro. A maioria deles constitui obra de grande interesse histórico e artístico.

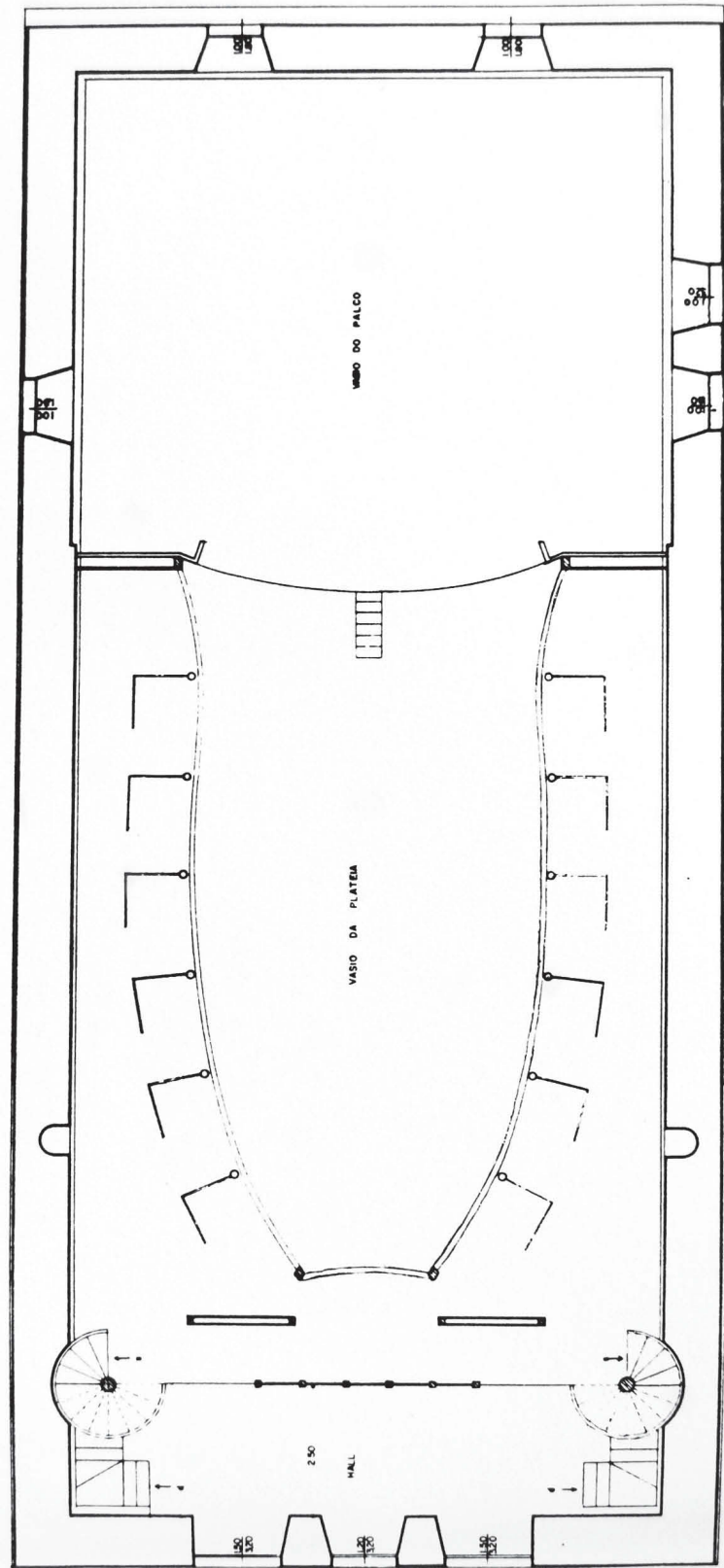
Quando se pensa em arquitetura cênica do Brasil percebe-se que há um manancial imenso de estudos, ainda bastante inexplorado, mas o campo é vasto demais, impossível de ser abarcado no âmbito de uma só obra. Sobretudo quando se pretende ver a questão sob os mais diversos ângulos. Grande ilusão foi pensar, a princípio, que seria exequível a proposta de apresentar todos os teatros do território nacional. Interessava-me comparar as soluções encontradas nos mais importantes teatros do Brasil e iniciei uma comparação entre as regiões, seus quilômetros quadrados de ocupação, população e número de casas e sua distribuição pelos espaços. Mas fui constatando, desde a primeira etapa do levantamento de dados, que o total de 1.167



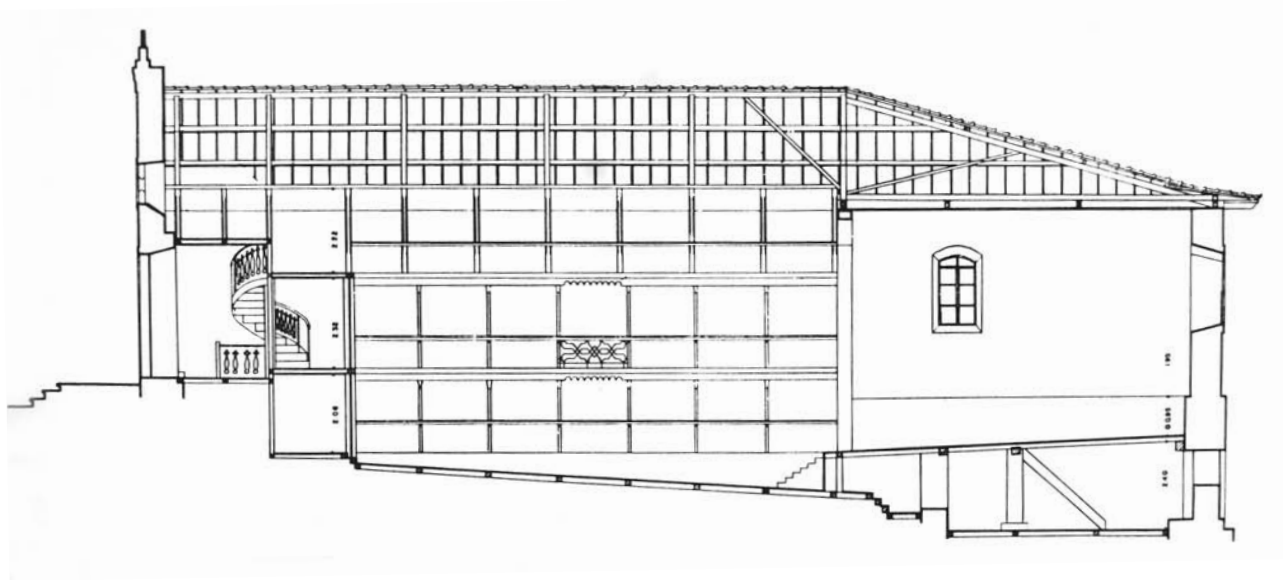
Teatro Ouro Preto, Ouro Preto, MG



Teatro Ouro Preto, 1969, sem escala (S.E.)



Teatro Ouro Preto, Ouro Preto, MG. Planta baixa



Teatro Ouro Preto, Ouro Preto, MG. Corte longitudinal

teatros, cineteatros, auditórios, centros culturais, casas de cultura, espaços alternativos, conchas acústicas, circos, pavilhões etc., programados para atingir uma população de aproximadamente cento e cinquenta milhões de habitantes, constituiria uma aberração em termos de pesquisa.

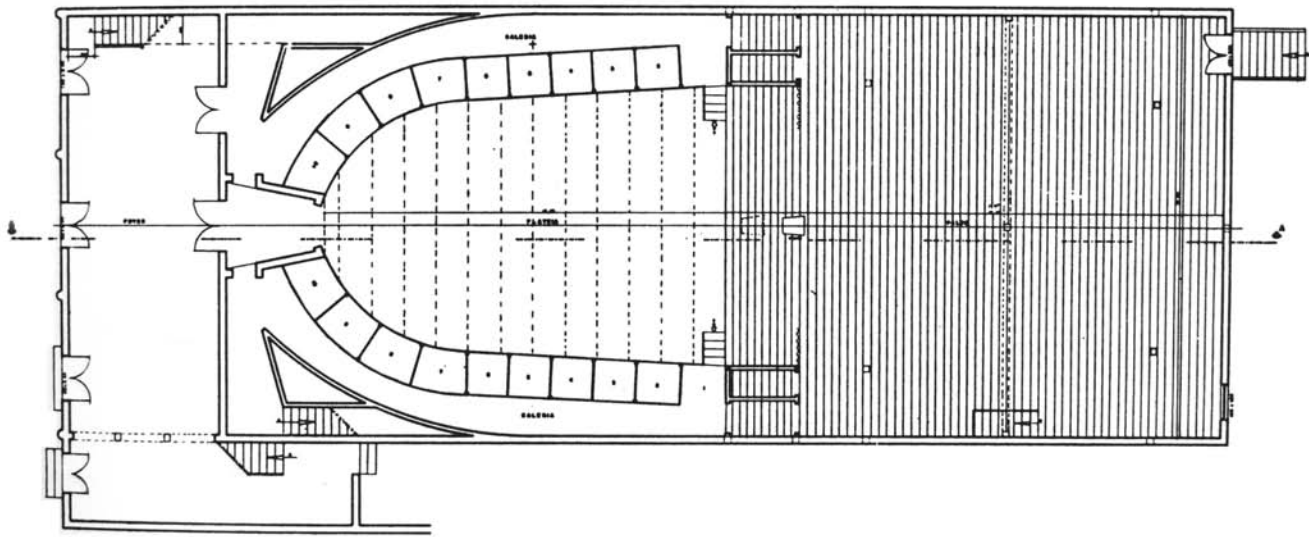
Estabeleci, então, um recorte espacial no estado do Rio de Janeiro, onde poderia não só estudar os grandes teatros, mas também outros espaços cênicos. Deste modo, poderia chegar ao perfil de uma política cultural desenvolvida pelo estado, por meio do exame da proporção entre o público estimado e a população do estado naquele momento. Ou suscitar reflexões sobre a concepção de teatro dominante, num determinado período. A título de exemplo, posso mencionar a constatação de que data de mais de quarenta anos o contato do público com espaços cênicos alternativos, como também coincide este fato com a atitude dos próprios artistas de se tornarem menos exigentes em relação às condições técnicas de seu local de trabalho.

Ainda assim é vasto o campo de análise, mesmo que se reduza e se delimite ao território do estado do Rio de Janeiro. Há toda

uma história da própria trajetória das casas de espetáculos no estado a ser pesquisada, descrita e analisada criticamente, tanto no tocante aos projetos dos teatros e das caixas cênicas propriamente ditas, quanto às diferenças específicas entre os projetos, sua evolução técnica, adaptações e reformas durante o longo período de tempo que nos separa do início do século XIX.

Nem sempre esses dados são fáceis de se recuperar, considerando a forma com que as documentações são tratadas em certas instituições públicas, assim como o fato de que muitos teatros foram totalmente destruídos.

O passo inicial foi a elaboração de um mapeamento regional dos teatros no estado do Rio de Janeiro, seguido do levantamento histórico dos principais teatros, para discutir as várias transformações e tendências constatadas ao longo dos anos. Este levantamento pode ser considerado um verdadeiro trabalho arqueológico, tal a dificuldade apresentada. Aos poucos foram-se revelando os aspectos históricos dos vários teatros do estado do Rio de Janeiro e foi-se configurando a principal proposta desta obra: analisar as casas de espetáculo localizadas na cidade



Teatro Municipal de Sabará, Sabará, MG. Planta baixa

do Rio de Janeiro e os principais teatros do estado, avaliando, sempre que possível, as condições técnicas em que foram projetados e construídos, de modo a permitir um panorama histórico específico da arquitetura cênica em nosso estado.

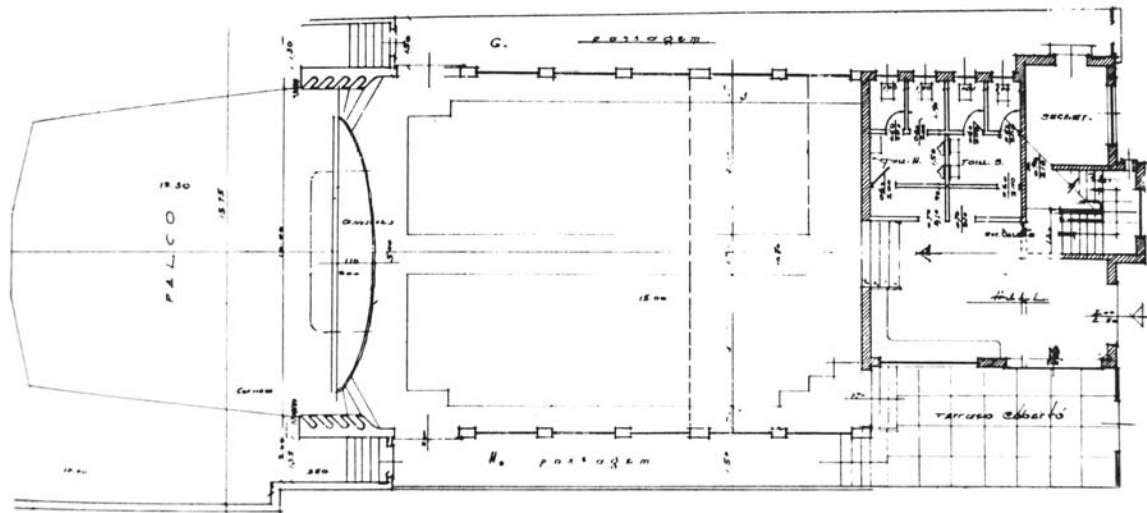
Além do interesse que o tema por si só desperta, minha escolha deveu-se à própria atividade profissional que exerço, não apenas por trabalhar como cenógrafo em vários estados do país, como também por ter sido responsável por inúmeros projetos, reformas e adaptações de teatros, tanto no Rio de Janeiro, como fora dele – mais especificamente de caixas cênicas –, trabalho que venho desenvolvendo ininterruptamente há muitos anos. Com isso, tive a oportunidade de me defrontar com projetos e propostas dos mais variados portes e estilos, tanto para teatros como para centros culturais e parece-me que agora toda essa experiência poderá se constituir em material farto e útil para minha pesquisa e para a subsequente análise crítica.

Esta obra também permite a abordagem de uma série de diferenças específicas entre teatros e espaços para atividades culturais,

essas últimas oferecendo material para conhecimento do processo de transformação por que passaram, absorvendo técnicas apropriadas ao fazer teatral. Pelas plantas (material escasso em função do pouco cuidado com a memória das casas de espetáculos, o que, diga-se de passagem, descobrir ser a característica mais lamentável do estudo das artes cênicas no Brasil), pelo material iconográfico e por todo um levantamento histórico, busco analisar as soluções e limitações dos espaços teatrais.

Este material foi coletado em arquivos públicos, bibliotecas, fundos de quintal, porões, em lugares mais inusitados. Foi enriquecido por depoimentos coletados pessoalmente por meio de questionário e entrevistas com arquitetos, cenógrafos, cenotécnicos, iluminadores, administradores, diretores e artistas que trabalharam nos teatros em questão, buscando esclarecer as características principais e os detalhes das diferentes soluções, limitações, possibilidades e problemas encontrados, tanto nos projetos como nas implantações de cenografias nesses espaços.

O recorte geográfico ainda levou a outra frustração: tive que reduzir o escopo da aná-



Teatro Princesa Isabel, Recife, PE / Pavimento térreo

lise crítica com que pretendia, nos teatros levantados, tratar o estudo das caixas cênicas dos teatros no Rio de Janeiro, objetivando possibilitar a avaliação de suas condições técnicas, no panorama geral da história da arquitetura cênica, bem como as circunstâncias e os resultados obtidos através das re-

formas, transformações e modificações por que passaram ao longo dos anos. O máximo que consegui foi não reduzir a abrangência territorial: a cidade do Rio de Janeiro e as principais áreas do estado. Também não abri mão de explorar, no século XX, a diversidade de apresentação e a utilização dos es-

Teatro Princesa Isabel, Recife, PE



paços cênicos, dedicando especial atenção às transformações pelas quais esses espaços foram passando, às influências a que foram sendo submetidos os teatros ao longo das diversas situações históricas por que passaram e às adaptações que sofreram na busca de reutilização de antigos teatros como casas de espetáculos mais modernas.

Esta apresentação histórica e análise das possibilidades e limitações dos teatros, transportou-me para a realidade cultural e política do Brasil, vista por um ângulo crítico do universo dos grupos e companhias em nosso panorama teatral. Para investigar cada casa de espetáculo, a criatividade foi duplamente posta à prova: se de um lado, impunha-se encontrar a melhor forma de abordagem dos teatros, de outro, estava limitado, na maioria das vezes, pela escassez e dispersão dos materiais disponíveis. Todavia, foi gratificante

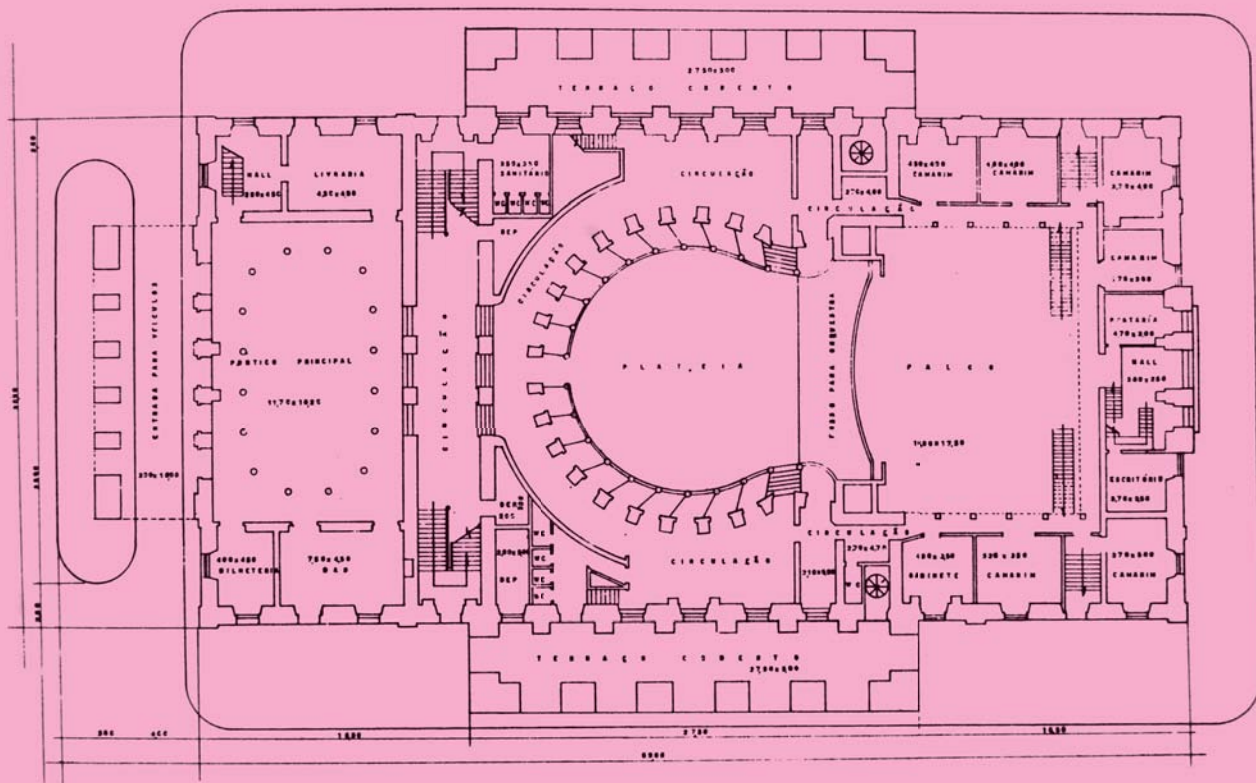
encontrar alguns estudos já realizados, apesar de poucos, e observar as diferentes trajetórias dessas casas de espetáculos.

Para o estudo crítico, histórico e técnico desses espaços, muitas vezes procurei transportar-me para essas casas e suas áreas de representação, como se também estivesse participando efetivamente do elenco de diversos grupos ou, em alguns momentos, fosse o próprio encenador. Esse exercício de sensibilidade colaborou bastante para o encontro das soluções e me permitiu rever as encenações que por esses espaços já passaram como quadros vivos, me sentindo parte desses quadros, tentando compreender criativamente os espaços propícios aos encenadores, as imagens vistas pelo público, os ares respirados nos bastidores.

Questões me deixavam inquieto e me desafiavam diante de cada estudo. Pretendia

Teatro da Paz, Belém, PA

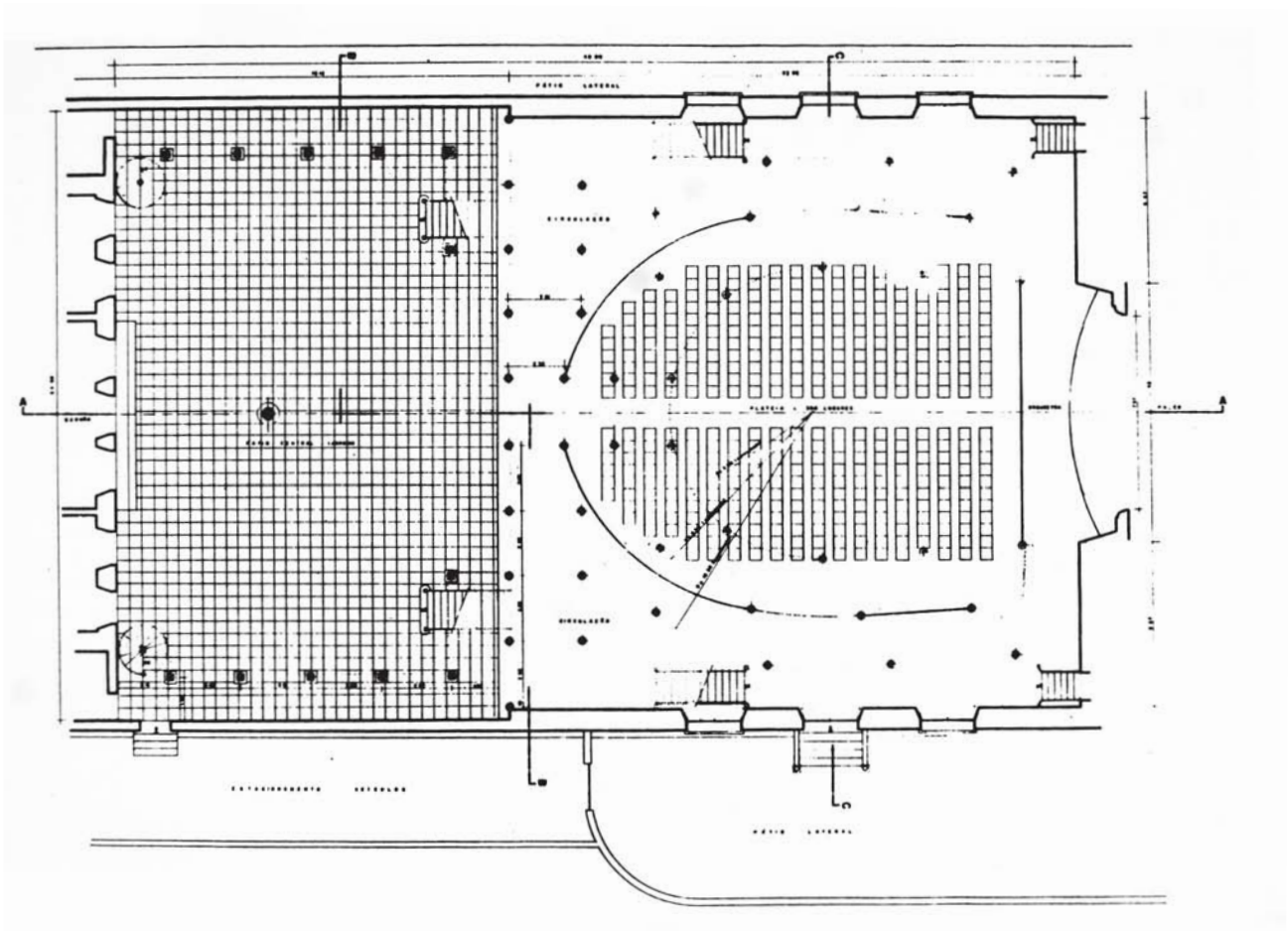




Teatro Amazonas, Manaus, AM / Planta baixa



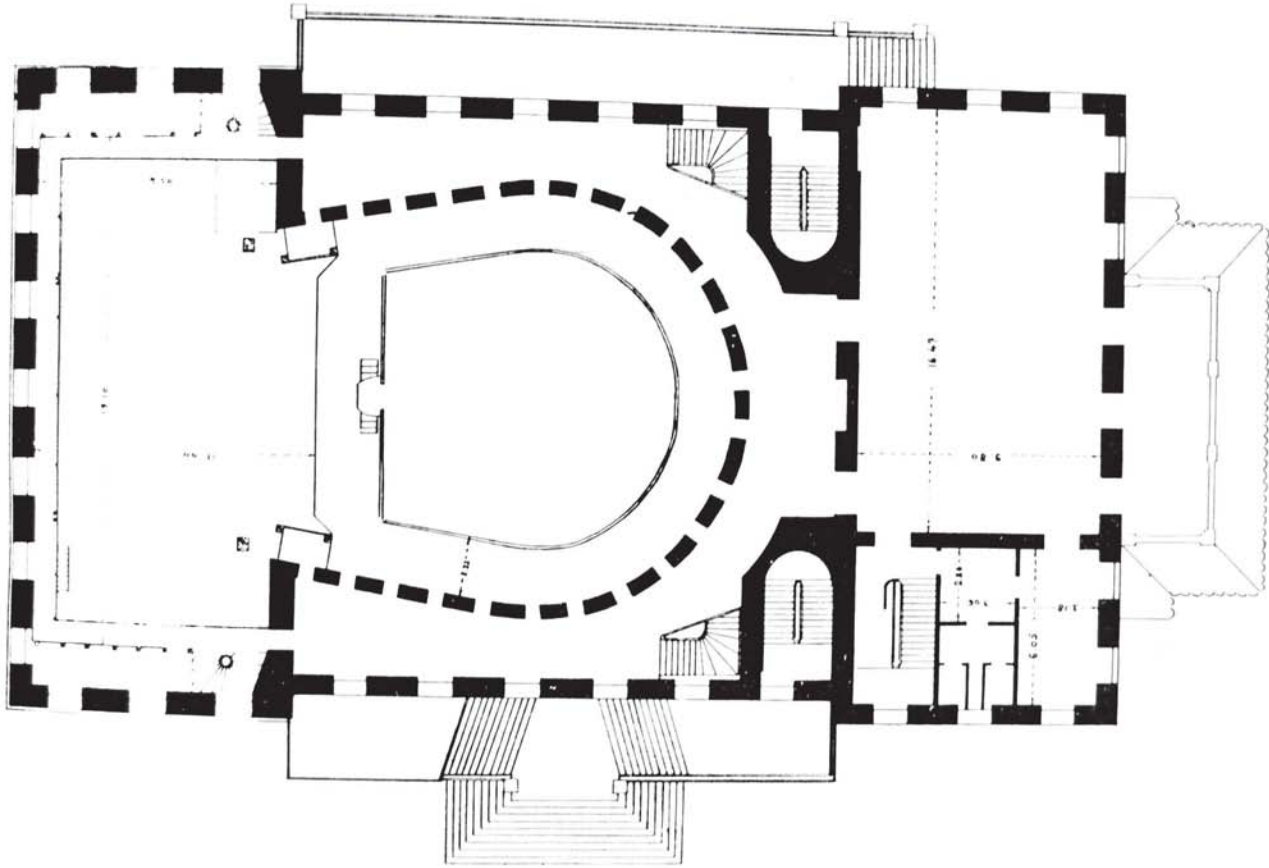
Teatro Amazonas, Manaus, AM



Teatro José de Alencar, Fortaleza, CE / Pavimento térreo (plateia)



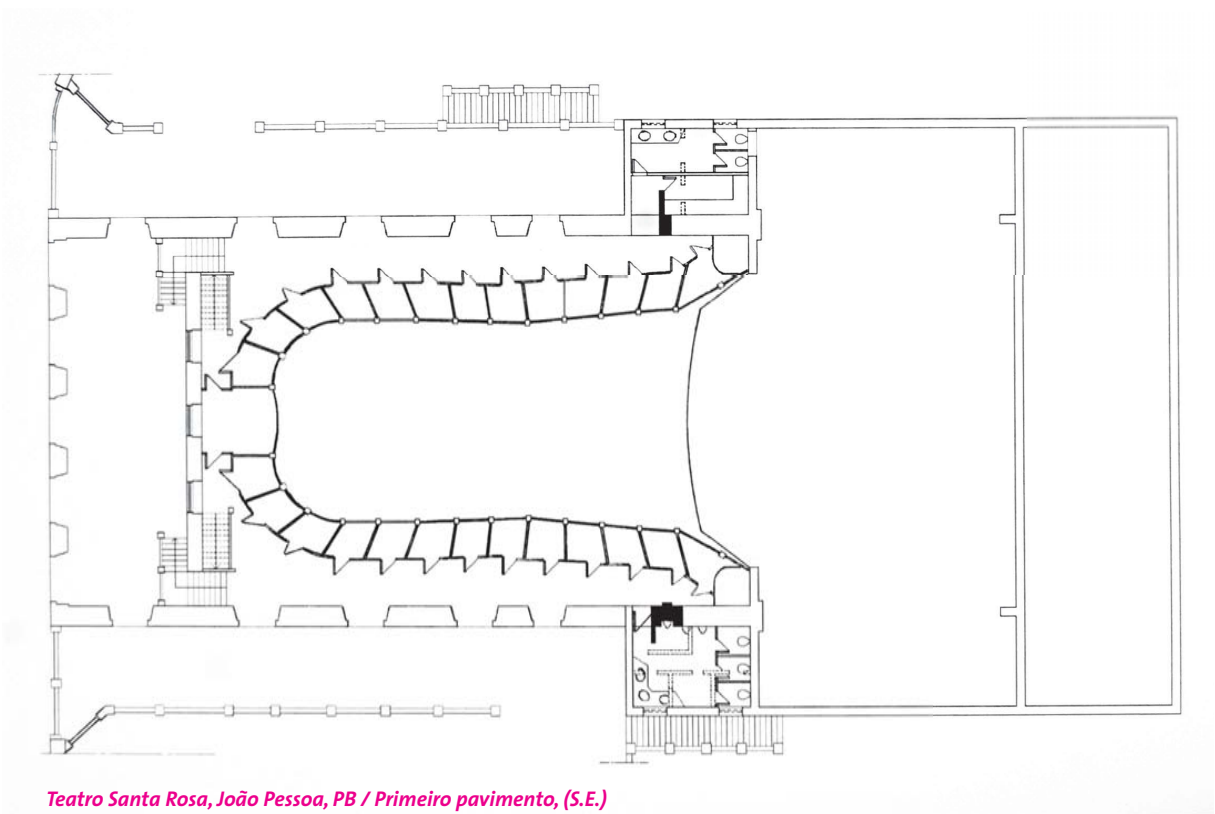
Teatro José de Alencar, Fortaleza, CE



Teatro São Pedro, Porto Alegre, RS / Planta baixa



Teatro São Pedro, Porto Alegre, RS



Teatro Santa Rosa, João Pessoa, PB / Primeiro pavimento, (S.E.)



Teatro Santa Rosa, João Pessoa, PB

realizar uma investigação das características e das possibilidades técnicas de cada um desses teatros, mas aos poucos fui me afastando do alvo desejado, sobretudo por dois motivos: primeiro, pela falta de dados precisos, plantas, registros, fotografias que me permitissem examinar com segurança a utilização e transformação das caixas cênicas; segundo, porque fui me deixando seduzir pelos achados, pela crônica, pela vida teatral revelada a cada nova descoberta. Cheguei à conclusão de que poderia transformar a escassez de informações técnicas numa riqueza de catálogo, de inventário, numa espécie de dicionário dos teatros do Rio de Janeiro, que servisse de fonte de consulta para estudiosos da área e futuros pesquisadores, ponto de partida para novas investigações que eu mesmo viesse a desenvolver. Detive-me então a trabalhar detalhadamente os teatros, para detectar, sempre que possível, as opções dos projetos, as distribuições apresentadas pelo conjunto arquitetônico. Fui percebendo como a evolução dos espaços cênicos refletia uma realidade cultural, vista através do espelho de uma comunidade inquieta e ansiosa por uma transformação teatral. Busquei ver como os teatros abriram-se para as mudanças de encenações e como ofereceram recursos técnicos a grupos ou companhias, como base de sustentação que garantisse a qualidade dos espetáculos, tanto para um grupo experimental quanto ao chamado “teatrão”.

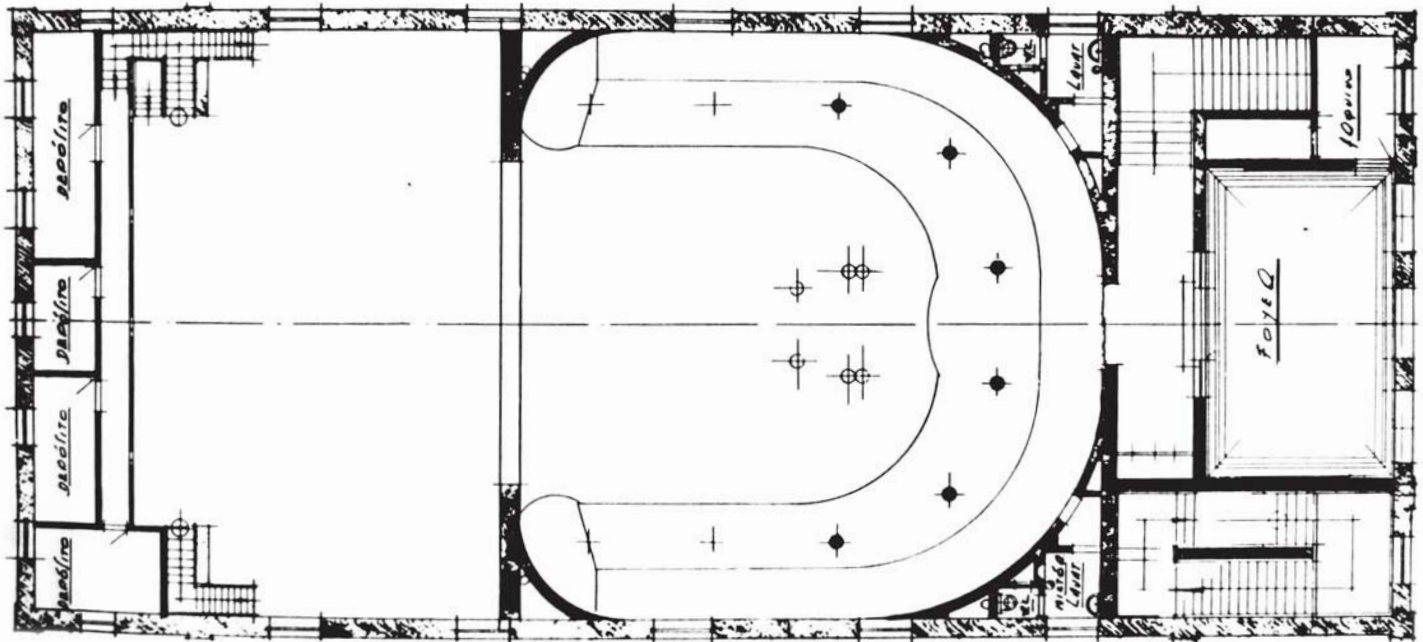
O critério de análise adotado não buscou valorizar apenas a funcionalidade dos espaços, já que na maioria das vezes não teria dados suficientes para isso, mas também a realidade cultural da época. O primeiro passo para avaliação dos projetos foi a análise histórica, seguida da descrição dos espaços com suas características físicas, levando em conta, sempre que possível, as diferenças de estilos entre o teatro tradicional e o teatro experimental.

Há nos conceitos emitidos uma grande influência da minha própria prática de cenógrafo. O contato com este universo me fez ver que, para um edifício teatral, não há fórmulas prontas, mas há, sim, alguns princípios que merecem ser respeitados, a partir dos quais se obtém o bom resultado de uma proposta cênica. Esses princípios dizem respeito às condições e possibilidades de recursos técnicos, elementos fundamentais ao conjunto de uma encenação, porque propiciam soluções necessárias ao fazer teatral.

A pesquisa parte da inauguração do primeiro edifício teatral no antigo Rossio, hoje Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, e segue até junho de 1999, permitindo algumas reflexões sobre os contrastes surpreendentes no confronto das casas de espetáculos do Rio de Janeiro, Capital Federal de 1890, com os teatros atuais. Considera também o panorama da constituição física da própria cidade e seus índices populacionais.

Fui pinçando alguns traços relevantes deste panorama da trajetória das casas de espetáculos. Quanto ao estilo, por exemplo, a chegada da Corte trouxe o neoclassicismo de influência francesa, como no caso do Real Theatro São João, mas lentamente os elementos clássicos foram mesclando-se às formas do colonial herdadas, criando uma arquitetura híbrida. Quanto ao público, registre-se que a modificação nos hábitos e comportamentos é notável desde meados do século XIX: se no decorrer do Segundo Reinado contava-se com a presença significativa da elite econômica e intelectual nos teatros, na República, com sua estrutura mais democratizada, os teatros popularizam-se, mas também encontram modelos arquitetônicos sofisticados, como o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, do início do século XX.

Quanto à localização, constata-se que, no surgimento das edificações de casas de espe-



Teatro Álvaro de Carvalho, Florianópolis, SC / Planta baixa



Teatro Álvaro de Carvalho, Florianópolis, SC

táculo, a partir do século XIX, houve preferência pelo Centro da cidade, onde existiam os cafés e clubes, locais que, ao lado dos teatros, foram de grande significação para a formação cultural e social do povo. A frequência aos teatros era, sem dúvida, na época, tão importante como ato social (o público ia ao teatro para ser visto) que os teatros eram demolidos, reconstruídos, reformados sempre no mesmo local, onde existiram antes.

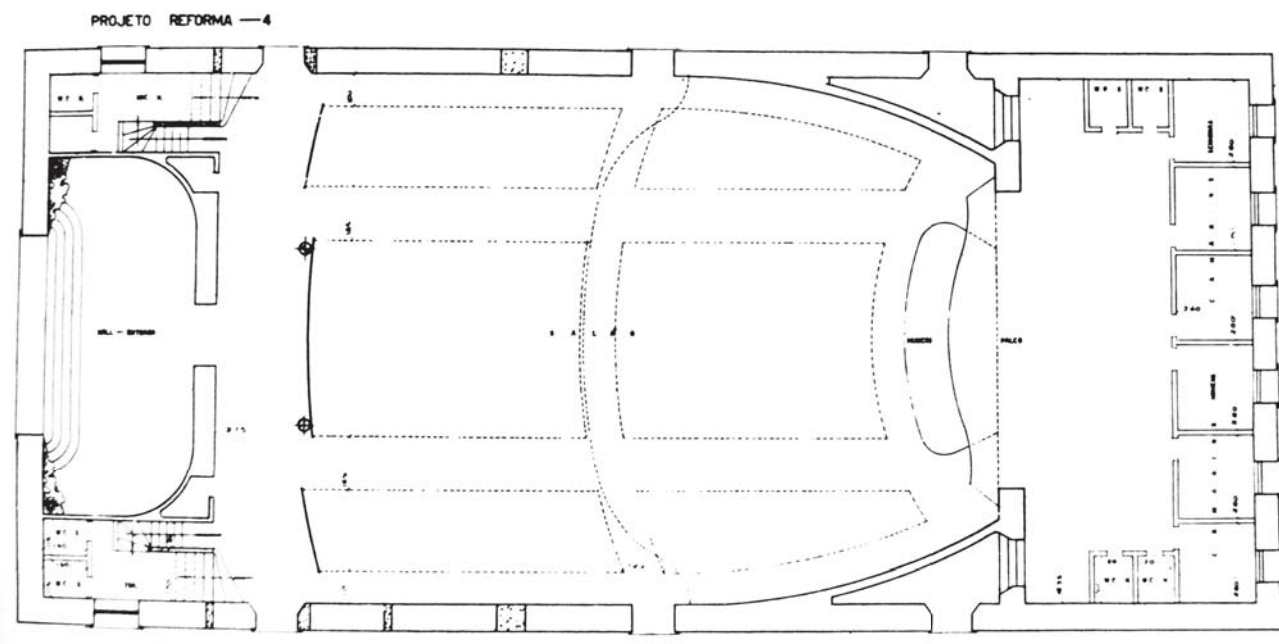
Quanto ao espetáculo, no século XX a alteração mais significativa na história da cena se deu a partir de 1943, quando ocorreu a revolução cênica, de caráter modernista, significando renovação e ampliação do horizonte artístico, acompanhada de apoio material dos poderes públicos e desenvolvimento cada vez mais significativo de entidades culturais, do amadorismo e de outras iniciativas.

Como datas e passagens principais, pode-se destacar a aglutinação em torno das casas de espetáculos, cafés, clubes e *music-halls*, em 1930, quando os monumentos arquitetônicos de teatro vão deixando de existir, para passar a fazer parte do volume arquitetônico dos prédios comerciais e residenciais, ainda que tenha-se buscado manter a forma do palco italiano. Chamo atenção para o fato de que, a partir de 1951, as casas de espetáculos tenham sofrido mudanças substanciais, com novas técnicas de iluminação, acústica, visibilidade e conforto, tendo desaparecido alguns componentes técnicos do teatro, como a profundidade do proscênio e o fosso de orquestra. Também a parte reservada ao público passou por redimensionamento. Em vários teatros, começaram a eliminar as frisas e os camarotes, pois o público não ia mais ao teatro para ser visto e sim para participar ou tentar uma comunhão com o espetáculo. As poltronas então tiveram um novo desenho de implantação e já não eram mais uma atrás das outras, e sim alternadas, facilitando a visão do

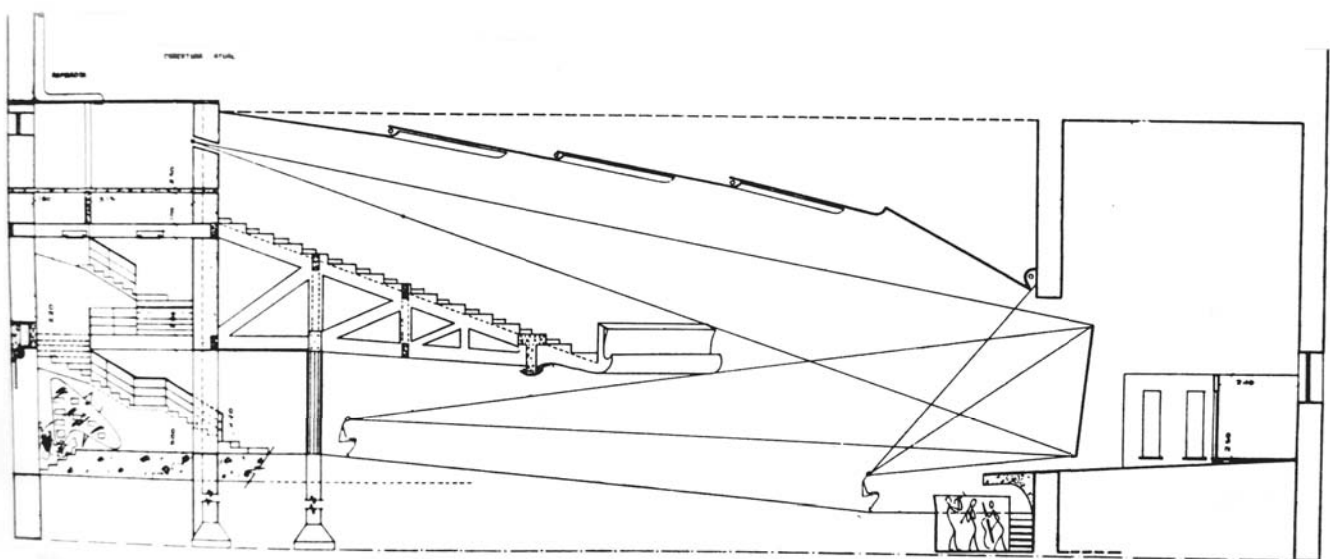
palco. Mesmo que balcões e galerias tenham permanecido, os acessos e as áreas internas perderam o sentido do encontro social, tornando-se simplesmente áreas de circulação; e os camarotes perderam a razão de ser, já que o encontro social era realizado no foyer do teatro. Ainda que a divisão por classe social permanecesse nos teatros que possuíam balcões e galerias, a divisão da plateia por classe tinha perdido o significado. Democratização acentuada pela implantação dos teatros de vanguarda, com o surgimento de novos espaços, que veio alterar totalmente a relação palco/plateia, ator/público, permitindo caracterizar melhor o espaço cênico a partir da ação dramática.

Com o surgimento da televisão, marca-se o desvio de grande parte do público de teatro; inaugura-se um novo tipo de comportamento social. Depois, a expansão imobiliária, a degradação das salas de espetáculo e a segurança passam a constituir fatores determinantes no deslocamento dos teatros, primeiro para os bairros da zona sul do Rio, depois para outros centros de lazer – os shoppings – que podiam oferecer teatros com ar-condicionado e poltronas confortáveis. Apesar de construídos, muitos deles, fora de especificações técnicas, eram porém, próximos às áreas residenciais, facilitando a frequência do público e, conseqüentemente, levando ao abandono do Centro da cidade, que por um longo período, deixa de ser o catalisador da efervescência cultural, ficando completamente desabitado no fim de semana, quando cessa a função de abrigo de escritório e instituições administrativas e comerciais que exerce durante a semana.

Mesmo que a carência de registro e o tempo não tenham permitido analisar todos os teatros que possuímos no estado do Rio de Janeiro, nem destacar, por exemplo, as temporadas de óperas, comédias, dramas, revistas, bailados, concertos, os espetácu-



Teatro 4 de Setembro, Teresina, PI / Planta baixa



Teatro 4 de Setembro, Teresina, PI / Corte longitudinal



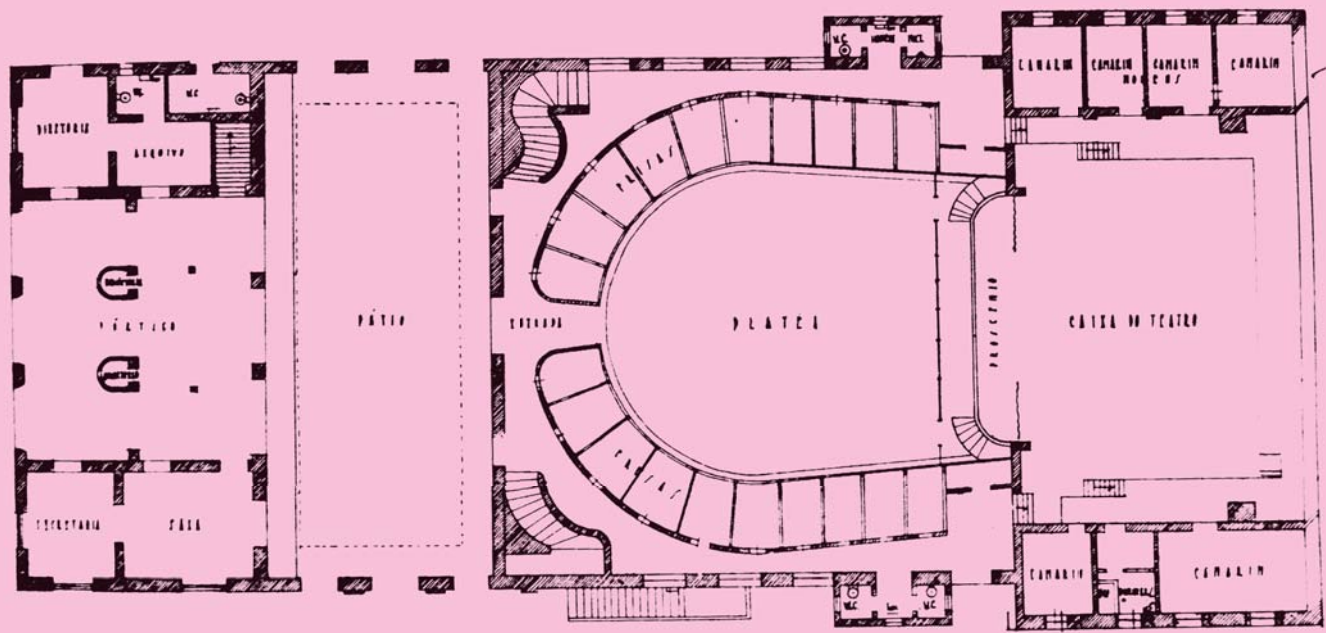
Teatro 4 de Setembro, Teresina, PI

los que brilharam nos palcos, ou as visitas de companhias estrangeiras e seus elencos, que todos os anos vinham ao Rio de Janeiro, procedentes da Europa, procurei indicar a existência do maior número de teatros, mesmo os de pequeno porte, ou de vida curta. Tentei, o mais possível, traçar um panorama geral dessas biografias, algumas tão efêmeras, interrompidas por incêndios, que levaram a reconstruções, reformas, restaurações.

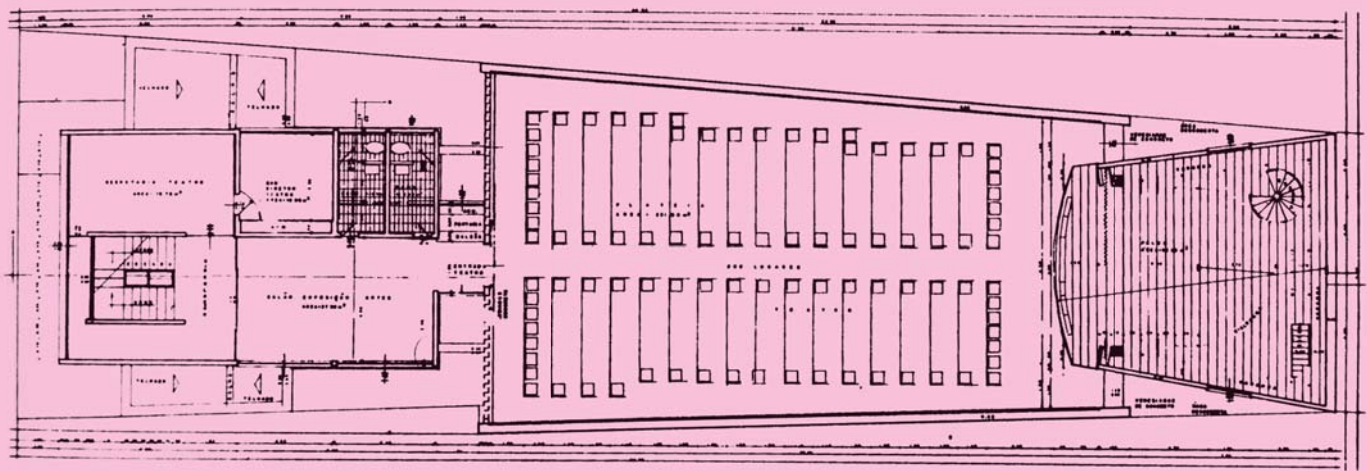
A história dos teatros é uma história de permanentes mudanças, não só decorrentes das tragédias que sofreram, como por consequência das más administrações responsáveis pelo péssimo estado de conservação, higiene e segurança que a maioria dos teatros apresentou. As soluções para os problemas foram as mais improvisadas, algumas totalmente cenográficas, apenas com intuito de maquiagem fachadas e plateias. Apenas as caixas cênicas permaneciam intocáveis, como se

possuissem uma estrutura sólida e recursos técnicos necessários e suficientes ao fazer artístico, quando, na verdade, eram caixas sem a menor condição técnica, precários locais de trabalho de artistas, que a cenografia, através da ilusão que permite criar, tentava, da melhor maneira, esconder.

No entanto, muito pouco da precariedade das condições dos teatros estava visível nas informações coletadas, sobretudo em períodos de inauguração, porque os administradores estavam em geral mais preocupados com as festividades, que davam manchete e permitiam melhor divulgação por jornais, periódicos e revistas. Contudo, as informações que se obtêm são pouco confiáveis: de centenas de casas de espetáculos, contam-se numa mão de cinco dedos os teatros que possuem hoje um material iconográfico confiável. Foi uma luta árdua, sofrida e solitária para chegar ao que está exposto nesta obra.



Teatro Deodoro, Maceió, AL



Teatro Escola de Natal, Natal, RN

Em muitas ocasiões só com artistas aposentados é que pude ter acesso aos documentos.

A verdade é que a memória do edifício teatral não tem registro, são poucas as plantas ou fotografias de que se dispõe para uma análise, e quando existem, a maioria não é datada ou não assinala o local, gerando dúvida e falta de confiança quanto ao seu valor histórico.

Com o passar do tempo muitas casas de espetáculos foram sendo destruídas, riscadas do mapa da cidade do Rio de Janeiro, para que o progresso urbano e a ganância imobiliária tomasse conta de tudo. O polo cultural, que era a Praça Tiradentes com seus inúmeros teatros, foi perdendo espaço para os cinemas que eram construídos no próprio Centro da cidade e nos bairros, roubando seu público. Mesmo assim, alguns prédios permaneceram como bens culturais, lutando por manter seu espaço e por permanecer símbolo expressivo do cenário cultural da cidade. Desapareceram teatros

como o Lyrico, São Pedro de Alcântara, casas por onde passaram grandes espetáculos, locais para onde acorreu toda a sociedade do Rio, testemunha do esplendor de encenações. O teatro São Pedro, demolido e reconstruído para permitir o alinhamento da Avenida Passos e Rua Luís de Camões, dando origem ao Teatro João Caetano, é uma prova de como as inúmeras reformas sofridas podem sacrificar não só o estilo característico da construção de época, como a qualidade técnica.

Mas as demolições nem sempre foram obrigadas pelo desenvolvimento urbano, algumas vezes foram originadas de interesses políticos ou de falta de objetividade e lisura administrativas. Não há como ficar imune à demolição inútil do Teatro São José, exemplo doloroso da especulação de que muitos teatros foram vítima.

Teatro Alberto Maranhão, Natal, RN



Surgiram em Copacabana, Urca e Niterói os cassinos, que levavam uma grande parte do público atraído pelos shows e pelo jogo. Este público de classe média e alta passou então a frequentar assiduamente essas casas de espetáculos, enquanto os teatros tentavam sobreviver com as revistas e suas coristas seminuas. Depois da proibição do jogo, pela Constituição de 1946, o público não voltou ao teatro, foi para os *night-clubs*, que ficavam espalhados pelos bairros da zona sul do Rio.

Com o golpe de 1964, os teatros perderam sua frequência, muitos ficaram fechados por longo tempo, sendo os artistas e os intelectuais ameaçados pela censura. Políticos e mulheres elegantes já não circulavam nos bares e restaurantes. O momento criou um hiato na nossa história cultural.

As últimas décadas já conheceram a possibilidade de representações de todos os gêneros dramáticos, mostrando que a qualidade do teatro nacional não fica nada a dever à de outros países. Mas a concentração da produção teatral está identificada e amparada pela acumulação de riquezas nas grandes cidades, de modo que a atividade teatral de maior expressão localiza-se nas metrópoles: São Paulo e Rio de Janeiro, às quais se seguem outras cidades onde há um universo artístico fervilhante, porém comparativamente de menor destaque, como Belo Horizonte, Salvador, Porto Alegre e algumas capitais do Nordeste. Para que este quadro seja revertido, é necessário ainda um grande investimento por parte dos outros estados brasileiros.

Continua existir a grave barreira da desatualização técnica dos teatros, em sua maioria construídos no século XIX ou no início do século XX, usando ainda maquinaria cênica superada, muitos mesmo sem o mais rudimentar apetrecho para apresentação até de uma *mise-en-scène* do século XX,

embora as instalações de plateia estejam, de modo geral, relativamente bem conservadas. Diante dessas, as companhias paulistas e cariocas que queiram montar espetáculos em teatros de outras cidades do país, com raríssimas exceções, não podem ser fiéis às versões originais das produções em excursão. Isso impede o atendimento à necessidade básica de comunicar ao espectador a beleza formal concebida para a encenação, prejudicando a imagem de cada espetáculo oferecido. Sabe-se que só desenvolvendo o teatro como veículo de diversão e cultura das populações das duas cidades mais importantes do país, embora ainda com deficiências, pode-se então estender os trabalhos apresentados nos grandes centros às principais cidades do país.

O comportamento social das últimas décadas vem se revelando também na mudança que acomete o público de teatro, exigindo novas soluções espaciais, de conforto e segurança. Para acompanhar esta mudança, o teatro também mudou, não mais sublinhando, na distribuição física do público a divisão de classe social, mas tentando oferecer solução adequada a uma perfeita comunhão com seu público.

Na organização dos temas e datas pelos capítulos, busquei acompanhar cada teatro de seu material iconográfico pertinente, evitando criar um corpo de anexos descontextualizados. Para indicações bibliográficas usei três expedientes: as notas, as referências bibliográficas específicas em final de capítulo/parte e a relação de obras gerais referidas ou consultadas no final do trabalho.

Com esta obra, penso ter realizado um levantamento de grande interesse geral para a história dos teatros do Rio de Janeiro, apresentando estudo inédito em nossa literatura e trazendo contribuição original para bibliografia sobre os edifícios teatrais e suas condições técnicas.





Capítulo 1

O TEATRO DO
RIO DE JANEIRO NO
CONTEXTO COLONIAL

O Rio de Janeiro colonial era um vilarejo. Topografia de característica ainda agressiva. Os caminhos inóspitos, de difíceis acessos, cortados de charcos, pois o braço do mar deixava extensos alagadiços. Muitos morros com estradas circundantes, flora e fauna exuberantes e vielas fechadas por matas virgens. Depois da fortificação do Castelo, vieram descendo mosteiros e conventos, igrejas, arcos e lapas. Aos poucos apareceram chácaras e quintais, largos e praças, mercados, chafarizes e palácios. No cenário quase indígena o progresso custava a chegar, levando meses os brigues na travessia atlântica. No burgo triste, as festas religiosas, cultos e procissões dominavam reinóis e nativos. Os jesuítas, tanto nas capitais como nas províncias, nos pátios dos colégios, nos palanques improvisados, nos adros das igrejas, sempre tentavam divertir o povo. Junto aos festejos, quase religiosos, lançavam mão para distrair, de representações, canto e dança.

Sebastião Fernandes

Os primeiros séculos

Com a vinda dos jesuítas para o Brasil, no início da colonização, na segunda metade do século XVI, o teatro foi o meio de comunicação escolhido como mais adequado para o trabalho missionário, com o propósito de catequizar os índios das regiões litorâneas. Através dele, criava-se a ilusão, estimulando a fantasia e permitindo uma aproximação entre a cultura local e as doutrinas religiosas e sociais que os jesuítas desejavam ministrar. O teatro catequético, portanto, não buscava realizar objetivo artístico, mas propiciar o convencimento daqueles espectadores, para facilitar o processo da catequese.

Neste teatro, cujos gêneros predominantes eram autos, comédias e tragédias, eram utilizados os elementos da cultura indígena, inclusive a língua, misturados a temas sacros e/ou relacionados às circunstâncias que haviam induzido cada representação. Os atores eram índios domesticados, mamelucos educados pelos jesuítas ou os próprios jovens aspirantes ao sacerdócio e, como não existiam ainda edifícios destinados à atividade teatral, as representações eram realizadas nos salões de estudos dos jesuítas, nos colégios, nas praças públicas, tendo como

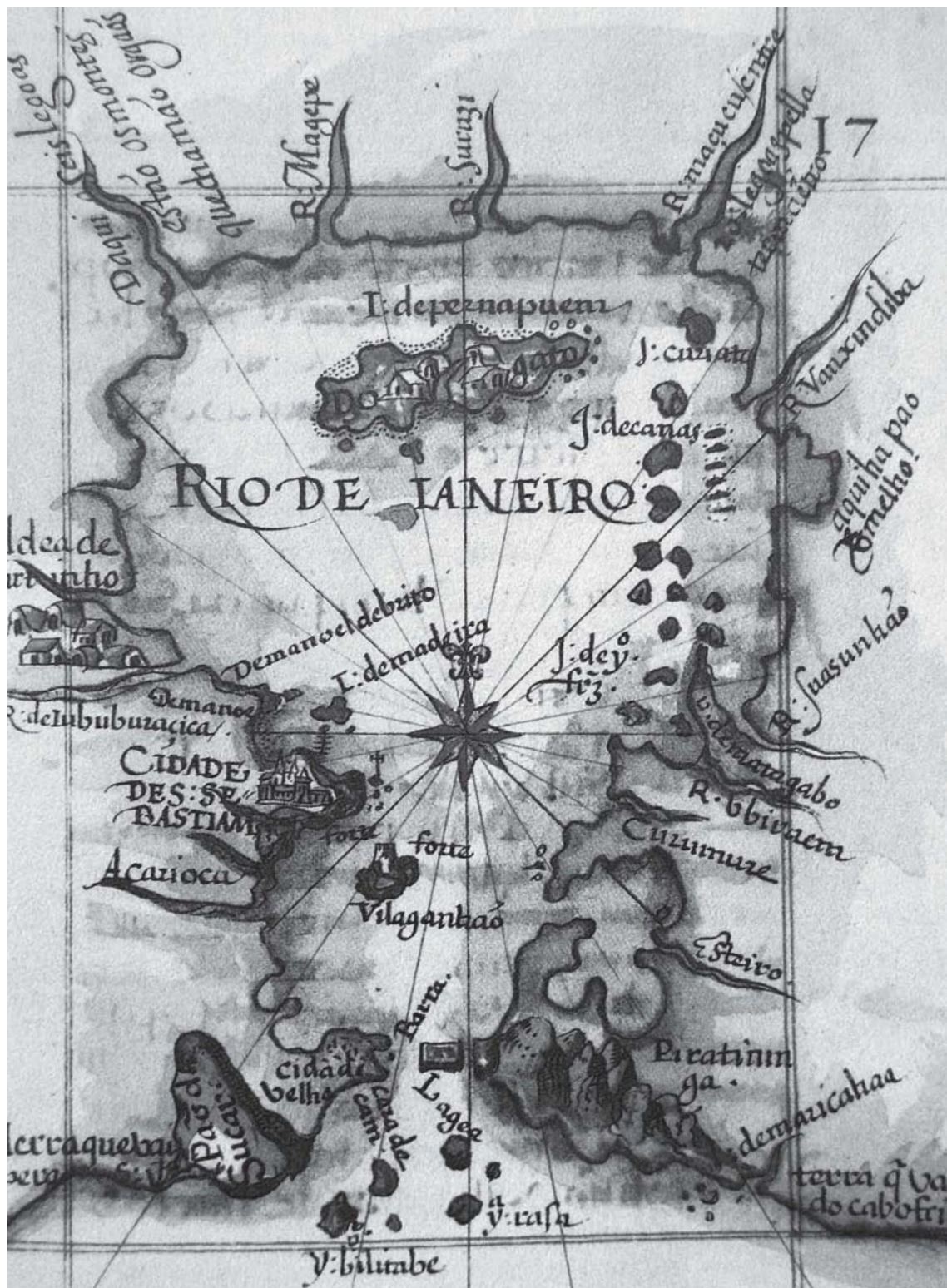
cenário a própria natureza: a selva. Às vezes eram realizadas em igrejas. Quando se realizavam à noite, tudo era iluminado por tochas. Em praça pública, ou as representações localizavam-se num só ponto, ou alguns personagens distribuíam-se em pontos fixos ao longo do trajeto de um cortejo formado pelo público, ao qual os atores se dirigiam de suas janelas.

Titeres de porta. Washt Rodrigues





Mapa do Rio de Janeiro de 1624



A baía do Rio de Janeiro e a cidade de São Sebastião. Desenho de Luís Teixeira

No Sul do país era menos frequente a utilização de igrejas para as encenações do teatro dos jesuítas, enquanto, no Norte, era uma de suas características, o que de modo algum agradava a sede da Igreja, em Roma. A utilização dos templos como abrigo era, no entanto, uma imposição das condições climáticas, pela falta de cobertura para o público em dias de chuva.

No século XVI, houve também o aparecimento de divertimentos e autos populares como o Fandango, a Chegança, a Congada, o Bumba-meu-boi, todos realizados ao ar livre.

O século XVII foi um período de decadência cultural, suspendendo todo o processo que havia sido iniciado no século anterior. A guerra contra os franceses no Maranhão; contra os holandeses na Bahia e Pernambuco; entre os colonos e os jesuítas em São Paulo causou um rompimento, esmorecendo assim o movimento teatral. Por outro lado, corroborou para esse declínio a consolidação da obra missionária. Seguiu-se um período de escassas atividades teatrais. As representações desse gênero, nessa época, passaram a se identificar com manifestações populares de regozijo ou com festejos religiosos e tinham lugar, na maioria das vezes, em praça pública, revelando um outro aspecto característico do período: o aspecto popular das atividades teatrais.

Já no século XVIII, a tradição de espetáculos teatrais é mantida, sendo organizados nos conventos, nos adros, nas próprias igrejas ou no interior dos palácios. Porém, em 13 de março de 1726, a autoridade eclesiástica, precisamente uma pastoral do Bispo de Pernambuco, José Fialho proíbe os espetáculos nas igrejas. Outra mais rígida, em 1734, chega a proibir a representação de peças em quaisquer locais. Resta, desta forma, a praça pública, onde geralmente era erguido um

tablado no local em que se efetuavam as representações dramáticas. Uma ou outra vez, encontram-se notícias de peças levadas à cena no Palácio do Governador, ou até mesmo na sede episcopal.

Com as medidas da autoridade eclesiástica, a autoridade civil toma consciência da importância do teatro e, em um decreto de 17 de julho de 1777, recomendava a construção de teatros públicos confortáveis e permanentes, tendo em conta o grande valor educativo dos espetáculos e reconhecendo sua necessidade como escola de valor, de política, de moral e fidelidade aos soberanos.

Expulsa das igrejas, a atividade teatral passa a encontrar seus novos e mais adequados templos nos estabelecimentos designados como “Casa da ópera”, que começavam a surgir por toda parte na segunda metade do século XVIII, todos de estilo arquitetônico europeu. Além disso, mostraram também, desde os tempos coloniais, o quanto estava enraizada, tanto nas cidades do litoral como nas províncias do interior, a predileção pelo teatro. Deve-se destacar, entretanto, que, durante todo o século XVII e XVIII, a Bahia foi o centro político cultural mais importante, com certeza por ser a primeira capital da colônia, função que manteve até 1763.

Durante o Brasil colônia, entre a segunda metade do século XVIII e o início do século XIX, inúmeras casas de espetáculos foram construídas no Brasil, sendo que a grande maioria no Rio de Janeiro, conforme a relação a seguir:

1746 | Casa da Ópera de Vila Rica (Teatro Ouro Preto – MG)

(em outras cidades de Minas Gerais surgiram Casas de ópera como: São João Del Rey, em 1782, Paracatu, em 1783, e Sabará, em 1800)

1760 | Teatro da Praia (Bahia)

1767 | Casa da Ópera do Padre Ventura
(Rio de Janeiro)

Outros nomes:

- Ópera dos Vivos
- Casa da Ópera Velha
- Casa do Padre Ventura

1770 | Casa da Ópera (antiga Casa de
Fundição – São Paulo)

1776 | Teatro de Manuel Luiz
(Rio de Janeiro)

Outros nomes:

- Ópera Nova
- Nova Casa da Ópera
- Nova Ópera
- Casa da Ópera de Manuel Luiz

1793/1795 | Casa da Ópera
(Largo do Palácio – São Paulo)

1798/1827 | Teatro Guadalupe (Bahia)

1794/1834 | Casa da Comédia
(Porto Alegre)

1800 | Teatro Sabará (Minas Gerais)

Em 22 de novembro de 1760 teve início aquele que talvez tenha sido o primeiro verdadeiro teatro público brasileiro: o Teatro da Praia. O conselho municipal da Bahia entregou a Bernardo Calixto Proença o encargo da construção desse teatro, que abrigava 28 camarotes, uma plateia, dividida para nobres e plebeus e uma galeria para as mulheres. O segundo, na Bahia, foi o Teatro Guadalupe (1798 a 1827, ano em que foi demolido). Era todo de madeira, inteiramente forrado de pano.

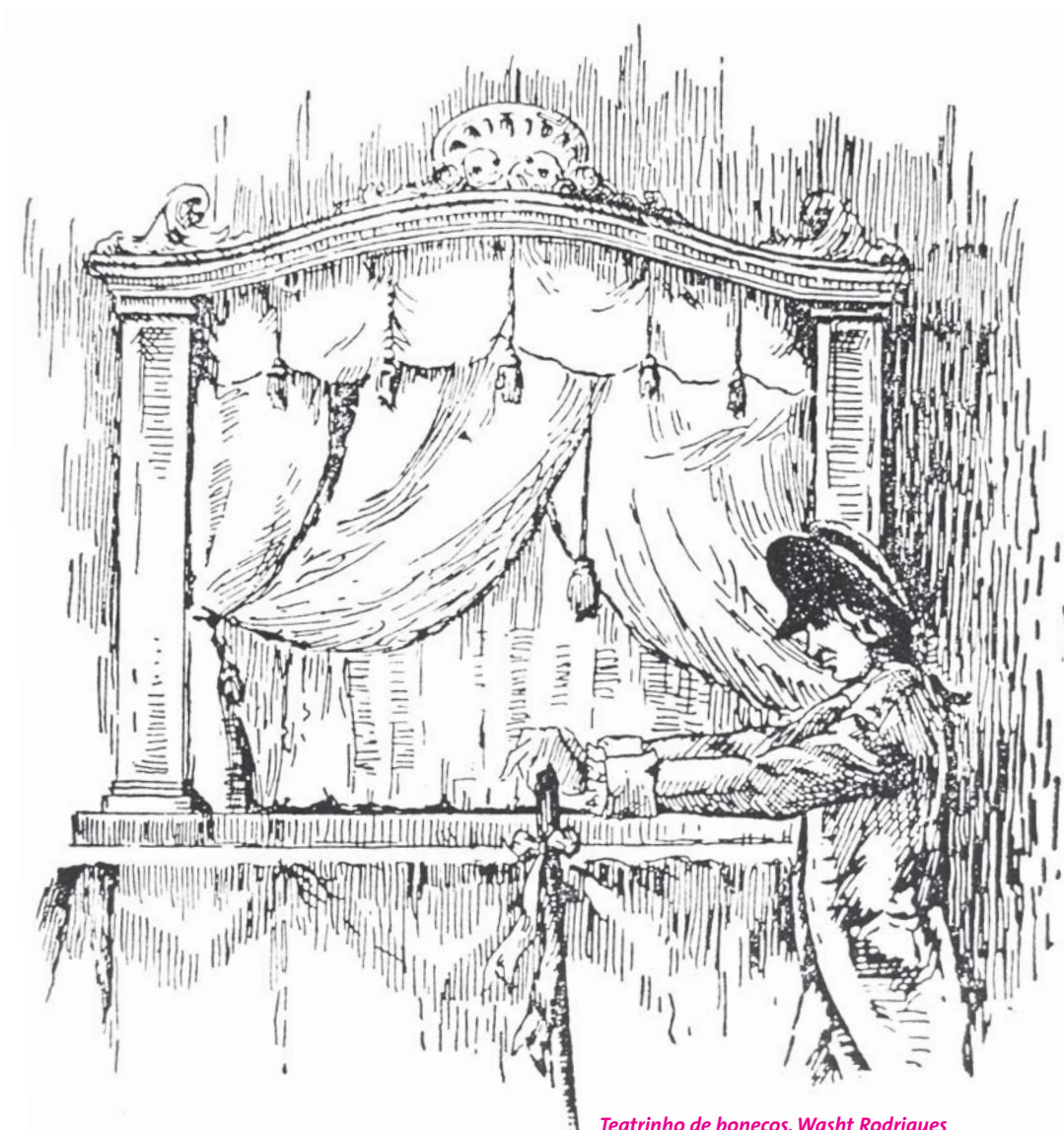
A partir de 1763, a cidade do Rio de Janeiro foi a capital do Brasil e, em 1834, na Província do Rio de Janeiro foi destacada uma área para constituir o município neutro, sede do Governo Imperial. A capital da

província foi feita no ano seguinte: Niterói. A mudança da denominação de município neutro para Distrito Federal foi feita com a Proclamação da República, situação que persistiu até a transferência da capital do país para Brasília, em 21 de abril de 1960.

Foi nesse panorama de capital que surgiram as primeiras construções especificamente destinadas à realização de espetáculos, com elencos organizados de atores, as chamadas de Casas da Ópera, muito provavelmente para se distinguirem do teatro de marionetes ou de bonifrates. Os dois fenômenos, o teatro de bonecos e o de atores, eram igualmente traços característicos do teatro colonial do Brasil, à semelhança do que acontecia em Portugal, influência do teatro espanhol, e, posteriormente, do francês e do italiano. No teatro de títeres eram muito comuns as cenas religiosas, mas no teatro de atores o nível dos espetáculos era bem baixo, e o elenco, constituído por mulatos e mundanas – criaturas que viviam nas margens da sociedade, já que a profissão de ator era considerada indigna – não teve nomes de grande repercussão.

Títeres de capa. Washt Rodrigues





Teatrinho de bonecos. Washt Rodrigues

Ainda nessa segunda metade do século XVIII ocorreu um fato significativo, que foi o reconhecimento oficial do teatro como instituição de alto valor para a educação ética e política do povo, o que contribuiu para a mudança de mentalidade em relação a essa arte e para que se verificassem tentativas para a formação de um teatro com nível artístico bem mais elevado.

1767 **Casa da Ópera do Padre Ventura**

A mais antiga Casa da Ópera do Rio de Janeiro, situada entre a Rua do Fogo (por

atravessar a chácara do fogo, assim denominada porque nela se faziam fogos de artifícios, atual Rua dos Andradas¹) e Rua da Vala (atual Uruguaiana), no trecho também denominado Quitanda dos Mariscos², uma das primeiras casas de espetáculo do Brasil, foi fundada pelo mulato Padre Ventura (Boaventura Dias Lopes) que é tradicionalmente considerado não só como seu fundador, mas também por ser o empresário do teatro.

...Situava-se no lado direito da quadra entre as atuais Ruas Uruguaiana e dos Andradas, onde existe hoje a Estação do Metrô. Por essa razão o logradouro chamou-se



A plateia. Washt Rodrigues



Enquanto os homens se divertem. Washt Rodrigues

Rua da Casa da Ópera, da Casa da Ópera Velha e da Casa da Ópera dos Vivos.³

Foi inaugurada em 1767 e como de costume na época, por um elenco de negros e mulatos. Sobre o fato, comenta Sebastião Fernandes:

Em 1763, o Rio de Janeiro era burgo triste, sem diversão. Havia uma figura muito popular, o Padre Ventura. Religioso, corcunda, tocador de violão e muito apreciado pelas cantigas. O Conde da Cunha convidou o Padre Ventura para reunir alguns cômicos e lhe arranhou uma velha casa do Largo do Capim, denominada “Casa da Ópera”. O Padre Ventura era pardo. Além de tocar violão, cantar lundus, sabia dançar o fado. Como soubesse reger a orquestra, e fosse também diretor de cena, ocorreu-lhe a ideia de ser empresário.⁴

Ao que acrescentam outros historiadores do teatro⁵: o Padre Ventura regia a orquestra em trajes sacerdotais, para fundo musical às peças de Antônio José da Silva, o Judeu.⁶ As atividades artísticas do Padre Ventura, ao lado do teatrinho da Chica da Silva (no Tijuco) podem ser considerados os primeiros teatros com salas de espetáculos especialmente construídas para este fim.

Sobre o edifício teatral, podemos citar as palavras de Múcio da Paixão:

A Casa da Ópera do Padre Ventura só podia ser modelada pela de Lisboa, como querem alguns, porque a Ópera do Tejo, destruída pelo terremoto de 1755, era demasiado monumental para que se fizesse coisa igual no Rio de Janeiro por aqueles tempos, e os teatros do Salitre e da Rua dos Condes foram edificadas posteriormente à época em que se presume o Padre Ventura ter edificado o seu teatro. A dispo-



À porta do Teatro Manuel Luiz. Washt Rodrigues

sição interna é que podia ter sido copiada talvez do teatro do Bairro Alto ou outro qualquer dos velhos pátios de comédia, então existentes em Lisboa.⁷

Muito pouco se sabe. “A crônica não conservou maiores dados sobre o teatro.”⁸ Foi construído para ser teatro, e segundo Augusto Maurício, “a sala não era de grandes dimensões mas satisfazia as necessidades da época.”⁹

A casa de espetáculo parece ter sido chamada Ópera dos Vivos porque os artistas que ali trabalhavam eram de carne e osso, diferentes dos que se apresentavam no Teatro de Marionetes e Bonifrates, do bairro Alto de Lisboa, em que se apresentavam as comédias de Antônio José, e também para se distinguir da Casa da Ópera, que existiu em 1748, onde havia teatro de marionetes.

Sebastião Fernandes, no mesmo artigo citado, refere-se à preferência dos jesuítas pelos recursos usados para divertir o público.



Vice-rei na foçura. Washt Rodrigues

costume que persistiu ainda por algum tempo nos séculos seguintes ao XVI, à maneira dos jograis, que vinham da Idade Média. Os jesuítas faziam uso de três formas de representação:

- O grupo de *títeres de porta* – junto a uma soleira, separada por uma colcha vermelha;
- O grupo dos *títeres de capote*, que por serem ambulantes, andavam pelas ruas, praças, adros de igrejas, principalmente nas feiras;
- O grupo de *títeres de sala*, mais importante, a ópera dos fantoches, conhecida em Lisboa por

Ópera dos Bonifrates, que se realizava dentro de velhas salas.

O interessante é que tais manifestações de teatro de marionetes tinha sempre ao lado um cego tocando rabeca. Esta espécie de teatrinho com bonecos de engonço seria mais tarde superada pelos personagens de carne e osso, com a denominação de Ópera dos Vivos. Esta designação intrigou tanto Vieira Fazenda, que, ao pesquisar cousas fluminenses, achava mistério o que assim acontecia, porque em Lisboa o teatrinho de bonifrates era com fantoches e o Padre Ventura, com gente de carne e osso, conseguia aqui uma diversão semelhante.

Ficou conhecida pelos nomes: Ópera dos Vivos, Casa da Ópera Velha e Casa de Ópera do Padre Ventura.

O terreno do teatro do Padre Ventura foi em parte sacrificado com a abertura da Avenida Presidente Vargas. A Casa da Ópera foi destruída por um incêndio em 1769, provocado pelas fagulhas lançadas da boca de um realístico dragão que lutava contra Jasão no drama *Os encantos de Medéa*, de Antônio José da Silva, o Judeu.

1776

Ópera Nova ou Teatro de Manuel Luiz

Sobre a escassez documental sobre as circunstâncias e dados que cercam esse teatro e aquele que foi construído para substituí-lo, vale recorrer novamente a outro artigo publicado pela *Revista de Teatro da Sbat*, onde é transcrita uma crônica de Artur Azevedo sobre o assunto:¹⁰

O primeiro teatro público a funcionar regularmente no Rio de Janeiro, segundo se tem notícia, foi o do Padre Ventura, conhe-

cido também pelos nomes de Ópera dos Vivos, Casa da Ópera Velha e Casa do Padre Ventura. Este teatro foi destruído pelo incêndio, sendo então construído (*em outro lugar*) o *Teatro de Manuel Luiz*, conhecido pelos nomes de Ópera Nova, Nova Casa da Ópera, Nova Ópera, e como o povo tem memória fraca, igualmente Ópera Velha, denominação que já fora dada ao teatro do Padre Ventura, isto após a inauguração, em 1813, do Real Teatro de São João.

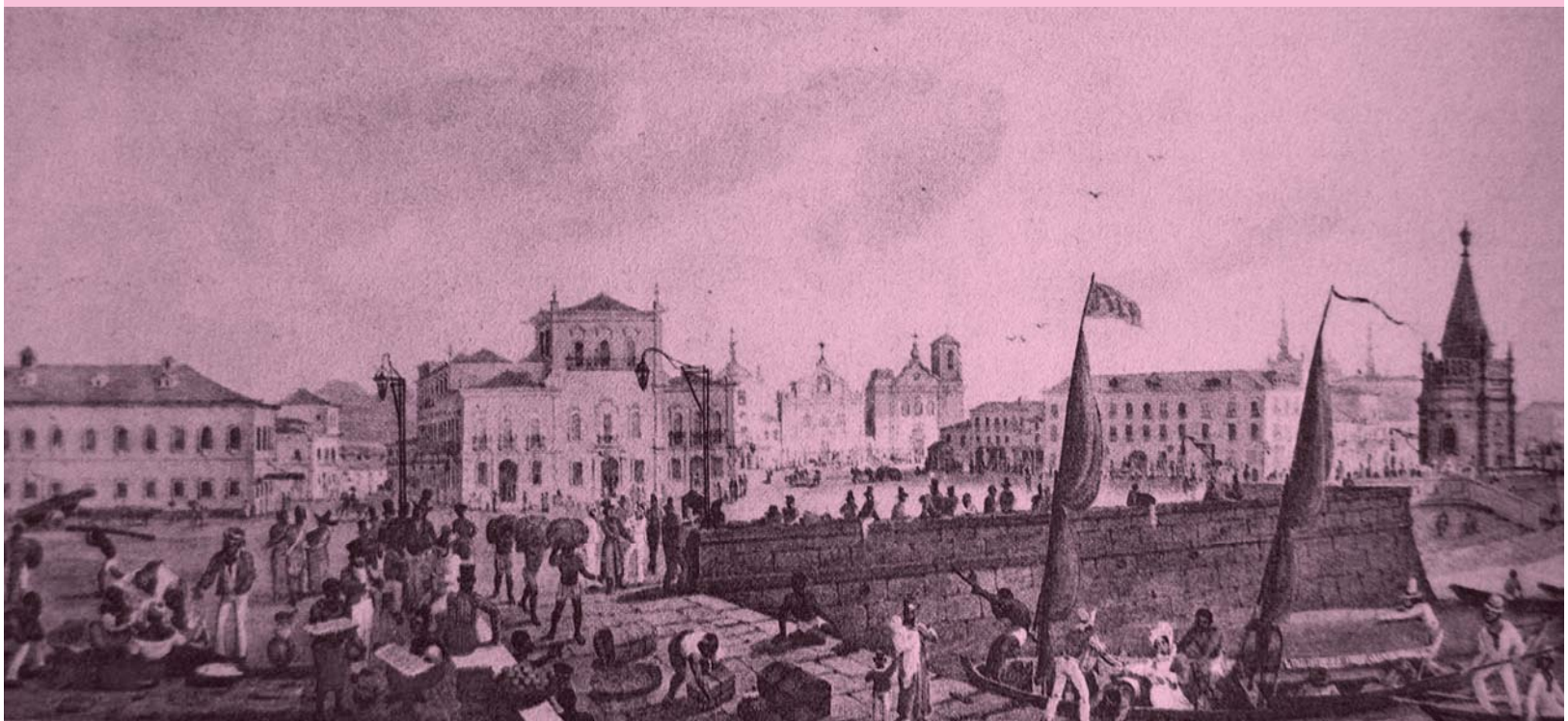
São muito escassas as notícias sobre estes dois teatros. O essencial se limita àquilo que nos deixou o dr. Moreira de Azevedo (Manuel Duarte) no seu livro *Pequeno panorama ou descrição dos principais edifícios da cidade do Rio de Janeiro*, cinco volumes publicados pelo Paula Brito, de 1861 a 1867, obra depois refundida em dois volumes editados em 1877 pelo livreiro B. L. Garnier com o título *O Rio de Janeiro, sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades*.

Escrevendo em 1896, José Vieira Fazenda disse que conseguiu apurar, após cinco anos de consultas a meio mundo e pesquisas em arquivos; nada de substancial, entretanto, acrescentou ao trabalho de Moreira de Azevedo. Na edição Garnier das Comédias de Martins Pena aí figura como introdução o *Estudo sobre o teatro no Rio de Janeiro*, devido a Mello Moraes Filho (José Alexandre de). Nesse estudo, também nada de substancial foi acrescentado ao trabalho de Moreira de Azevedo.

Depois desses três grandes vultos da história desta cidade, pesquisadores apaixonados e infatigáveis, é de supor que nada mais se há de apurar a respeito desses dois teatros. A obra deles é hoje rara e pouco acessível à bolsa geralmente desguarnecida dos amantes da história do nosso teatro, de maneira que é pouco difundido o conhecimento dessa época.

Artur Azevedo [...], apoiado em Moreira de Azevedo, mas acrescentando-lhe comentários próprios, quando foi demolido o casarão construído por Manuel Luiz,

Largo do Paço, cerca de 1824. Aquarela de Augustus Earle



aproveitou o ensejo para lembrar aos seus leitores de *O Paiz*, em artigo intitulado “O Teatro de Manuel Luiz”, estampado em 2 de novembro de 1903, o que de significativo encerravam aquelas paredes que iam desaparecer. Pareceu-nos interessante transcrever esse saboroso artigo em nossas páginas, pois certamente será lido com agrado pelas modernas gerações:

“Vá o leitor ao Largo do Paço, que hoje poderia se chamar o Largo dos Passos [Francisco Pereira, prefeito], e verá: estão demolindo a casa fronteira à Secretaria de Indústria, casa que, em 1862, foi assim descrita por Moreira de Azevedo [...]: “Edificada na rua que há entre o Paço da Câmara dos Deputados e o Palácio, tem a frente principal voltada para este último edifício. Nesta face há uma porta e quatro janelas de peitoril no segundo. A face que olha para o largo do Paço tem nove janelas em ambos os pavimentos, e a que está voltada para a travessa do Paço [que separava esse prédio da antiga Câmara dos Deputados, a Cadeia Velha] só difere daquela por ter no primeiro pavimento oito janelas e uma porta.”

Antes que desapareça o último vestígio dessa casa, que tem o direito de figurar na história do nosso pobre teatro, vou lembrar nesta coluna, a sua história; não deixa de ser interessante e curiosa:

Em 1767, durante o vice-reinado do benemérito marquês de Lavradio [vice-Rei, 1769-1779], um padre por nome Ventura, brasileiro e homem de cor, abriu no largo do Capim a Casa da Ópera, modelada pela de Lisboa, e fez aí representar todas ou quase todas as peças de Antônio José. Esse teatro foi a primeira manifestação séria de arte dramática havida no Rio de Janeiro; o nome de Padre Ventura, herói que necessariamente lutou contra toda a sorte de preconceitos – imaginem um padre, e mulato, metido a empresário de teatro no século

de D. João V. [...] deve ser pronunciado com respeito por quantos prezem a arte.

Numa noite em que se representava uma das peças mais aparatosas do Judeu, os *Encantos de Medéa*, ardeu a Casa da Ópera, e o Padre Ventura, desgostoso, arruinado, sucumbiu provavelmente ao seu infortúnio, porque nunca mais se falou dele... Debalde se procura nas velhas crônicas desta cidade notícia sobre o prestimoso brasileiro, de cujo nome ficou apenas um fragmento, aquele apelido irônico, Ventura, que tão pouco se compadece com o seu destino.

Havia então, no Rio de Janeiro, certo Manuel Luiz, que de Portugal viera como soldado, num regimento, o que não impedia de ser dançarino e músico. Dizia-se que tinha sido ator na sua terra, mas não há certeza disso. Mello Moraes Filho atribuiu-lhe não sei com que fundamento, misérias e defeitos, falta de talento e caráter dúbio, chegando a insinuar ter sido ele quem deitou fogo ao teatro do Padre Ventura.

O caso é que, logo depois do incêndio, Manuel Luiz resolveu construir um teatro, não afastado da corte como o outro, mas mesmo em frente ao palácio do vice-rei, e levantou aquelas paredes, tão fortes, que resistiriam aos séculos se não as estivessem demolindo agora, polegada por polegada, com grandes esforços de picareta e alvião.

Infelizmente a crônica não conservou a data da inauguração do teatro, a qual deve ter sido em 1776, pouco mais ou menos; não sabemos também qual foi a peça representada; só sabemos que o marquês de Lavradio assistiu ao espetáculo, e que o nosso poeta Ignácio José de Alvarenga Peixoto, o futuro inconfidente, recém-chegado da metrópole, e em vésperas de seguir para Minas, a fim de tomar posse do cargo de ouvidor do Rio das Mortes, recitou, naquela noite, de um camarote [soneto] oferecido ao vice-rei, seu protetor e amigo [...].

O Marquês de Lavradio, homem de gosto, afeiçoado às letras e às artes, não deu ouvidos de mercador a esse convite bombástico e sonoro; foi um protetor decidido do teatro de Manuel Luiz.

A empresa prosperou. A sala, que tinha duas ordens de camarotes e uma tribuna para o vice-rei, estava sempre cheia. O seu aspecto era agradável: tinha sido bem decorada por [Joaquim] Leandro¹¹ [pintor da chamada “Escola fluminense”] o famoso cenógrafo nacional.

As principais atrizes eram Joaquina da Lapa, a quem chamavam a “Lapinha”, e Maria Jacinta, por autonomasia, a “Marucas”; os principais atores José Ignácio da Costa, que era poeta satírico e tinha uma alcunha pouco lisongeira, o “Capacho”, Ladislau, o cômico mais engraçado da companhia.

“Os atores, diz Moreira Azevedo, apareceriam vestidos, como então era uso, com as suas cabeleiras de rabicho, chapéus à Frederico, fardas desabotoadas, redondas nas abas, camisas de folhos, calções e sapatos de fivelas.” Representariam eles, assim vestidos, os *Encantos de Medéa* e o *Labirinto de Creta*? Provavelmente; naquele tempo, em Paris, que era Paris, ainda se notavam as mesmas anomalias e anacronismos nos vestuários dos personagens de teatro.

Os anúncios dos espetáculos eram feitos por bandos timbaleiros, que percorriam toda a cidade; não havia jornais para nos transmitirem os respectivos programas, que hoje seriam de tanto valor histórico e literário. Em 1747 Antônio Isidoro da Fonseca estabeleceu aqui a primeira tipografia, que foi, aliás, queimada por ordem da metrópole, e ainda em 1809 proibia o governo que se anunciassem livros sem a sua licença! Que civilização poderia sair de um país colonizado assim?

Entretanto, sabe-se, pela tradição oral, que o repertório da Casa da Ópera, cons-

tava do que melhor havia; as peças de Antonio José e outros portugueses daquele tempo, e traduções, algumas bem detestáveis, das comédias de Molière e Goldoni. O teatro de Metastasio, esse foi quase todo traduzido em Portugal e representado no Rio de Janeiro.

Uma das peças que maior concorrência atraíam à Casa da Ópera era *Les fourberies de Scapin*, de Molière, traduzida, em Lisboa, talvez pelo capitão Manuel de Souza, com o título *Astúcias de Escapim*. Tenho um exemplar impresso dessa tradução que não é má, pois é bem portuguesa e conserva, quando possível, todo o espírito do grande poeta. Por baixo da lista de pessoas que falam nela, há a seguinte nota: “A cena se figura em praça com várias casas, e esta praça se finge ser a cidade de Lisboa, para onde se mudou a cena, para melhor percepção dos espectadores”.

Quando, em 1779, o marquês de Lavradio se retirou para o reino, a Casa da Ópera perdeu o seu maior protetor; todavia, continuou a prosperar durante o vice-reinado de Luiz de Vasconcellos [Vice-rei de 1779-1790], que era também amante das artes [...]. Entretanto, a Casa da Ópera lá foi, tem-te-não-caias, até a chegada da Família Real, em 1808.

Convencido, e não se enganava, de que o Rio de Janeiro ia entrar numa nova era de prosperidade, Manuel Luiz introduziu no seu teatro algumas reformas e melhoramentos, entre as quais uma arquibancada superior aos camarotes, destinada aos criados da casa real. Sobre a tribuna dos vice-reis apareceram então as armas reais.

“O Príncipe Regente, diz ainda, Moreira de Azevedo, não era muito amante de teatro; gostava mais das festas de igreja; porém em certos dias de gala, como no aniversário da rainha-mãe, ia sempre assistir o espetáculo. Uma noite em que o prin-

cipe foi ao espetáculo, Manuel Luiz acompanhou-o de tocha na mão até o paço; por isso, foi nomeado moço da câmara. Alcançou também a patente de coronel do regimento dos pardos.”

A Casa da Ópera durou até 1813, quando se inaugurou o Real Teatro de São João, hoje de São Pedro de Alcântara. Teve, pois, uma existência de perto de quarenta anos, sem deixar na história da arte brasileira a repercussão que merecia, devido à nossa miserável condição de colonos sem imprensa.

Manuel Luiz fechou o seu teatro e fez doação da casa ao príncipe real, que mandou adaptá-la para morada dos criados do paço. O povo começou a chamar-lhe a Ópera Velha, e mais modernamente a Ucharia do Paço.

Depois que deixou de ser teatro, esse [prédio] [...] teve muitíssimas complicações: morada de criados, tesouro do paço, residência do almoxarife e de outros empregados da casa imperial; agência da Estrada de Ferro Central do Brasil, depósito de acervo da extinta Inspeção Geral das Terras e Colonização, escritório de informações a imigrantes, Almoxarifado da Repartição Geral dos Telégrafos, estação do Corpo de Bombeiros, casa particular etc.

Não quis eu que o teatro Manuel Luiz desaparecesse de todo, sem que neste desataviado artigo lembrasse aos leitores de *O Paiz* que foi ali, por bem dizer, o berço da arte dramática do Rio de Janeiro.”

Muito pouco se terá a acrescentar ao comentário sobre o Teatro da Ópera Nova de Manuel Luiz, que veio substituir, em termos de casa de espetáculo, ainda que em outro endereço a Casa da Ópera ou Ópera Velha do Padre Ventura. Na administração desse empresário teatral, a casa de espetáculos conhe-

ceu grandes momentos de glória, frequentada pela elite da cidade do Rio Colonial.

Ficou esse segundo teatro conhecido como Teatro de Manuel Luiz, o nome de seu fundador e diretor, construído no Largo da Assembleia, esquina do Beco dos Madeiros ou Travessa do Paço, dando frente para o Palácio dos Vice-Reis. Mais tarde chamado Largo do Carmo, depois Largo do Paço e Praça D. Pedro II. Atualmente Praça XV, e Rua da Assembleia. A área é hoje ocupada pela Câmara dos Deputados.

...era naquele tempo defronte das primeiras janelas do lado direito do palácio dos vice-reis, exatamente a mesma casa que depois ficou sendo uma dependência do paço...¹²

Esse português, ex-barbeiro, ex-dançarino, ex-tocador de fagote numa banda militar era protegido do vice-rei Marquês de Lavradio (vice-rei de 04/11/1769 a 1779), manteve relações de dependência do teatro para com o poder estabelecido, construindo um teatro luxuoso, para a época, com abundância de cortinados de damasco, dourados, candeeiros de prata, além das duas filas de camarotes, à direita localizado o camarote do vice-rei, ornamentado com os brasões reais. O pano de boca, que representava Netuno num carro puxado por cavalos-marinhos, rodeado por outros deuses e figuras mitológicas, tendo ao fundo a Baía de Guanabara, havia sido pintado pelo apreciado pintor José Leandro Joaquim de Carvalho.

Dois pavimentos, com janelas de peitoril, na fachada uma porta e quatro janelas no primeiro pavimento e cinco no segundo; a face voltada para o largo do Paço apresenta nove janelas em ambos os pavimentos e, a que dava para a Travessa do Paço,

tinha no primeiro pavimento oito janelas e uma porta.¹³

Esta casa conheceu os triunfos sociais do culto e o galante Marquês do Lavradio, porém, tornou-se inadequada para uma corte europeia, habituada às cenas de Lisboa. Funcionou ativamente de 1776 a 1813, com altos e baixos. Não há notícias do espetáculo que inaugurou o teatro depois de sua reforma. Sabe-se que contratados por Manuel Luiz, lá trabalharam: José Inácio da Costa (Capacho), Joaquim da Conceição Lapa (Lapinha), Maria Jacinta (Marucas), Francisca de Paula e a Cia. Lírica de Antonio Nascen-tes Pinto.

Com a vinda da Família Real para o Brasil, a Casa da Ópera de Manuel Luiz foi reformada para receber o soberano, mas era insuficiente para tantos novos espectadores que frequentariam o teatro, “construiu-se uma galeria sobre os camarotes para os

criados do Paço. José Leandro pintou novo pano de boca.”¹⁴

A rica e fascinante história das casas de espetáculos do Rio de Janeiro iniciando a partir do início do século XIX, como parte do desenvolvimento cultural que o Reino Unido de Portugal e Algarve conheceu após a vinda da Família Real. Este acontecimento veio impulsionar a atividade teatral. Acostumados à vida da metrópole, a Família Real e os nobres de Lisboa sentiram falta de diversões no triste burgo colonial. Uma corte habituada às salas de espetáculo nos moldes italianos necessitava de um teatro à altura de sua pompa. Tornara-se então insuficiente para os numerosos cortesãos aficionados que chegaram com o Príncipe Regente a oferta pobre das terras d’além-mar, e com o deslocamento do centro do poder do Terreiro do Paço para o Campo de Sant’Anna¹⁵, o Teatro de Manuel Luiz foi perdendo a importância.

Notas

- ¹ A Rua do Fogo entre 1775 e 1780 teve as seguintes denominações: Rua da Pedreira da Conceição, Rua da Pedreira Que Vai Detrás da Sé, Rua da Pedreira e finalmente Rua do Fogo.
- ² Alguns historiadores equivocaram-se quanto à localização deste teatro, quando situam a casa da Ópera do Padre Ventura no Largo do Capim, local não muito distante da Rua do Fogo. Autores como Múcio da Paixão (*O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Brasília Editora, 1936, p. 69 -70.): “O mais antigo teatro do Rio de Janeiro foi a Casa da Ópera, perto do Largo do Capim, dirigida pelo Padre Ventura.” Segundo alguns historiadores era situada na Rua da Ópera dos Vivos, atual Rua dos Andradas; segundo outros ficava no Largo do Capim, sendo possível que as duas denominações se refiram ao mesmo local.
- ³ CAVALCANTI, Nireu Oliveira. *Rio de Janeiro. Centro histórico 1808-1998. Marcos da Colônia*. São Paulo: Dreschner Bank Brasil, 1998.
- ⁴ Sebastião Fernandes num artigo “Casas de Espetáculos”, Revista *Dionysos*, ano XXI, Dez. 70/71, n. 18, p.100-1.
- ⁵ CAFEZEIRO, Edwaldo. Gadelha, Carmem. *História do Teatro Brasileiro. De Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: UFRJ/ Funarte, 1996, p. 91.
- ⁶ Antonio José da Silva (o Judeu), nascido no Rio de Janeiro em 8 de maio de 1705 foi queimado em vida em 18 de outubro de 1739, por ordem do Santo Ofício, no antigo Campo da Lã, em Lisboa.
- ⁷ MÚCIO DA PAIXÃO. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Brasília Editora, 1936, p. 69-70.
- ⁸ AZEVEDO, M. D. Moreira de. *O Rio de Janeiro...* 3ª ed. Rio de Janeiro: Brasiliana Ed., 1969, v.II, p. 156.
- ⁹ AUGUSTO MAURÍCIO. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 101-2.
- ¹⁰ Na *Revista de Teatro da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais* (Sbat), n. 322, jul/ago de 1961, p. 8-15, encontramos um artigo (sem autor) intitulado “O Berço da Arte Dramática do Rio de Janeiro”, e como subtítulo “O Teatro de Manuel Luiz”. Pela importância do documento, transcrevo-o na íntegra, como optei por fazer ao longo do livro com citações de importância semelhante.
- ¹¹ Na verdade, o pintor e cenógrafo se chamava José Leandro Joaquim de Carvalho.
- ¹² MACEDO, Joaquim Manuel de. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1991, p. 191.
- ¹³ AZEVEDO, M. D. Moreira de. *O Rio de Janeiro; sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades...* 3ª ed. Rio de Janeiro: Brasiliana Editora, 1969, p. 156.
- ¹⁴ PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*; Rio de Janeiro: Moderna, 1917, obra póstuma. p. 79-82.
- ¹⁵ Chamou-se também Campo de Honra, por pouco tempo; depois passou a Campo da Aclamação e, por fim, Praça da República, por ocasião da Proclamação, nome que conserva até hoje.

Referências Bibliográficas

Casa da Ópera do Padre Ventura

MAURÍCIO, Augusto. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro. Prefeitura do Distrito Federal: Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 101-2.

AZEVEDO, M. D. Moreira de. *O Rio de Janeiro...* 3ª ed. Rio de Janeiro: Brasiliiana Ed., 1969. v. II, p. 156.

_____. *Pequeno panorama ou descrição dos principais edifícios da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Tipographia Paulo Brito, 1862.

CAFEZEIRO, Edwaldo. GADELHA, Carmen. *História do Teatro Brasileiro*. De Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: UFRJ-Funarte, 1996, p. 84 e 91.

CAVALCANTI, Nireu Oliveira. *Rio de Janeiro: Centro Histórico 1808-1998*. Marcos da Colônia. Dreschner Bank Brasil S.A., 1998.

Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1925.

CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro...* Rio de Janeiro: J. Olympio, 1949, v. I, p. 198.

Escragnolle Doria. Teatros cariocas desaparecidos. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 13 de jan. 1934.

FERNANDES, Sebastião. Casas de Espetáculos. *Revista Dionysos*, Ano XXI, dez. 70/71, n. 18, p. 100-1.

HESSELL, Lothar F. & RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil da colônia à regência*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Instituto Estadual do Livro, 1974. p. 40-3.

MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904.

PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*. Brasília: Rio, 1936, p. 69-70.

Revista do Teatro Sbat, Rio de Janeiro, n. 322, jul.-ago., 1961, p.8-15. (s.a.)

Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1932, v. 163, tomo 109, p. 425-57.

SANTOS, J. Gonçalves dos (Padre Perereca). *Memórias para servir a história do Reino do Brasil*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1943, p. 89-90.

SILVA, Lafayette. *História de teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 20-1.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.

Ópera Nova ou Teatro Manuel Luiz

MAURÍCIO, Augusto. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura, s.d. p. 103-5.

AZEVEDO, M. D. Moreira de. *O Rio de Janeiro; sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades...* 3ª edição, Rio de Janeiro: Brasiliiana Ed., 1969, p. 156.

_____. *Pequeno panorama ou descrição dos principais edifícios da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Tipographia Paulo Brito, 1862, p. 359-60.

_____. Rio de Janeiro, apud Paixão, Múcio da, op. cit., p. 79.

BARRETO FILHO, J. P. de Mello. *Anchieta e Getúlio Vargas; iniciativas e realizações*. s. l. Departamento de Imprensa e Propaganda, 1941, p. 52.

BRASIL, Gerson. *História das ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral da Educação e Cultura, 1954, p. 27 e 119.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1925.

CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro...* Rio de Janeiro: J. Olympio Ed., 1949, v. I, p. 199 e 255.

EMYGDIO, Carlos. *Os teatros do Rio de Janeiro. Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, fevereiro de 1928.

FERNANDES, Sebastião. Casas de Espetáculo. *Dionysos*, 1974, p. 102-3.

- HESSELL, Lothar F. & RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil da Colônia à Regência*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Instituto Estadual do Livro, 1974. P. 44-50 e 82-6.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1991, p. 191.
- MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro; alguns apontamentos para a sua história*. Rio de Janeiro: Garnier, 1904, p. 109-18.
- PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil; obra póstuma*. Rio de Janeiro: Moderna, 1917, p. 79-82.
- Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1930, v. 163, tomo 109, p. 425-57.
- SANTOS, J. Gonçalves dos (Padre Perereca). *Memórias para servir à história do Reino do Brasil*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1943, v. I, p. 9, 58 e 64.
- SILVA, Lafayette. *História de teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 21-4.
- SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. I.



Capítulo 2

O TEATRO DE
UMA CAPITAL AINDA
PROVINCIANA

O teatro brasileiro, como atividade contínua, alicerçada por três elementos construtivos da vida teatral – atores, autores e público estáveis só começa, de fato, com a independência.

Décio de Almeida Prado

A entrada do Brasil na história como nação, encerrando definitivamente a época colonial, foi marcada pelo ano de 1808, quando, para o Brasil, encerra-se o século XVIII: é a data em que Dona Maria I, a rainha louca, e seu filho, o Príncipe Regente João (o futuro Rei D. João VI), fugindo da invasão napoleônica, vêm refugiar-se, com toda a Corte, na grande colônia sul-americana, onde estabelece a capital do novo Reino de Portugal, Brasil e Algarve, no Rio de Janeiro. Embora o teatro no Brasil tenha existido desde o primeiro século de sua colonização, foi nos primeiros anos do século XIX que ele começou a apresentar um nível artístico e cultural. Com a transmigração da Família Real e da Corte para o Rio de Janeiro, todos os setores da vida cultural se desenvolveram, inclusive, e com destaque, o teatro.

Pouco depois de sua vinda, o Príncipe Regente determinou medidas econômicas e políticas, para que a cidade do Rio de Janeiro, escolhida para hospedar a Família Real, pudesse estar à altura das exigências da Corte portuguesa e se adequasse aos parâmetros da posição política e econômica por ela ansiados. Não só isso, também era preciso afastar os padrões rurais, religiosos e patriarcais

e trazer a cultura que caracterizava a Europa no início do século XIX, espelhando os valores europeus, principalmente os ingleses e franceses, que correspondiam aos padrões da sociedade urbana que para cá se deslocara. Era necessário construir teatros. O Príncipe mandou edificar o primeiro, ao qual se seguiram vários no Rio de Janeiro, na província e em diversas cidades e vilas do país, em permanente processo de multiplicação, ao longo do século, atingindo um total de 23 na primeira metade. Os teatros vão se constituir num dos inconfundíveis indicativos da transformação de valores morais e culturais na sociedade do século XIX.

Para dar início à transformação, chegou ao Brasil, em 1816, a Missão Artística Francesa, a quem foram confiadas as primeiras tarefas. Eram ao todo dezesseis os membros da Missão, composta pelos artífices Jean Baptiste Level (mestre ferreiro e perito em construção naval); Pilite (surrador de peles e curtidor); Fabre (curtidor); Nicolas Magliori Enout (serralheiro); Louis Joseph Roy e seu filho Hippolyte (carpinteiros e fabricantes de carros); François Ovide (engenheiro mecânico); e pelos artistas Joachim Lebreton (chefe); Jean Baptiste Debret (pintor histórico); Nicolas Antoine Taunay



Planta da cidade do Rio de Janeiro em 1817

(pintor de paisagens); Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (arquiteto); Auguste Marie Taunay (escultor); Charles Simon Pradier (gravador); Segismund Neukomm (compositor, organista e mestre de capela); e ainda pelos auxiliares dos artistas Grandjean de Montigny, Charles Louis Levasseur e Louis Simphorier Meunié; e de François Bonrepos. Os artistas participaram da formação da Imperial Academia de Belas-Artes, convidados a implantar um modelo nas áreas de arte e arquitetura e de responsabilizar-se pelo ensino. A primeira tarefa foi criar monumentos para festas e desfiles referentes aos acontecimentos da Família Real. Segundo uma tradição que se estabeleceria no Brasil, desejava-se a grandiosidade.

A política de incentivo à construção de teatros no Brasil foi definida ao longo do século XIX, com auxílios por parte do governo, ou sob forma de loterias e subvenções dadas às associações, com o propósito de edificar casas de espetáculos formando o teatro como uma instituição de relevância para a formação social do povo, um espaço apropriado para formar uma sociedade, levando em consideração os padrões de civilidade que nesta época começavam a ser assimilados por influências externas. O teatro seria um bom veículo condutor e transformador de valores e deveria participar ativamente da proposta mais vasta de conscientizar e instruir a sociedade para o progresso e para a civilização.

A construção dos teatros faz surgir uma vida teatral, animando o público, instigando a criação e importação de companhias de teatro e de grupos amadores, tanto quanto a produção de textos dramáticos influenciados pelos movimentos literários vindos da Europa, como o Romantismo, de 1833 a 1855, e o Realismo, que se prolongou dessa data até os primeiros anos do século XX.

Na fase romântica, surgiram bons nomes nacionais, que cultivaram os gêneros mais conhecidos: a comédia, o drama, o drama lírico, o *vaudeville* e, em menor escala, a tragédia, sem esquecer o popular melodrama. Ao movimento romântico, à semelhança do que ocorrera na Europa, seguiu-se a fase realista. Passaram então a ser discutidas no palco as principais questões sociais do momento. Passados cerca de trinta anos, porém, assinalou-se um período de decadência, quando predominaram os gêneros “opereta” e “revista”, assim como o drama de “capa e espada”, o repertório passando a corresponder ao gosto de uma audiência de nível pouco elevado, resultante da popularização da frequência ao teatro, do rebaixamento do gosto e da exigência menos apurada do padrão do espetáculo.

Em 5 de maio de 1900, o jornal *O Paiz* publica matéria escrita por Artur Azevedo, republicada meio século depois, em 1959, pela *Revista da Sbat*, (n. 312) com o título “Uma sùmula da história do teatro brasileiro”. *O Paiz*, que no início do século se considerava “a folha de maior tiragem do país”, decidira, por ocasião das comemorações do IV centenário do descobrimento, fazer um balanço do que a nação tinha realizado, e coube a Artur Azevedo falar sobre o teatro. O texto de apresentação do artigo do ilustre dramaturgo chama atenção para o fato de haverem algumas incorreções (“pequenas nicas”, como chamaram) que foram corrigidas em outros artigos do próprio autor: por exemplo, “sobre o teatro de Manuel Luiz”,

posteriormente contou ele que os espetáculos continuaram em menores proporções, depois de retirada do Marquês do Lavradio para a Europa, cessando somente após a inauguração do Real Teatro de São João.

Mas nada compromete a visão aguçada e extremamente crítica que caracterizou a escrita deste importante homem de teatro.

Do texto de Artur Azevedo, intitulado “O teatro dramático”, além do incrível poder de síntese na abordagem dos principais fatos que marcaram a vida teatral do país nos séculos anteriores, ressaltou a amargura com que expõe a decadência do gosto na cultura do final do século XIX, muito influenciado pelos estrangeirismos:

Há dias escrevi o seguinte, no número extraordinário com que a revista do *Brazil Portugal* comemorou o 4º centenário da nossa terra:

“É um lugar-comum que o teatro brasileiro está em decadência, que é necessário regenerá-lo etc., mas a dolorosa verdade é esta: o teatro brasileiro nunca existiu. Há um grande número de peças teatrais esporádicas, escritas por autores brasileiros, e entre elas algumas que poderiam figurar, com vantagem, na literatura de qualquer país mais adiantado que o nosso; entretanto, o que até hoje se tem feito em prol do nosso teatro não passa de tentativas, a que faltou a indispensável perseverança e que não mereceram, desgraçadamente, a atenção nem o estímulo dos governos.

A verdade é sempre desagradável e aquela então é uma verdade que nunca andou disfarçada. Por isso, não admira que o meu artigo fosse um tanto censurado por alguns visionários que se deixam iludir pela magia das recordações.

Um cavalheiro, que diverge, um tanto acriminosamente, da minha opinião, atira contra mim Silvio Romero, que aliás, negou a existência de uma verdadeira literatura dramática no Brasil; outro, ainda mais irritadiço, declarou em estilo dos tempos do S. Januário, que os manes de Alencar nunca me perdoariam artigo tão pessimista.

Ora, Alencar precisamente, escrevia o seguinte, pouco tempo antes de morrer: “Era minha intenção suscitar algumas ideias acerca da regeneração do nosso teatro, ou antes, da sua criação, pois *nunca o tivemos*; nem alguns esforços individuais constituem uma literatura dramática”.

Como se vê, não fiz mais que adotar o parecer do nosso primeiro dramaturgo. De então para cá o teatro brasileiro não deu um passo para frente; pelo contrário: retrogradou, se é que pode retrogradar o que não existe.

Oxalá que me fosse dado hoje, que nas colunas d’*O Paiz* se dá balanço à nossa atividade intelectual de quatro séculos, escrever a notícia das vitoriosas campanhas do teatro nacional! Possa ter esta satisfação o cronista que escrever os artigos comemorativos do 5º centenário, e, conto que tenha, pois é incrível que o século XX não veja o advento de nossa literatura dramática.

Não há civilização mais lenta que a civilização teatral, e, quando não fôssemos, em matéria de arte, tão fáceis de contentar, restar-nos-ia, ao menos, a consolação de que em todos os outros países das duas Américas, inclusive os Estados Unidos, a literatura dramática é ainda mais incipiente que a nossa.

Havia já dois séculos e alguns anos que o Brasil tinha sido descoberto, quando a fama do teatro do Bairro Alto, de Lisboa, teve a sua repercussão no Rio de Janeiro. Antes disso, a arte de representar não se manifestava por qualquer forma em terras de Santa Cruz, pois não meto em linha de conta os teratológicos *mistérios* de José de Anchieta representados ao ar livre para entretenimento e edificações dos índios.

Tivemos por aquele tempo a nossa Casa da Ópera, fundada pelo Padre Ventura, mestiço inteligente e letrado, e depois a Nova Casa da Ópera, construída pelo músico e dançari-

no português Manuel Luiz. Para esse teatro vieram os primeiros atores portugueses que pisaram em terras americanas.

Com a retirada do vice-rei, conde de Avintes, segundo Marquês do Lavradio, grande protetor de Manuel Luiz, acabou a Casa da Ópera e só houve teatro no Rio de Janeiro depois da vinda de D. João VI, que fez construir, por Fernando José de Almeida, o Real Teatro de São João, e mandou vir de Lisboa duas companhias, uma dramática e outra lírica. Da primeira faziam parte os artistas mais festejados da metrópole, e a segunda trazia como regente da orquestra Marcos Portugal, de quem falou o meu colega Oscar Guanabario.

Depois da inauguração desse teatro, em 12 de outubro de 1813, outros se construíram nas principais cidades do Brasil; mas até hoje nenhuma província fez por si mesma qualquer esforço em prol da arte dramática. Organização de mesas censórias, pequenas subvenções, dadas, na maior parte dos casos, a companhias estrangeiras, e disso não tem passado a intervenção dos governos provincianos.

Ultimamente, depois de inaugurado o regime republicano, tem-se notado tal ou qual desejo e emancipação artística; mas os primeiros sinais bruxuleiam apenas.

Por conseguinte, falando de movimento teatral no Rio de Janeiro, abrangeremos todo o país.

A 25 de março de 1824 pegou fogo pela primeira vez o Real Teatro de São João, que estava condenado a mais dois incêndios; rapidamente reconstruído, o teatro foi de novo inaugurado aos 22 de janeiro de 1826, intitulando-se então Imperial Teatro de S. Pedro Alcântara.

Fernando José de Almeida, o proprietário, mandou contratar em Lisboa uma companhia dramática da qual faziam parte os famosos artistas Manuel e Ludovina Soares.

Como empresário – terrível coincidência! – morresse no mesmo dia em que aqui chegou à companhia, depois de uma horrorosa viagem, D. Pedro I tomou os artistas sob sua proteção.

Mas nem por isso foram eles mais felizes: dois anos depois, aos 7 de abril, o monarca saía barra fora e a companhia dispersava-se, abandonando o teatro, que passou a chamar-se Constitucional Fluminense.

A companhia era tão numerosa, que se dividiu em três grupos; um deles alugou um teatro particular que havia na Rua dos Arcos, outro foi dar espetáculos em Niterói, e o terceiro, em que figuravam Manuel Soares e Ludovina, construiu o Teatro da Praia de D. Manuel, depois chamado de S. Januário, e inaugurou-o em 1834.

Um ano antes aparecera João Caetano dos Santos.

O grande artista mourejou a princípio aqui e ali, no teatro de Niterói, no do Valongo (construído especialmente para ele) e no de S. Januário, até que, em 7 de setembro de 1839, tendo organizado uma companhia da qual fazia parte Estela Sezefredo, com quem se casou, reinaurou o Constitucional, que de novo se intitulou de S. Pedro de Alcântara, denominação que tem conservado até hoje.

Naquela noite foi representada pela 1ª vez a tragédia *Olgiato*, de Domingos José Gonçalves de Magalhães. Parecia que o teatro brasileiro nasceria naquela ocasião, mas assim não foi. João Caetano não compreendeu que estava nas suas mãos a nacionalização do nosso palco. De Magalhães, o que ele mais apreciava eram as traduções de Daucis, e quando apareceu o incomparável Luiz Carlos Martins Pena, criador da comédia nacional, o Frederick Lemaitre brasileiro não compreendeu também que esse moço era um predestinado.

Que resultou daí? O autor de *O Noviço* não nos deixou senão farsas, levando consigo para a eternidade, aos 33 anos, todos os seus sonhos de arte, e do genial artista não se aponta a outra criação notável, em peça brasileira, que não seja o papel de Antônio José, na tragédia de Magalhães.

Como, desde o êxodo produzido pela revolução de 89, houvesse uma importante colônia francesa no Rio de Janeiro, a qual ainda mais importante se tornou depois que D. João VI trouxe alguns artistas notáveis daquela nacionalidade, a nossa capital foi sempre visitada por artistas parisienses, e estes eram tão bem recebidos, que alguns deles edificaram em 1832, o teatro que se chamou de S. Francisco e se chamava Ginásio quando há alguns anos foi transformado em clube carnavalesco.

Foi então que o gosto pelo teatro francês se implantou deveras na população fluminense; João Caetano, que tinha músculos para lutar contra ele, deixou-se levar na corrente! Pode-se mesmo dizer que ele antipatizava com as peças nacionais, embora recebesse uma subvenção do Estado para representá-las de preferência às estrangeiras. O caso é que o nosso primeiro artista desapareceu em 1863, sem ter prestado nenhum serviço às letras nacionais.

O mesmo não se pode dizer do empresário Joaquim Heleodoro dos Santos, que manteve no Ginásio, de 1853 a 1860, uma boa companhia dramática.

Esses sete anos constituem o período mais interessante do nosso teatro. Representaram-se ali as melhores peças de Alencar, Macedo, Pinheiro Guimarães, Quintino Bocayuva, Sizenando Nabuco, Achilles Verejão e outros; mas pouco durou esse fogo de palha, e quando alguns anos mais tarde, com a abertura do Alcazar, o Rio de Janeiro foi invadido pela opereta parisiense e Offenbach começou a reinar como

déspota em todos os espíritos, apagaram-se as últimas esperanças.

Furtado Coelho prestou mais relevantes serviços à arte dramática no Brasil, e foi, depois da invasão alcazariana, o único empresário e ator que conseguiu, com elementos reunidos no próprio país, dar-nos o teatro exclusivamente literário; mas não se pode dizer que esses serviços aproveitassem a literatura brasileira.

Não é que nos faltassem nem nos faltem aptidões; mesmo depois da *débâcle*, apareceu França Júnior, um continuador de Martins Pena, e apareceram outros autores cuja nomenclatura tomaria muito espaço. E nas províncias (basta citar um Agrário de Menezes, no Norte e um Arthur Rocha, no Sul) não faltaram bons cultores da literatura dramática.

Atores notáveis tivemos-los, vindos de Portugal e educados no Brasil, como Areias e Guilherme de Aguiar, ou nascidos no Brasil, como Vasques, Martinho, Peregrino, Pimentel, Fraga, Xisto Bahia e tantos outros. Ainda nos restam muitos artistas, mas nesse artigo só cito mortos.

O Rio de Janeiro tem sido visitado por algumas sumidades da arte dramática, universalmente consagradas; mas essas visitas, longe de concorrer para que o teatro nacional desabrochasse, produziram o efeito diametralmente oposto. O público não perdoa aos nossos autores não serem Shakespeare e Molières; não perdoa aos nossos atores não serem Rossis, Novellis e Coquelins; não perdoa às nossas atrizes não serem Ristoris, Sarahs e Duses.

Descendo sempre de trinta anos a esta parte, o teatro do Rio de Janeiro (e, por conseguinte, no Brasil) chegou ao estado deplorável em que o vemos.

Atualmente as casas de chopes, cafés cantantes, frontões, boliches etc., lhe dão os últimos coices; anteontem, dia feliz do

4º centenário do Brasil, a nossa civilização em matéria de teatro foi caracterizada por um espetáculo¹ de cavalinhos e palhaçadas no teatro histórico de João Caetano.

O texto de Artur Azevedo também aponta um outro dado importante sobre o teatro do Rio de Janeiro: o fato de ele ser um termômetro do teatro brasileiro. As mudanças do teatro no Brasil em geral acompanham o desenvolvimento de acontecimentos históricos e, em suas variações, refletem a situação política, social e econômica em que a cultura brasileira se encontra. Se no Rio de Janeiro, ainda que capital, o panorama social ainda é bastante provinciano, pode-se imaginar como seria o resto do Brasil nos primeiros anos do século XIX. De qualquer modo, não é inverdade dizer que o teatro foi o divertimento que, após a chegada da Família Real, mais conquistou os cariocas, a ponto de se tornar o predileto até o fim do século.

Como observação geral sobre os edifícios das casas de espetáculo, é preciso notar um traço importante ocorrido em todas elas: o fato de terem sido construídas, reconstruídas e reformadas muitas vezes, e *pari passu* com essas mudanças físicas, batizadas e rebatizadas outras tantas, até no mesmo ano. Essas sucessivas modificações, de certo modo, acompanham a história das transformações sofridas no aspecto físico e humano do Rio de Janeiro.

A tentativa de reconstruir a arquitetura cênica, uma arquitetura tão efêmera quanto o espetáculo teatral, resulta quase impossível, já que a maioria desapareceu sem deixar registro. As reconstituições foram realizadas através de consultas a periódicos, através das descrições de jornalistas e de escritores de crônicas, publicadas em revistas ou jornais da época. Também não são muitos os materiais iconográficos disponíveis para análise, tão pouco é o cuidado com a preservação da

memória das instituições que se observa ao longo da história dos edifícios teatrais.

De modo geral, pode-se verificar que os teatros do século XIX no Rio de Janeiro mantiveram as características arquitetônicas do palco italiano, inserido em espaços sem forro, cujas coberturas eram sustentadas por tesouras metálicas ou de madeira. As casas de espetáculos construídas no final do século, através da sua arquitetura, sobretudo considerando as decorações e ornamentações internas e a volumetria das fachadas, mantinham uma identidade própria, de tal modo que, apesar das frequentes mudanças de empresários e de nomes, não perdiam sua identidade junto ao público como instituição. Geralmente eram localizadas junto aos cafés e cervejarias, pontos de encontro de intelectuais, boêmios, artistas, de um modo geral, espaços de rica e intensa vida social e política. O teatro estava sempre no imaginário do povo, com sua música, dança e belas senhoras elegantemente vestidas.

Durante o século XIX, a partir da vinda da Família Real, muitas casas de espetáculos foram sendo construídas pelo Brasil afora, a grande maioria na cidade e na província do Rio de Janeiro. Pode-se estabelecer uma relação dos principais teatros construídos no Brasil no período. Desses, porém, apenas os do Rio de Janeiro serão analisados em seu aspecto físico e histórico, de modo a, sobretudo, ressaltar a importância que tiveram na vida cultural da cidade. Serão apresentados por ordem de data de inauguração, seguida dos nomes que receberam ao longo de sua história, e de datas de alteração desses nomes.

Porém, neste capítulo, serão examinados apenas os teatros da cidade do Rio de Janeiro, reservando-se ao capítulo seguinte os teatros que animaram a vida cultural do interior da província, isto é, dos futuros municípios do Estado do Rio de Janeiro.

1813

Real Teatro de São João

A partida para o início de uma vida cultural organizada foi a atitude contundente de João VI ao incumbir, pelo Decreto de 28 de maio de 1810, o Intendente Geral da Polícia, Paulo Fernandes Vianna, de construir um “teatro decente”, que possuisse dignidade suficiente para receber a Corte e seus visitantes ilustres e estrangeiros, permitindo que funcionasse com o nome de Real Teatro de São João. O teor desse decreto é o seguinte:

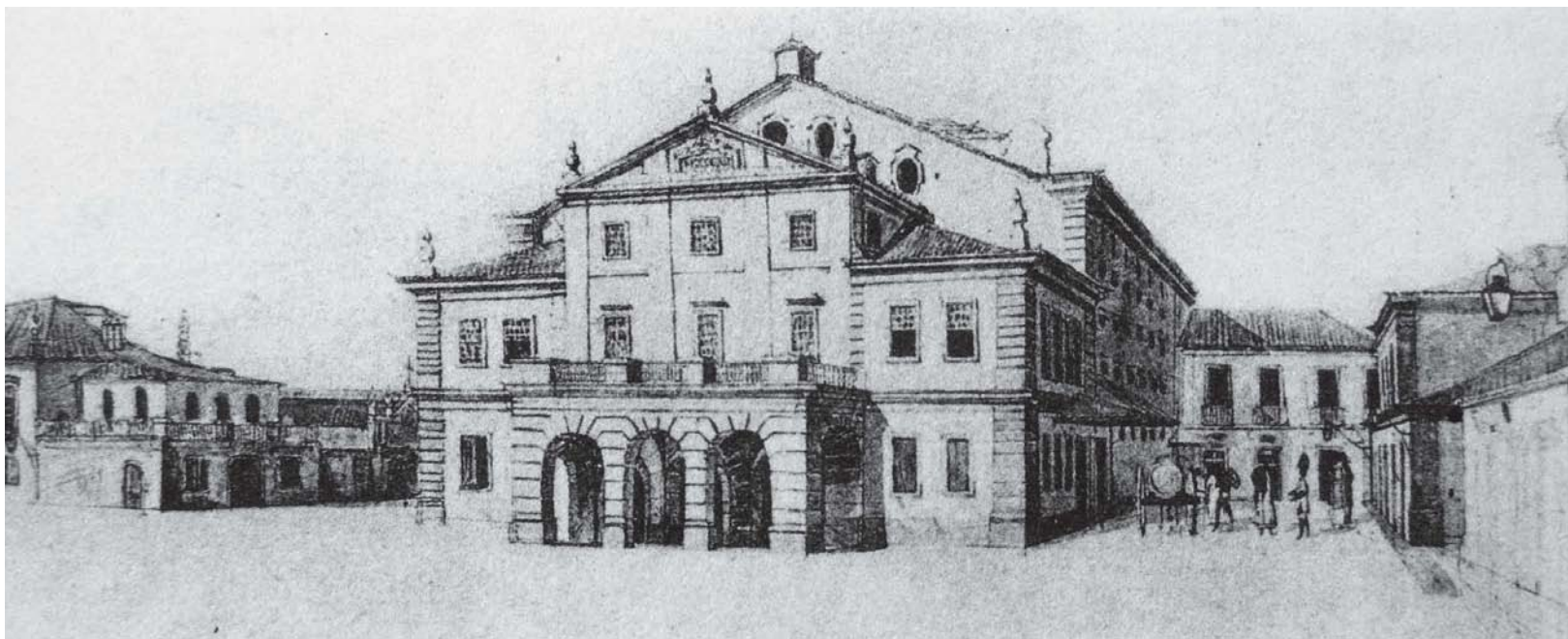
Fazendo-se absolutamente necessário nesta capital, que se erija um Teatro decente e proporcionando à população, e ao maior grau de elevação e grandeza em que hoje se acha pela minha residência nela, e pela concorrência dos estrangeiros e de outras pessoas que vêm das extensas províncias de todos os meus Estados: fui servido encarregar o doutro Paulo Fernandes Vianna, do meu Conselho e Intendente geral da polícia, do cuidado e diligência de promover todos os meios para ele se erigir, e conservar sem dispêndio das rendas pú-

blicas, e sem ser por meio de alguma nova contribuição que grave mais os meus fiéis vassallos a quem antes desejo aliviar de todas elas.

E havendo-me proposto o mesmo Intendente, que grande parte dos meus vassallos residentes nesta corte me haviam já feito conhecer e que por ser esta obra do meu real agrado, e de notória necessidade, se prestavam de boa vontade a dar-me uma prova de seu amor e distinta fidelidade, concorrendo por meio de ações a fazer o fundo conveniente, principalmente se eu houvesse por bem de tomar dito o Teatro debaixo de minha proteção e de permitir que com relação ao Imperial nome se denominasse Real Teatro de S. João.

Querendo corresponder ao amor que assim prestam a minha real pessoa e com que tanto se distinguem nesta ação, sou servido honrar o dito Teatro com a minha real proteção, e com a pretendida invocação, aceitando, além disso, a oferta que por mão do mesmo Intendente fez Fernando José de Almeida, de um terreno a este

Teatro São João em 1817



fim proporcionado, que possui defronte à igreja da Lampadosa, permitindo que nele se erija o dito Teatro, segundo o plano que me foi presente e que baixará com este assinado pelo mesmo proprietário do dito terreno, que além disso se oferece a concorrer com seus fundos, indústria, administração e trabalho, não só para a criação como para o reger e fazer trabalhos.

E sou, outrossim, servido, para mostrar mais quanto esta oferta me é agradável, conceder que a tudo quanto for necessário para seu fabrico, ornato e vestuário até o dia em que se abrir e principiar a trabalhar se dê livre de todos os direitos nas Alfândegas, onde se deve pagar, que se possa servir da pedra de cantaria que existe no ressalto, ou muralha do edifício público que fica contíguo a ele e que de muitos anos não se tem concluído; e que, depois de entrar a trabalhar, para seu maior asseio e mais perfeita conservação, se lhe permitirão seis loterias segundo o plano que se houve de aprovar, a benefício do mesmo Teatro.

E, porque também é junto e de razão que os acionistas que concorram para o fundo necessário para a sua criação fiquem seguros assim dos juros dos seus capitais, que os vencerem, como dos mesmos capitais, por isso mesmo que os ofertaram sem estipulação de tempo, determino que o mesmo intendente geral da polícia, a cuja particular e privada inspeção fica a dita obra e o mesmo Teatro, faça arrecadar, por mão de um tesoureiro que nomeará, todas as ações e despender-las por férias por ele assinadas, reservando dos rendimentos aquela porção que se deve recolher ao cofre para o pagamento dos juros e a amortização dos principais, para depois de extintos esses pagamentos, que devem ser certos e de inteiro crédito e confiança, passar o edifício e todos os seus pertences ao domínio e propriedade do proprietário

do terreno; ficando, entretanto, o dito e quanto nele houver com hipoteca legal, especial e privilegiada ao distrito dos referidos fundos. O conde de Aguiar, do meu Conselho de Estado, ministro e secretário de Estado de Negócios do Brasil, o tenha assim entendido e faça executar, com as ordens necessárias ao Intendente geral da polícia e mais estações, onde convier. Palácio do Rio de Janeiro, em 28 de maio de 1810. Com a rubrica do príncipe regente.²

Esta atitude veio a dar frutos, fazendo com que o Marquês Fernando José de Portugal e Castro, que havia sido vice-rei do Brasil no período de 1801 a 1806, e o empresário e capitão Fernando José de Almeida Castro, ex-barbeiro do Marquês e chamado de “Fernandinho”, tomassem a iniciativa de construir um teatro. Este português, ex-barbeiro, que chegou ao Brasil em 1801 e que caiu nas graças de D. João VI, através da proteção de seu ex-padrão, por ser um apaixonado pelo teatro, e ter conseguido assegurar-se de certo prestígio na Corte, e acumulando uma situação financeira discreta, reuniu um grupo de acionistas, que eram os principais comerciantes da cidade e prontificou-se a construir um novo teatro.

Imediatamente a proposta foi aceita por D. João VI, concedendo isenção alfandegária e todos os materiais que fossem necessários, autorizando, também, seis loterias em benefício da construção do teatro, onde foram utilizados blocos de pedras de uma fortaleza inacabada e destinada a erguer a Sé.

A primeira pedra do edifício da Sé foi lançada no dia 20 de janeiro de 1749, como declara o termo de 21 de junho de 1750, lavrado no livro 2º do registro da Secretaria do Bispado a fls. 4, e transcrito no livro do Tomo do Cabido, fls. 144, não constando desse documento a inscrição que acom-

panhou essa primeira pedra, nem as cerimônias com que foi lançada.³

No ano de 1752, interromperam-se, pois, os trabalhos da Sé Nova, e interrompidos ficaram por 44 anos.

As desinteligências do Cabido com a Irmandade de N. S. do Rosário e S. Benedito incitaram os capitulares a tratar a continuação da obra, e, aprovado esse empenho pelo vice-rei Conde de Rezende e pelo Bispo, recomeçaram os trabalhos no dia 28 de fevereiro de 1796. As obras foram efetivamente paralisadas no dia 27 de maio de 1797.⁴

Esse fato fez com que o povo, supersticioso, ficasse sensivelmente chocado e atribuíram os três incêndios que atingiram mais tarde o teatro (em 1824, 1851 e 1856), a um castigo divino.

Tratando-se logo depois de edificar um bom teatro na capital, e lançando-se os fundamentos dele no campo dos ciganos,

posteriormente chamado de Largo do Rocio, e enfim, Praça da Constituição, empenhou-se nesta obra não só toda a pedra que era destinada para conclusão da igreja, mas ainda a das duas torres, que já estavam muito adiantadas, e que desmoronaram.

Serviram, pois, as pedras da mal afortunada Sé Nova para os imensos alicerces e gigantescas paredes do teatro, e por isso mesmo, severos respeitadores de quanto se referia as coisas sagradas, agouraram mal daquele edifício profano, e como se o futuro quisesse justificar tais agouros, já três vezes foi esse teatro devorado pelas chamas. Mas nem mesmo com três incêndios se acabaram suas grossas paredes.

Eram as pedras da Sé Nova, contra os quais nada tem podido o fogo destruir.⁵

Com a presença da Família Real e de toda a Corte, em 12 de outubro de 1813, por ocasião do aniversário do Príncipe Regente, foi inaugurada a casa de espetáculos, com o nome de Real Teatro de São João, em homenagem ao Príncipe D. João, em local próximo ao campo de Santa'Anna, um terreno

Sé Nova, 1817, Thomas Ender



pantanosos que pertencera a D. Beatriz Anna de Vasconcelos e fora adquirido por Fernando José de Almeida, a quem coube a iniciativa, com o projeto do Engenheiro Militar, Marechal de Campo José Manoel da Silva, em sítio denominado Campo dos Ciganos e Praça da Sé Nova, Praça do Rossio⁶, defronte à Igreja da Lampadosa, esquina com a Rua do Erário, próximo ao centro do poder (atual Praça Tiradentes). Seu pano de boca era uma enorme pintura de José Leandro, representando a entrada de uma esquadra portuguesa na Baía de Guanabara, trazendo a Família Real. O teatro destacava-se na paisagem da praça, uma das mais significativas edificações para a história cultural e política da cidade.

Para a inauguração foi levada a cena *O juramento dos Nunes*, drama lírico do Tenente da Marinha D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho (1771-1852), que era um estudioso da mitologia, e a música do maestro Bernardo José de Souza e Queiroz, e não de Marcos Portugal, citado por alguns pesquisadores.

Este drama era adornado com muitas peças de música de composição de Bernardo José de Souza e Queiroz, mestre e compositor do mesmo teatro, e com danças engraçadas nos seus intervalos. Segue-se a aparatosa peça intitulada “Combate do Vimieiro”...

O libreto da peça, do qual a Seção dos Livros Raros da Biblioteca Nacional possui um exemplar, confirma a autoria da música como sendo de Bernardo José de Souza e Queiroz, a qual alguns pretendiam que fosse de Marcos Portugal...

A peça tinha um único ato e começava por um Elogio a S. A. Real, o Príncipe Regente. A ação se passava nas faldas do monte Etna, parte no Templo do Heroísmo. Tomaram parte na representação os atores Domingos Botelho (Vulcano), Estela Joa-

quina de Oliveira (Vênus), Laura Joaquina de Oliveira (Paz) e Bernardino José Correia (Gênio Lusitano). Apareciam em cena também as três Graças, bem como Ciclopes e Ninfas, personificadas por coristas e bailarinas. Este cronista pode identificar na Biblioteca da Escola Nacional de Música as partes de orquestra e do coro que serviram na inauguração do teatro.⁷

Por ocasião das núpcias de D. Pedro I com a arquiduquesa austríaca Leopoldina, o pintor francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848), que viveu no Brasil de 1816 a 1831, criou um cenário povoado de figuras mitológicas e alegóricas, para um baile, que foi representado a 18 de maio de 1818.

O projeto arquitetônico com sua volumetria dominava a paisagem e enobrecendo o Largo do Rossio, obedecendo ao estilo da cena italiana, seguia hierarquicamente os espaços internos do edifício teatral, separando os limites entre o palco e a plateia, com sua forma aproximada de ferradura, apresentava a curvatura dos balcões em forma de “U” alongado, definindo os *foyers*, o proscênio e o fosso da orquestra.

Seguindo o modelo de arquitetura teatral europeia, o teatro possuía um pórtico ao corpo frontal do edifício, para proteção dos espectadores que chegavam de carruagem. Um estilo de fachada próprio para um teatro de grande importância cultural e social. “Na frente do Teatro tinha apenas um único andar, havendo porém, sobre as três janelas do centro, outras três de peitoril muito pequenas; no friso estava escrita a data 1813 com caracteres romanos.”⁸ Havia um terraço, ou varanda na frente do edifício que serviu de palco para importantes pronunciamentos históricos.

O teatro possuía quatro ordens com quinze camarotes de cada lado da tribuna, com exceção da última, que tinha mais três cama-

rotes sobre a tribuna real. O prédio externamente possuía trezentos palmos de comprimento (66m), cento e trinta palmos de largura (28,60m) e noventa e nove e meio palmos de altura (21,89m).

O Real Teatro de São João possuía uma semelhança de projeto com o Real Teatro São Carlos, de Lisboa (Portugal), de autoria de José da Costa e Silva, que teria vindo para o Rio de Janeiro em 1812, onde faleceu em 1819. Em agosto de 1812, fora empossado no cargo de Arquiteto Geral de todas as obras Reais no Brasil. As obras do Real Teatro de São João haviam sido iniciadas em 1811 e pelas características dos dois teatros, é possível que José da Costa e Silva tenha colaborado no projeto neoclássico de José Manuel da Silva.

Quase todos os espetáculos montados no Real Teatro eram assistidos por D. João VI, que em certas ocasiões adormecia no camarote Real. O público que frequentava o teatro era de pessoas de destaque, que seguindo o exemplo de D. João VI, iam assiduamente às apresentações. Desta forma, no Teatro acabavam ocorrendo dois espetáculos: um no palco e o outro na plateia, que foi finalmente franqueada às senhoras. Não só a vida artística como também a vida política e social da capital passou a ter como ponto de encontro o Real Teatro de São João.

Pela descrição que nos faz Henrique Marinho, podemos avaliar a decoração do Real Teatro de São João:

Nos dias de gala comparecia toda a Família Real ao teatro, que se mostrava ornado de sedas, de flores e iluminado com arandelas e lustres. Logo que se abriam as cortinas encarnadas com franjas de ouro, que fechavam a tribuna, aparecia o Príncipe Regente acompanhado de toda sua família. Os camarotes, principalmente os da 2ª ordem, eram ocupados pelos fidalgos, que se

apresentavam com fardas encarnadas bordadas de ouro e cobertas de condecorações, e as damas com altos toucados, onde resplandeciam pérolas e pedras preciosas.

Cortinas de seda, ramos, grinalda de flores enfeitavam os camarotes... Havia dois panos, um talar e outro de boca; aquele representava a entrada da Família Real na barra do Rio de Janeiro, as embarcações e fortalezas a salvarem e grande quantidade de botes, canoas e faluas.⁹

O teatro acomodava 1.020 pessoas na plateia e possuía quatro ordens de camarotes, com trinta camarotes na primeira ordem, 28 na segunda, 28 na terceira e 22 na quarta.

Em 1821, foi feita uma reforma, o teatro foi pintado interna e externamente, forrados os camarotes, de cujos parapeitos pendiam sanefas de veludo e ouro, festões de flores, bandeiras e troféus; foi estendido um tablado que, encobrendo os camarotes da primeira ordem, corria até o soalho do proscênio. Do teto pendia grande quantidade de lustres de cristal, iluminados com velas de cera.

Em relação ao Teatro João Caetano, pode-se reforçar a ideia de que momentos importantes da história do Brasil passaram a ter lugar no teatro: como a leitura, pelo futuro imperador D. Pedro I, do decreto de 24 de fevereiro de 1821, pelo qual D. João VI aprovava a Constituição elaborada pelas Cortes de Lisboa. Em 5 de junho do mesmo ano, também no teatro, reuniu-se a assembleia perante a qual D. Pedro jurou as bases da futura Constituição de Portugal. Ao retornar de São Paulo, em 15 de setembro de 1822, D. Pedro surgiu num dos camarotes do São João mostrando, no braço, uma faixa verde e amarela, onde estava escrito “Independência ou Morte”, sendo ovacionado pelo público e pela multidão que irrompeu a sala.

Em comemoração ao dia 12 de outubro de 1822, data em que D. Pedro recebeu o título de Imperador Constitucional e Defensor Perpétuo do Brasil, foi levada à cena a peça *O Príncipe Amante da Liberdade* ou a *Independência da Escócia*, de autor desconhecido.

Em 26 de dezembro de 1822 é baixado um Decreto encarregando o Banco do Brasil de formar o plano de uma loteria destinada a auxiliar o Teatro de São João. Em 26 de agosto de 1824, o Imperador baixa outro Decreto, concedendo três novas loterias e determinando a compra do edifício da Cadeia Nova de propriedade de Fernando José de Almeida, já hipotecado ao Banco do Brasil, tudo para avaliar a reconstrução do Real Teatro de São João.

Em 25 de março de 1824, o Real Teatro de São João encenou seu primeiro ciclo, após a assinatura, por D. Pedro I, da Constituição do Império do Brasil. Antes, na presença do Imperador, houve a representação do drama sacro *Vida de Santo Hermenegildo*, retirando-se D. Pedro I ao som de banda e com grande queima de fogos de artifícios. Logo em seguida à saída do público, o ator Antonio da Bahia, que havia feito o papel do santo, ao tentar saltar do balancim em que estava erguido para o tablado, impeliu-o de encontro a um pano pintado com aguarrás. Encostando-se o pano às velas, incendiou-se imediatamente. As chamas comunicaram-se com o cenário e foram inúteis os esforços feitos para apagar o incêndio. O fogo alastrou-se por todo o edifício e o teatro ficou reduzido a quatro paredes enegrecidas. Toda a sala incendiou-se em pouco tempo, e nem a ajuda dos marinheiros de duas fragatas francesas foi suficiente para apagar o incêndio.

Representava-se por oratória a vida de Santo Hermenegildo e no momento de subir a glória o Santo, aconteceu pegar fogo no cenário com tal violência que apenas

deu lugar para sair o povo, arrebatando as chamas por todos os lados e reduzindo o teatro às cinzas, em menos de duas horas.¹⁰

D. Pedro I, retornando, assistiu à grande fogueira em que se transformou seu teatro. Somente ficaram de pé as paredes laterais, que haviam sido erguidas com as pedras destinadas para a construção da Sé, no local em que está hoje o Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, antiga Escola Nacional de Engenharia. Este acontecimento fez com que o povo acreditasse em uma punição divina.

Mesmo diante da tragédia, “Fernandinho” não mediu esforços para conseguir um empréstimo do Banco do Brasil, vendendo ações aos compradores de camarotes e obtendo a concessão de loterias em benefício do teatro a ser reconstruído. Em 15 de setembro de 1824, por decreto do Imperador é concedida a licença para que seja dado ao Real Teatro de São João, o nome de Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara.

Para que o público não ficasse privado por muito tempo de divertimento, enquanto duravam as obras de reconstrução, foi preparado em salão da frente, junto à varanda, um teatrinho, e inaugurado em 1º dezembro de 1824, para festejar a coroação e sagração de D. Pedro I. Tomou o nome de Teatrinho Constitucional (Teatro Pequeno) e transformou-se em salão de concertos líricos. Constava de um pequeno palco, 24 camarotes, distribuídos em duas ordens e uma plateia para 150 pessoas.

Sobre o Teatrinho Constitucional construído no *foyer* do Imperial Teatro São Pedro de Alcântara, são interessantes os artigos do Edital do Intendente da Polícia da Corte e do Império:

II – Edital de 29 de novembro de 1824, que estabelece e regula as medidas de se-



gurança e polícia que se devem observar nos teatros da Capital.

Francisco Alberto Teixeira de Aragão, do Conselho de S. M. I., Cavaleiro da Ordem de Cristo, Desembargador da Relação da Bahia e Intendente Geral da polícia da Corte e Império do Brasil.

Faço saber que sendo conveniente ao bem público estabelecer e regular as medidas de segurança e polícia que devem observar-se em todos os teatros que nesta Capital se instituïrem, para evitar deste modo as desordens e irregularidades que privam os povos da utilidade que este divertimento deve-lhes produzir quando é bem ordenado; e imitado nesta parte as providências que as nações mais civilizadas da Europa têm adotado, ordeno que no Teatro Pequeno – que se construiu nas salas do Imperial Teatro de S. Pedro de Alcântara se executem os seguintes artigos:

1- Logo que for designado o espetáculo, que se pretenda oferecer ao público, se

*Fachada do Teatro São João, atual João Caetano.
Nicolas Eduard Lerouge. Litogravura colorida. 30x22cm*

participará circunstancialmente ao Intendente Geral da Polícia, remetendo-se-lhe as peças originais; para que, este antes de qualquer ensaio ou publicação, possa proibi-lo quando seja contrário aos bons costumes e leis do Império.

2- Todas as noites de espetáculos o admirador do teatro terá prontos no lugar mais conveniente que for possível, os utensílios necessários para o caso de incêndio; os quais por ora se limitam a uma bomba, duas pipas ou tinas cheias de água, alguns baldes, picaretas e machados. O ministro Inspetor do Teatro verificando antecipadamente a observância deste artigo, mandará a tempo fechar o teatro em caso de contravenção.

3- Não se distribuirá maior número de bilhetes do que houver de cadeiras na plateia, por consequência serão expulsos dele os indivíduos que os não tiverem.

4- O espetáculo deverá começar impreterivelmente à hora que tiver sido anunciado ao público, a quem se dará a devida satisfação, quando ocorra algum embaraço.

5- Enquanto durar o espetáculo fica vedado o ingresso no cenário a todas as pessoas que não pertencerem ao serviço do mesmo.

6- Concluído o divertimento abrir-se-ão todas as portas que facilitarem a saída do público, e enquanto este durar não se apagarão as luzes da sala nem dos corredores.

7- É proibido entrar na plateia com armas. Bengalas ou chapéus-de-chuva; mas para a comodidade pública haverá junto à entrada um Depósito para estes objetos, que serão restituídos por via de cédulas numeradas. Este artigo não compreende os militares que forem com seus uniformes.

8- Dentro do teatro não se poderão fazer anúncios de espécie alguma que não lhe sejam relativos; nem mesmo recitar poesias alheias do festejo do dia; ou espalhá-las por qualquer maneira sem licença do Ministro Inspetor.

9- Proibido perturbar a tranquilidade dos espectadores – com vozerias ou estrépitos antes de se levantar o pano, ou nos entreatos; porque, durante a representação, fica livre mostrar moderadamente o prazer, os descontentamentos pelo merecimento do espetáculo.

10- Quando alguma pessoa da Família Imperial assistir ao espetáculo ninguém se cobrirá; e o mesmo se observará fora deste caso enquanto durar a representação.

11- Igualmente se proíbe estar parado nas portas da entrada e saída pública, nas coxias e corredores; e enquanto dura a representação, o falar alto de maneira que perturbe a ordem.

12- Haverá na plateia um Oficial da Intendência Geral da Polícia; e por isto quando este intimar a alguém que saia da plateia o deve imediatamente fazer,

apresentando-se ao Ministro Inspetor e expor-lhe as circunstâncias e razões do acontecimento, sobre o que o dito Ministro dará as providências.

13- Toda pessoa sem exceção deve obedecer provisoriamente ao Oficial da Polícia; e por isto quando este intimar a alguém que saia da plateia o deve imediatamente fazer, apresentando-se ao Ministro Inspetor e expor-lhe as circunstâncias e razões do acontecimento, sobre o que o dito Ministro dará as providências.

14- No Teatro deve somente haver uma guarda exterior, e dessa não entrarão soldados na plateia senão quando a segurança pública o exigir, e sempre por ordem do Ministro Inspetor ou à requisição do Oficial da Polícia, o qual em todo o caso publicará – previamente – que via entrar força armada.

15- Todo o indivíduo que nas noites de espetáculo for preso à porta do teatro ou dentro dele, deve logo ser apresentado ao Ministro Inspetor, o qual fica autorizado para lhe dar o destino que merecer.

16- As seges e carruagens devem arrumar-se na Praça da Constituição pela ordem que lhes será designada por soldados da Polícia destinados para esse fim e a mesma ordem se observará quando se retirarem.

17- As seges e carruagem irão a passo enquanto não saírem da Praça da Constituição.

18- Tomar-se-ão, no momento todas as medidas de polícia que forem necessárias, sem todavia se dispensarem os procedimentos judiciais, que nas formas das leis do Império devem depois seguir-se.

19- Este edital será impresso e afixado dentro e fora da sala do teatro.

O Ministro Inspetor, o Comandante da Guarda e o Oficial da Polícia ficam encarregados de execução na parte que lhes tocar.

Rio de Janeiro, 29 de novembro de 1824
– Francisco Alberto Teixeira de Aragão.
Serviço Nacional de Teatro – Museu. s/d.

Nesse ritmo acelerado, em apenas oito meses após o incêndio foi reinaugurado o teatro em 1º de dezembro de 1824, apenas com o Teatrinho, para comemorar a data da sacração de D. Pedro I, Imperador do Brasil, apresentando o seguinte programa: *Hino* – composto pelo Imperador tocado pela orquestra; discurso recitado pela atriz Estela Joaquina de Moraes e a ópera de Rossini, *O engano feliz*.

Com falta de recursos para dar prosseguimento às obras, é baixado um decreto em 4 de julho de 1825, criando mais seis loterias em benefício de Fernando José de Almeida, para custeio das despesas.

Rapidamente foram sendo reconstruídas as outras partes do teatro, e apesar dos trabalhos não estarem concluídos, foi reaberto ao público, em honra de D. Pedro I, com o nome de Imperial Theatro de São Pedro de Alcântara (esse nome foi atribuído por decreto de 15 de setembro de 1824 baixado por D. Pedro I, atendendo pedido de seu proprietário, Fernando José de Almeida), em 22 de janeiro de 1826, com a ópera *Tancredi*, de Rossini,

com João Francisco Fasciotti no papel do protagonista e Maria Tereza Fasciotti como prima-dona. Os outros intérpretes foram Majoranine, Salvatori e Carlota Ancelmi. Houve, além da apresentação da ópera, um dueto dançado por Falcaux e Bourdon e, antes de cair o pano, o poeta repentista Moniz Barreto recitou um elogio à Imperatriz Leopoldina,¹¹

já que coincidia com a data natalícia dela, recebendo “Fernandinho”, na mesma noite a comenda da Ordem de Cristo. Depois do

espetáculo fechou de novo para conclusão das obras.

Reaberto em 4 de abril de 1826, aniversário natalício da Princesa D. Maria da Glória, o programa consistiu na representação de “uma ópera italiana havendo também um dançado e um elogio em verso”.¹²

A fachada do “Imperial Theatro de São Pedro de Alcântara conservou todas as características do projeto anterior”.¹³

Quanto ao seu interior:

o teatro possuía 100 camarotes, distribuídos em quatro ordens, com capacidade para umas 300 pessoas, e separados por um gradil dourado da plateia que acomodava aproximadamente 600 espectadores. Ao centro ficava o camarote Imperial, ornado com o brasão do Império, com lindos trabalhos de talha dourada e guarnecido de cortinas de seda azul, bordadas a ouro (essa decoração deve ter sido substituída por verde e ouro, cores a que se refere Carlos Seidler). A iluminação era feita por 220 velas de cera, resguardadas em mangas de vidro. A não ser no camarote Imperial, onde havia um grande lustre e várias arandelas, do teto não pendia nenhum candeeiro para não prejudicar a visão. O edifício, era bastante arejado, atendendo aos rigores do clima. À entrada havia um Buffet.¹⁴

A partir de 1826, porém, tinha sido hipotecado ao Banco do Brasil que, por morte de “Fernandinho” e na qualidade de seu credor, requereu e obteve o prédio em pagamento de dívidas contraídas pelo falecido. Com o falecimento de Fernando José é expedido em 8 de agosto de 1829 o Aviso n. 129, que determina que seja o Imperial Theatro de São Pedro de Alcântara, administrado por uma comissão de cinco membros, visto haver a viúva do Coronel Fernando de Almeida desistido do direito que poderia ter sobre

o teatro. Neste mesmo ano, no dia 28 de agosto é baixado um decreto do Imperador, concedendo três loterias em benefício do teatro. No ano seguinte, 1830, no dia 27 de setembro, outro decreto imperial concede três loterias em benefício do teatro.

Vários teatros, acrescentando-se aos já citados, foram surgindo em meados do século XIX, numa demonstração de entusiasmo, cada vez maior, do nosso povo pela arte cênica.

No início de 1831 o teatro é fechado; José Fernando de Almeida, filho do antigo proprietário, arrenda o teatro ao Banco. Reabrindo “em 3 de maio de 1831, por ordem superior, apresentando a peça *Tolita ou o Império das Leis*, com a Companhia dirigida por Vitor Porphyrio de Borja e a de Baile por Luiz Montani”. Mas, em função da preparação da abdicação de D. Pedro I, e mesmo da atmosfera carregada de anseios de nacionalismo que se sucedeu à abdicação, a vontade de liberdade alcançou também o Imperial Theatro de São Pedro de Alcântara que, culpado de lembrar o nome de Pedro I, foi rebatizado de Teatro Constitucional Flu-

minense, nome que respondia melhor aos anseios patrióticos do momento. O nome Constitucional Fluminense permaneceu de 3 de maio de 1831 a 9 de junho de 1838.¹⁵

Para liquidação total da dívida, o Banco do Brasil, em 1838, levou o imóvel à praça, sendo arrematado por Manuel Maria Bregaro e Joaquim Valério Tavares que formaram uma sociedade por ações, composta por quarenta acionistas, um dos quais, o ator João Caetano dos Santos tornou-se seu principal acionista, tomando a si a empresa do Teatro Constitucional Fluminense, em 1843.

A casa de espetáculo é fechada para uma grande reforma, Manuel Maria Bregaro e Joaquim Valério Tavares mandaram construir o segundo andar, que orna atualmente a frente do edifício assim como o frontão que há sobre o corpo central. O teto do teatro foi pintado pelo artista Olivier, sendo o pano de boca pintado por Manuel Araújo Porto Alegre (1806-1879), discípulo de Grandjean de Montigny, que revelava a “rotina” e a “ignorância” sendo afugentadas pela

Praça da Constituição. Teatro Imperial



Arquivo Cedoc /Funarte



Praça da Constituição. Teatro Imperial indicado com seta



alegoria do gênio das artes, e tendo ao fundo a baía do Rio de Janeiro. Manuel Araújo era também autor dramático, sócio fundador do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro e da Academia de Ópera Nacional.

Em 30 de novembro de 1837 é baixado o Decreto 154, concedendo duas loterias a mais ao Teatro Constitucional Fluminense, com a condição de manter uma.

Reabre em 7 de setembro de 1839, com a tragédia *Olgiato*, de Domingos José Gonçalves de Magalhães, representada por João Caetano, já com o seu antigo nome de Theatro de São Pedro de Alcântara. É arrendado pelo ator João Caetano, que queria criar um teatro com características nacionais, porém, ironia do destino, reinou mesmo foi sobre a plateia mais numerosa da Corte, composta de portugueses e portugueses naturalizados.

O teatro brasileiro começou a assumir seu definitivo caráter individual, em meados do século XIX, sendo fundamental a representação em 13 de março de 1838, no Teatro Constitucional Fluminense da tragédia *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães. O drama foi levado pela companhia de João Caetano, composta exclusivamente de atores brasileiros. Outra corrente destinada a mais sucesso nos anos seguintes, a das comédias leves e divertidas foi inaugurada a 4 de outubro de 1838, com a comédia *O juiz de paz na roça*, de Martins Pena, no Teatro de São Pedro de Alcântara.

Em 4 de setembro de 1846, é assinado decreto concedendo quatro loterias a mais ao teatro.

Uma nova catástrofe se abate sobre o teatro, na madrugada de 9 de agosto de 1851. Depois de uma representação de *O cativo de Fez*, pelo autor João Antônio da Costa, ardeu o teatro pela segunda vez. Henrique Marinho fez um relato pormenorizado do sinistro:

às 3 e meia da manhã a sentinela do tesouro viu fogo no Teatro de São Pedro e imediatamente deu rebate. O incêndio começou a lavrar com violência. Quando a igreja de Santa Ana deu o sinal, que sucessivamente foi repetido por todas as igrejas, já as labaredas do abrado teatro iluminavam a cidade. O clarão era tão intenso, que poucos deixaram de assustar-se supondo o incêndio a poucos passos de si. Era um clarão sinistro. Apesar da chuva que começara a cair desde as 4 horas, toda a cidade ergue-se e a Praça da Constituição e as ruas adjacentes ao malfadado edifício ficaram cheias de povo.

Quando chegaram os primeiros socorros, as autoridades, já o fogo havia lavrado com imenso furor, e quando ia-se-lhe dar o primeiro ataque desabou o teto do edifício com horrível estampido arremessando as telhas a grande distância.

Nada mais era possível fazer-se. Tratou-se de circunscrever o incêndio a seu foco, e o teatro reduziu-se a cinzas, ficando em pé as quatro paredes esfumaçadas.

Ardeu o arquivo das companhias líricas e dramáticas, avaliado em mais de 12.000\$; vestimentas, cenário, instrumentos de música, tudo o fogo devorou. Salvaram-se somente os livros do escritório, uma mesa com algum dinheiro e os móveis da sala de entrada do camarote particular do Imperador¹⁶

João Caetano empreendeu reedificá-lo, e o fez em um ano, com a colaboração dos arquitetos Olivier e Hosxe, encarregando da pintura o cenógrafo Joaquim Lopes de Barros Cabral. Foram feitas diversas modificações no edifício:

os camarotes, outrora apurados perpendicularmente uns sobre os outros, recuaram, nas duas ordens superiores, dois palmos em cada uma, em forma de anfiteatro,

facultando a vista de alto a baixo. Não eram corredos de um lado do arco da boca a outro, mas cada um sustentado por colunas de ferro de 2 polegadas e meia de diâmetro, tinham uma varanda arqueada com molduras douradas à la Renaissance, forradas nos encostos de veludo carmecim. A decoração da sala era feita em branco e ouro. O arco do proscênio estreitava vinte polegadas de cada lado, aproximando assim mais da elipse a forma do teto, que alteou seis palmos. A tribuna Imperial, rica de ouro, tinha espelhos e era forrada de damasco. Na sala havia um lustre e oito candelabros laterais.¹⁷

Em 24 de abril de 1852, o Decreto n. 970, abre crédito extraordinário de quarenta contos de réis para auxiliar a reconstrução do teatro. Reconstruído após o segundo incêndio, é reaberto ao público em 18 de agosto de 1852, com o seguinte programa: *Ouverture Regeneração*, do Maestro Francisco Sá Noronha; o drama *O livro negro*, de Leon Gozlan, traduzido por Joaquim Antonio da Costa Sampaio; uma valsa de Antonio Xavier da Cruz Lima, dedicada à princesa Isabel; o bailado *As Hamadryadas*, composição de Júlio Toussaint e música de Francisco Sá Noronha. O corpo de baile foi contratado em Paris. Elenco (de *O livro negro*): João Caetano, Matinho, Gusmão, Paulo Dias, Romualdo, Ludovina, Estela, Joana, Rosina e Maria Soares:

Finda a representação, o povo pediu à orquestra que tocasse o Hino da Independência. Logo que terminou o hino foi chamado à cena o ator João Caetano, que recebeu uma completa ovação. Ofereceram-lhe uma coroa de ouro com brilhantes e esmalte verde, uma de prata, grinaldas, flores, recitando-se diversas poesias em louvor do ator. Pouco antes havia-se distribuído o retrato do artista vestido com a toga dos romanos e coroado de louros.

O imperador brindou o artista com um alfinete de brilhante.¹⁸

Em 1855 o teatro era propriedade do Banco Industrial e Mercantil. Mais tarde passou para as mãos do Conde de Santa Marinha, em virtude do ajuste feito com o governo federal.¹⁹

Novamente é destruído pelo terceiro incêndio, em 26 de janeiro de 1856, o mais grave de todos. Depois de um espetáculo em benefício da atriz Isabel Maria Nunes, com a apresentação do drama de Mendes Leal, *D. Maria de Alencastro*.

Depois de tanta despesa e trabalho, quando já estavam quase findas as récitas dos acionistas, quando ia começar a colher o fruto de seus esforços, o ator João Caetano viu o fogo destruir em poucos momentos todas as suas esperanças.²⁰

O incêndio começou por cima do arco do proscênio, próximo à sala de pintura. Nesse mesmo lugar começara o incêndio há quatro anos. Os trabalhadores logo que viram o fogo, correram ao tablado para ver se podiam subir com alguns baldes d'água, porém as brasas que caíam afugentaram todos. Quando o sino da igreja da Lampadoza deu o sinal, já o incêndio não podia ser extinto; o fogo comunicou-se rapidamente ao telhado, que abateu em pouco tempo. Compareceram todas as autoridades, cuja presença podia ser útil, vieram todos os socorros; a bomba do arsenal de marinha foi a primeira que compareceu. Os almirantes francês e inglês mandaram sua marinhagem; mas já era tarde. O teatro era uma fogueira colossal que iluminava a cidade e seus arredores. Viam-se as labaredas elevar-se a grande altura, dir-se-ia que surgira no centro da cidade um imenso vulcão.

O povo aterrado por esse medonho espetáculo, que no espaço de 32 anos se re-

petia pela terceira vez, não sabia se devia considerar o incêndio ou como um castigo, ou como uma fatalidade, ou como um atentado, um crime! Seria um sinistro, uma desgraça, um crime nefando ou um castigo horrível da Providência! Ninguém o sabia.

No fim de algumas horas só existiam do teatro quatro paredes e o vácuo, a pedra e a cinza; tudo desaparecera, só restava o esqueleto horrendo do edifício.

Tudo o fogo destruiu. Além de outros cenários desapareceram os dos dramas: Camões, D. João de Marana e Milagres de Santo Antonio no valor de mais de 26:000\$. A guarda roupa, adornos, um museu de pássaros, bichos e de diversos objetos curiosos; muita madeira aparelhada que o ator João Caetano mandara recolher ao porão do teatro para construir alguns prédios em Niterói tudo foi consumido pelas labaredas do incêndio.

A Sociedade Sumidades Carnavalescas perdeu o traje, que mandara vir da Europa para a sua banda de música. O artista Dionízio Vega ficou sem o seu repertório musical.²¹

Mas graças à proteção de Honório Hermeto, que já era Marquês do Paraná e Ministro do Império, e graças à força de vontade do artista, que realizou prodígios de atividade, o teatro foi reconstruído no curto espaço de 1 ano e aberto ao público em 3 de janeiro de 1857, com o drama *Affonso Prieto*, desempenhando João Caetano o papel do protagonista, que era o primeiro ator do Real Teatro. Vasques, o grande ator cômico de mais tarde, tinha um papel de criado. Terminou com o *vaudeville Ketly* ou *A volta à Suíssa*. Elenco: João Caetano, Ludovina Soares da Costa, Motta, Almeida, Jesuína Montani, Manuel de Soares, De Giovanni, Gabriela de Cunha, Martinho, José Luiz, Riciolini, Lisboa, Timoteo, Anna, Ramos e Juvêncio.

O teatro estava ornado simplesmente e com elegância, todo pintado de branco com florões de ouro. Os camarotes eram forrados de papel azul e branco, fabricados no país. O fundo dos camarotes tinha a forma circular, aconselhado pelas leis da acústica. A quarta ordem apresentava um avarandado de muito bom gosto. A abóboda do forro, em vez de começar na linha em que termina os camarotes, tinha início na linha em que estas principiam e, assim, erguendo-se o forro, dá a essa quarta ordem uma elevação que perfeitamente contrasta com o acachapado das antigas torrinhas. Reduzindo a menores proporções a tribuna imperial, o construtor do teatro ganhou espaço para mais dois camarotes em cada ordem, ao mesmo tempo que, estabelecendo a orquestra no vão por baixo do arco do proscênio, deu mais extensão ao espaço destinado às cadeiras.²²

Nesta terceira reforma a obra foi comandada pelo ator José Romualdo de Noronha, que idealizou um teatro cheio de estátuas de mármore, espelhos, flores, lustres e arandelas que realçavam os luxuosos trajes das senhoras, que passaram a frequentar os teatros. Um teatro com todas as características das salas de espetáculos europeias. Entretanto, as condições técnicas ainda eram insatisfatórias e a acústica péssima. Acreditava-se que a construção das paredes, o travejamento das madeiras e a forma da própria sala, bem como a caixa cênica, onde o urdimento havia sido prejudicado na reforma, influenciaram na acústica.

Em 3 de janeiro de 1857, foi reaberto ao público, apresentando novas modificações, o Theatro de São Pedro de Alcântara.

A fachada do edifício é dividida em três corpos. O corpo central é precedido de um pórtico formado por três arcos de al-

venaria. Essas arcadas sustentam a varanda histórica do teatro. Debaixo do pórtico, veem-se as três portas, que dão entrada para o saguão. No segundo pavimento há três janelas rasgadas, que se abrem para o terraço ou varanda do teatro.

Essa varanda é cercada com grades de ferro e ladrilhadas de mármore... Nesta varanda se construiu uma tribuna de ordem jônica ricamente decorada, na qual SS. e MM. e AA. II. assistiram à inauguração da estátua equestre de D. Pedro I.

Há no terceiro pavimento três janelas com grades de ferro. Lê-se no friso o dístico *Theatro de S. Pedro d'Alcantara*. O frontão é reto havendo no tímpano o busto de Apolo no centro, aos lados as máscaras da comédia e da tragédia com seus atributos. Estes emblemas, assim como as letras do dístico, estão pintados de verde. Nos corpos laterais há duas janelas de peitoril em cada pavimento. Um ático, que vai terminar no frontão, oculta de cada lado o telhado do edifício. Fecha a frente do teatro uma gradaria de ferro semicircular que se estende do pórtico ao ângulo do edifício.

Do lado da Rua do Sacramento há no corpo anterior do edifício três janelas de peitoril e uma porta no primeiro pavimento. Essa porta, que está tapada, ia ter ao botequim do teatro. No segundo pavimento há quatro janelas de peitoril e no terceiro também quatro. No corpo do teatro propriamente dito há uma porta, que vai ter ao corredor paralelo ao saguão, e uma outra porta menor por onde saíam os músicos. Notam-se óculos circulares, que clareiam os corredores da segunda, da terceira e da quarta ordem.

Do lado da rua do teatro há no corpo anterior três janelas e uma porta no primeiro pavimento.

A porta dá entrada para a tribuna imperial. No segundo e terceiro pavimentos

existem quatro janelas de peitoril. No corpo do teatro vê-se uma porta que vai ter ao corredor paralelo ao saguão e uma outra, que dá entrada às cadeiras. Há como do outro lado óculos circulares.

O edifício se estende até a Rua da Lampadoza tendo de comprimento 300 palmos, 130 de largura e 96 e meio de altura. Há no fundo do teatro uma porta larga que vai ter ao porão.

Do lado da Rua do Sacramento existe unida ao teatro uma cocheira pertencente ao empresário; há também um botequim. Entre a cocheira e o botequim vê-se uma porta com uma rampa que conduz à caixa do teatro. Do lado oposto reunida ao edifício está a casa, onde existe a entrada do camarote particular do Imperador.

Esta casa tem dois pavimentos. Na face que olha para o edifício da Academia Militar, existe no primeiro pavimento uma porta e duas janelas de peitoril e no segundo pavimento três janelas de peitoril. Na face que olha para a Rua do Teatro há quatro portas no primeiro pavimento e quatro janelas de sacada no segundo. Junto dessa casa do lado esquerdo há uma antiga cocheira.

Não há beleza na construção do Teatro de S. Pedro, não é um monumento de boa arquitetura; as pilastras da frente do edifício são grossas em relação à altura, as janelas são estreitas e pequenas. [...] O saguão é espaçoso, ladrilhado de mármore tendo do lado direito duas portas, que se abrem para o botequim do teatro, e do lado esquerdo uma porta, que vai ter ao escritório onde se vendem os bilhetes e outra à sala, onde se guardam as bengalas. Há no fundo três arcos com uma escada de cinco degraus. Subindo-se essa escada chega-se ao corredor paralelo ao saguão. Esse corredor se comunica por uma escada de três degraus com o corredor da

primeira ordem de camarotes. Ladrilhado de mármore vê-se no fundo deste último corredor, de um lado uma escada que vai ter à caixa do teatro e de outro outra escada, que se dirige à entrada das cadeiras. A entrada das gerais fica fronteira ao arco central do saguão.

Quase no princípio do corredor da primeira ordem há uma escada de oito degraus; onde termina esse lanço de escada começam outros dois em sentido oposto, que conduzem ao corredor da segunda ordem.

Os corredores de um lado se comunicam com os do outro lado.

Na segunda ordem há uma escada igual à que já descrevemos, que vai ter à terceira ordem, e nesta outra que se dirige à quarta.

Os corredores são largos; há em todos depósitos d'água; no da terceira ordem existe um *toilette* para senhoras.

No corredor da frente da segunda ordem há duas portas, que se abrem para um salão, que tem três janelas rasgadas para a varanda histórica do teatro. Em dias de gala, quando o Imperador sai da Tribuna, se retira para esse salão. Era outrora ornado com os bustos dos principais poetas.

Foi aqui que se construiu o pequeno teatro em 1824. Atualmente existe aqui um teatrinho, onde estudam a declamação os alunos do Jury Dramático inaugurado na presença do Imperador em 17 de setembro de 1862.

Este salão se comunica com uma sala, que tem quatro janelas para a Rua do Teatro e duas para a praça da Constituição. Entre o salão e a sala há a escada por onde sobe o Imperador para a Tribuna. No terceiro pavimento, sobre os aposentos que temos descrito, existem três salas, tendo a do centro três janelas com grades de ferro e as laterais duas janelas de peitoril para a praça da Constituição.

Entre o terceiro pavimento e o teto há o grande salão da pintura.

O teatro tem quatro ordens de camarotes, havendo em cada ordem 30, na quarta ordem, porém, há mais três sobre a tribuna imperial. Os camarotes da primeira ordem são forrados de papel azul e branco, os da segunda de amarelo e verde, os da terceira de branco e encarnado e os da quarta de papel branco e verde. O camarote nº7 da primeira ordem é ocupado pelo juiz inspetor do teatro. Já dissemos que os dois últimos camarotes do lado esquerdo, na segunda ordem, são particulares da Família Imperial. Uma cortina encarnada fecha a frente desses camarotes. A varanda dos camarotes da primeira ordem é de madeira, as das outras três ordens de grades de ferro. Sustentados por colunas de ferro são os camarotes divididos por um tapamento de tábua em forma de S. Já dissemos que a quarta ordem constitui uma varanda elegante.

A tribuna imperial, colocada no centro da sala dos espectadores, é forrada de damasco encarnado, e ornada de espelhos; corre na frente da tribuna uma cortina de seda encarnada havendo na parte superior as armas do império.

A sala dos espectadores é iluminada por um lustre a gás e encerra 354 cadeiras e 564 gerais. Todo o edifício é iluminado a gás... A pintura do teto é pesada e de mau efeito; o pano representa uma vista de Nápoles... O Teatro de S. Pedro tem falta de acústica; dificilmente se ouve o que os atores pronunciam. Provém isso da construção das paredes. Do mau travejamento das madeiras, de não ter a sala dos espectadores a forma elíptica, de serem os camarotes forrados de papel, devendo antes ser pintados etc.

O urdimento é baixo, o que prejudica e estraga facilmente os cenários.²³

A propósito da reconstrução do teatro, o *Jornal do Commercio* comentava em 5 de janeiro de 1857:

O teatro com efeito corresponde à expectativa de todos. Ornado com simplicidade e elegância, todo branco com flores de ouro, forrados os seus camarotes de papel azul e branco fabricados no país, apresenta algumas inovações muito bem entendidas. O fundo dos camarotes tem a forma circular aconselhada pelas leis da acústica; a quarta ordem apresenta um avarandado de muito bom gosto, a abóbada do forro em vez de começar na linha em que terminam os camarotes, começa na linha em que estes principiam, e assim erguendo-se o forro, dá a essa quarta ordem uma elevação que perfeitamente contrasta com o achatado das nossas torrinhãs. Reduzindo a menores proporções a tribuna imperial, o construtor do teatro ganhou espaço para mais dois camarotes em cada ordem, ao mesmo tempo que estabelecendo a orquestra no vão por baixo do arco do prosênio deu mais extensão ao espaço destinado às cadeiras.

O teatro, mesmo com o falecimento de João Caetano, continuou a ser o mais frequentado da Corte. Enfrentando as dificuldades técnicas, prosseguiu sua história com triunfos, insucessos e tumultos. Permaneceu durante um longo período o templo da arte teatral.

Em 12 de agosto de 1881, há a notícia de um requerimento do Conselheiro Mordomo da Casa Imperial ao Presidente da Câmara Municipal, solicitando licença para colocar na porta do teatro, fronteira dos fundos da Escola Politécnica, novo alpendre, visto que o existente estava arruinado.

Em 1885 foi feita uma outra reforma, cabendo ao Arquiteto Pedro Leonardo

Lamberti o projeto arquitetônico, que soube melhorar as condições de acústica e visibilidade. Com supervisão do próprio Imperador, foi feita a instalação da iluminação a gás, dirigida por um funcionário da companhia de gás. O teatro ficou mais ventilado e iluminado, o saguão completamente transformado, as paredes foram pintadas de modo que pareciam a mármore legítimo. As cadeiras da plateia, de assento móvel, eram mais espaçosas e confortáveis. A reforma foi possível graças à iniciativa dos diretores do Banco Industrial e Mercantil, proprietários do teatro na época. O pano de boca foi pintado pelo cenógrafo Rossi, baseado em uma ideia de Ângelo Agostini.

Em 1888, foi novamente reformado, passando o teatro a possuir uma tribuna nobre, 30 camarotes de primeira classe, 27 camarotes de segunda classe e 30 camarotes de terceira classe; 2.888 cadeiras de primeira classe, 244 de segunda classe, 28 na galeria nobre e 40 lugares na galeria geral.

Em 3 de maio de 1891, graças aos esforços de Francisco Correia Vasques, foi inaugurada numa praça que existia defronte ao edifício da antiga Academia Imperial de Belas-Artes, hoje Museu de Belas-Artes, a estátua em bronze de João Caetano, modelada do natural, pelo escultor fluminense Chaves Pinheiro e fundida em Roma. Em tamanho natural representa o artista na tragédia *Oscar, filho de Ossian*, de Arnault. Em 28 de agosto de 1916, é trasladada para a Praça Tiradentes, diante do Teatro de São Pedro de Alcântara. Após as obras realizadas na referida praça, a estátua de João Caetano foi transferida, a 3 de maio de 1931, para um refúgio em frente ao teatro.

O Teatro de São Pedro de Alcântara foi remodelado em dezembro de 1916, e essa remodelação, que custou mais de 300 contos ao Banco do Brasil, foi executada sob a

direção do Dr. Silveira da Mota, engenheiro daquela instituição de crédito. Encarregou-se das obras, a firma construtora Andrade Lima & Cia.; da decoração, os irmãos Timóteo; da iluminação e dos aparelhos elétricos, F. R. Moreira & Cia.

O pano de boca, de autoria dos irmãos Timóteo,

representa em linhas gerais vasto templo ornamentado, festivo e repleto. Há dois planos, guardando entre si harmonia estética impecável. No primeiro, no centro, dominante, o vulto de João Caetano na sua criação de Oscar, segundo a lenda escocesa, o filho de Ossian. Por trás do trágico, a glória coroando-o. À esquerda, no alto de uma escadaria, aparece o Tempo que de pé, o gesto varonil, aponta a figura do artista.

No segundo plano, ao fundo, côncavo, vê-se o carro de Apolo, puxado por quatro fogosos cavalos brancos, tendo por cúpula céu muito azul, onde boia uma nuvem, tocada pelos raios de ouro do sol. Há várias figuras, entre elas, a Pintura, a Poesia e a Tragédia.²⁴

Por escritura pública datada de 14 de junho de 1898, passada no Cartório do Tabelião Evaristo, o Banco do Brasil, mais uma vez, passou a ser o proprietário do imóvel, por permuta feita com o Conde de Santa Marinha, Comendador Antônio Teixeira Rodrigues, e sua esposa.

Por escritura lavrada em Notas do 18º Ofício, Cartório do Tabelião Álvaro Borgert Teixeira, no Livro n. 23, folhas 2, em 22 de dezembro de 1920, o teatro tornou-se propriedade da Prefeitura do Distrito Federal.²⁵

A Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, em 1 de novembro de 1920, com a assinatura dos respectivos atos legais, efetiva a com-

pra do Teatro de São Pedro de Alcântara ao Banco do Brasil.

O Decreto n. 1.891 de 24 de agosto de 1923, do Prefeito Alaor Prata (06/11/1926 a 24/10/1930), designou como Teatro João Caetano o antigo Teatro de São Pedro de Alcântara:

Dá a denominação de “Teatro João Caetano” ao atual Teatro de São Pedro de Alcântara.

O Prefeito do Distrito Federal:

Considerando que João Caetano é, pela sua vocação natural e inspirado gênio dramático, reconhecido unanimemente como a expressão culminante e o verdadeiro precursor do teatro nacional;

Considerando que se devem perpetuar no culto da cidade as gloriosas tradições do local que testemunhou os seus memoráveis dias de justo triunfo e consagração pública, e

Atendendo ao entusiástico apelo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e do Centro de Cultura Brasileira, que tanto se têm empenhado pelo desenvolvimento artístico e literário da cidade;

Usando da atribuição que a lei lhe confere, decreta:

Artigo único. O atual Teatro São Pedro de Alcântara passa a ter a denominação de “Teatro Caetano”.

Distrito Federal, 24 de agosto de 1923, 35º da República. Alaor Prata²⁶

Em 1928 o São Pedro necessitava de reforma, consertos, pinturas externa e interna, outras obras eventuais de conservação deveriam efetuar-se em benefício do imóvel.

Em 15 de junho de 1928, realizava-se o último espetáculo do antigo Teatro de São Pedro de Alcântara, pela companhia Margarida Max, com a revista *Rio nu*, que Moreira Sampaio escrevera em 1895.



Fotografia: Augusto Malta. Acervo Museu da Imagem e do Som

Foi então que, em 1929, o então Prefeito Antonio Prado Júnior determinou a demolição do São Pedro, com bases para alargar a Rua Luiz de Camões e a Avenida Passos, para valorizar o Gabinete Real Português, e para dar lugar a outra casa de espetáculos.

Em 25 de abril de 1930, por termo aditivo de contrato com a Prefeitura do Distrito Federal, Gusmão & Baldassini foi contratado para a execução das obras e demolição e de reconstrução do novo teatro. Com projeto do arquiteto Gusmão Dourado Baldassini, é então construído o Teatro João Caetano, com uma fachada futurista e com sua volumetria purista e é inaugurado em 26 de junho de 1930, com a Opereta *Rose Marie*, libreto de Oscar Hammerstein e música de Rudolf Friml, apresentada por uma companhia francesa, com Jane Marney como estrela.

Entretanto, uma reforma poderia ter sido feita, mas para o prefeito, o importante era marcar sua administração com um monu-

Fachada e lateral do Teatro São Pedro, atual João Caetano, 17 de abril de 1928

mento cuja modernidade simbolizasse o desejo de um país novo. Uma estrutura de concreto armado ousada para época.

Conquanto os principais teatros do mundo sejam considerados obras de arte do primeiro renascimento arquitetônico, o nosso é, no século atual, um monumento da época. Como construção, encarado sob o ponto de vista técnico, é a última palavra no arrojo a quem tem chegado a engenharia moderna, utilizando-se do concreto armado, heterogêneo e monolítico. Assim, observa-se na estrutura óssea do novel edifício, como no indumento arquitetônico, a ausência absoluta de arcos. E as poucas vigas que se veem apresentam originalidades de perfis. Os camarotes, balanceados em quase quatro metros, não são suportados por nenhuma coluna que



Fachada do Teatro São Pedro, atual João Caetano, 27 de junho de 1928

embarace a vista nem vigas ou consolos, o que no campo da lógica dá a pensar até onde chegaremos.²⁷

Obedecendo aos princípios do palco italiano, delineava os camarotes e balcões através de uma semielipse facetada, uma geometrização característica do Art-Déco, que foi adotada também na fachada e no projeto de iluminação da sala. O teatro denotava uma nova modernidade ditada pela geometrização.

Paralelo à boca de cena havia dois grandes nichos iluminados por luz indireta. Ao longo dos camarotes e do teto, as sancas formavam horizontes luminosos, numa admirável combinação de projetos e lâmpadas de luz difusa.

O fosso da orquestra permaneceu, o proscênio desapareceu, a inclinação da plateia bem acentuada, com apenas três níveis de poltronas: plateia e frisas, camarotes do pavimento nobre, três camarotes de honra no mesmo lugar onde ficava a Tribuna Imperial, ou seja, no primeiro piso frontal ao eixo do palco – as galerias e as arquibancadas.

As três entradas com portas de correr abriam-se para o vestíbulo e deste para o foyer, onde eram localizadas as bilheteria em lados opostos. Logo encontrava-se a sala de espetáculos ao nível da plateia e

das frisas, ou subia-se para os camarotes oficiais e aos demais camarotes. Não existia ornamentação, mas alguns pontos de luz sob as sancas ou luminárias em estilo Art-Déco. As escadarias laterais ao hall permitiam acesso ao segundo foyer, no pavimento nobre, onde era localizado o bar e os murais pintados por Di Cavalcanti, que podem ser apreciados até hoje.

A boca de cena era arrematada com os trabalhos de esculturas do artista Quirino Silva, o ritmo e o som, um de cada lado, e dois painéis simetricamente dispostos, na passagem para o interior da sala.

Em matéria também no *Correio da Manhã* de 20 de julho de 1930, J. Cordeiro Azeredo, faz um apanhado geral do novo teatro:

A plateia assenta-se sobre superfície ligeiramente parabólica, de forma que as elevações laterais e extremas permitem ao observador não andar catando uma oportunidade de ver por trás da cabeça do que lhe fica bem à frente, como acontece nas plateias dos nossos cinemas, mesmo os mais modernos.

Os pisos dos camarotes, frisas e foyer são em linóleo, material que amortece completamente qualquer ruído, embora seja péssima a sua colocação; o piso da plateia, porém, dada a necessidade da acústica é de madeira.

Pouca madeira se vê na construção do João Caetano; todavia as portas, as divisões dos camarotes e da orquestra são de madeira nossa.

Também nosso é todo o revestimento em mármore, que apesar da singela ornamentação se destaca pelo brilho que lhe é peculiar e pelo esplendor do colorido. Há mármorees vermelhos, cor de sangue, escuros com veios multicores, e inteiramente negros.

O teatro em si não é decorado. Somente o bar (foyer) apresenta ornamentação, misto de singeleza e extravagância e cujos bizarrismos de algum modo caracterizam assuntos regionais. Não vamos dizer que esta peça se compare em beleza ao foyer da Ópera.

Conquanto achemos justo a sala de espetáculos despida de qualquer exagero decorativo, porque aí as atenções são para o palco, não compreendemos a mesma simplicidade no foyer, onde se vai com as ideias sugestionadas pelo esplendor das cenas viver [sic], na subjetividade de um mundo idêntico, o momento de intervalo.

Aí, pois, a nosso ver, as decorações deveriam ser representadas pelas artes simbolizadas, em linhas modernas, como aliás estão representadas nos dois ângulos que ladeiam o palco; à direita, pela Sinfonia do Som e, à esquerda, pela Harmonia do Ritmo.

A decoração do salão de espetáculos é obtida exclusivamente pelos efeitos luminosos, que se espalham nas faixas de alumínio dispostas pelas paredes rugosas de “Craftex” em centenas de tonalidades diferentes, propagadas quase misteriosamente das arestas do teto.

Dois nichos se alongam sobre os dois símbolos de arte que ladeiam o palco, donde sai, em efusão de colorido, verdadeira decoração viva, representando os crepúsculos da alvorada e do entardecer.

O ar ambiente é mantido por diferença de pressão entre o exterior e o interior, mecanicamente, sob uma temperatura agradável, não se respirando todavia aquele ar da montanha da propaganda americana.

Tem capacidade para 1.800 pessoas; 3 tribunas para o Presidente da República, prefeito e Conselho Municipal, 28 frisas, 26 camarotes, 650 poltronas, 260 balcões, 480 galerias, afora promenade destes últimos lugares para 200 espectadores.

O mesmo *Correio da Manhã* de 24 junho do mesmo ano corrente, em seu artigo “O Novo Teatro João Caetano” traça algumas especificações técnicas da caixa cênica:

Ampla, moderna, confortável é a caixa. Além do pano, de veludo e seda, divide-a do corpo destinada ao público uma cortina de fogo, de amianto com o peso de 400 quilos, acionada, como aquele, mecanicamente. O palco acomoda os conjuntos mais numerosos e para os trabalhos cênicos foram colocadas 40 varas metálicas e 84 de cordas, que podem ser movidas por mãos de criança. Tem porta para a rua e por ela podem entrar veículos e animais.

Os camarins dos artistas são claros, ventilados e providos de quanto eles necessitam para exercício de seus misteres. Além dos lavatórios, espelhos, cabides. E em todos eles, mesmo nos destinados às coristas e bailarinas, alto-falantes para indicar sempre o que se passa em cena e evitar a possibilidade das entradas com atraso. Existem nos aposentos das coristas acomodações confortáveis para dezesseis figuras, tendo cada uma o seu espelho, o seu foco de iluminação, a sua gaveta.

Há mais duas salas chamadas de “imprensa”, para que os artistas possam atender às pessoas que lhes desejem falar, sem se tornar preciso franquear-lhes a intimidade dos seus camarins.

Cinco banheiros espaçosos acham-se colocados nessa parte do Teatro, para higiene dos que nele trabalharem.

O porão é alto, dispendo de caixa d’água, aparelhos sanitários e camarins para os funcionários em serviço. Fica aí um ligeiro bar para os artistas, com fogão a gás. Foi reservado no porão um amplo espaço para a casa forte, com cofre a prova de fogo, e destinado à guarda de objetos preciosos, não só do Teatro como dos artistas.

A inauguração do João Caetano se fará, como ficou dito, sábado próximo. O espetáculo de estreia será dado com a opereta *Rose Marie*, um dos maiores êxitos do Teatro Mogador, de Paris, estando já, desde já alguns dias, vendida toda a lotação.

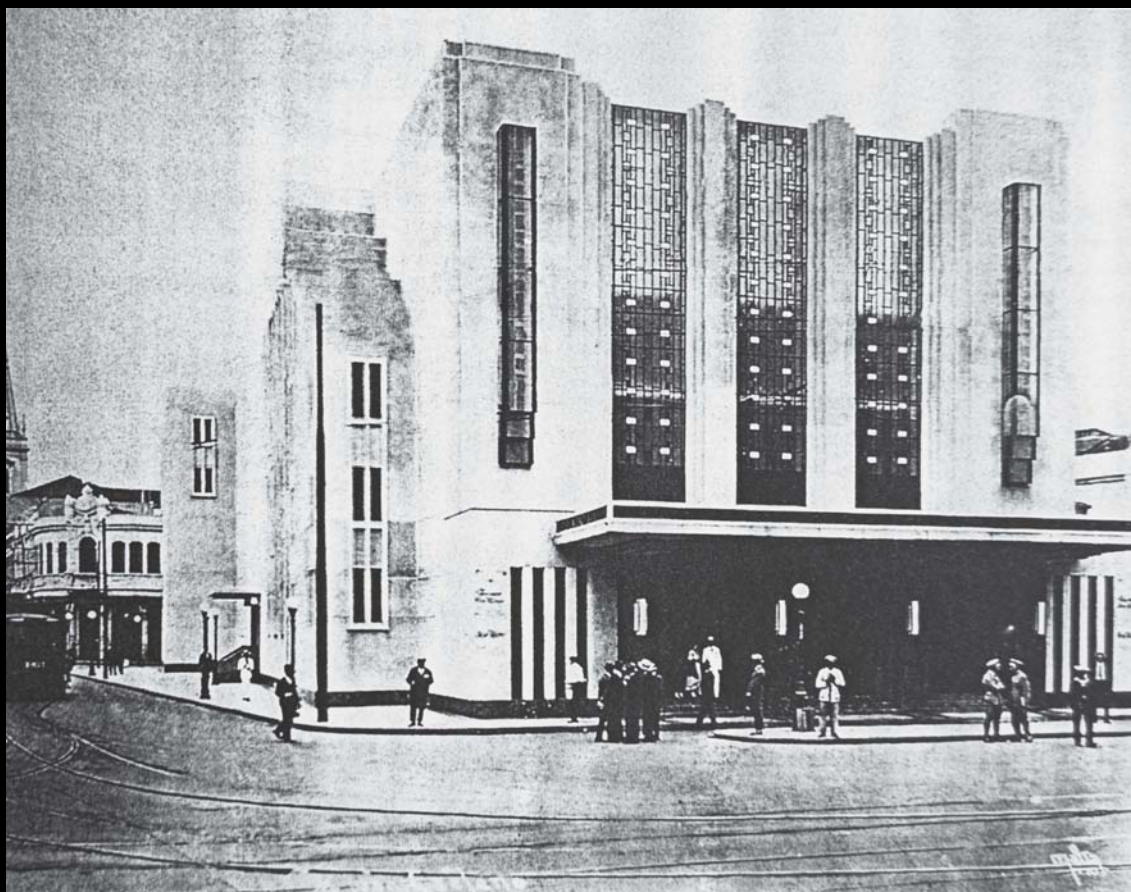
O arquiteto e construtor J. Cordeiro de Azeredo em um artigo no *Correio da Manhã*, do dia 20 de julho, esclarece alguns aspectos da acústica e da decoração:

Hoje se vai ao Teatro para ver e ouvir, e no João Caetano não só se vê bem como se ouve melhor. A questão de acústica foi baseada nos métodos modernos, análogos aos usados na construção do grande Salão de Música Pleyel, em Paris, verdadeira obra-prima no gênero. Por isso mesmo a última palavra sobre o assunto, até então considerado problemático, é devida a engenharia.

O Teatro em si não é decorado. Somente o bar (foyer) apresenta ornamentação, misto de singeleza e extravagância e cujos bizarrismos de algum modo caracterizam assuntos regionais. Não vamos dizer que esta peça se compare em beleza ao Foyer da Ópera. Conquanto achemos justa a sala de espetáculos despida de qualquer exagero decorativo, porque aí as atenções são para o palco...

Durante longos anos o prédio projetado por Gusmão Baldassini sofreu inúmeras descaracterizações em decorrência de obras.

Em 1961 foram iniciadas as obras de reforma do Teatro João Caetano, com o objetivo de, após a conclusão das mesmas, voltar a levar à cena peças de qualidade, como nos áureos tempos em que figurava como uma das melhores casas de espetáculos do Rio de Janeiro. Dispensando os espetáculos de revista, rompendo o cerco das peças dessa categoria tradicionalmente encenadas na Pra-



Fotografia Augusto Malta. Acervo Museu da Imagem e do Som

Teatro João Caetano, S.d.

ça Tiradentes. O responsável pelas obras foi o engenheiro Stélio de Moraes, diretor do Departamento de Prédios e Aparelhamentos Escolares, o projeto de Roberto Thompson Motta e a inspeção da execução ficaram a cargo de Celso Torreão Campos. Um dos problemas fundamentais do teatro era a sua acústica. Consistiu a obra em um novo teto (a fim de corrigir a acústica), rebaixamento do local destinado à plateia, com eliminação de balcões e camarotes, além da instalação de equipamentos cênicos e de refrigeração, procedendo-se também à reforma de todo o mobiliário.

João Bethencourt, então diretor do Departamento de Cultura em entrevista ao jornal *A Noite*, complementa as melhorias:

...além da nova pintura geral, assoalhos, ladrilhos, espelhos, lustres etc., as 650 poltronas da plateia serão estofadas; as frisas e camarotes terão novo acabamento; o palco, os camarins e os sanitários serão totalmente remodelados; além do pano de boca e das passadeiras. Só o pano de boca, em veludo, custou 4 milhões de cruzeiros e as obras totais custarão cerca de 30 milhões.

É sabido que uma das muitas deficiências do Teatro João Caetano sempre foi a acústica, considerada péssima por quantos ali têm atuado. Sobre tal problema dos mais importantes, disse-nos o diretor do Serviço de Teatros que, segundo a opinião do engenheiro Piragibe, técnico no assunto, além de Administrador Regional do Centro, as pequenas reformas e melhoramentos por que está passando o teatro serão suficientes para modificar completamente a acústica da casa. Se, porém, tal não se der, o problema será atacado futuramente, com novas verbas especiais para atendê-lo, pois se trata de dispositivo caríssimo.²⁸

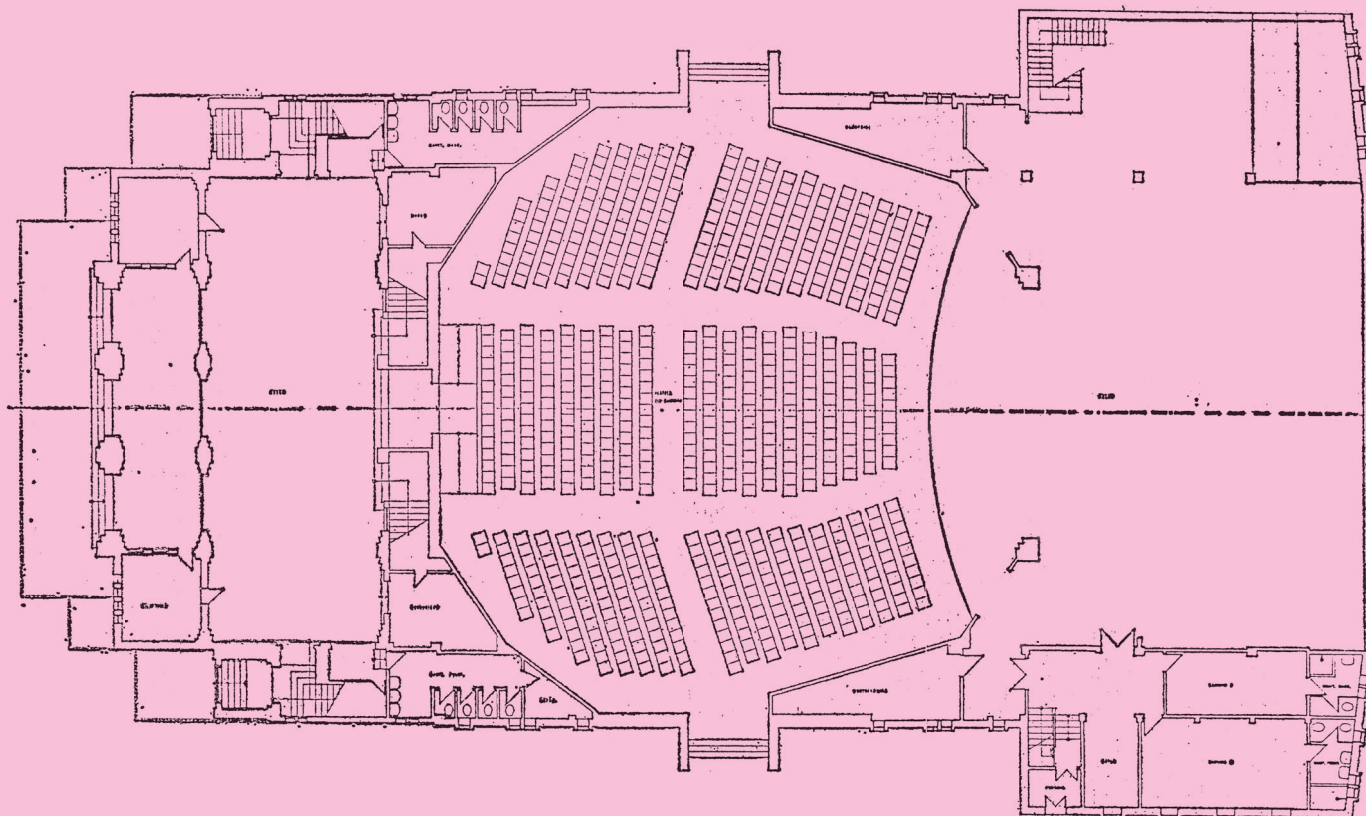
Em janeiro de 1965, durante o governo de Carlos Lacerda, o teatro entra novamente em reformas, obrigando as equipes a trabalharem dia e noite para que em curto espaço de tempo as obras fossem concluídas e entregue o teatro ao público, conforme matéria do jornal *O Globo* de 27 de janeiro de 1965:

Os operários da firma encarregada da restauração do Teatro João Caetano trabalharão dia e noite para possibilitar a entrega da casa completamente remodelada, no prazo previsto, antes de 21 de abril. Nessa data, segundo o administrador do João Caetano, Sr. Murilo Azevedo, que está no cargo há menos de dois meses, deverá ser estreada a peça de Artur Azevedo *A Capital Federal*, encenada pelo Teatro dos Sete. Já foram tomadas as primeiras providências para a instalação dos andaimes que possibilitarão os trabalhos de reforma do sistema acústico, de que foi encarregada a firma Avelis, ganhadora da concorrência.

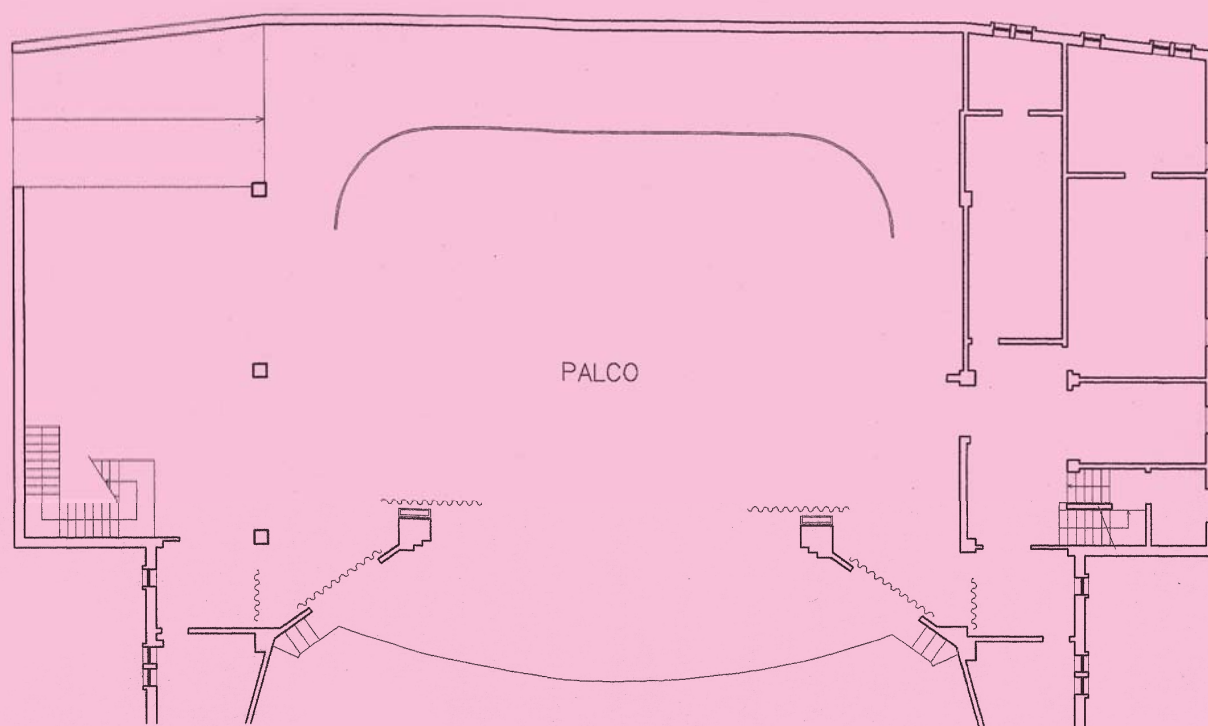
Depois virão a instalação de 530 poltronas, já adquiridas e forradas em couro-plástico e do pano de boca, cujo veludo também já está no depósito, pronto para ser cortado e colocado. Os camarotes serão igualmente reformados, de modo a oferecerem maior conforto aos assistentes. O veludo custou cerca de 3 milhões de cruzeiros e mede 600 metros.

Usando a “prata da casa”, como acentuou, o Sr. Murilo Azevedo disse que está substituindo as telhas quebradas no teto, para acabar com as goteiras no palco, nos dias de chuva. Dentro de mais alguns dias, terá início o trabalho da reforma da acústica, cujo material, eucatex, já está no teatro...

Dentre os serviços já executados destacam-se a renovação de toda a instalação elétrica e do sistema de iluminação do palco, circuitos na plateia, nos balcões e camarotes e conserto da “cortina de aço”,



Teatro João Caetano em 1978, (S.E.)



Teatro João Caetano. Planta baixa, (S.E.)



Teatro João Caetano

que se destina a isolar a plateia e o palco, em caso de incêndio.

Em 6 de setembro de 1965, o jornal *O Globo*, comentava as melhorias do teatro:

A fim de corrigir a acústica, o teto foi rebaixado em alguns pontos, até 3 metros; o salão totalmente atapetado; as paredes revestidas com lambris de canela na parte externa, e interna com eucatex acústico, segundo projeto de Roberto Thompson. Quanto à decoração, foi construído um ciclorama, isto é, uma espécie de imitação de veludo velnac, cujo preço foi 3 milhões e meio de cruzeiros, e renovado todo o mobiliário. A iluminação, por sua vez, também totalmente revista, aguarda porém a chegada de 30 refletores, importados da Alemanha...

O Teatro João Caetano fechado desde 1961, após reforma efetuada durante o governo de Carlos Lacerda, reabre em 7 de setembro de 1965 com o programa de reinauguração que constou da execução do Hino Nacional; concerto da Orquestra Sinfônica Brasileira, regida pelo Maestro Eleazar de Carvalho, apresentando a *Sétima Sinfonia* de Beethoven; os *Choros n. 10*, de Villa-Lobos e um concerto de Schumann, com a pianista Guiomar Novaes.

...com mobiliário totalmente novo..., problemas acústicos solucionados, com teto falso todo em gesso a pintura bem decorativa, sistema de iluminação moderno, ar refrigerado e excelentes acomodações para o público...²⁹

Em março de 1978, tendo Adolfo Bloch como presidente da Fundação dos Teatros do Rio e com projeto do arquiteto Rafael

Peres, acústico de Roberto Thompson Motta; Fernando Pamplona na parte cênica, de iluminação e mecânica do palco, e supervisão do engenheiro Carlos Lafayette, são iniciadas as reformas do João Caetano, incluindo uma revisão total do sistema acústico, dos mais deficientes do Rio. Teve fachada alterada e instalação de novas poltronas, iguais às do Theatro Municipal, sem os entalhes de madeira, pois sessenta por cento das que existiam estavam quebradas. O teatro esteve fechado, em obras, por um período de dez meses.

A entrada do teatro foi totalmente modificada. As portas principais avançaram, tornando o foyer duas vezes maior. E a marquisa também foi à frente para proteger as pessoas. No foyer, colocaram-se duas saídas laterais, inexistentes antes, o chão em granito e as colunas revestidas de alumínio. Foram instalados também um bar e uma chapelaria, e os banheiros deixaram de abrir para a sala de espetáculo, como ocorria antes, abrindo-se então para o foyer. O mesmo ocorreu nos dois outros andares (balcão nobre e simples), sendo que um dos andares foi eliminado. Foi feito também um tratamento antifogo nos tetos, paredes e tapetes. No balcão nobre os dois painéis de Portinari foram restaurados pelo professor Edson Motta.

Além da substituição de todos os elementos que não se encontravam mais em condições de uso ou que fossem colocar em risco a nova reforma, foram trocados: pano de boca, piso da plateia, revestimento das paredes, linha do teto, sistema elétrico, e sistema de ar-condicionado. No telhado foram substituídas todas as telhas, porque as que existiam eram de diferentes procedências e não permitiam um encaixe perfeito, deixando passar água da chuva e provocando infiltração no palco e na plateia. Os banheiros que tinham portas voltadas para a plateia, passaram a ter acesso pelo foyer. Os cama-

rins foram aumentados, assim como banheiros, ficando todos à direita do palco.

Ampliou-se o fosso da orquestra, e dois palcos laterais foram criados. Num deles estavam as antigas salas de administração, que passaram para um andar mais elevado sobre um dos palcos. O palco central foi todo revestido em climatex e teve sua frente aumentada em cinco metros.

Embora com capacidade para 1.422 lugares, pelo menos duzentos deles não ofereciam a mínima visibilidade do palco. Isso acontecia tanto na plateia, como nos balcões e galeria. O teatro passou a ter 1.326 lugares, com total visibilidade da galeria e camarotes. A ligação entre o palco e a cabine de comando ficou pelo interior do teatro, ao contrário do que era anteriormente, sendo destinado a este setor um local central acima do balcão nobre.

O luxo e o requinte substituíram o despojamento e o abandono a que estava relegado o velho teatro. Embora conserve seus 1.300 lugares, quem entrar no novo Teatro João Caetano sentirá imediatamente que a operação plástica foi total.³⁰

O próprio engenheiro Lafayette é quem comenta em entrevista a Miriam Alencar, publicada no *Jornal do Brasil* de 11 de maio de 1979, as modificações introduzidas no teatro, quando de sua reinauguração:

Desapareceram as frisas laterais, a plateia foi reordenada de forma que não há uma poltrona exatamente na frente da outra, o que facilita a visão do público sob qualquer ângulo. Os balcões foram reformados, com transformação dos camarotes em filas de poltronas com melhor disposição.

O veludo é pouco, restringindo-se mais à moldura do palco e cortina. As paredes

são revestidas de lambris de cerejeira, sendo que os balcões levam uma faixa de couro bege em toda extensão. A cor bege predomina no couro das poltronas, trabalhadas em imbuia, sendo cópia das cadeiras do Theatro Municipal. Revestimento de couro bege está também nos cinzeiros do hall de entrada e do foyer complementados por aço inoxidável.

Todo encanamento hidráulico foi renovado, bem como o sistema elétrico além da instalação de moderno sistema de ar-condicionado central... A cabina de luz e som passou a ser frontal, na altura do primeiro balcão, dominando o palco. A mesa de iluminação é belga, como a do Municipal e a do Villa-Lobos, com 240 circuitos independentes...

O tratamento acústico foi especial. Roberto Thompson rebaixou o teto, fazendo uma espécie de “asa de gaivota” em sete planos, reduzindo o tamanho em função da acústica. O sistema de som tem agora uma mesa com 16 canais de estúdio que podem inclusive fazer transmissão direta para rádio e TV.

Os camarins eram pequenos e com poucos banheiros. Hoje são seis camarins considerados principais, com banheiros próprios e mais oito coletivos com número suficiente de banheiros. A administração ganhou instalações próprias com saídas independentes e o teatro uma sala de ensaios e leituras de peças.

O foyer também recebeu tratamento especial. Com piso de granito, grandes portas de vidro fumê que se abrem para uma varanda (onde era um terraço abandonado), com jardins e bancos de granito que poderão abrigar o público nos intervalos dos espetáculos, com visão para a Praça Tiradentes. Os dois painéis de Di Cavalcanti foram restaurados pela equipe do professor Edson Motta.

O palco passou por revisão geral no sistema mecânico de varas para cenários, com a troca de seus vários componentes. Com 12 metros de abertura de boca, o palco ficou com 6 metros de altura. O ciclorama foi recuado em um metro e meio, ampliando a área de encenação. O fosso da orquestra fixo, também foi ampliado. Ao mesmo tempo o palco pôde ter o piso modulado de acordo com as necessidades do espetáculo. As paredes internas do palco receberam tratamento especial acústico com placas de climatex.

...os banheiros destinados ao público, cujas portas davam para dentro da sala de espetáculos, foram alterados, ficando isolados da sala, com saídas para o corredor.

Nas obras do Teatro João Caetano foram usados móveis da Armando Terroso. A mecânica de cena foi da Andersen; Ceibrasil forneceu a aparelhagem de ar-condicionado; a mesa de iluminação cênica é da firma belga ADB; instalações hidráulicas e elétricas da Beleti; a mesa de som é da CAB – Científica Áudio Brasileira. A construção ficou a cargo da Wrobel Construtora.

De acordo com os dados fornecidos, em 16 de dezembro de 1981, pelo então Diretor do Departamento de Engenharia e Manutenção da Funarj, Carlos Lafayette Barcelos, o palco possuía as seguintes dimensões: largura de boca de cena – 11 m; urdimento – 19 m; proscênio – 4 m; altura da boca de cena – 7 m e profundidade – 15 m.

Quanto à aparelhagem de iluminação: o quadro de luz é do tipo Memolight CL 240, capacidade de 240 circuitos individuais com possibilidade de memorização de 300 efeitos diferentes (FLOPRY-DISC); potência instalada de 450 KW, 220 V, 60 HZ. Os refletores incluem aproximadamente 100 projetores de 1000 W; 50 de 2000 W com



Teatro João Caetano

lentes planas e convexas e Fresnel; 2 projetores seguidores de 1000 W. Existem ainda 8 conjuntos de gambiarras com 32 projetores de 1000 W para o ciclorama. A aparelhagem de som consta de gravador, amplificador, misturador, microfone e caixas acústicas. Sua lotação é de 1.222 pessoas, oferecendo 651 lugares na plateia, 123 no balcão nobre e 448 no balcão simples.

Em 11 de março de 1979, após a reforma geral, foi reinaugurado com a apresentação da comédia musical *O rei de Ramos*, de Alfredo Dias Gomes, com direção de Flávio Rangel, música de Chico Buarque de Hollanda e Francis Hime. No elenco: Paulo Gracindo, Felipe Carone, Carlos Kopa, Marília Barbosa, Márcio Augusto, Roberto Azevedo, Solange França, Carlos Acioly, Leina Krespi, Jorge Chaia, Abdala, Renato Castelo, Armando Garcia, Deoclides Gouvea, Antonio Sasso e Humberto Afonso.

Em julho de 1989, o forro do telhado no segundo balcão do Teatro João Caetano desabou sobre as cadeiras. As causas do acidente foram as infiltrações generalizadas no telhado e a má conservação do prédio. O laudo da vistoria feita por engenheiros da Empresa Municipal de Obras Públicas (EMOP) constatou ter havido desabamento parcial das placas defletoras sobre os balcões simples e nobres, e só não fez vítima porque não tinha público no local naquele momento. Foram retiradas todas as placas defletoras e feita uma revisão geral.

Entretanto, em maio de 1991, Bibi Ferreira mandou fazer uma estrutura no porão do palco para escorar todo o palco do teatro, para que não desabasse durante o espetáculo, porque várias vigas de sustentação estavam comidas por cupins, e ameaçavam a segurança dos artistas que atuavam em seu show *Bibi in Concert*.

Em abril de 1992, entra em nova reforma que incluiu a substituição do piso do palco,

manutenção de toda maquinaria, restauração das poltronas, eliminação de infiltrações no porão e nas lajes superiores, reparos do sistema hidráulico dos sanitários e camarins, novo sistema de refrigeração e a restauração do painel *Samba*, pintado por Di Cavalcanti. Todo esse trabalho foi necessário para que a peça *Floresta Amazônica em Sonho de uma noite de verão* pudesse estrear com a direção do alemão Werner Herzog e tendo como produtora e atriz principal Lucélia Santos.

Em 22 de abril de 1994 foi inaugurado o sótão do Teatro João Caetano, que antes era um espaço destinado para ensaios tornando-se uma sala de espetáculos acanhada, sem recursos técnicos, com capacidade no máximo para setenta pessoas. A inauguração desse espaço foi com a encenação da peça *Casa de Prostituição Anais Nin*, de Francisco Azevedo, com direção de Ticiania Studart. A sala não teve boa aceitação e deixou de funcionar.

O Teatro João Caetano passou por mais uma cuidadosa recuperação em 1995, apesar de seu problema de acústica ainda existente. O artigo de Barbara Heliodora, traça um panorama do teatro e fala das sucessivas reformas:

...Mas por volta da época da nossa primeira independência, a de 1822, seria realmente exagero tentar acreditar que houvesse o que quer que fosse de muito 'brasileiro' na recente sede do governo português. Sem negar o esforço do Padre Ventura com sua Casa da Ópera de 1767, ou de Manuel Luiz com sua Nova Ópera em 1776, é preciso admitir que quando aqui chegou a Família Real portuguesa não havia no Rio de Janeiro um único teatro digno de abrigar espetáculos capazes de entreter a Corte em moldes semelhantes aos que estava acostumada no velho mundo.

Com um espírito de improvisação que infelizmente marcou (e ainda marca às ve-

zes até hoje) o teatro brasileiro, foi Fernando José de Almeida, o cabeleireiro de D. Fernando de Portugal, que vislumbrou a necessidade de se fazer construir um teatro condigno, e com aquele infalível tino bajulatório de todos os aventureiros bem-sucedidos, o conhecido Fernandinho fez com que a nova casa de espetáculos fosse chamada “Real Teatro de São João”. Qualquer semelhança entre o nome do santo e o do Príncipe Regente seria, naturalmente, algo mais que mera coincidência. E em verdade seria injusto que procurassem criticar o cabeleireiro empresário, pois ele inaugurou seu teatro (fartamente subvencionado pelo governo na forma da concessão de várias “loterias”, sem contar com a notável medida tomada para sustentar as finanças do novo empreendimento mantendo o governo três camarotes de primeira, arrendados permanentemente para

uso de Ministros de Estado). E com o novo teatro e a nova vida da Corte o Fernandinho fez virem companhias líricas italianas e companhias dramáticas, primordialmente portuguesas.

Nessa primeira fase do teatro no Brasil (que é algo bastante diverso de um teatro brasileiro) havia um predomínio quase que integral de elementos portugueses entre os atores, sendo que os nascidos na terra só raramente eram utilizados, e geralmente apenas como “cômicos” ou para papéis altamente característicos (vide a longa estirpe de papéis de “caipira” que até tempos atterradoramente recentes habitaram os palcos nacionais).

Participou então o teatro na primeira e formal independência do Brasil? Se não como atividade artística, por certo

Teatro João Caetano. Palco e vista parcial da plateia



dela participou o teatro intensamente como vinha fazendo desde os primeiros e graves acontecimentos no Porto. Em 1820 foi da varanda do Teatro São João (que depois virou Constitucional, depois virou São Pedro – com alguns incêndios de permeio – e finalmente foi derrubado para que o supostamente excelente dito cujo São Pedro fosse *substituído pelo modernoso e péssimo João Caetano que hoje temos sempre a sofrer reformas para conseguir melhorar um pouco*)* que o príncipe D. Pedro indagou das razões dos amotinados; foi na mesma varanda que D. João VI fez conhecer que assinava sem conhecer a Constituição que as cortes de Lisboa estavam elaborando. Mais importante para nós, cariocas, é o fato de ter sido também na varanda do mesmo teatro que, a 15 de setembro de 1822, o novo imperador, recém-chegado de São Paulo, pela primeira vez se apresentou em público, ostentando no braço uma fita verde e amarela, onde se lia “Independência ou Morte”. Sim, foi no teatro a primeira manifestação pública brasileira...”³¹ (*grifo do autor)

Pelo palco do Teatro João Caetano, o mais antigo do Rio de Janeiro, têm sido encenados os mais variados gêneros de espetáculos – dramas, recitativos, bailados, óperas, tragédias, vaudevilles, farsas, sátiras, entremezes, operetas, concertos, burletas, comédias, revistas musicadas, shows etc., que, em uma análise mais detida, poderiam dar uma imagem da vida e dos costumes da cidade e do país, sua história política e social, nesses anos de existência.

Atualmente sua capacidade é de 651 lugares na plateia, 123 no balcão nobre e 148 no segundo balcão. Com vinculação estadual, é propriedade da Furnarj, Fundação de Arte do Rio de Janeiro.

1823

Teatro do Plácido

No século XIX, precisamente nas primeiras décadas, surgiram no Rio de Janeiro teatros menores. Como um que foi construído em 1815 ao lado do Teatro São João, um teatrinho que apesar de citado, não tem documentação alguma sobre sua vida teatral.

Por iniciativa do negociante Luís de Souza Dias, o francês Grandjean de Montigny projetou, em 1820, uma pequena casa, que foi construída para ser o Hotel dos Príncipes e nele funcionou a partir de 25 de janeiro de 1823, um teatrinho, depois chamado pelo povo de Teatro do Plácido, destinado exclusivamente a apresentação de espetáculos amadores para o público da alta sociedade que o frequentava.³² O teatro ficava localizado no Largo do Rossio, na esquina da Rua do Cano (Rua Sete de Setembro), com a Rua do Piolho (Rua da Carioca).³³

Não há referências quanto às características físicas do teatro, quer quanto a sua fachada, quer sobre seu interior. Apenas que era um teatro particular que teve sucessivos proprietários: Luís de Souza Dias (1820), Sociedade de Amadores (1823) e Plácido Antonio Pereira de Abreu (1824). Apenas J. Galante de Souza, citando Adrien Balbi, diz:

Sua construção, de alto preço, se deveu a um grupo de negociantes ricos. Os mais ilustres autores compuseram peças que ali eram levadas à cena pelos mais distintos amadores. Os cenários eram executados pelos melhores artistas do Rio de Janeiro.³⁴

O famoso “teatrinho” era mantido por uma sociedade de amadores que ali realizava seus espetáculos, algumas vezes honrados com a presença de D. Pedro I. Segundo Augusto Maurício “... logrou sucessos marcantes que atraíram até a presença do Imperador D. Pe-

dro I e da Imperatriz D. Leopoldina e muita gente de sangue nobre...”.³⁵ O “teatrinho” apresentava dois espetáculos por mês e era reservado a um clube fechadíssimo da sociedade, cujos membros vigiavam a entrada evitando o ingresso de pessoas de baixa reputação. Não há menção explícita aos nomes de espetáculos encenados, mesmo o de inauguração; há apenas, em J. Galante de Souza, sobre o repertório, menção a “importantes peças [...] encenadas por amadores” e à mesma decisão n. 10, de 25 de janeiro de 1823, que autorizava o funcionamento do teatro e explicitava

que possam dar espetáculos duas vezes por mês, contando que nunca ofereçam em noites de representações do Real Teatro de São João, ainda que sejam em dias de gala.³⁶

Subitamente, a 20 de setembro de 1824, por volta das 11 horas da manhã, foi o “teatrinho” visitado por policiais, que traziam ordens do intendente-geral de polícia, Estevão Ribeiro de Rezende, para fechá-lo, apreendendo os papéis ali existentes. O fato, logo sabido pelo povo, provocou diversos comentários, espalhando-se a notícia que tal sucedera por ter sido impedida a entrada da Marquesa de Santos, favorita do Imperador, na referida casa de espetáculos, na véspera da violenta diligência.

Domitila de Castro teria comunicado ao Imperador o ultraje sofrido, atribuindo-o aos Andradas, pois José Bonifácio não tolerava a sua influência junto de D. Pedro I. Segundo se espalhou, haviam declarado alguns sócios do “teatrinho”, à favorita, que aquele teatro “era só para famílias”. Levando o fato ao conhecimento do Imperador, sabia a favorita que seria vingada, pois bem conhecia o gênio violento de D. Pedro I. E, realmente, logo na manhã seguinte, o Imperador chamava o seu servidor e antigo barbeiro Plácido Antonio Pereira de Abreu,

ordenando-lhe que adquirisse aquela casa de espetáculos para o governo e, também, que falasse ao intendente-geral da polícia para fechar o “teatrinho”, por ordem do Imperador, despejando em seguida os componentes da companhia teatral.

Tudo assim se verificou, para que ficasse vingada da afronta à futura Marquesa de Santos. Indignados, os atores e a empresa do “teatrinho” jogaram todos os objetos e equipamentos do teatro pela janela, transportando-os ao Campo de Sant’Anna, atual Praça da República, onde queimaram tudo em uma enorme fogueira com gritos e assírios pouco respeitosos dirigidos ao Imperador, que, satisfeito com a lição dada, não se deu por achado.

1824

Teatro Porphyrio (Teatro da Rua do Lavradio)

Nesse período, outros teatros menores vieram a surgir na cidade do Rio de Janeiro.

O Teatro Porphyrio, também conhecido como Teatro da Rua do Lavradio, foi construído por Victor Porphyrio de Borja e por outros artistas portugueses que haviam trabalhado no Teatro de São Pedro. Porphyrio, ator da Companhia do Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara, dela se retirara com intenções de construir sua própria casa de espetáculos. As obras de edificação, liberadas por decreto Imperial,

Sendo presente a sua majestade o imperador o plano que, para edificação de um Teatro nesta Corte, propõe, no requerimento incluso, Victor Porphyrio de Borja: manda o mesmo senhor pela Secretaria de Estado dos Negócios do Império, que o Intendente Geral da Polícia, visto ser este negócio absolutamente particular e dependente da

vontade das pessoas que quiserem concorrer com ações, nenhum embarço ponha à deligência que o suplicante fizer para realizar o que pretende. Palácio do Rio de Janeiro, 22 de maio de 1824. João Severiano Maciel da Costa.³⁷

iniciaram-se em 1824, em um terreno adquirido pelo grupo de artistas, à Rua do Lavradio. O projeto foi do próprio Victor Porphyrio, auxiliado por seus compatriotas, e com o andamento das obras verificou-se que suas proporções eram pequenas para um teatro, além da dificuldade financeira para “torná-lo suficientemente amplo”.³⁸ Antes mesmo de concluídas, ali se realizaram alguns espetáculos. Mas o grupo, passando por dificuldades financeiras, não conseguiu concluir as obras do prédio, que acabou sendo arrematado pela loja Glória do Lavradio. Assim sendo, o teatro teve poucas funções.

Não foram encontradas referências quanto aos espetáculos encenados, mesmo o de inauguração. Quanto às características arquitetônicas do prédio, Henrique Marinho assim o descreve:

Um gradil de ferro entre pilastras de pedra e colocado sobre um parapeito também de pedra fecha o átrio do edifício. Tem este 3 pavimentos, sendo a fachada dividida em 3 corpos. No corpo central há 5 portas no primeiro pavimento, 5 janelas de sacada no segundo e 5 no terceiro. Um frontão reto coroa o corpo central havendo no tímpano um pelicano dourado entre raios também dourados. Os corpos laterais têm no primeiro pavimento uma porta e no segundo uma janela de sacada.³⁹

O Teatro Porphyrio não chegou a ter uma inauguração oficial, como Múcio Paixão comenta:

Por fim recebendo convite para fazer parte de uma companhia (...) Victor Porphyrio de Borja abandonou o seu Teatro, cujos terrenos foram arrematados pela Loja Glória do Lavradio, sendo o local atualmente ocupado pelo Grande Oriente e Supremo do Brasil.⁴⁰

1826 Teatrinho da Rua dos Arcos

Um outro teatro particular foi inaugurado em 1826, à Rua dos Arcos, do lado do Morro do Santo Antonio, nos fundos de uma chácara próxima ao aqueduto da Carioca, ao lado direito de quem se dirigia para o Largo da Lapa, e em frente à Academia de Belas-Artes.

Erguido nos fundos de uma residência, o palco era uma caixa de madeira, em frente do qual foi erguida uma cobertura de lona para abrigar as cadeiras da plateia. Numa fase posterior (data não identificada), foi construída uma varanda dividida em camarotes, em frente ao palco.

Pertencia à Sociedade do Teatrinho da Rua dos Arcos. A 15 de junho de 1829, o Imperador concede licença, por meio do aviso n. 109, assinado pelo Desembargador Ajudante do Intendente-Geral da Polícia, Luiz Soares Texeira Gouveia, aprovando também seu respectivo estatuto, para que se estabelecesse na Corte a sociedade mantenedora do teatro, composta por um corpo de cinquenta sócios, que já funcionava antes mesmo da autorização de D. Pedro I, pois havia incorporado os sócios do Teatro Constitucional, na ocasião do seu fechamento.

O Teatrinho da Rua dos Arcos foi inaugurado com um drama denominado *O desertor francês*, de acordo com Múcio da Paixão e J. Galante de Souza. Há notícias de peças como

O Duque de Lituânia, levada a cena em 9 de dezembro de 1832; *Ministro Constitucional*, em 7 de maio de 1830, além de outros dramas, recitais e peças musicais, que foram levados ao longo de seus 10 anos de existência.

Em 22 de agosto de 1834, o Teatrinho da Rua dos Arcos foi vendido em hasta pública pelo leiloeiro Frederico Guilherme, com todos os seus utensílios, desaparecendo em seguida.

1828 Teatrinho do Largo de São Domingos

Em 12 de junho de 1828, a Intendência-Geral da Polícia concede licença para que se possa organizar no Largo de São Domingos (deixou de existir com a abertura da Avenida Presidente Vargas), uma sociedade com a denominação de Teatrinho do Largo de São Domingos, conforme Múcio Paixão se refere:

Em cumprimento do imperial aviso de 9 do corrente, expedido pela Secretaria de Estado dos Negócios da Justiça, concedo licença para que se possa organizar no largo de São Domingos, uma sociedade para um Teatrinho com a denominação de Teatrinho do Largo de São Domingos, pela forma do seu requerimento e estatutos, que ficam no arquivo da Secretaria dessa Intendência, ficando os membros da dita sociedade responsáveis pelo abuso que desta concessão possam fazer. Esta se cumprirá e se registre competentemente.

Rio de Janeiro, 12 de junho do ano de 1828.

O Desembargador Ajudante Queiroz.⁴¹

Não há mais referências sobre o Teatrinho do Largo de São Domingos.

1832 Teatro São Francisco de Paula

O Largo do Rossio estava se tornando uma região valorizada e marcada pela atividade teatral. Assim, “em 1832, Grandjean de Montigny projeta para Victor Chabry o Teatro São Francisco de Paula, na rua do mesmo nome”⁴², o que, ironicamente, levou à primeira de uma série de mudanças do nome daquela rua para Rua do Teatro.⁴³

Esta casa de espetáculos, com palco de reduzidas proporções, tinha o empresário M. Sémond como responsável, e foi inaugurada em 1833, com repertório francês, não conseguindo se manter por muito tempo. Henrique Marinho o descreve:

Era uma casa de pequenas dimensões. Na frente tinha uma única porta larga. A fachada do edifício é dividida em 3 corpos; havendo no 1º pavimento do corpo central uma porta larga, e no 2º pavimento 3 janelas de sacada divididas por pilastras. Segue-se um frontão reto existindo no tímpano as máscaras da tragédia e da comédia com os seus atributos. Os corpos laterais apresentam uma porta no 1º pavimento e uma janela de sacada no 2º. Um ático, que vai morrer no frontão, oculta o telhado do edifício. O teatro estende-se até a Rua do Cano. É pequeno e muito estreito.⁴⁴

João Caetano resolve adquiri-lo em 1841, para reformá-lo, incluindo camarotes, montando um repertório com a sua companhia e alternando com a companhia lírica francesa. Reinaugura-o em 2 de maio de 1841 com a peça *Os dois renegados*, de Mendes, onde atua ao lado de Estela Sezefredo e Pimentel.

A princípio tinha uma varanda em seu interior que, em 1846, foi completamente transformada,

substituída por duas orlas de camarotes. [...] a sala com motivos egípcios executada pelo Cicarelli, que havia exposto suas obras na Escola de Belas Artes. O pano de boca era damasco azul e as cadeiras forradas de palhinha. Tinha um lustre ao centro na plateia.⁴⁵

Em 19 de setembro de 1846, passa a chamar-se São Francisco e é reaberto com a peça *Amadeu Bueno* ou *A fidalguia paulistana*, de Joaquim Noberto de Souza e Silva, com o ator Artur Costa.

Em 1855, é arrendado a Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos. Depois de ter sofrido novas reformas, é reaberto com o nome de Gymnasio Dramático, no dia 12 de abril do mesmo ano, com a peça *O primo da Califórnia*, de Joaquim Manoel de Macedo, musicado pelo maestro Demétrio Rivero, tendo no elenco Amoedo, Guilherme Orset, Pedro Joaquim, Pedro Montani, Martins, Adelaide Amaral e Maria Velloti. Seguiu-se a peça *Um erro*, de Scribe com elenco composto por Amoedo, Gabriela de Vechi, Maria Velloti, Pedro Joaquim, Guilherme Orsat e Josefina Miró.

Em 1861, é arrendado a Joaquim Augusto Ribeiro de Souza e, de 1867 a 1868, L.C. Furtado Coelho passa a ser o empresário do teatro. Em 1878 o teatro é comprado por Joaquim Antonio Pinheiro.

O Teatro São Francisco de Paula, depois Teatro Gymnasio Dramático, pelo repertório significativo de peças nacionais que apresentou, dramas da escola realista e também sátiras, além de comédias, óperas e revistas, teve importante papel na história do teatro do Rio de Janeiro. Nele também se realizaram outras atividades, de menor importância, como mágicas e reuniões de estudantes. H. Pereira da Silva, em *O Rio de Janeiro na obra de José de Alencar*, faz algumas referências interessantes sobre essa faceta do teatro:

Dava récitas particulares de amadores. Mas em 1839, no ano do nascimento de Machado de Assis, apresentou-se neste teatro um mágico chamado Leroux. Fez sucesso. Realizou pela primeira vez no Brasil a decaptação de um homem.⁴⁶

Não se pode precisar a data de seu desaparecimento, entretanto, a crônica que muito lamentava o seu fim, menciona apenas que foi desativado em 1884, pouco antes da mo-narquia, mas sua fachada permaneceu até 1888.

1834 Teatro da Praia de Dom Manuel

Um teatro acanhado, muito mal localizado na época, e que ficava afastado da centralidade urbana, que era o Campo de Sant'Anna e Rossio, é inaugurado em 2 de agosto de 1834, dia do aniversário da Princesa D. Francisca, situado na Rua do Cotovelo⁴⁷, à beira-mar, no sopé do Morro do Castelo, recebendo o nome de Teatro da Praia de Dom Manuel. Como anteriormente era um prédio ocupado por um quartel de artilharia montada, um grupo de artistas portugueses obteve a concessão de construir o teatro, que seria revertido para o governo no fim de três anos.

Tratava-se de um sobrado com cinco janelas e outras tantas portas em forma de arco no pavimento inferior, que não possuía uma arquitetura externa para teatro. Sobre seu interior, só há referência a partir de 1842, quando grandes obras foram efetuadas, dotando o teatro de maior conforto e elegância, conforme palavras de Lafayette Silva:

Desapareceram os pesados capitéis que ornavam as pilastras dos camarotes. Em substituição, foi feita uma simples mol-

dura dourada, acompanhada de varetas do mesmo metal e recamada de ornamentos verdes.

Sobre a tribuna imperial, via um quadro representando as figuras da justiça e da paz, sustentando as armas nacionais; subia, por detrás delas, o dragão, emblema da casa de Bragança. Por cima da orquestra, um quadro, representando o gênio da poesia. De um lado, o retrato de Molière; de outro, o de Corneille, ambos emoldurados de arabescos brancos semeados de uma infinidade de pequenos gênios e de máscaras antigas, de ouro. No proscênio, quatro medalhões com os retratos de Racine, Voltaire, Beaumarchais e Maurivau. O pano de boca era azul adamascado, sem pregas, com rica franja de ouro; ao centro, emergindo de uma coroa de murta, via-se uma lira. Todos esses trabalhos foram executados em vinte e três dias pelos artistas Olivier e Barros...⁴⁸

Já o *Correio da Manhã* de 21 de fevereiro de 1962, fala de um outro pano de boca:

O pano de boca representava a Praça da Constituição com o Teatro São Pedro. A iluminação por meio de um grande lustre e de gambiarras junto ao palco era alimentada por azeite. Depois de 1854 foi encerrado o gás.

Sua capacidade era de 446 lugares: 24 camarotes de primeira ordem, 22 camarotes de segunda, 22 camarotes de terceira, 180 cadeiras e 220 gerais, e ainda uma tribuna privativa da Família Imperial junto à boca de cena, com entrada pela Rua Dom Manuel. O espetáculo de inauguração foi *Misanthropia e arrependimento*, drama em cinco atos de Fernand Kotzbue, tradução de Caetano Lopes de Moura, com elenco composto de Ludovina Soares da Costa, João Evangelis-

ta da Costa, Maria Soares, Victor Porphyrio Borja, José Maria do Nascimento, Antonio Soares e José Jacó Quesada.

Em 20 de março de 1837 é baixado o Decreto n. 153, concedendo duas loterias a mais para o Teatro da Praia de Dom Manuel.

A 26 de setembro de 1838, passou a ter o nome de Teatro São Januário, em homenagem à Princesa D. Januária, irmã do Imperador D. Pedro II, apresentando o seguinte repertório: *Carlos III ou A Inquisição*, drama em quatro atos e a farsa intitulada *O maníaco*.

Em 1846, a atriz cantora Del Mastro, não logrando êxito na encenação, decidiu, no dia 21 de fevereiro, promover um baile de máscaras no teatro, dando início a esta nova utilização do edifício teatral, que mais tarde seria bastante difundida. Esses bailes realizados em outros teatros eram geralmente animados pelas *cocottes* (atrizes e prostitutas francesas) que alegravam a vida mundana da cidade.

Entretanto, os bailes não foram exclusivamente destinados às mundanas. O Teatro de São Pedro, em 1908, divulga na imprensa bailes à fantasia nos quatro dias de carnaval, mas o anúncio permitia observar a prevenção dos organizadores em frisar que seriam bailes familiares. Comenta a *Revista do Teatro*, (março-abril de 1963) em texto sem assinatura, sobre esses bailes realizados no Teatro São Januário:

O Barão do Rio Branco, nas suas Efemérides, diz que no sábado de carnaval, 21 de fevereiro de 1846, se realizou no Teatro São Januário, que então já era do governo, o primeiro baile mascarado do Rio de Janeiro, sendo, portanto, precursor dos bailes de carnaval do Theatro Municipal, que também é teatro oficial. Como se vê o mal vem de longe.

Durante alguns anos o teatro permaneceu fechado, reabrindo em 4 de novembro

de 1848. Em 23 de maio de 1862, depois de sofrer grandes reformas, é reinaugurado com o nome Teatro Ateneu Dramático, com a peça *Os íntimos*, comédia de Sardou, traduzida por Manuel de La Peña. Em 1863, novamente recebe o nome Teatro São Januário. Desapareceu em 1868, quando foi demolido para a construção da Secretaria de Viação. O governo teve de permutar os terrenos que possuía na Praça Dom Manuel por outros no Largo do Paço.

1834

Teatro São Pedro e Teatro do Valongo

Da Independência ao 7 de abril de 1831, entenderam-se nove anos de agitação política no Brasil, onde um sentimento nacionalista exagerado deu origem a acontecimentos que marcaram de certo modo a nossa incipiente nacionalidade.

Em 29 de junho de 1834, inaugura-se na Rua do Valongo, mais tarde Rua da Imperatriz (hoje Rua Camerino), o Teatro São Pedro, construído por sugestão de João Caetano a alguns amigos e inaugurado por ele.

Nessa mesma rua, próximo à praia havia outro teatrinho, pertencente a uma família Barroso e denominado Teatro do Valongo. Alguns historiadores confundem os dois teatros, consignando como reabertura com novo nome a inauguração do Teatro São Pedro. O Teatro do Valongo teve suas atividades paralisadas em 1843.

1847

Teatro Tivoly

Em 9 de maio de 1847, foi inaugurado o Teatro Tivoly, que teve sua programação com uma “abertura” executada pelos professores

da orquestra. Em seguida, os alunos do Conservatório representaram um *vaudeville* em dois atos, *Artur, ou Depois de dezesseis annos*. No elenco Lord Melvil, almirante da marinha inglesa – Sr. José Antonio Godinho; Maria – D. Leopoldina Corrêa de Albuquerque; Sr. Arthur – Florentino Carlos Victoria; Jeronymo Dufлот, estaqueiro de tabaco em Paris – Augusto Ângelo Montani; Jobson, pescador, outrora marinheiro – Juvita José Marques; Catarina, mulher de Jobson – D. Leonor Orsat; pescadores, jornaleiros, náufragos e marujos; coros de homens e mulheres.

As personagens cantaram as seguintes peças musicais: “duas canções por Maria; três por Arthur, duas por Jobson; dueto por este e Jeronymo Dufлот, sendo todas estas peças ensaiadas pelo professor de música dos meninos, o Sr. Lino José Nunes”; o cenário – “todo novo e a caráter” – foi “pintado pelo Sr. José Caetano da Cunha Ribeiro, e o vestuário pelo Sr. Antonio Ferreira da Silva Santos”. O “divertimento” terminou “com o muito aplaudido Septemino Chinez”.⁴⁹

O *Jornal do Commercio*, em 8 de maio de 1847, véspera da inauguração, anunciava ao público: “... um teatrinho no pavilhão grande com comodidades, a fim de serem desfrutados os espetáculos...”.

O Teatro Tivoly foi construído por iniciativa dos alunos do Conservatório Dramático Brasileiro (órgão semioficial), reconhecido pelo Governo Imperial, de utilidade pública. Segundo Galante de Sousa, no Tivoly representavam os alunos do Conservatório de Música. Ao Conservatório foi atribuído, pelas autoridades competentes, o exercício da censura teatral. Originalmente, a finalidade era a de servir aos amadores do Conservatório, ideia que foi, posteriormente, relegada a segundo plano, uma vez que simultaneamente, com os espetáculos dos amadores, vários conjuntos de profissionais também se exibiam, logrando grandes êxitos.

Era uma casa toda construída em madeira, e que destinava-se, também, a salão de baile; era localizada no Campo de Sant’Anna, esquina da Rua dos Inválidos.

Em 25 de fevereiro de 1858 passa a chamar-se Café-Cantante do Pavilhão do Paraizo, estreando com *Les deux normands em goguette*, duo cômico por d’Hôte e Boyreau; *Le Chalet*, grande duo por Boyreau e Claudel; *Chimène*, grande ária por Guillemet; *L’Hyppodrome*, por Mlle. Victorine; *Reviens mon fils*, por Mlle. Caroline; *Pas de L’écharpe*, dançado por Mlle. Emma”.⁵⁰

Anúncios publicados no *Jornal do Commercio*, nos primeiros meses de 1859, dão-lhe a denominação francesa de Pavillon Du Paraizo. Os anúncios das peças eram, igualmente, publicados em francês.

Em 1868, seu nome já era Teatro Pavilhão Fluminense, conforme referência no *Almanak Laemmert*, (p.366):

No mesmo estabelecimento há um mesmo salão ricamente ornado e preparado para grandes bailes, jantares e reuniões políticas etc. Enfim, para tudo quanto for de extraordinária concorrência.

O Tivoly foi um teatro experimental, nele trabalharam duas ingênuas que marcaram época: Leonor Orsat, portuguesa, e Jesuína Montani, italiana.

Os admiradores da Jesuína fundaram um periódico, *O Montanista*, pelo qual, não só exaltavam os méritos da sua predileta, como amesquinhavam os da outra, não procediam de forma inversa os fundadores de *O Orsatista*. Os dois jornais eram impressos na mesma tipografia, a de Francisco de Almeida, localizada à Rua da Vala, hoje Uruguaiana, n. 141.⁵¹

O Tivoly foi também o precursor do teatro infantil no Rio de Janeiro, em 1847,

com elenco constituído pelos filhos dos fundadores.

Como Paraizo e Pavilhão Fluminense, promovia

bailes de cunho caipira, com roupas e músicas apropriadas, que se realizavam no teatro todos os anos, durante as festas do mês de junho: Santo Antonio, São João e São Pedro eram comemorados com entusiasmo.⁵²

Houve promoção de bailes mascarados, fogos, danças e várias outras atividades recreativas.

Com relação a este teatro vale transcrever a matéria de Bandeira Duarte para esclarecer um pouco de: “A verdade sobre o Tivoly”

Todos os que escreveram sobre a história do nosso teatro incorrem no mesmo erro quanto a um dos supostos teatros cariocas: o Tivoly. Não afirmo, mas tenho a impressão de que, errando o primeiro, todos os demais, copiando, erraram também. Até eu, nas “Efemérides Cariocas”. E inclusive o último, José Galante de Souza, no seu excelente “O Teatro no Brasil”, editado em boa hora pelo Instituto Nacional do Livro. Um trabalho que seria definitivo se o escrupuloso e honesto bibliógrafo levasse um pouco mais longe a sua extraordinária capacidade de pesquisador. Infelizmente porém, essa obra também está cheia de falhas e – o que lamento profundamente – contém vários erros incompreensíveis numa autoridade como a desse respeitável Galante de Souza. Dois desses erros podem ser facilmente apontados: o que me atribui uma “colaboração” em jornais dos quais fui, na realidade, “redator permanente” e “crítico teatral”, incluindo o *Diário de Notícias* em cujas colunas jamais tive a honra de aparecer, e esquecendo o *Diário da Noite* e *O Jornal* a cujas redações pertenci

e que secretariei mesmo, por longos anos; o que envelhece o nosso querido Olavo de Barros, dando-o como nascido em 1893, quando ele nasceu em 1894, e colocando-o como professor do Conservatório Dramático Nacional, quando ele é professor do Conservatório Nacional de Teatro.

Não desejo, nem de longe, desvalorizar com essas e outras anotações, uma obra que merece, de todos nós, os maiores aplausos – distinguida com o Prêmio Sul América, também não mencionado pelo autor que se despiu inexplicavelmente desse honroso título – e que representa a maior contribuição já prestada à nossa história teatral. Mas é preciso que, desde já, e enquanto estamos vivos, comecemos a rever o que deva ser revisto no livro de Galante de Souza, para evitar que, futuramente, errem os que ali se basearem, como têm errado os que escrevem sobre o Tivoly.

Na verdade, nunca houve um Teatro Tivoly. Houve, sim, um teatrinho no Tivoly, o que é bem diferente. Porque o Tivoly era, muito antes desse teatrinho, o que no meu tempo de rapaz se chamava de “mafuá” e depois se classificou como “parque de diversões”, com danças, jogos, e representações variadas. Nesse parque, no dia 9 de maio de 1847, inaugurou-se, “no pavilhão grande”, um teatrinho. E nesse teatrinho, estreou um grupo de “meninos do conservatório”. Do “conservatório de música”, com letra minúscula. Lá está na última coluna da última página do *Jornal do Commercio* daquele dia, o anúncio: “TIVOLY – Primeira representação dramática no teatrinho – Domingo, 9 do corrente – Às 4 horas da tarde abrir-se-á o estabelecimento e às 8 horas. e meia-noite, depois dos professores da orquestra executarem a abertura, representarão os meninos do conservatório *Artur ou Depois de dezesseis annos* vaudeville em dois atos ornado de música – Interlocutores:

Lord Nelvil, almirante – O Sr. José Antonio Godinho; Maria – Dona Leopoldina Corrêa de Albuquerque; Sir Arthur – Florentino Carlos Victoria; Jeronymo Dufiot, estanqueiro de tabaco em Paris – Augusto Angelo Montani; Jobson, pescador, outrora marinheiro – Juvita José Marques; Catarina, mulher de Jobson – D. Leonor Orsate; pescadores, jornalheiros, náufragos, marujos, Coros de homens e mulheres – As personagens cantarão as seguintes peças de música (segue-se uma relação) ensaiadas pelo professor de música dos meninos, Sr. Lino José Nunes. Terminará o divertimento com o muito aplaudido Septemino Chinês – a empresa, que é sumamente grata ao respeitável público, e que não esmorece em procurar os meios de satisfazer as imensas provas de acolhimento que do mesmo tem recebido, estabeleceu, como já anunciou, um teatrinho no pavilhão grande com comodidades, a fim de serem desfrutados os espetáculos; pretende, por isso, além das danças, dar algumas representações dramáticas, sendo estas, como dito fica, pelos meninos alunos do conservatório; eis porque implora dos Srs. Espectadores a sua tão conhecida indulgência não só atendendo não terem os representantes conhecimento algum da cena, como pela sua diminuta idade; ela e o encarregado de os ensinar, muito se satisfarão se eles obtiverem dos benignos espectadores acolhimento e perdão. Bilhetes: 1\$000 por pessoa e 500 réis pelas crianças menores de 10 anos”.

Por esse anúncio ficamos sabendo de várias coisas. Além de positivar o gênero de estabelecimento que explorava o Tivoly, e de testemunhar que não houve um teatro Tivoly, mas *um teatrinho no Tivoly*, informa que a peça representada não foi *Artur ou Dezesseis annos depois*, como afirmam quase todos os nossos historiadores, mas *Artur ou Depois de dezesseis annos*. Fala-se

em “meninos alunos do conservatório de música”, mas não se sabe que conservatório era esse. E, ao que parece, o grupo de meninos que inaugurou o teatrinho, foi a primeira companhia de teatro infantil da nossa história. Companhia que, domingo, 23 de maio de 1847 apresentou ali, *Os dois ou O inglês maquinista*, para reapresentar, mais tarde, a peça de inauguração.

Aí está a verdade. De documento. Que, infelizmente, só agora apurei, errando também, como todos os outros.⁵³

1852 Teatro Provisório

Em 9 de agosto de 1851, um incêndio destruiu, pela segunda vez, o Teatro de São Pedro de Alcântara. Aguardavam-se duas companhias: uma de ópera e outra de bailados, já contratadas na Europa. Pensou-se então em adaptar-se o Teatro São Januário para substituir a casa destruída pelo fogo.

No começo da década de 1850 já era de conhecimento público a necessidade de se construir um teatro novo com melhores condições técnicas e conforto para o público. Os teatros de São Pedro e Imperial D. Pedro II eram os únicos que possuíam uma arquitetura e estrutura material. Mas esta necessidade era urgente, já que em 1851 o Teatro de São Pedro sofrera o seu segundo incêndio.

Essa premência de um edifício teatral que conciliasse os interesses da ópera lírica e do teatro nacional com um porte maior, tanto para os espectadores como para os artistas, deu início a uma concorrência pública, um concurso de arquitetura para um teatro, que foi requerido por Manuel Araújo Porto Alegre, diretor então da Academia Imperial de Belas-Artes, e Guilherme Schuch de Capanema, em 12 de agosto de 1851 a D. Pedro II.

A área para edificação do teatro foi escolhida no Campo da Aclamação (Praça da República, em 1890). O edital de 13 de novembro de 1851 foi apoiado pelo Marquês de Olinda, que havia assumido o Ministério do Império. O corpo de jurados era composto pelo Conselheiro Antonio Manuel de Melo, pelo Coronel Joaquim Candido Guillobel e pelo Engenheiro Cristiano Benedito Ottoni. Como o concurso era de âmbito internacional, inscreveram-se arquitetos de vários países. O projeto vencedor foi o de autoria do arquiteto prussiano, residente no Brasil e responsável pelo Palácio do Catete, pela Igreja da Candelária e pela fachada da antiga Estação de Ferro D. Pedro II, Gustav Waehneltdt.

Durante a espera pela construção de uma nova casa de espetáculos, obras foram provisoriamente iniciadas em 29 de setembro de 1851. Estas edificaram rapidamente o Teatro da Praça da Aclamação (Santa'Anna) no prolongamento da Rua dos Ciganos (hoje da Constituição) e do Hospício (Rua Buenos Aires), uma frente voltada para Rua do Conde D'Eu (Frei Caneca, na linha de fundos para o antigo quartel general. Atualmente ocuparia o setor compreendido entre as ruas Visconde de Rio Branco e Frei Caneca). Tendo a edificação sido rápida, ficou com a denominação de Teatro Provisório, um enorme galpão projetado e construído por Vicente Rodrigues.

Segundo Henrique Marinho,

a frontaria do edifício consta de três corpos, um central e dois laterais. O corpo central apresenta três portas de arcada divididas por pilastras e que dão entrada no saguão; no segundo pavimento há quatro janelas de peitoril, coroando este corpo um frontão reto; vê-se no tímpano uma lira. Os corpos laterais mostram duas janelas de peitoril em cada pavimento. Um ático oculta ali o telhado do edifício.

Há no fundo do teatro uma casa, que foi construída para sala de pintura. No primeiro pavimento dessa casa há duas salas: uma serve de depósito de adornos, a outra é um guarda-roupa; há também nesse pavimento três grandes camarins de primas-donas.

A sala de pintura fica no segundo pavimento. Fazendo simetria com a casa, onde existe a entrada da tribuna do imperador, há do lado oposto uma outra casa, que é a guarda-roupa do teatro.

E continua o escritor, numa crítica que ele chama de “feio edifício”:

...construído sem as regras da arte, este edifício é defeituoso e indigno de servir de teatro em uma capital. Não deve ser conservado; seria indecoroso para nós o deixar viver esse mau edifício. O governo, a quem pertence esse teatro, deve demoli-lo, erguendo outro, belo, vasto, majestoso, que seja um dos monumentos que tenha de ornar a cidade do Rio de Janeiro.

Depois, Henrique Marinho descreve o interior do teatro:

...o Teatro é vasto e tem largos corredores, com uma extensa plateia com 248 cadeiras da primeira classe, 443 da segunda e 147 gerais; quatro ordens de camarotes havendo na primeira 30, na segunda 29, na terceira 32 e na quarta 32. A tribuna imperial ocupa 3 camarotes da segunda ordem, lado direito, junto ao proscênio. Há na primeira ordem 2 camarotes, que são ocupados pela guarda de honra do imperador em dias de gala; há um do juiz inspetor do teatro. Na primeira e na terceira ordem existem toilettes para senhoras. A sala da frente do

edifício serve para os ensaios, e vê-se aí um teatrinho, onde a companhia de ópera nacional ensaia e representa.⁵⁴

E Lafayette Silva também o descreve:

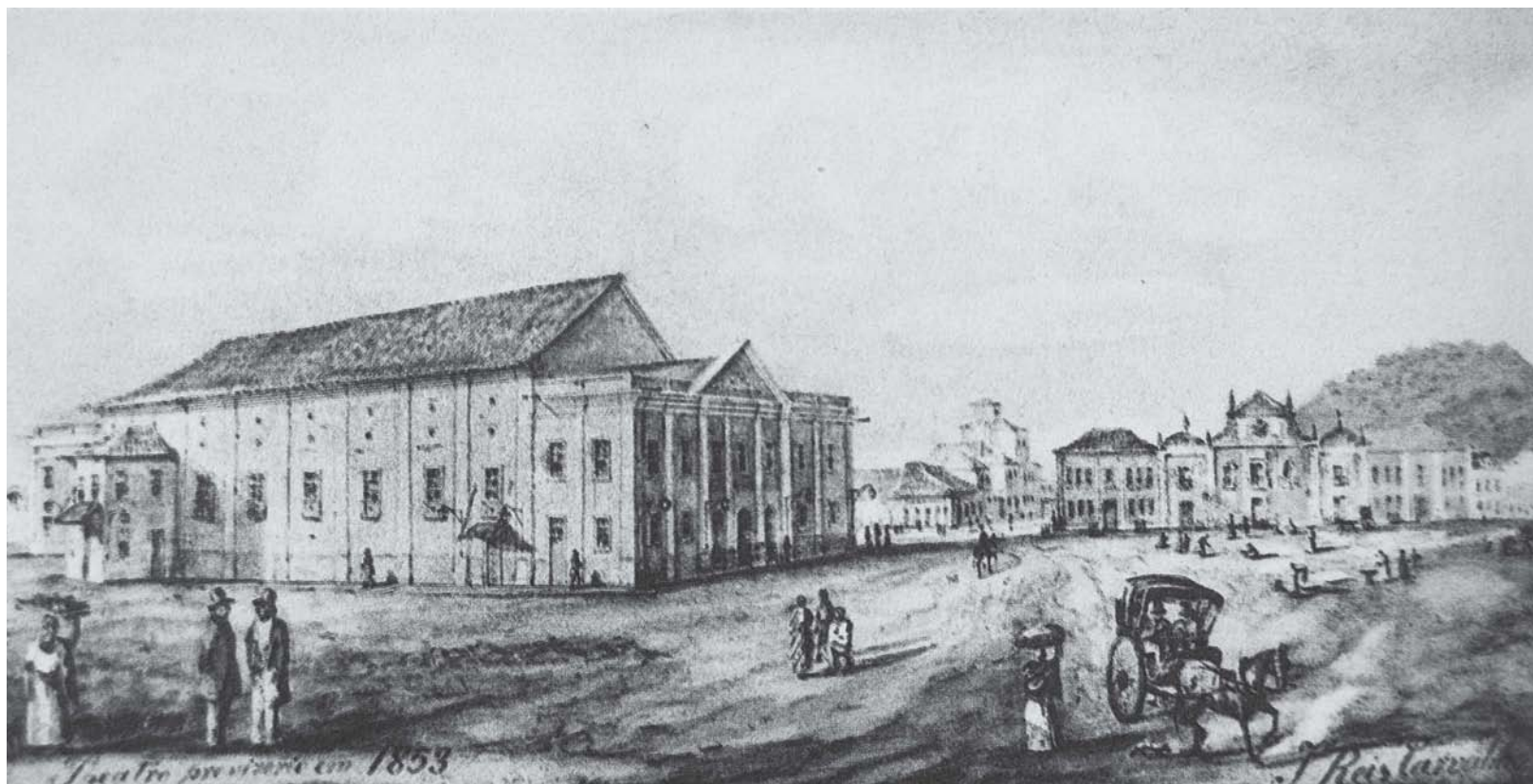
Medalhões no teto representavam Auber, Bellini, Taglioni, Bibienne, Verdi, Donizetti, Schiller, Catalani, Servandoni e Meyerbeer. Fora desse círculo, isolado entre palmas e louros, Rossini.⁵⁵

Os retratos eram aplicados sobre fundo rosa vivo, de mau gosto, cor de que eram pintadas as paredes. Esse teatro, que durou 23 anos, apesar de sua construção ter sido provisória, sofreu várias reformas e remodelações por estar, frequentemente, em condições precárias.

Conforme o “plano d’Associação de um novo Teatro”, o Teatro Provisório, edificado com um capital levantado com vendas de ações, deveria ser entregue ao governo para administrá-lo ou arrendá-lo a um empresário. Aos acionistas foi concedido o usufruto de uma cadeira do teatro, pelo espaço de três anos, a partir da data de sua abertura, e ficou designada uma comissão para representá-los junto ao governo.

O teatro teve como empresários, no período de 1867 a 1872, João Batista Viana Drummond (Barão de Drummond – 1/05/1825 – 7/08/1888) e Manuel Gomes de Carvalho, que em 15 de maio de 1867 havia sido agraciado com o título de Barão do Rio Negro; o administrador era o ator José Maria do Nascimento. Era um teatro sem ventilação e que durante as representações atingia um calor insuportável.

...Joaquim Manoel de Macedo chamava de “monstro do campo da Aclamação” e que José de Alencar dizia ser “o mais insuportável dos suadores”.⁵⁶



Sua primeira função foi em 1852, com bailes mascarados no período carnavalesco. Depois foi chamado de Teatro Lyrico Provisório. A inauguração oficial, como casa de espetáculos, deu-se após o período momesco, em 25 de março de 1852, com a ópera *Macbeth*, de Verdi, por uma companhia lírica italiana. O elenco, conforme programação anunciada no *Jornal do Commercio* da época: Srs. De Lauro, Capurri, Zechini, Bertolini, Vergini, Sicuro, N. N., Marquesi e Tati Filho. Com o comparecimento dos jovens imperadores D. Pedro II e D. Tereza Cristina.

O teatro era de propriedade da Câmara Municipal. Em 1856, tem-se o conhecimento de uma “Sociedade Empresária” que, de acordo com o plano e estatutos da empresa sancionados pelo governo, em 26 de outubro de 1853, fez nova venda de ações em benefício do teatro, já então, com o nome de Teatro Lyrico Fluminense.

A “Agência Teatral” do Lyrico funcionava à Rua do Cano, 245-A. Tem-se informação do

Teatro Provisório. Campo de Sant'Ana, 1853. Aquarela de José Reis de Carvalho

nome de alguns empresários que dirigiam o teatro: o ator João Caetano em 1853 (Lafayette Silva); e pelo *Almanak Laemmert*, Dr. Antonio José de Araújo (1864); Dr. Pedro Velloso Rabello (1866); o artista Amoedo (1868).

É fechado em 16 de maio de 1852, para reabrir em 19 de maio de 1854, com a ópera *Ernani*, de Verdi, com o nome de Teatro Lyrico Fluminense, por não mais se justificar seu nome primitivo, pelo funcionamento da casa em caráter permanente.

Nesse teatro, representaram eminentes artistas: cantores líricos, Rosina Stolz, Augusta Candiani, Henrique Tamberlick, Juliana Dejean, Emy la Grua, Rosina Laborde, Ana Lagrange; artistas dramáticos, João Caetano, Adelaide Ristori, Ernesto Rossi; pianistas, Emilio Wrolleski, Gottschalk, Sigismundo Thalberg; concertistas, Carlota Patti, Theodoro Ritter e Pablo Sarazate, e muitos outros.

Gottschalk regeu um concerto memorável, de mais de trinta pianos acompanhados por uma orquestra de cerca de quatrocentos músicos. O final dessa festa de arte foi assinado, às últimas notas do hino nacional, por uma salva de peça de artilharia.

O declínio do Teatro Lyrico Fluminense começou com a inauguração do Teatro D. Pedro II. Em 30 de abril de 1875, com o drama *O Guarani*, é fechado para ceder lugar a árvores, canteiros e alamedas na construção dos jardins da Praça da Aclamação (Campo de Sant’Anna – projeto do arquiteto francês Glaziou). Ameaçado de ruir, o edifício é demolido.

Para Moreira de Azevedo,

não foram só as companhias italianas que conquistaram glórias no Provisório, cantaram-se naquele tablado solene as primeiras óperas de Carlos Gomes e Henrique Alves de Mesquita” e, nas palavras de Mello

Moraes Filho, foi o Provisório o “berço esplêndido da Ópera Nacional”.

1854/1857

Circo Olympico (Teatro Lyrico)

Desde 1854, existia o Circo Olympico da “Guarda Velha”, na base do Morro de Santo Antônio com frente para a Rua da Guarda Velha, e que foi transformado em seu vasto terreno onde existira um trecho já desaparecido da atual Rua Treze de Maio (Tabuleiro da Baiana), hoje Largo da Carioca.

Era uma casa de diversões suntuosa para a época, levada a termo com muito trabalho, porquanto o proprietário não dispunha de grande capital e atendia às obras de acordo

Largo da carioca, 1844. Aquarela de Eduard Hildebrandt



com os rendimentos que a bilheteria do circo proporcionava.⁵⁷

No terreno do antigo Circo Olympico, Bartolomeu Correia da Silva construiu definitivamente, o Teatro Pedro II, inaugurado em 19 de fevereiro de 1871, para os festejos de Momo. Como teatro, foi inaugurado em 20 de junho de 1871 com a Ópera de Rossini, *Guilherme Tell*, pela Companhia Lírica Italiana, contratada com o tenor Ballarini.

Por despacho imperial de 3 de setembro de 1875, passou a chamar-se Teatro Imperial Dom Pedro II.

Em 25 de abril de 1890, com o advento da República, a 15 de novembro de 1889 – em razão dos Republicanos desejarem apagar as referências do período imperial e a seus personagens – o teatro é rebatizado com o nome de Teatro Lyrico, reinaugurando com uma Companhia Equestre, contratada em Buenos Aires, pelo empresário Duci.

Luiz Edmundo descreve o teatro:

O melhor teatro da cidade é o Lyrico, uma ruína dourada, mostrando uma reletradinha de ladrilhos, cercada de es-

pelhos muito velhos, muito sujos, muito enodoados e uns porteiros de apresentação grotesca...⁵⁸

Sabe-se que o Lyrico era um teatro grande, ia até a encosta do Morro de Santo Antônio, com dois pavimentos. Na frente, havia uma porta central com quatro bandeiras no térreo, e no pavimento superior, em cima dessa porta, um conjunto de cinco janelas francesas, em arco, com sacadas em ferro batido. De ambos os lados dessas janelas, uma sacada aberta seguida de duas janelas francesas de cada lado. Na fachada lateral, havia no primeiro pavimento, cinco janelas francesas com sacadas de ferro batido.

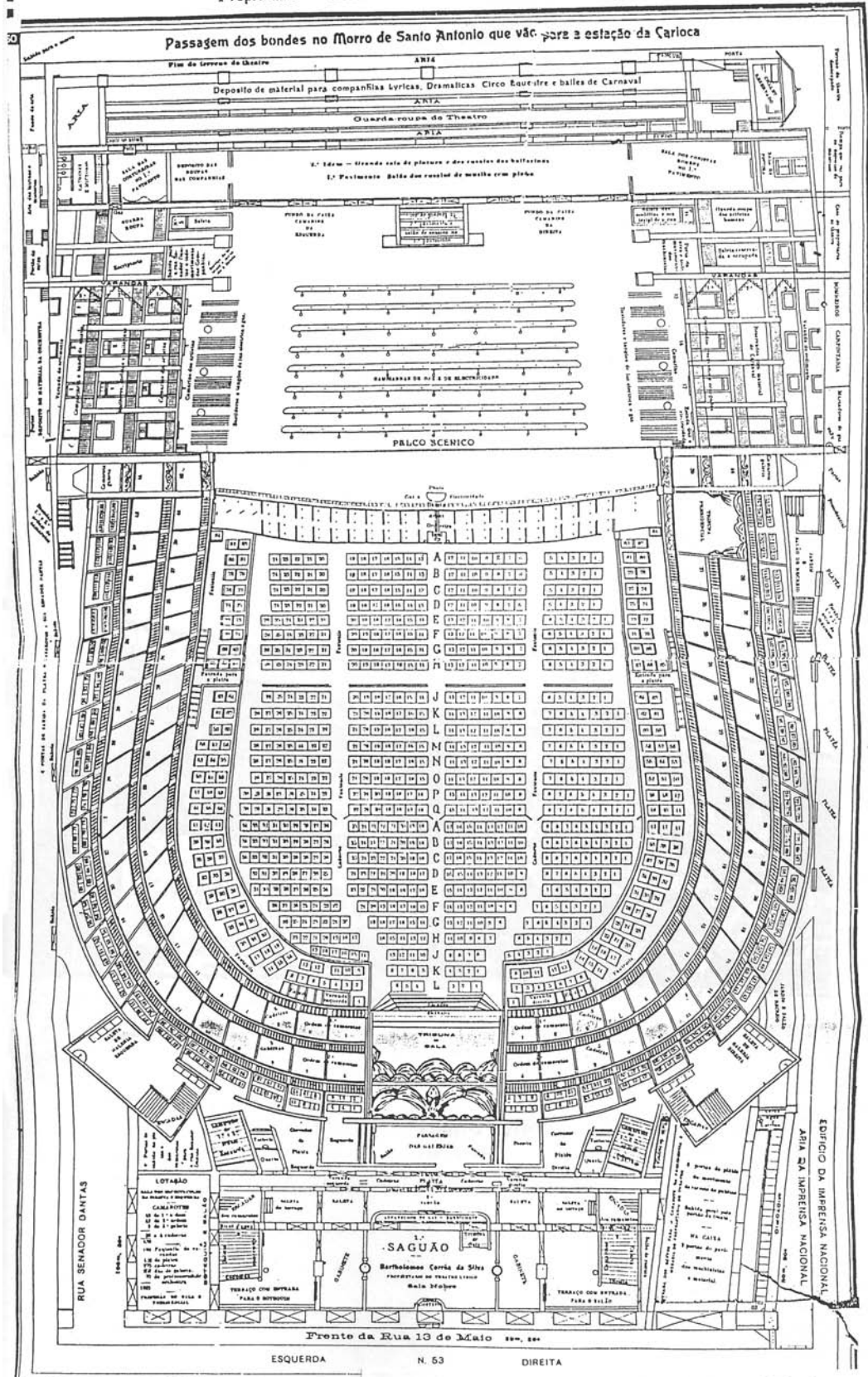
Em seu interior a sala principal era toda pintada de branco e ouro e descrevia a forma de uma ferradura. Em torno das cadeiras, encostada à plateia, corria uma espécie de estrado, fechando uma balastrada para o lado da sala de espetáculos, que ficava em nível superior; entalhavam-se no mesmo arco da boca de cena, precedido de uma sala de repouso mais seis camarotes. A tribuna imperial erguia-se sobre a porta principal da entrada, rema-

Teatro Lyrico. Arquivo particular: Marta Luiza Vieira Lopes



Planta Geral do Theatro Lyrico do Rio de Janeiro

Proprietario --- BARTHOLOMEU CORRÊA DA SILVA



Teatro Lyrico. Arquivo particular: Marta Luiza Vieira Lopes



tando na altura do teto e ocupando a largura de quatro camarotes.

As cadeiras eram de jacarandá e tinham como característica especial um encosto de três recortes, sendo que na tabela central havia uma placa de esmalte preto e branco com a letra e o número da poltrona. O assento era de palhinha e os pés de cachimbo (característica dos móveis usados na década de 1860). *O Jornal* de 31 de janeiro de 1965, em reportagem sobre o teatro, chama a atenção para “O camarote Imperial [que] era montado em grande luxo”.

Contava o teatro com 1.400 cadeiras de plateia; diversas ordens de camarotes: 42 de primeira, com 5 cadeiras, 42 de segunda com 5 cadeiras, 2 de terceira com 5 cadeiras, 252 galerias, 168 *fauteuils* de varandas, além da tribuna imperial. Isto dava um total de 2.500 lugares.

O teatro era particular e seu primeiro proprietário foi Bartholomeu Corrêa da Silva. Em 1913, o teatro é adquirido pela família Celestino Silva que o arrenda, em 1923, a José Loureiro. Em 1º de julho de 1925, tendo como proprietária Margarida Chaves, é arrendado à Empresa Nicolino Viggiani até fins de abril de 1931, quando é arrendado pela Empresa A. Sonschein.

Teatro Lyrico. Arquivo particular. Marta Luiza Vieira Lopes

Em 1934, o Lyrico é demolido para que, em seu local fosse construída a Caixa Econômica, o que não ocorreu. Na realidade, em seu lugar surgiu um estacionamento de automóveis. Desde 1925, em projeto aprovado por Alaor Prata, vinha-se estudando a demolição do Lyrico e outras edificações (Projeto do Largo da Carioca e Rua Treze de Maio), para beneficiar o livre trânsito de veículos em ponto crucial da cidade.

É interessante citar alguns fatos que marcaram a vida artística deste teatro. Foi no Lyrico, então Imperial D. Pedro II, que no dia 15 de julho de 1886, Arturo Toscanini rege pela primeira vez na vida. Era Toscanini o violoncelista da Companhia que apresentava *Aída*, de Verdi, no teatro e, no dia da estreia do espetáculo, o regente adoeceu. Toscanini regeu ópera sem partitura, de cor. No Lyrico se apresentaram nomes dos mais famosos como Caruso, Domenico Santenelli, Maria Durand, Cíntia Polônio. A Companhia Espanhola de Revistas Velasco, a Companhia Lírica de Angelis, entre tantas famosas também passaram pela cena do Lyrico.

1859

Alcazar Lyrique

Em 12 de abril de 1855, o empresário teatral Joaquim Heliodoro dos Santos rebatizou o velho Teatro de São Francisco de Paula com o nome de Gymnasio Dramático. O repertório da companhia de Joaquim Heliodoro era revolucionário em comparação ao o de João Caetano. O dramalhão, em vestuário a caráter, foi substituído pelo drama de casaca, em que os personagens apareciam com figurinos modernos e onde se debatiam temas da atualidade, teses sociais, análises e conflitos psicológicos.

Em 1862, José Ildefonso de Souza Ramos, depois Visconde de Jaguari, ocupando a pasta do Império, nomeava uma comissão composta por José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e Cardoso Meneses, para estudar as causas da decadência da arte dramática nacional, e sugeriu as medidas por meio das quais fosse possível reerguê-la. A comissão externou-se em 1862 com um parecer do que constavam, dentre outras, a seguinte sugestão: a construção de um edifício, com moldes modernos, destinado às representações dramáticas. Entretanto, as medidas julgadas necessárias não foram levadas a sério, apesar do interesse da comissão. Somente o Conservatório Dramático foi criado em 1871, que foi a segunda sugestão da comissão. A respeito do teatro, não mais se falou.

Em face do gosto, sempre crescente, do público pelo teatro, resolveu o governo ordenar a construção de um teatro no Campo da Aclamação (atual Praça da República) para alocar a Companhia Lírica.

O primeiro passo para um teatro de ópera foi a inauguração do Teatro Lyrico Provisório, em 25 de março de 1852. Depois, em 19 de maio de 1854, ele passou a chamar-se Teatro Lyrico Fluminense. Construído para sobre-

viver por três anos, permaneceu por vinte e três anos em atividade.

Pensou-se em construir outro teatro que melhor se prestasse às representações líricas, e disso cogitou o Decreto de 10 de setembro de 1856. Mas o teatro não foi construído. Talvez o maior responsável pelo fracasso da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional – cujos estatutos foram aprovados por decreto em 27 de outubro de 1858 e extintos por Decreto de 12 de maio de 1860 – tenha sido a falta de um teatro próprio.

Na segunda metade do século XIX, foram inaugurados 13 teatros no Rio de Janeiro. Durante muito tempo alguns tiveram o serviço de atendimento nos camarotes. Serviam-se refrescos, doces, gelados. O *Jornal do Commercio* de 11 de maio de 1850 esclarece o público, em nome da direção do Teatro de São Pedro de Alcântara,

o botequim do dito teatro acha-se de novo reformado (...) Terá, todas as noites de espetáculo, sorvetes, refrescos, gelados, licores, chás, doces etc., e será enviada uma conta impressa das despesas que se fizerem no camarote, a fim de evitar qualquer abuso que possa haver da parte dos condutores, ainda que os não julga capazes de tal praticarem (porém resguardo nunca faz mal aos doentes).

O teatro de opereta, que iniciava seu sucesso, era dominado exclusivamente pelos franceses. Foi o exótico Alcazar Lyrique o lugar em que o gênero celebrava o máximo em ostentação. Suas portas foram abertas a 17 de fevereiro de 1859, sob a direção do pianista francês Joseph Arnaud, na Rua da Vala⁵⁹, atualmente Rua Uruguaiana. Quanto às características físicas, Múcio da Paixão pondera: “o fato do estabelecimento ocupar três prédios prova que suas propor-

ções eram grandes e correspondiam a uma necessidade da época”.⁶⁰

A arquitetura do edifício teatral obedecia principalmente ao classicismo ditado pelos alunos de Grandjean de Montigny, mas refletia também fortes traços da arquitetura portuguesa. Não há registro sobre o seu interior.

No ano de 1875, com o falecimento de Joseph Arnaud

a viúva ficou com a propriedade do teatro em que trabalharam companhias do gênero alegre até 1880, ano em que o Alcazar foi vendido ao Capitão Luiz de Carvalho Resende. Nesse mesmo ano o famoso teatro fechou as suas portas sendo em seguida demolido, tendo com ele desaparecido a mais ruidosa casa de espetáculos que então houvera no Rio de Janeiro.⁶¹

Conhecido também durante alguns anos (1866/1877) como Théâtre Lyrique Français, Teatro Francez, Alcazar Lyrico Fluminense e Alcazar Fluminense, depois de restaurado, é reinaugurado em 8 de outubro de 1877 com o nome de Teatro Dona Izabel, por ocasião da administração do teatro pelo ator cômico Martins (Antonio Francisco de Souza Martins), apresentando a peça *Lei de 28 de setembro*.

Figuram depois como proprietários do D. Izabel, Antonio Gomes Neto e Lucinda Chaband. Luis Ribeiro de Souza aparece como proprietário em requerimento 50-2-60, de 15 de fevereiro de 1879.

Quando, com um programa variadíssimo, o artista francês Arnaud inaugurou o Alcazar, o público não acolheu o empreendimento com entusiasmo e, apesar dos esforços, o empresário não logrou sucesso. Joseph Arnaud suspendeu, então, as récitas do teatro e, devido à escassez de artistas no Rio, impossibilitado de modificar seu repertório,

embarcou para Paris, onde contratou um elenco francês, que aqui chegou pelo navio *Bearn*, em 16 de junho de 1864, trazendo para sua casa de espetáculos a opereta francesa, que iria deliciar as noites cariocas. O sucesso foi estrondoso, os cariocas jamais haviam visto nada semelhante.

As bailarinas e cantoras da dança, que “além da arte, dispunham de outros dotes para atrair a plateia masculina, fizeram do Alcazar a perdição de muito homem respeitável e o atrativo constante da boêmia noturna”. A simples menção do nome do teatrinho despertava apreensões e cuidados nas virtuosas esposas cariocas. O Visconde de Taunay dá seu testemunho sobre o Alcazar (‘Memórias’): “Para as senhoras de boa roda aquilo só era foco de imoralidade e das maiores torpezas; mas quando se anunciaram espetáculos extraordinários, destinados às famílias, foi uma concorrência enorme e a salazinha da Rua da Vala ficou cheia a transbordar do que havia de melhor e de mais embiocado no Rio de Janeiro, deixando bem patente a curiosidade – e mais do que isto – a ansiedade de conhecer o que havia de tão encantador e delirante naquelas representações.”

“O que não padece de dúvida é que o Alcazar exerceu enorme influência nos costumes daquela época e colocou em risco a tranquilidade de muitos lares. Sei de fonte muito limpa que um marido despojou a esposa dos brilhantes para levá-los em homenagem à Aimée e alcançar-lhe os sorrisos feiticeiros.”

As francesas do Alcazar faziam carreira e criavam fama. Uma das figuras que mais despertaram a atenção dos frequentadores foi Aimée, que Machado de Assis assim descreveu: “Um demoninho louro, uma figura leve, esbelta, graciosa, uma cabeça meio feminina, meio angélica, uns olhos

vivos, um nariz como o de Safo, uma boca amorosamente fresca, que parece ter sido formada por duas canções de Ovídio”. Aimée que conquistou a cidade com as canções “Rien n’est sacré pour un sapeur” e “Les noces de Madame Crac” não foi a única.

Pelo Alcazar passaram artistas que depois se destacaram na cena brasileira, como Suzana Castera, Rose Meryss (grande intérprete de Bocaccio), Cristina Massat e a belga Marie Philomène Stevens.

Pelo palco do teatro de J. Arnaud desfilaram os mais variados personagens: Helena, a grega, pondo a mitologia em canção; a Grã-Duquesa de Gerolstein, na caricatura da realeza; o Barba-Azul matando suas esposas culpadas de curiosidade... E, na plateia desse teatrinho, nomes ilustres, como o Conselheiro Silveira da Mota, o Conde de Porto Alegre, Perdigão Malheiro, o Barão de Cotegipe, Francisco Otaviano, Sinzenando Nabuco, o Barão do Rio Branco, Gaspar da Silveira Martins, senadores e deputados que diariamente lá estavam.

Terminada a fase romântica das primeiras décadas do século XIX, seguiu-se a fase realista que os historiadores da época dividiram em duas etapas: a primeira, com o trabalho realizado pela empresa dramática de Joaquim Heliodoro e a segunda em que se destaca o gosto pela opereta francesa que o Alcazar despertou no público carioca. Este gênero alegre chegou célere ao Rio: em 1855 Jacques Offenbach fundou em Paris o Théâtre des Bouffes-Parisiens e, já em 1864, na Rua da Vala, o autor triunfava. Múcio da Paixão observa que a opereta francesa, ganhando terreno durante dez anos, apon-tou ao Teatro Nacional o rumo a seguir.

Como espetáculos novos e variados de cançonetas, danças, quadros vivos, operetas, *vaudeville*, óperas bufas etc., o Alcazar

teve sempre uma programação intensa. De seus incontáveis espetáculos citamos alguns que, pelas críticas dos jornais da época e pelo registro dos historiadores, fizeram o maior sucesso: *La Fille de Madame Angot*, ópera cômica de Lecocq que foi representada pela primeira vez no Rio; *Pont de Soupîrs*, *Barbe Bleu*, *La Belle Hélène*, *Vie Parisienne* foram algumas, entre as inúmeras de Offenbach, que mais êxito tiveram no Alcazar Lyrique”.⁶²

O Alcazar tornou-se o ponto de encontro de artistas, políticos, homens da cultura, além de, naturalmente, lugar de perdição e o atrativo constante da boemia noturna do Rio de Janeiro. As francesas desenfreadas colhiam louros e dinheiro, sobretudo Aimée, ambiciosa e “desmanchadora de lares” que, ao voltar à pátria, levou consigo o equivalente a um milhão e meio de francos em joias e objetos de valor. O fato é que, quando, em 1868, a bela Aimée voltou para a Europa, enquanto o navio saía da baía do Rio de Janeiro, algumas famílias “de bem” soltavam fogos de artifícios na Praia de Botafogo, para celebrar a partida do “diabo loiro”.

Durante anos foi moda ter em casa um móvel ou objeto que houvessem pertencido à atriz. Em 1877, o teatrinho foi restaurado e reinaugurou dia 8 de outubro com o nome de Teatro D. Izabel, sob a administração do ator Martins e com outro gênero de espetáculos. Sua vida foi curta. Vendido em 1880 ao capitão Luis de Carvalho Resende, logo depois foi demolido, instalando-se em seu lugar uma padaria. Artur Azevedo comentou sabiamente que era justo destinar à distribuição do pão, o lugar no qual tanta gente o havia perdido. Desaparecia assim sem deixar sucessora a mais ruidosa casa de espetáculos que o Rio conheceria.

Em 1886, a frequência aos clubes e teatros atraía cada vez mais a aristocracia e a

burguesia ascendente. Eram muitas as publicações destinadas a promover os teatros e clubes musicais. Todas as camadas sociais participavam das apresentações teatrais entretanto, havia uma nítida segregação do espaço. As “torrinhas” eram frequentadas por um público de entusiasmo espontâneo, os mais aficionados em teatro que, com muito esforço, destinavam os seus minguados recursos para apreciar a arte teatral. Dependendo das casas de espetáculos, as plateias eram bem heterogêneas. As senhoras e senhoritas da elite frequentavam exclusivamente o Clube Fluminense, o Teatro Lyrico e o Derby Club, sendo-lhes vedados os espetáculos de teatro musicado, pelo menos até o final do século XIX. A presença feminina nos demais teatros era restrita às mulheres que alegravam a vida mundana da cidade. O público masculino deliciava-se com as belas coristas.

O Café-Cantante tornou-se Café-Concerto, e com a introdução de cenas circenses e pequenas esquetes, foram se desenvolvendo e formando os teatros de revista, como ocorreu com o Café-Cantante Salão Paraizo, mais tarde Folias Parisienses, inaugurado em 1858, na Rua da Ajuda. Depois veio o Teatro Les Bouffes-Parisiens, na Rua da Vala, perto do Alcazar Lyrique, na esquina da Rua do Ouvidor.

O Alcazar Lyrique situado na Rua da Vala, com suas belas e sedutoras atrizes francesas popularizou o gosto pela opereta no Rio; uma convivência saudável com a boemia da cidade, e que veio despertar na sociedade o gosto pelo mundo colorido e sensual do teatro ligeiro. O Teatro Alcazar Lyrique tornou-se a mais famosa casa de espetáculos no Rio. No início o Alcazar Lyrique era apenas um teatro de variedades com sucesso relativo, mas as artistas francesas acabaram encantando o público fluminense, remodelando os hábitos burgue-

ses da cidade e propagando o gosto pelos espetáculos ligeiros: *vaudevilles*, operetas, *chansonnettes* e, também, bailes de máscaras e fantasias.

Entretanto, nos cafés-dançantes o comportamento do público era bastante informal e os espectadores não eram os mesmos que frequentavam as salas dos espetáculos destinadas ao drama e à ópera.

Em 1886, é inaugurado o Folies-Brésiennes, na Rua da Guarda Velha – que não chegou ao nível de um café-dançante como o Alcazar Lyrique –, uma casa de espetáculos onde a produção artística era de qualidade duvidosa. Todavia, não eram somente os gêneros de espetáculos que eram criticados. A maioria desses cafés-dançantes e *vaudevilles* era constituída de teatros precários em suas instalações, onde muitas vezes a arquitetura era improvisada por mestres de obras, contratados por ávidos empresários. Por esses cafés-teatros passaram várias gerações de artistas europeus e brasileiros, que muitas vezes, ao desembarcarem para temporadas nos referidos teatros, tiveram que ser instalados em caráter emergencial no Teatro Lyrico Provisório ou no Teatro Lírico, por se encontrarem parcialmente destruídas as salas de espetáculos nas quais atuavam.

1860 Teatro Santa Leopoldina e Teatro Variedades

Em 7 de abril de 1860 foi inaugurado em Botafogo, o Teatro Santa Leopoldina e, no mesmo ano, um dia depois, 8 de abril, em São Cristóvão, foi aberto o Teatro Variedades – com o drama *Dalila*, de Octave Feuillet –, que abrigou as Companhias de Guilherme Silveira, de Ismênia dos Santos e de Souza Barros.

1863

Teatro Eldorado (Teatro Phênix)

A ideia da fundação do Teatro Phênix, nasceu em 1862 e, levada a cabo, ele foi inaugurado no dia 14 de outubro de 1863, com o nome de Teatro Eldorado, na antiga Rua da Ajuda n. 57 que, antes de ser fracionada, começava na Rua São José e terminava na Santa Luzia, esquina da Travessa do Maia, que desapareceu com o traçado da Avenida Central.

O Eldorado ficava justamente nos terrenos do Palace Hotel onde, naquele tempo, existiu, no n. 57 daquela rua, um outro hotel, o Brisson, que dispoñdo nos fundos de um amplo terreno ajardinado, deu motivo a seu proprietário de construir um teatro: assim surgiu o Eldorado. Sua lotação era de 860 lugares, assim divididos: 12 camarotes, 40 galerias nobres, 308 cadeiras e 500 gerais. Em 1926, a lotação total do teatro era de 705 lugares: 25 frisas, 23 camarotes de primeira, 8 camarotes de segunda, 6 camarotes de terceira, 526 poltronas, 267 balcões e 350 gerais. Já o levantamento realizado por Otávio Rangel indica uma lotação total de 713: no térreo, plateia com 320 poltronas estofadas e seis frisas; na sobreloja, balcão nobre com 135 poltronas estofadas, 12 frisas nobres e 2 camarotes especiais com antecâmara destinados à Presidência da República e à Prefeitura; no primeiro andar, balcões de primeira com 115 poltronas, 10 camarotes e mais 2 camarotes com antecâmara; e no segundo andar, balcão de segunda com 105 poltronas e 4 camarotes, além de 2 outros camarotes com antecâmara.

Foi arrendado inicialmente pelo empresário/ator Cheri Labocaire, que promoveu grandes reparos no prédio primitivo do Teatro Eldorado. A sala de espetáculos foi decorada pelo artista Tacani, e sofreu outras modificações para ficar mais confortável.

Foi reinaugurado a 14 de outubro de 1863, e querendo, como em outros teatros dessa época, imitar o Alcazar Lyrique, registrou-se um verdadeiro fracasso. Aqui transcrevo o extenso programa organizado pelo empresário/ator:

Café, Concert, Spectacle

Inevocablement et sans remise

Aujourd'hui Mercredi 14 octobre 1863

OVERTURE

Avec MM. Voizel, Gabel, Chéri, Mme.

Voizel (début de MM. Octave et Delmotte, et de Mlle. Anaïs).

L'orchestre, composé de quinze musiciens, sera dirigé par l'habile chef d'orchestre M. Bazolles.

Première Représentation de BRUNO LE FILEUR

Vaudeville en deux actes

Décors nouveaux par M. João Caetano Ribeiro

M. Voizel remplira le rôle de Bruno.

M. Gabel celui de Beauregard.

Mme. Voizel remplira le rôle d'Adèle

Les autres rôles par MM. Octave, Delmotte, Charles (parente et invités).

LE CHEVAL DE BRONZE

(Aubert)

Ouverture, exécutée par l'orchestre

La Cantinière de 1a 39me

Marche militaire, chantée par Mme. Voizel.

Grand pout-pourri sur les motifs de l'opéra

IL TROVATORE

(Verdi)

Exécuté par l'orchestre.

L'HOMME À LA CHANCE

Scène comique par M. Chéri.

RONDE DES ÉGOUTIERS DE PARIS

Chantée par Mlle. Anaïs (pour ses débuts).

LES RASEURS

Chansonnette comique, par Mme. Gabel.

LE VIN DES ÉPICURIENS

Chant bachique, par Mme. Chéri.

LE MOULIN DESTILLEULS

(A. Maillart)

Ouverture, exécutée par l'orchestre.

Ordre du spectacle:

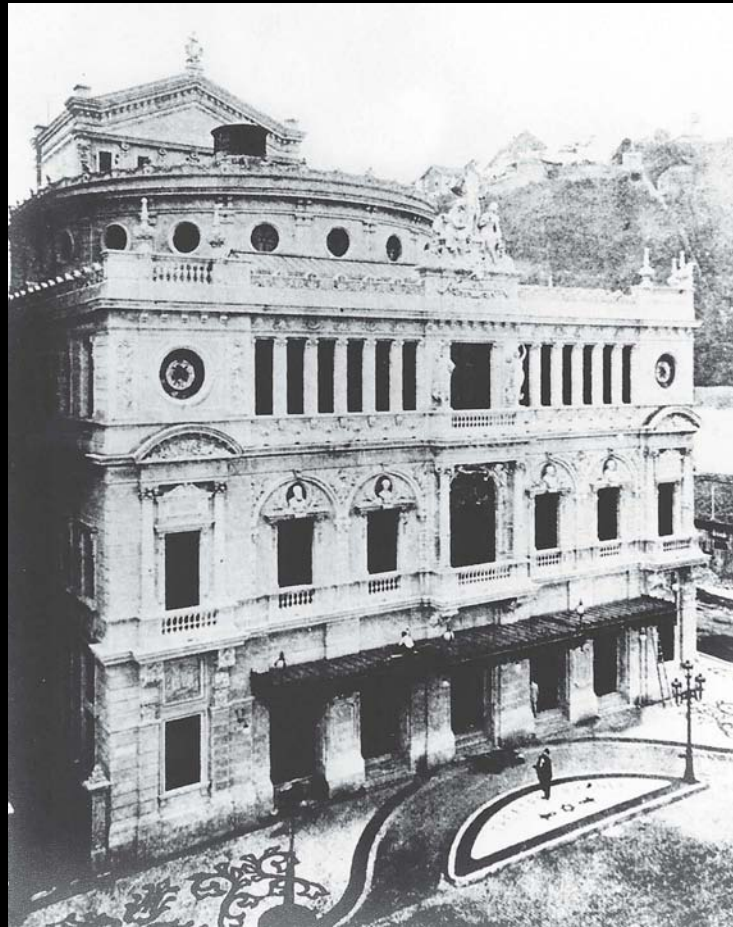
1^o – Ouverture du cheval de Bronze; 2^o – Bruno le Fileurs; 3^o – du 1er au 2me acte de

Bruno, pout-pourri sur les motifs de l'opéra Il Trovatore; 4^o – ouverture le Moulin des Filleuls; 5^o – Le Vin des Epicuriens; 6^o – Les Egoutiers; 7^o – L'Homme à la Chance; 8^o – La Cantinière; 9^o – Les Raseurs.

Prix des Places: Parterre 1\$, orchestre et galeries 2\$000, Le tarif des Consommations, à prix modérés, sera affiché dans la salle de spectacle.

Teatro Phénix





Teatro Phênix



Teatro Phênix em 1945

Durante alguns meses o teatro ficou fechado, vindo a ser reaberto pelo empresário De Giovanni em 27 de novembro de 1864, com a estreia das sessões às 16:30 horas atendendo aos interesses da classe comercial, fazendo com que o Eldorado recebesse a denominação de Teatro Recreio do Comercio, somente naquelas sessões. Este foi o programa de inauguração:

PROGRAMA

Inauguração do Teatro Recreio do Comercio

Domingo 27 de novembro de 1864

Espetáculo às 4:30 horas da tarde.

Depois que os professores da orquestra executarem o Hino Comercial

Composto expressamente para este dia, pelo digno maestro Victor Gusman, dedicado e oferecido pelo artista De Giovanni ao nobre Corpo do Comercio

Representar-se-á a linda comédia em um ato, imitação do francês por uma hábil pena portuguesa, ornada de música, composição do Sr. Victor Gusman, tendo o mesmo senhor extraído alguns números das óperas *Elixir de Amor*, *Baile de Máscaras*, *Aroldo* etc., adaptando-os perfeitamente, intitulada: *Bolsa e Cachimbo*

Personagens

Cesar, empregado na companhia do gás:
Sr. De Giovanni

Simplicio, caixeiro de droguista: Silva Leal

Emília, costureira: Sra. Jesuína

A cena passa-se em casa de Emília, em Lisboa.

Em seguida a orquestra executará o
HINO DE D. LUIZ I

Depois o ator Martins (a pedido) desempenhará a interessante cena cômica, ornada de música. O Progressista D'escacha – Pecegueiro ou o Defensor da classe caixeiral

Seguindo-se pela orchestra a chistosa valsa, composta pelo Sr. Victor Gusman, *Os Zuavos*

Sendo representada depois a muito graciosa comédia em dois atos, original português, ornada de música da corda sensível, *Filha do Regimento* etc., denominada *O perdão d'ato em perspectiva*

Personagens

Alfredo, estudante da Universidade de Coimbra: Sra. Jesuína

Cesar, ex-estudante, grande pândego: Sr. De Giovanni

Carlos, estudante: Sr. Victorino

Augusto, dito: Sr. Martins

Mendonça, calouro: Sr. Silva Leal

Um cauteleiro: Sr. Miguel

Finaliza a comédia com *O Kankan infernal* dançado pelos estudantes

O ator Martins, em seguida, vestido de mulher, executará a cena cômica de sua composição, ornada de música, intitulada: *mue panela*, dançando com acompanhamento de castanholas a muito graciosa Aragoneza.

A orquestra tocará a bela quadrilha, composta, dedicada e oferecida à Sra. Jesuína pelo digno professor de música o Sr. Thomaz de Araújo Ribeiro, denominada: *Gloria cênica*

Terminará o espetáculo com a espirituosa extravagância burlesca, ornada de música e dança, entusiasticamente aplaudida nos teatros Gymnasio e Lyrico desta Corte, denominada *Uma noite de Carnaval*, imitação d'une soirée de carnaval, pelo ator Julio Xavier

Personagens

Narciso Beija-flor, artista em disponibilidade: Sr. De Giovanni

Rosa Margarida, florista em exercício:
Sra. Jesuína

O novo título pouco durou, pois, em princípios de 1865, voltou a ter seu pri-

meiro nome: Eldorado, sendo depois modificado novamente, e reinaugurado em 14 de agosto de 1866, com a denominação de Jardim de Flora, apresentando a opereta *Télémaque et Calypso*. Nessa época, passou a ter a alcunha de Teatro Francez das Variedades.

O nome Jardim de Flora também não perdurou muito, pois em 3 de maio de 1868, o famoso ator da época, Francisco Correa Vasques, assumindo sua direção, modificou-o para Teatro Phênix Dramática, reinaugurando com o drama de Cesar Lacerda *São Sebastião, o defensor da Igreja*, apresentado pela Companhia Correa Vasques, com os atores Jacinto Heler, Lisboa, Galvão, Pimentel e Julia Heler.

Como Vasques era mau administrador, apesar do êxito e da boa frequência ao teatro, preferiu entregar a Jacinto Heler a empresa do teatro que o arrendou em 1870 e 1881. O teatro era particular, sendo seus proprietários em 1877, Rita E. Duque Estrada Godfroy e outros.

Depois de uma longa e gloriosa temporada, fechou-se o Phênix Dramática, reabrindo em 12 de abril de 1888, como Teatro Variedades Dramáticas, com a estreia do drama de Eugène Sue, *Os mysterios de Paris*, encenado pela Companhia do ator Guilherme da Silveira, tendo como atores: Mendes Braga, Maia, Boldrini, Almeida, Sepúlveda, Araújo, Ismênia, Dolores, Balbina, Eldevira e Clélia.

Meses depois, novamente Vasques reabriu o teatro com o nome anterior Teatro Phênix Dramática, com a estreia da peça *Os sinos de Corneille*, empresariado pela firma de Guilherme da Silveira, Mattos e Lavreiro. Terminada a temporada de Vasques, o teatro fechava e abria para abrigar companhias de pouca duração, até ser demolido em 1905, com a abertura da Avenida Central, atual Rio Branco, na administração de Pereira Passos.

O Teatro Phênix, posto abaixo pelo Prefeito Passos, não possuía fachada teatral característica. Possuía 10 camarotes, 308 cadeiras, 40 galerias nobres e 500 lugares de geral.

Respeitando a tradição do teatro que a nova planta da cidade suprimia, deliberou o Governo que o trecho onde o Phênix Dramático estivera fosse vendido com a condição expressa de ser ali construído outro teatro.

O terreno foi adquirido por Eduardo Pallassin Guinle. E, em 1906, o engenheiro F. Januzzi, iniciou as obras do Palace Hotel, do Teatro Phênix, terminadas em 1908.

Sua fachada principal passa a situar-se na Rua Barão de São Gonçalo, depois Avenida Almirante Barroso n. 53. Já o novo Teatro Phenix, em 1906, era uma construção de esquina, apresentando ângulo chanfrado, fachadas extensas, três pavimentos com tratamento individualizado cada um, elementos decorativos de gosto clássico, tratados com espírito barroco, mais notadamente nos vãos extremos e, principalmente, no central, coroado por um grupo escultórico, além de outras estátuas no 2º e 3º pavimento. O gosto que preside à composição desta fachada corresponde a uma tendência classicizante presente no ecletismo dessa época, não deixando, no entanto, de acrescentar-lhe uma ênfase barroca, que permitira caracterizá-la como uma obra neobarroca. Em seu interior, havia a sala de espetáculos, os corredores, o palco, e a cúpula, bem amplos e suntuosos. As escadarias e os corredores eram de mármore de carrara, as cortinas de veludo, sendo a decoração interior caracterizada pelo estuque dourado e pela presença de grandes espelhos ornamentais. Possuía ainda o teatro, amplos camarins e várias salas de ensaio. O palco era separado da plateia por uma cortina de veludo bordada em ouro, de quase 10m, idêntica em tamanho à outra cortina de ferro, criado para isolar possível incêndio.

Desejaram os proprietários do novo Phênix inaugurá-lo com uma companhia brasileira, para isso entraram em entendimentos com o empresário Celestino Silva. Entretanto, fracassaram as negociações e a família Guinle não pode concluir o seu propósito.

Somente dois anos depois de pronto o teatro, veio ele a ter a sua inauguração quando arrendado ao empresário Belloni, que fez do Teatro Phênix cinematógrafo e *music-hall*.

Começou então o Phênix a experimentar dias incertos e amargos. Vários empresários arrendaram-no, nenhum pondo em prática o pretendido pelos proprietários do renovado teatro. Djalma Moreira foi também um desses concessionários, que tentou estabilizar no Phênix os espetáculos teatrais; entretanto, seu verdadeiro interesse eram lucros advindos do funcionamento da casa de espetáculos como cabaret e casa de jogo. Proibido o jogo pela polícia, o Phênix ficou fechado durante mais de um ano. Em 1926, passou por reformas, antes de reabrir efetivamente como Teatro Phênix. Mereceu atenção especial a iluminação do teatro:

de equipamento completo de refletores X Rey, que são munidos de lâmpadas de 150 wts.; formam a ribalta 40 desses refletores, em cores diferentes, podendo obter-se efeitos de luz da mais elevada resplandescência, por isso possuem força equivalente a 1.000 wts. de intensidade, no montante do prosccênio. A iluminação do teatro também obedece às tonalidades as mais diversas e delicadas, pois dispõe de 5 cores. Instalou mais a General Electric aparelho de fumaça, produzida quimicamente. Foi bastante melhorada a sala, mais leve, mais acolhedora e sumamente elegante.⁶³

Reinaugurado com espetáculos de *féeries* e bailados, sendo balé, criação de Maria

Oleneva, e a direção artística de Abadie de Faria Rosa, funcionou como Cinema Phênix a partir de abril de 1929, sendo ainda remodelado na administração do Prefeito Henrique Dodsworth, e como Cinema Ópera, desde 1º de julho de 1937. A partir de 1940, volta como teatro: o Teatro Ópera. Ali se apresentaram vários conjuntos artísticos: portugueses, italianos (Canzone de Napoli); a Casa de Caboclo (Teatro Regional Brasileiro); Leopoldo Fróes; Alexandre Azevedo etc. Em 1948, foi novamente transformado em cinema, voltando à denominação de Cinema Ópera, que pouco durou, pois no mesmo ano tornou-se o Teatro Phênix de sempre, até sua demolição (1958).

Enfim, em 1926, depois de uma série de efêmeras realizações teatrais, dentre elas a de Teatro Pequeno, dirigido por Luiz Edmund, que havia se associado a Renato Alvim e Mario Domingos no seu empreendimento, o Phênix foi arrendado a J. R. Staffa (1926 a 1927). Outros empresários vieram, como Vital Ramos de Castro (1937-1948), passando o teatro por uma série de degradações, chegando a abrigar filmes e representações do gênero livre.

Desde 1940, haviam sido realizadas várias tentativas para pôr fim ao teatro: em novembro de 1940, seus proprietários fizeram um contrato particular com a Cia. Imobiliária Rex, para a sua demolição, contrato este que foi rescindido. Em 1948, o empresário Vital de Castro quis expulsar a Cia. de Sandro Polloni e Italia Fausta, que ali se apresentava, para transformar o teatro em cinema.

a fim de que não lhe tomassem o teatro [Itália Fausta], fez com que todos os artistas se instalassem de cama e mesa em seus camarins, formando uma barreira que se tornou um imenso escândalo público, per-

mitindo ao advogado Clóvis Ramalhete ganhar a questão em juízo, permanecendo assim a Cia. no teatro”.⁶⁴

Bibi Ferreira ocupou então o assediado teatro da Esplanada do Castelo, contíguo ao prédio do Palace Hotel. Terminadas as duas temporadas de Bibi, o Phênix voltou às incertezas e vicissitudes.

Em 1948, estando o teatro em poder do Sr. Vital Ramos de Castro, Paschoal Carlos Magno operou o milagre de concorrência em que consistiu a primeira atuação ali do Teatro do Estudante. Abrigou depois Sandro Polloni, com Maria Della Costa e Olga Navarro, com *A respeitosa*.

O jornal *O Globo* de 7 de junho de 1948, com a manchete “Acampados no Teatro até a cena final”, apresentava a seguinte história do Phênix:

Todos conheciam a história do Fenix; mas, para os novatos e aprendizes, ela foi repetida. Houve uma Sociedade Dramática que fez doação do teatro à Prefeitura do Rio, sob a condição de sempre existirem ali um teatro e uma companhia nacional. Quando da construção do Palace Hotel, a firma Guinle, em troca do terreno que lhe foi cedido, construiu no local do antigo Fenix o moderno Teatro Fenix. Explorado indevidamente como cinema até 1945, pela empresa Vital de Castro, foi, então, desapropriado pelo decreto 7.759. O Sindicato dos Artistas conseguiu, assim, mais uma casa para que seus associados trabalhassem. De acordo com aquele decreto, deveria ser entregue às companhias nacionais; diretamente, sem a intervenção de terceiros. Foi reaparelhado, e mil e quinhentos contos gastou a Prefeitura em obras. Mais tarde, voltou às mãos do Sr. Vital de Castro, arrendado por cinco mil cruzeiros mensais, segun-

do informa Italia Fausta. Ele, em troca, exigia das companhias 35% da renda, sob a condição de que nunca essa renda fosse menor do que duzentos mil cruzeiros mensais. Assim, o Sr. Vital de Castro recebia 70 mil cruzeiros de aluguel e pagava cinco mil. Mas, como não se pode garantir estabilidade de rendas, várias companhias saíram prejudicadas. Bibi Ferreira, Maria Sampaio, Iracema de Alencar, Itália Fausta, o Teatro do Estudante, todos tiveram de se retirar com poucos dias de aviso. Paschoal Carlos Magno não conseguiu montar *Antígona*, porque Inês de Castro não dera ao proprietário a renda que esperava. Maria Sampaio até hoje não conseguiu recuperar-se das perdas que teve ao ter de dissolver sua companhia.⁶⁵

A última companhia que ocupou o Phênix no ano de 1950, foi a da atriz Henriette Molineau, com a peça *Os filhos de Eduardo*.

O minucioso levantamento procedido por Otávio Rangel, diretor de cena para o Serviço Nacional de Teatro (SNT), *in locum* das dependências do Teatro Phênix, relata, na época, as condições físicas do teatro:

Térreo: (Frente do Teatro) Grande *hall* de entrada com... 22 x 6 m escadaria de mármore e ferro para acesso ao 1º e 2º andares. W.C. e lavatórios laterais para homens, peças estas de 10 x 4 m. Bilheterias com 7 x 4 m. Bar com 10 x 4 m. Um pequeno *hall* onde se encontra o elevador.

1º andar: Grande salão central de 20 x 4 m com 5 janelas e mais 2 salas laterais de 7 x 4 m.

2º andar: Outro grande salão central de 20 x 4 m e também 2 salas laterais de 7 x 4 m.

Corpo do teatro: (Térreo) Plateia com 320 poltronas estofadas, 6 frisas, 2 chapeleiras com lavatórios e W.C.

Sobreloja: Balcão nobre com 135 poltronas estofadas, 12 frisas nobres, 2 camarotes especiais com antecâmara destinados à Presidência da República e à Prefeitura. 2 chapeleiras com lavatórios e W. C.

1º andar: Balcões de 1ª com 115 poltronas, 10 camarotes, 2 lavatórios com W.C. mais 2 camarotes com antecâmara e 2 varandas laterais.

2º andar: Balcão de 2ª com 105 poltronas, 4 camarotes, 2 outros com antecâmara, 2 lavatórios com W.C. e 2 foyers e galerias.

Palco e caixa: (Térreo) Recinto para a Orquestra com 10 m; Boca de cena de 10 m, 16 m de fundo e 18 m de coxia a coxia. 2 salas laterais de acesso, 3 camarins e 3 banheiros e W.C.

1º andar: 6 camarins com lavatórios.

2º andar: 8 camarins com lavatórios.

3º andar: Do lado direito um salão com 12 x 4 m; do lado esquerdo 3 camarins, lavatórios e W.C.

4º andar: Um salão assoalhado com 20 x 8 m para ensaios de *ballet* e mais 5 saletas para vestiário. Um outro salão ladrilhado com 18 x 8 m para pintura de cenários. Rangel, Otávio. (Levantamento das dependências do Teatro Phênix, em 13 de abril de 1951, para o Sr. Diretor do Serviço Nacional de Teatro.)

Já o *Boletim da Sbat* (março-abril de 1951) publicava em 1951 um artigo com o título: “O Teatro Phênix não pode ser demolido e deve ser desapropriado por utilidade pública”:

O Teatro Fenix do Rio de Janeiro, hoje um dos mais luxuosos e confortáveis da Capi-

Teatro Phênix



tal é, talvez, o que no Brasil possui história mais interessante...

...Somente dois anos depois de pronto o teatro veio ele a ter a sua inauguração quando arrendado...

Pela lei n. 587, de 21 de junho de 1951, a Câmara Federal autorizava o prefeito a desapropriar o teatro, incorporando-o ao Patrimônio Municipal, para que não fosse demolido. Contudo, não houve a desapropriação por falta de verbas.

Artigo de Martin Gonçalves publicado em *O Jornal* e transcrita no *Boletim da Sbat* (março-abril de 1953, pág.21):

Num país onde os teatros são poucos e alguns já foram devolvidos, é dever das autoridades esclarecidas promover a construção de novas salas de espetáculos, assim como tratar da conservação das já existentes, evitando que a torre dos arranha-céus devore os sobreviventes...

Continua Martin Gonçalves – construído ainda nas formas do teatro oitocentistas, possui uma ampla sala de espetáculos com sua plateia, frisas, camarotes, e galerias (uma das mais altas que já conhecemos), que além de um palco bastante amplo que serve maravilhosamente tanto ao gênero dramático como também aos espetáculos de ‘ballet’ – Os seus camarins não são como certos cubículos de outros teatros cariocas. O Teatro Phenix possui várias salas para ensaios e uma vasta cúpula onde podem ser executados os trabalhos de cenografia. A sua decoração, o seu estuque dourado, as suas cortinas de veludo, o seu velário, as suas escadarias de mármore e ferralha trabalhada, seus lustres, completam a atmosfera, criando um ambiente propício ao espetáculo. Quando se entra no Phenix, tem-se a impressão verdadeira de que se trata de um *teatro* (grifo do autor)...

Em sua coluna “Teatro”, do *Diário de Notícias* em 2 de junho de 1956, Henrique Oscar publicava um artigo: “A luta do teatro Fênix”:

...Ora, como tantos problemas, esse comporta duas soluções: uma de resultado imediato e outra talvez idealmente preferível, mas de efeitos muito remotos. Num caso agudo é sempre da primeira que se deve lançar mão. Ninguém acha o Fênix perfeito; mas todos sabemos que há uma terrível falta de casas de espetáculos no Rio e que há companhias em formação ou projeto, cuja atividade ainda é uma incógnita, em virtude de não terem onde se apresentar. Dessa situação não escapa nem o Teatro Nacional de Comédia, elenco oficial do SNT, que ou aluga um teatro privado ou vai congestionar ainda mais o Municipal...

Quanto a que este não seja perfeito, é outro ponto pacífico. Mas que outro palco de comédia se assemelha ao seu? Os de Copacabana, do Serrador ou do Dulcina, que não têm fundo? E que caixa é espaçosa como a dele? Se precisamos urgentemente de teatro e possuímos um que é mais do que satisfatório, não parece mais razoável aproveitá-lo, do que esperar vários anos por um hipotético moderníssimo a ser instalado, segundo consta, no subsolo do edifício que seus proprietários pensam erguer no lugar do atual?

No mesmo ano, o *Correio da Manhã* (22/05/56) também se manifesta contra a sua demolição e ressalta suas qualidades:

...No entanto, poucas salas respiram o “ambiente” que esta possui, poucas dispõem dos recursos que esta possui e nenhuma goza da maleabilidade que esta possui. No Fênix, drama ou comédia,

clássico ou vanguarda, ópera ou concerto, conferência ou balé estão bem situados, com amparo técnico, além de conforto e atmosfera para o espectador. É difícil imaginar o que seja o outro lado deste teatro, com sua ampla sala para balé (barra e cinquenta metros de extensão), caixa de 38 metros de altura (permitindo uma amplitude de operação somente encontrada nos grandes teatros do mundo), camarins inigualáveis, salas que se prestam aos mais variados fins e todo um conjunto que antecipa o centro artístico que infeliz e incompreensivelmente ele nunca o conseguiu ser.

Em 1957 (04/07/1957), o *Diário de Notícias*, comenta sobre o impasse, pois nenhuma decisão havia sido tomada até então:

Desde fins de 1950 – portanto há sete anos – o Teatro Fênix permanece fechado, nesta cidade sem casas de espetáculos...

...O Fênix ficou fechado, inútil, estragando-se todo esse tempo...

...Como solução intermediária foi proposta uma permuta de terrenos, mas os que a municipalidade lhes ofereceu (na Avenida Presidente Vargas) foram recusados pelos proprietários do teatro, que não os consideraram de igual valor ao em que se ergue o Fênix, tendo, todavia, apontado como aceitável o existente na própria Esplanada do Castelo, limitado pela Avenida Nilo Peçanha e ruas México e Chile, atualmente utilizado como local para estacionamento de automóveis e que é de área ligeiramente menor, mas em compensação tem três frentes. Esse porém, a Prefeitura não quer ceder...

Em 1958, o teatro é demolido, e no local, ergue-se o edifício Cidade do Rio de Janeiro, um prédio comercial de 22 andares.

O *Globo* de 9 de agosto de 1965 estampava como manchete: “O Phenix Ressurgirá à margem da Lagoa Rodrigo de Freitas”:

O Teatro Fênix ressurgirá, à margem da Lagoa Rodrigo de Freitas, na Avenida Lineu de Paula Machado, no local em que se erigia a fundação que emprestou nome àquela avenida carioca. O novo “Fênix”, segundo promessa dos seus proprietários, será, dentro de mais algum tempo, uma casa de espetáculos à altura das tradições que sustentou, quando funcionava no centro da cidade...

...Em 1944 foram feitas obras no teatro, por conta da Prefeitura, que desapropriara. Não foi logo demolido, por falta de verba...

...Demolido, não se executaram as obras e os herdeiros de Guinle pediram, por equidade, lhes fosse concedido construir um teatro em outro local, no que foram atendidos. E vai surgir o novo “Fênix”, à margem da Lagoa Rodrigo de Freitas.

Em 1965, Leo Vitor escreve no *Jornal dos Sports*, (29/08/1965) em seu artigo “Os negócios da China”:

...na antiga Rua da Ajuda, que ligava a Rua São José à de Santa Luzia, foi inaugurado, em 1863, a “Phoenix Dramática”, que teve uma atuação muito importante, ao lado do Teatro Lírico, na vida artística da cidade, até o princípio do século.

Sendo um teatro que acolhia revistas e operetas, tornou-se a casa de espetáculos mais popular do Rio.

A última peça representada foi uma opereta de Flanquette, traduzida por Artur Azevedo.

Com a abertura da atual Avenida Rio Branco foram demolidos centenas de prédios e, inclusive, o Fênix. A área antes ocupada pelo teatro foi adquirida por 180 contos de réis, por Eduardo Palassin Guin-

le, com a condição contratual do novo proprietário construir no local um teatro de mil lugares.

E começou então o jogo tão bem manipulado por esses senhores tão bem-sucedidos.

Em vez do teatro, construíram um hotel, o Palace, e ainda queriam construir uma garagem nos fundos.

Houve grito, naturalmente, e o prefeito de então exigiu o cumprimento da cláusula que ordenava a construção do teatro no terreno.

Como já haviam ganho a área do hotel, que já estava pronto na parte que dava para a Avenida, resolveram construir o teatro em 1913.

Serviu como sede da casa do Caboclo, do Bailarino Duque, foi arrendado à Empresa Vidal Ramos, funcionando como cinema. E até, por algum tempo, ficou alojada em uma de suas salas a Academia Carioca de Boxe.

Quando os proprietários se distraíram com outros negócios desse gênero, o Fênix acolhia companhias de operetas, “Os comediantes”, a “Cia. Bibi Ferreira”, “Sandro Polônio-Maria Della Costa”.

Em 1944, a Prefeitura fez obras no teatro, a esta altura em ruínas, e o desapropriou.

Começou então, novamente, a luta pela demolição, uma vez que a família proprietária queria demolir o hotel, para construir um gigantesco edifício e o Fênix, atrás do hotel, representava uma área preciosíssima, pois o teatro dava frente para duas ruas, valorizando deste modo todo o edifício.

O cansaço em descrever todas essas manobras, fez-me resumir a batalha judicial, para informar apenas que, finalmente, foi dada licença para a demolição, com a condição de ser construído nos 4 primeiros anda-

res, um teatro para mil espectadores, com todo o conforto e equipamento modernos.

As peças inseridas no processo eram lindas. Mas a classe não acreditou e protestou em vão.

Agora, os herdeiros do Guinle pediram, dizem os jornais, por equidade, um terreno para construírem um teatro.

A pretensão foi atendida e será erguido à margem da Lagoa Rodrigo de Freitas. O sentido da palavra equidade é, realmente, misterioso, neste caso. O que não constitui mistério, para ninguém, é que será certamente construído um hotel, ou a coisa que estiver dando a maior rentabilidade, no momento.

Sobre a omissão do Governo Estadual quanto ao teatro, Yan Michalski, em seu artigo no *Jornal do Brasil* (18/03/1966), comenta:

...Hoje, somos obrigados a chamar a atenção das autoridades estaduais para um assunto já antigo, mas cuja evolução recente parece poder se constituir numa ameaça a um direito legítimo do teatro carioca num setor particularmente importante: o setor das casas de espetáculos.

Há cerca de dez anos atrás, o belo e tradicional Teatro Fênix, localizado num excelente ponto no Centro da Cidade, foi demolido para dar lugar a um grande edifício. Ora, existe uma lei estadual que obriga os proprietários, nestes casos, a construir um novo teatro no próprio edifício levantado no local do antigo teatro. Os interessados conseguiram, na época, escapar em parte da obrigação à qual estavam, em princípio, sujeitos, e obtiveram a autorização para a demolição do Fênix, mediante o compromisso de construírem um novo teatro, não no local original, mas sim na Lagoa (ou seja, num terreno

mais barato e num ponto comercialmente muito menos interessante).

Cerca de dez anos se passaram desde então: tempo suficiente não só para construir um teatro, mas para construir uma cidade. O novo edifício da Rua México, erigido em cima do cadáver do velho Fênix, integra, há muito, a paisagem carioca. Mas o prometido novo Teatro Fênix da Lagoa permanece mergulhado num denso mistério. No ano passado, chegaram a circular boatos sobre a sua próxima inauguração, logo seguidos de um completo silêncio.

Um silêncio carregado de significados, ao que parece: esta semana, com efeito, fomos informados, por fontes cuja idoneidade está acima de qualquer suspeita e que nos merecem a maior confiança, que o novo Fênix, já quase pronto, estaria em vias de ser negociado com uma das nossas

emissoras de televisão, para ser transformado em estúdio de TV.

Respondendo a um artigo de Brício de Abreu, no *O Jornal* de 1968, Paula Machado, escreve-lhe uma carta publicada a 25 de janeiro no mesmo jornal:

O Sr. Brício de Abreu publicou ontem nesse conceituado jornal, comentários a respeito do Teatro Fênix.

Assunto já amplamente esclarecido e resolvido pelos setores competentes, volta a ser tratado por aquele ilustre comentarista com evidente equívoco.

O terreno onde se ergueu o antigo Teatro Fênix não “foi dado de graça” ou “doador” à família Guinle – foi objeto de

Teatro Phênix. Vista aérea



escritura onerosa da compra e venda lavrada em 1906, sendo comprador Eduardo Palassin Guinle e vendedor a Fazenda Nacional, representada pelo Ministério da Indústria, Viação e Obras Públicas – Comissão Construtora da Avenida Central, como consta de escritura lavrada em 14 de novembro de 1906, no Cartório do 3º Ofício de Notas à fl. 40 do livro número 768.

A escritura em apreço, em sua cláusula 4ª dizia:

‘... 4ª - ... a venda é feita ... livre de foros e sob as seguintes irrevogáveis e substanciais condições e obrigações:

a) construir o outorgado no referido terreno um ou mais edifícios;

b) construir um teatro para cerca de mil espectadores...

ficando entendido que a presente condição será considerada como tendo tido pleno e satisfatório implemento, mediante a efetiva construção do edifício do teatro, sem que o outorgado se ache a mais obrigado de futuro...; – (tabelião do Terceiro Ofício de Notas – 14-11-1906).

Cumprida a condição, conservou-se o Edifício por mais de 40 anos, até que os proprietários resolveram demoli-lo, por desatualizado e imprestável para o fim a que se destinava como tão bem disse o próprio senhor Brício de Abreu em artigo publicado no *Diário da Noite* em 28 de junho de 1956, sob o título “Um punhado de verdades à margem de um debate”.

Por Lei Municipal, foi autorizada a desapropriação do imóvel. Havendo falta de recursos e pelos graves defeitos técnicos do imóvel, preferiu o então prefeito não realizá-la. Embora os proprietários tivessem pleno domínio do terreno, sem estarem obrigados a manter um teatro, submeteram à aprovação projeto de edifício onde se incluía um teatro o que só fizeram

espontaneamente, reconhecendo o valor cultural de uma casa de espetáculos.

Aprovado o projeto de construção do Edifício, foi paradoxalmente negada a licença para a demolição do velho prédio tendo os proprietários impetrado um mandato de segurança, que lhes foi concedido.

Desejando transferir a construção do teatro para outro local, sem incluí-lo num prédio comercial, por desvantagens de ordem técnica, que surgiram ao se detalhar o projeto aprovado, voltou o assunto, por ordem do então governador provisório, a Consultoria Jurídica do Estado. Sobre o assunto, afirmou o Procurador Geral do Estado, Dr. Josino Medeiros: “Em suma. A cláusula da escritura de 1906 não é de ser classificada de “modus” ou “encargo”, tratando-se, como se trata de contrato oneroso, como é o de compra e venda. Constando, portanto, da referida escritura, a obrigação de – a) ‘construir no terreno um ou mais edifícios; b) construir um teatro para mil espectadores, ficando entendido que a presente condição será considerada como tendo pleno e satisfatório implemento, mediante a efetiva construção do edifício do teatro, sem que o outorgado a mais se acha obrigado de futuro...’, tenho que a condição aí imposta, está constante, e, obtido o seu implemento satisfatório, de acordo com a vontade das partes, com a só obrigação da construção do edifício, com um teatro, o que foi observado”.

Resolvida juridicamente a tese do cabal cumprimento da condição imposta na escritura de compra e venda de 1906, acima citada, não se efetivou naquela oportunidade a construção em outro local, que motivara aquela consulta e despacho.

Em 1963, propuseram os atuais proprietários ao governador do Estado a construção do teatro em terreno próprio, no bairro do Jardim Botânico, bairro esse

que, com a construção do túnel Rebouças tornou-se rápida e facilmente acessível à zona norte, e já com evidentes vantagens de acesso para os habitantes da zona centro e sul, facilidades de estacionamento etc.

Aceita a proposta, foi lavrado Termo de Obrigações entre os proprietários e Governo do Estado, publicado no *Diário Oficial* de 29-8-1963 (Parte I, página 17.609).

Em consequência, construiu-se moderno teatro com todos os requisitos técnicos, excelente visibilidade e acústica etc... Foi assim plenamente cumprida a obrigação assumida voluntariamente pelos proprietários, nada havendo de estranhável e irregular.

O imóvel do atual teatro, acha-se, pois, livre e desembaraçado de qualquer ônus, podendo os proprietários dele dispor como melhor lhes convier.

É o que tínhamos a informar ao prezado amigo, pedindo-lhe o obséquio de publicar a presente carta no seu conceituado jornal.

Atenciosamente – Francisco Eduardo de Paula Machado.

Em 8 de julho de 1969, é inaugurado o Teatro Fênix (já sem o Ph), com o auditório Vicente Celestino, *O Globo* faz os seguintes comentários:

Reconstruído há dois anos, à margem da Lagoa Rodrigo de Freitas, e mantido de portas fechadas até agora, será finalmente inaugurado o novo Teatro Phoenix, com a encenação da peça *Vidrado*, de Cruzoni, que é dirigida por Ricardo Pupo...

...escolhida para reabertura do Teatro Phoenix, marca a estreia de uma atriz de 18 anos, Scarlet Moon...

Em 1969, *O Globo* em sua edição do dia 19 de julho, publica: “Casa dos Artistas vai à Justiça em defesa do Fênix”:

...Em 1935, observou o Sr. Francisco Moreno, “foi promulgada lei que determinava a construção de três teatros na cidade”. Em 1949, frisou o advogado, “surgiu a Lei n. 346/24/9, que determinava a construção de mais 6 casas de espetáculo. Finalmente, dois anos depois surgiram a Lei n. 587/21/6, que desapropriou o Teatro Fênix, e o Decreto n. 688, que declarou Zona Teatral da cidade a área compreendida pelos seguintes logradouros: toda a extensão das ruas do Passeio, Visconde de Maranguape e Praça Mahatma Gandhi, Floriano e Largo dos Pracinhas; o trecho inicial da Avenida Men de Sá; e o perímetro da Rua Senador Dantas compreendido entre as Ruas do Passeio e Evaristo da Veiga.

A classe teatral na época não estava disposta a concordar com a troca de local para o Jardim Botânico, porque achava a distância muito grande. A TV Globo passou a utilizá-lo, depois do incêndio que destruiu o auditório da Rua Lopes Quintas.

1870 Teatro São Luiz

Não deve surpreender a ninguém o fato de se representar tanto em francês no Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do Segundo Reinado. Havia, na cidade, considerável número de franceses, empenhados em diversas atividades, no comércio, na hotelaria, no ensino, nas artes e até no jornalismo. Circulavam no Rio de Janeiro vários semanários em francês e até uma revista de caricaturas, intitulada *Ba-ta-clan*. Era a colônia francesa do Rio de Janeiro imperial bastante numerosa. Mas não era tão numerosa quanto a portuguesa, engrossada constantemente por novas edições, sobretudo de artistas emigrados de Lisboa.



Um desses artistas que teve grande influência em nosso meio – o ator dramático e empresário Luis Cândido Furtado Coelho – se fixou no Rio de Janeiro em 1858 e aqui prosperou, naquela dupla condição. A ele ficaria o Rio de Janeiro devendo a construção de dois teatros. O primeiro deles foi o Teatro São Luiz, que tinha duas fachadas.

Teatro São Luiz

A da frente, para a Rua S. Francisco de Paula n. 37C que, posteriormente, veio a ter sete outras denominações: Souza Franco (decisão da Câmara em sessão de 01/06/1874); Tucuman (Decreto n. 1.083, de 08/06/1916); Teatro (Decreto n. 1.165, de 31/10/1917);

Professor Gomes de Souza (Decreto n. 1.703, de 24/03/1922); Teatro (Decreto n. 2.517, de 22/12/1926); Leopoldo Fróes (Decreto n. 3.839, de 11/04/1932); e atualmente, Rua do Teatro (Decreto n. 6.277, de 20/08/1938). A outra fachada dava para a Rua do Cano, com a entrada de acesso do Imperador. A Rua do Cano é a Rua Sete de Setembro e o local onde existiu o teatro é, hoje, ocupado pela Galeria Silvestre – Rua do Teatro, n. 19.

O Teatro São Luiz era uma casa pequena, cuja inauguração se deu em 1 de janeiro de 1870 com a peça romântica *A Morgadinha de Val-Flor*, do escritor português Pinheiro Chagas e teve como empresário o próprio Luiz Cândido Furtado Coelho, e como protagonista a atriz Ismênia dos Santos.

A fachada, sustentando padrões estéticos neoclássicos,

Apresentava várias ordens de pequenas janelas, separadas por colunetas, e abria três portas para a rua... A fachada da frente, a da Rua do Teatro, que mais obedecia aos rigores da estética, rematava por uma platabanda triangular, ornada de três estátuas em alto-relevo.⁶⁶

Sua plateia tinha 294 cadeiras numeradas, divididas por uma grade, separando as do lado par das do lado ímpar. Ao longo das paredes laterais havia bancos de palhinha com lotação para 32 pessoas e nas laterais da orquestra existiam duas plataformas elevadas destinadas aos camarotes da polícia e de administração pública, cercadas de grades. Ambas se comunicavam com o palco e com a plateia. Contava ainda com 34 camarotes dispostos em duas ordens, e mais dois que formavam a Tribuna Imperial elegantemente dourada e disposta ao lado direito do palco, com abertura para a fachada na Rua Sete de Setembro, por onde entravam os sobera-

nos. Havia ainda ao lado da Tribuna Imperial algumas salas de descanso.

No fundo do palco foram construídos vinte camarins, todos com janelas para a rua e o pano da boca corria inteiro. O risco, o desenho das fachadas e o teto eram de Leroyer, que dirigiu também a construção do teatro. Os trabalhos de escultura de Sommer e os das pinturas dos mármore, fachadas e entradas principais, de Medeiros; os trabalhos de pintura geral e dourados de Guimarães.

Nas décadas seguintes à inauguração, Furtado Coelho, depois de muitas aventuras e ligações com atrizes, apaixonou-se pela jovem portuguesa Lucinda Simões. Os dois se casaram, apesar da grande diferença de idade, e em honra de sua jovem esposa, Furtado Coelho deu logo início à construção de um novo teatro, mais amplo e mais luxuoso que o primeiro: o Teatro Lucinda, de que falarei mais adiante.

Em requerimento de 6 de julho de 1877, José Feliciano Castilho solicita à Câmara autorização para a realização de obras no teatro a fim de melhorar a sua ventilação. O proprietário decide, também, abrir uma varanda, na altura dos camarotes, à qual se tinha acesso através de três portas.

Em 1883, conforme o *Almanak Laemmert*, (p.1243) “a lotação do teatro passa para 356 cadeiras, 150 lugares nas galerias, 18 camarotes e 1 camarote imperial”.

Como propriedade particular, o Teatro São Luiz teve sucessivos donos. Foi fundado pelo advogado Francisco Carlos A. Brício, um dos signatários da Proclamação da República. Vários outros proprietários se sucederam: Luiz Cândido Furtado Coelho (1869/1872); D. Ismênia, empresária (1875); José Feliciano de Castilho (1876/1877); Dr. Joaquim Luiz de Oliveira Castro (1877); D. Emília Adelaide Pimentel, empresária (1877).

O Teatro São Luiz desapareceu no início de 1886. No seu local construiu-se um prédio residencial.

1872

Teatro Casino Franco – Brésilien (Teatro Carlos Gomes)

O Teatro Casino Franco-Brésilien, foi inaugurado em 1º de fevereiro de 1872 e ficava situado na Rua do Espírito Santo, n. 2, na Praça da Constituição. Em 1896, com a mudança de nome do logradouro, seu endereço passou a ser Rua Luiz Gama. Pela revisão da nomenclatura dos logradouros públicos, Decreto 1.165 de 31 de outubro de 1917, restabeleceu-se a antiga denominação de Rua do Espírito Santo (1796-1917). Finalmente o Decreto 1.599, de 6 de setembro de 1921, alterou o nome para Rua Pedro I. Atualmente o teatro ocupa o n. 19 da Praça Tiradentes (ex-Constituição), esquina com a Rua D. Pedro I.

O teatro havia sido construído com a finalidade de exibir números de café-concerto, com predominância de artistas franceses e ficava nos fundos do Hotel Richelieu, cuja

fachada se voltava para o Largo do Rossio. A entrada do teatro era feita por um amplo corredor da Rua do Espírito Santo porque não possuía fachada para a rua,

Aberta pelos lados sobre o jardim que a cercava, a sala de espetáculos era fresca e agradável. Por sobre a plateia, corria uma galeria única, em cujas extremidades se formavam os camarotes.⁶⁷

Em estilo campestre, apresentava um camarote imperial, 18 camarotes de primeira e 4 de segunda, 129 varandas, 81 cadeiras numeradas e 300 lugares na galeria.

A empresa foi dirigida pelo ator Souza Martins, que permaneceu no teatro de 1872 (dois meses após sua inauguração) até meados de 1877, quando foi arrendado pelo casal Lucinda Simões e Furtado Coelho, até 1879.

O programa de inauguração constou de canções brejeiras, duas árias pelo artista Dupont, e duas comédias nas quais tomaram parte Céline Pons e os atores Auffray e Desir, componentes da Troupe Française, sob direção de Brício. O teatro havia sido propriedade particular e a primeira notícia que se tem faz referência a João Braulio Muniz como sendo seu proprietário.

A partir de 29 de outubro de 1880, passa a chamar-se Teatro Sant'Anna, em homenagem a Ana, mulher do novo proprietário, Pedro Ferreira de Oliveira Amorim. Foi reinaugurado com a apresentação da Opereta de Hervé, *La fille du tambour major*. Por sua morte, torna-se propriedade de seus herdeiros: D. Balbina de Amorim Moraes, José Fernandes de Faria Machado e sua mulher D. Maria do Carmo Ferreira Machado, Pedro Ferreira de Amorim Júnior, Dr. João Paulo de Carvalho e sua mulher D. Albertina de Carvalho e José Bruno Nunes e sua mulher D. Henriqueta Nunes.



Arquivo Cedoc/Funarte

Teatro Carlos Gomes. Fachada primitiva

O Jornal *Méssager du Brésil*, de 25 de junho de 1880 (Apud, Lafaiette Silva, p. 63), fornece uma descrição do teatro:

Na esquina da Praça da Constituição e Rua do Espírito Santo eleva-se um edifício vedado aos olhos dos transeuntes pelas casas que o rodeiam. Se penetrarmos, porém, pela estreita e baixa entrada entulhada por materiais de toda espécie, nos admiraremos em ver um edifício tão majestoso. Com efeito, à frente de seis enormes colunas, surge um frontão triangular. O risco arquitetônico, apesar da simplicidade, tem um quê de grandioso. À primeira vista nos lembra a Igreja da Madalena ou Corpo Legislativo. O antigo cassino lá se foi, hoje nem vestígio fica dele, e, em seu lugar aparece o Teatro Sant'Ana com elegância e garrídia esperando a sua abertura. Passando o peristilo, nos chama repentinamente a atenção a habilidade com que se aproveitou a forma circular da sala, dando-se-lhe assim toda a comodidade que um recinto desta espécie requer: a mesma disposição se observa no andar dos camarotes: entre cada coluna há uma sacada, que dá para o jardim. No segundo andar há uma disposição análoga, com a diferença que aqui os camarotes são substituídos por uma série de bancos. Tanto aqui como no andar dos camarotes nada se descuidou para o bem-estar do espectador e para que se veja e se ouça comodamente. O teto é muito alto, para a comodidade das galerias. As aberturas, profissionalmente colocadas não de permitir uma constante ventilação.

O teatro poderá conter 1.500 espectadores. Podia aumentar-se este número, porém limitaram-se a este para a comodidade da sala. Há na plateia cadeiras de primeira e segunda classe, e ao redor das mesmas, existe uma varanda com três ou quatro fileiras de cadeiras. Foi muito feliz

esta ideia, pois estando isolada, esta última será preferida pelas famílias. As proporções e a simetria foram observadas em todo o edifício. A boca do palco cênico tem 10 metros de largura e mais ou menos outros tantos de fundo. A sua altura desde a base é de 4,5 metros. Não somos de opinião que este palco seja grande, mas para o gênero a que está destinado, o julgamos suficiente. Esta é a impressão que nos deixou este teatro na nossa rápida visita. O conjunto e as partes honram o arquiteto e os artistas que o coadjuvaram.

Apesar de possuir uma acústica que deixava a desejar, era um teatro com uma boa frequência de público, pois ficava lotado em todas as suas sessões e por lá passaram várias companhias estrangeiras: uma francesa, da atriz Julie Lentz; uma espanhola, de zarzuelas e a companhia italiana Semma Cuniberti.

Em 13 de julho de 1888, após algumas reformas, foi reaberto ao público oferecendo segurança e melhores acomodações ao público. Uma agradável aparência, quer pelas pinturas e outras pequenas reformas ou restauro tanto da parte externa como interna do teatro. Possuía uma tribuna nobre, 18 camarotes de primeira classe e 4 camarotes de segunda classe, 81 cadeiras numeradas e 50 lugares nas galerias.

No final de 1881, o teatro foi arrendado pela Companhia Jacinto Heler, que montou diversas revistas da parceria de Artur Azevedo e Moreira Sampaio.

Em 1904, o teatro é vendido à Empresa Paschoal Segreto Diversões S/A, que permaneceu na propriedade até 31 de dezembro de 1981. Em 1 de janeiro de 1982, José Rômulo Dantas adquiriu-o.

Em 1905, já de propriedade de Paschoal Segreto, o teatro foi todo reformado, modernizando suas dependências internas de acordo com os preceitos higiênicos exigi-

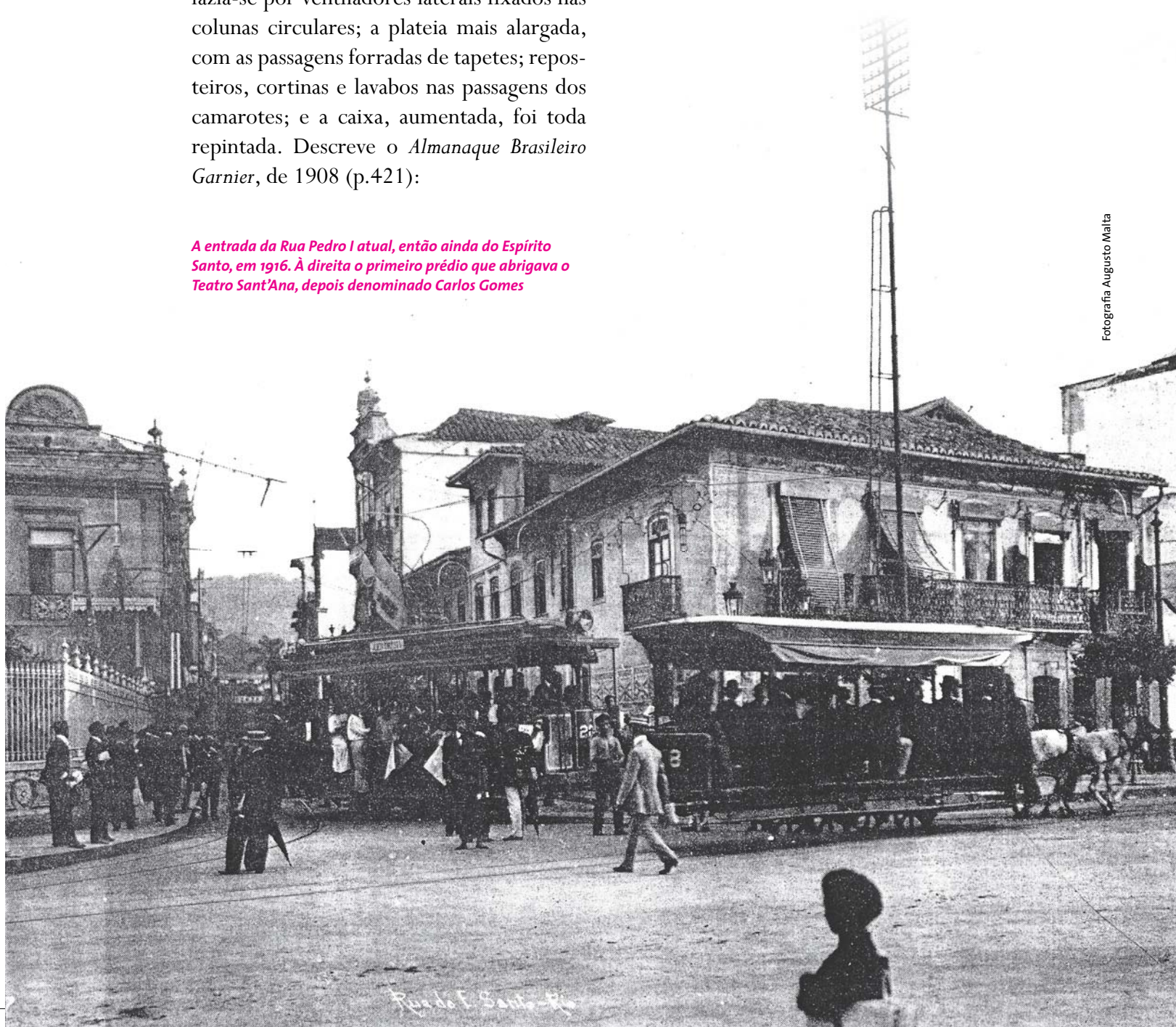
dos pela Saúde Pública, e nessa época a diretoria da Empresa Segreto Diversões, com sede no primeiro andar do anexo do Teatro Carlos Gomes, na Rua Pedro I, era formada pelos irmãos Luiz e Martinho Segreto, seu sobrinho Caetano Segreto e o Sr. Emílio Ibrahim, além de vários acionistas.

O teatro foi todo pintado em agradável tonalidade verde, as escadas forradas de tapetes e montado o gabinete de *toilette* para senhoras. O terraço e o bar, mais arejados, receberam nova decoração. Com estilo mais moderno para a época, a iluminação dupla a bico Auer e a eletricidade; a remoção do ar fazia-se por ventiladores laterais fixados nas colunas circulares; a plateia mais alargada, com as passagens forradas de tapetes; repositores, cortinas e lavabos nas passagens dos camarotes; e a caixa, aumentada, foi toda repintada. Descreve o *Almanaque Brasileiro Garnier*, de 1908 (p.421):

A entrada da Rua Pedro I atual, então ainda do Espírito Santo, em 1916. À direita o primeiro prédio que abrigava o Teatro Sant'Ana, depois denominado Carlos Gomes

A galeria que tem 2 camarotes por cada lado, corre por cima dos camarotes. Tem uma frisa do lado direito do proscênio que não figura na planta. Dimensões: comprimento da plateia: 14,9 m; largura: 17 m; altura do teto: 9,2 m; largura da boca de cena: 10,4 m; altura: 8 m; lotação: camarote de 1ª - 20; camarote de 2ª - 4; cadeiras - 537; galerias - 250; entradas gerais - 500; frisas - 1.

Já o *Almanak Laemmert* de 1911/1912 (p. 97) informa que eram 20 camarotes de 1ª,



2 camarotes de 2ª; 475 poltronas (*fauteils*); 60 cadeiras de 2ª, 260 lugares na galeria e 400 nas gerais.

O teatro situava-se em frente a um largo pátio cimentado, defendido por um gradil de ferro e com cobertura de folhas de zinco, mobiliado com mesas e cadeiras de ferro, fornecidas por uma companhia de cerveja, onde eram servidas refeições, antes e depois do espetáculo.

É inaugurado em 26 de janeiro de 1905, com o nome de Teatro Carlos Gomes, apresentando o drama em quatro atos *Papa Lebonnard*, de Jean Aicard, versão de Manoel Penteadó e Luiz Galhardo, com a Companhia Christiano de Souza e Lucinda Simões, compondo o elenco, por personagens; Lebonnard, Christiano de Souza; Marquês D'Estrey, Ferreira de Souza; Roberto Lebonnard, Antônio Serra; Dr. André, Ernesto Silva; Madame Lebonnard, Lucinda Simões; Joana Lebonnard, Adelaide Coutinho; Branca D'Estrey, Julieta Pinto; Martha, Adelaide Pereira. Cenografia de Chrispim do Amaral.

Em 1929, o teatro era ocupado pela companhia de revistas empresariada por Manoel T. Pinto, sendo a atriz principal Margarida Max. Na manhã de 27 de agosto do mesmo ano, o velho casarão foi totalmente destruído por um incêndio, ocasião da temporada da peça de Luis Iglesias *Onde está o gato?*. Só restaram de pé as colunas de ferro que formavam o esqueleto do teatro, sustentadoras dos andares onde havia camarotes e galerias.

A causa do sinistro foi atribuída a operários da Light que, com maçarico aceso, faziam reparos na instalação elétrica. Foi total a perda, para as Empresas Paschoal Segreto, M. Pinto e para a Companhia Margarida Max, que ocupava o teatro na ocasião e estava no ápice de rendosa temporada, com a peça de Luis Iglesias. Arquivos, cenários e guarda-roupa da companhia ficaram reduzidos a cinzas, assim

como tudo quanto possuíam os artistas. O incêndio consternou a cidade e a classe teatral. A Casa dos Artistas fez um apelo às companhias que se achavam trabalhando para que, cada uma das pessoas empregadas cedesse um dia de serviço, em favor do pessoal da Companhia Margarida Max.

Reconstruído, em estilo *art-déco*, foi reaberto no mesmo local e com o mesmo nome, em 6 de abril de 1932, com o projeto do arquiteto Nazareth de Castro. O teatro em si não era uma nova volumetria no espaço da paisagem da Praça Tiradentes, mas sim uma sala de espetáculos no interior de um prédio, abrindo caminho para as inovações arquitetônicas, cabendo a construção à Companhia Construtora Nacional S.A., sob a direção do engenheiro militar Hildeberto de Albuquerque. O novo teatro foi concebido sob um prédio de apartamentos cuja fachada arredondada obedecia à curvatura da esquina. Apresentava uma arquitetura despojada, com geometrização de elementos decorativos típicos da linguagem *art-déco*.

No pavimento térreo, o teatro oferecia aos seus frequentadores, a novidade da temporada: uma sala de chá, no nível dos camarotes e balcões, além de butiques e pequenas lojas.

Na época da sua inauguração, o Carlos Gomes possuía mil poltronas dispostas na plateia, no balcão nobre e nas galerias.

A caixa cênica de modelo italiano, com um enorme palco, com ampla boca de cena e urdimento, permitia que fossem encenados quaisquer gêneros teatrais, inclusive, óperas e grandes balés. Camarins grandes e pequenos foram distribuídos em três pisos:

O pano de boca, com motivos do *Guarani*, foi pintado pelo cenógrafo Hyppolito Colomb com um belo desenho colorido e justeza de perspectivas admiráveis.

Já finalizando as obras, a imprensa é convidada para acompanhar os últimos retoques:



Fachada do teatro Carlos Gomes em 1929

Sua decoração interna é alegre e de bom gosto: as instalações elétricas, quer do palco, como da plateia, nada deixam a desejar. Na plateia ficam 900 cadeiras e 200 lugares nos balcões. Possui ainda o teatro 400 lugares nas galerias e 28 nos camarotes. Para comodidade dos espectadores foi construída no primeiro andar do edifício uma luxuosa e ampla sala de espera, onde os frequentadores poderão, nos intervalos, servir-se de chá, sorvetes e refrescos. Além dessa linda sala de espera, o teatro possui outras destinadas aos espectadores das cadeiras e dos balcões. Embaixo está um espaçoso hall decorado com apurado gosto. O palco tem 20m de largura por 17m de comprimento; a boca de cena mede 11m. Os excelentes camarins, em número de 20, estão localizados em 3 andares do lado esquerdo do palco, tendo todos especial instalação elétrica e água corrente. Possui ainda o teatro uma ventilação especial no teto e uma renovação de ar, por aparelhos colocados no assoalho.⁶⁸

Em 6 de abril de 1932, após o primeiro incêndio, reabriu com a exibição da trans-

formista Fátima Miris. O programa foi dividido em duas partes: a primeira, de puro transformismo, com a mostra de um arranjo da *Viúva alegre* e a segunda, de variedades, em que cantou, apresentou duas *girls* e ofereceu, em companhia de sua irmã Emília Frassinesi, um número de imitação. Além dessas exhibições, Fátima Miris cantou um número cômico e outro sentimental.

Por mais de uma vez houve tentativa de transformar o Teatro Carlos Gomes em cinema. De 1º de abril a fins de outubro de 1935, funcionou como cineteatro, passando somente em novembro de 1935 exclusivamente para cinema. Em 8 de abril de 1935, com o início da temporada cineteatro, foi apresentado *Espelho de casa*, interpretado por Manuel Durães, Conchita de Moraes, Hortensia Santos e outros.

Um segundo incêndio destruiu o teatro, no dia 7 de maio de 1950. Estava alugado ao empresário Hélio Ribeiro que apresentava a companhia de sua própria esposa, Bibi Ferreira, na revista musicada *Escândalos de 1950*. O fogo atingiu o palco, a caixa, os

camarins (exceto o de Mara Rúbia), os cenários, o pano de boca, a oficina de carpintaria, a central de eletricidade, os aparelhos de transmissão de uma emissora, o guarda-roupa das *girls* e dos artistas e mais alguns instrumentos de música.

Apesar de todo danificado, o Teatro Carlos Gomes foi reparado em poucos meses, ficando as obras de reconstrução a cargo da Companhia Nacional e foram introduzidos novos melhoramentos aos já adaptados.

Em 31 de agosto de 1950, o teatro reformado reabriu com a revista de Luis Peixoto, *Mão boba*, com Beatriz Costa, Colé, Salomé, Rafael Garcia, Spina, Jurema de Magalhães, Celeste Aída, Zé Coió, Zilca Salaberry, Francisco Dantas, Virgínea de Noronha, Renato Restier, Vanete e João Elísio. Bailarinas: Inez Helmkapf, Nelida Galvan e Neli Lujan. *Ballets: Las Chicas del Mar del Plata*, vindas de Buenos Aires, *Garotas de Copacabana* e o *Negro*. Música do Maestro Vicente Paiva; José de Alencar, diretor de montagem; Humberto Cunha, diretor de ensaios e palco; Helena Soares, guarda-roupa; Aurélio Sá, chefe de contrarregra; Lucídio Soares, direção dos efeitos de luz.

Como consequência de um curto-circuito, um terceiro incêndio atingiu o teatro, em 27 de setembro de 1960, destruindo os cenários, o palco, o camarim de Virgínia Lane e o porão, onde estavam guardados materiais diversos de propriedade da empresa e de seus empregados. No dia do incêndio ali se exibia a Companhia de Max Nunes e J. Maia, que havia estreado no dia 23 e apresentava a revista *Segura o Ximango*.

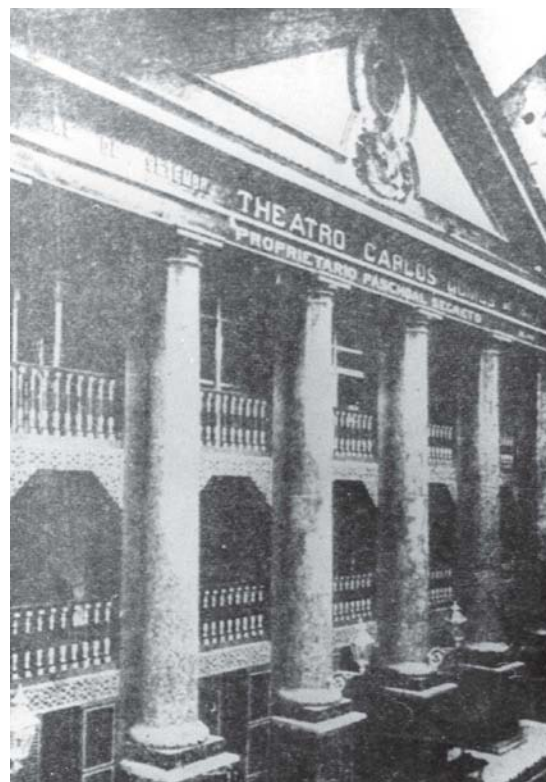
O teatro reabriu em 15 de setembro de 1961, completamente reformado, com palco maior, poltronas novas e instalações elétricas modernas, apresentando a peça *L.R.S. – Liga de Repúdio ao Sexo*, de Abílio Pereira de Almeida, contando no elenco com Dercy Gonçalves, Jean Jacques, Peggy Aubry, Ca-

taldo Policena, com direção de José Maria Monteiro e cenários de Luiz Paulo Senra.

Dois anos depois, em 1963, foram realizadas obras por ordem do Sr. Lívio Bruni, visando adaptar o teatro para cinema, com abertura da boca de cena para colocação de tela cinemascope.

Durante aquele ano, foram apresentados filmes intercalados com espetáculos ao vivo. Contra este fato houve veementes protestos do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro, representados pelo seu Presidente Fred Villar, e da Casa dos Artistas, junto ao então Governador, Carlos Lacerda. A classe teatral movimentou-se a fim de preservar um patrimônio que pertencia, de fato, à cidade, impedindo que o excelente palco se transformasse em mais um cinema da cadeia Bruni.

Em 2 de agosto de 1963, o Diretor Nacional do Teatro do Ministério da Educação e Cultura, Joaquim Roberto Correia Freire, e o presidente do sindicato assinaram uma



Teatro Carlos Gomes

Declaração Pública em defesa da permanência do Teatro Carlos Gomes, exclusivamente como teatro, com amparo legislativo no Art. 2º do Decreto- Lei n. 7.959, de 17 de setembro de 1945, que determinava:

Os atuais edifícios ocupados por teatros, bem como os que foram ou venham a ser construídos com sua finalidade, não poderão ser utilizados como cinemas ou desti-

nados a qualquer outro fim, sem expressa autorização, em processo próprio, do Prefeito do Distrito Federal.

O jornal *A Noite*, em 8 de agosto de 1963 publicava:

Em 1955, houve da parte da Empresa Paschoal Segreto uma tentativa de transformação da referida sala de espetáculos cêni-

Teatro Carlos Gomes em 1932. Fachada



cos, em cinema, sob pretexto de não haver interesse por parte das empresas teatrais de ocupá-lo em temporadas.

E o jornal *A Notícia*, no dia 17 do mesmo mês, ameaçava:

Se o Governador Carlos Lacerda liberar, em seu despacho, o Teatro Carlos Gomes para cinema, os artistas vão residir no prédio do teatro, caso a polícia venha a intervir, daremos um “show” para ela, foi o que declarou ontem, na reunião do Sindicato da classe, o Sr. Fred Villar (Fred do “carequinha”), na presença do Sr. Mauricio Félix de Souza, Diretor de Serviços de Teatro do Estado da Guanabara.

Em novembro de 1966, o teatro, arrendado por Lívio Bruni, foi temporariamente transformado em cineteatro, apresentando como espetáculo de estreia o show dirigido pelos artistas Colé e Silva Filho, *Pra ver a banda passar*, com Manula, José Mafra, Osni José, Sandra Moura, Marília, Marlene, Marinês, Dulcinéia e outras vedetes, sendo o espetáculo complementado com o filme *O dólar furado*.

A situação de funcionamento normal do teatro foi restabelecida em 1966, quando o Governador Negrão de Lima determinou o fechamento do teatro, por estar exibindo filmes nos intervalos dos espetáculos apresentados por Colé e Silva Filho.

Em 1975, Miriam Alencar, em reportagem sobre o Teatro Carlos Gomes escreveu:

O velho prédio cinza não mostra, por fora, o que realmente é o teatro. A entrada não muito grande, dá acesso a um espaçoso hall que abriga grandes vitrinas e muitas placas de bronze nas paredes. Uma larga porta dá acesso à plateia, uma das maiores do Rio. Escadarias de mármore levam aos andares

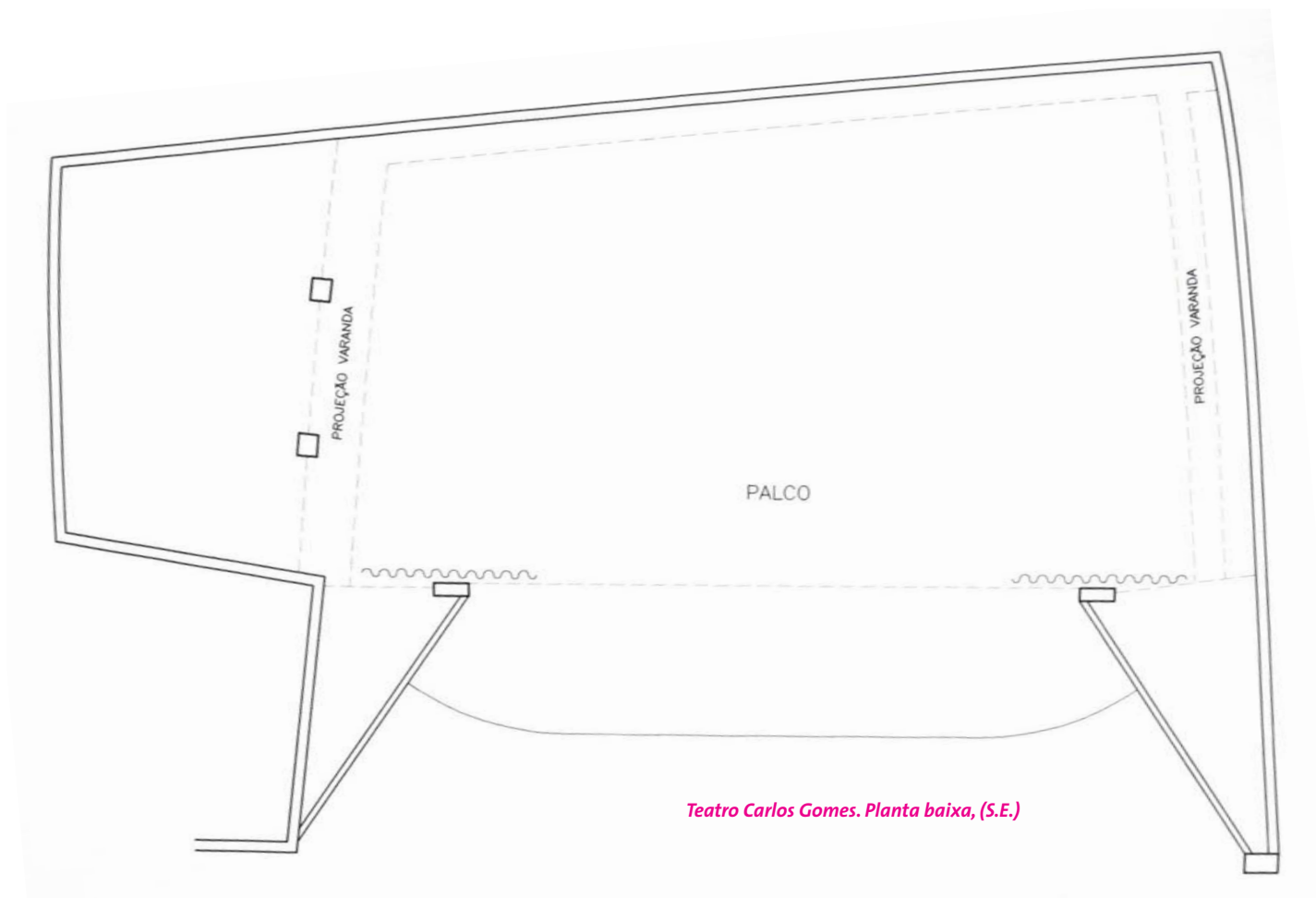
superiores onde, no primeiro, após outro hall, com espelhos nos cantos, se situam os camarotes. No último andar, as galerias, com suas fileiras de cadeiras. Por trás do imenso palco há espaço de sobra. Os camarins, bem espaçosos, em número de 16 se situam nos primeiro e segundo andares.

Ao percorrer-se o teatro, sente-se a cada passo o estado de abandono em que se encontra: paredes descascadas, infiltrações no teto, portas em mau estado e nas janelas, que imitam vitrais, os vidros estão aos pedaços ou são simplesmente espaços vazios.

Não há no Teatro Carlos Gomes uma arquitetura que marque época, nem obras de arte em sua decoração. Seu valor maior é o sentimental, além do fato de ser uma das melhores casas de espetáculos do Rio.⁶⁹

Como comentário à observação de Miriam Alencar, no último parágrafo, “... uma arquitetura que marque época...”, apontamos a falta de informação da autora da matéria: na verdade o Teatro Carlos Gomes, em estilo *art-déco*, foi tombado pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Lei 568, de 20 de julho de 1984, como Patrimônio Cultural (Publicado na relação de Bens Tombados – Patrimônio Cultural – da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Centro, Glória, Catete, Flamengo. Departamento Geral de Patrimônio Cultural e Secretaria Municipal de Cultura, 1996).

Por outra reportagem publicada no jornal *O Globo*, de 18 de julho de 1980, tinha-se notícia de um movimento para a recuperação do Carlos Gomes, com planos de fazer reviver o teatro revista. Benjamim Graça Aranha, arrendatário, com uma equipe constituída por Tânia Scher, atriz; Luiz Sérgio Lima e Silva, divulgador e ator; e Luiz Garcia, empresário, lançaram o projeto “150 pratas” (o preço da entrada), com duração de dois meses.



Teatro Carlos Gomes. Planta baixa, (S.E.)

O prédio do teatro passou por uma grande limpeza e, pelo teor da entrevista concedida pela equipe, percebe-se o estado de abandono em que se encontrava, na época, aquela casa de espetáculos:

A entrada do Teatro Carlos Gomes já está diferente: as paredes pintadas de branco; as vitrinas do hall, que há poucas semanas anunciavam sapatos e bolsas, ou estavam vazias e empoeiradas exibem trabalhos de papelão e cartolina feitos por Analu Prestes, dando um ar mais festivo ao ambiente.

A equipe descobriu coisas incríveis nesse período de limpeza. Desde um amontoado de placas velhas atrás do cartaz da fachada principal, até cortinas e cenários apodrecidos, além de alguns baús fechados, onde, garantem, existem guardas-roupas de antigas montagens de teatro de revistas e mais de 100 textos originais.⁷⁰

Em 1980 o prédio possuía um palco com 19m de largura por 15m de altura, 10m de profundidade, 20m de urdimento e 3m de proscênio. Havia 3 sanitários femininos, e 3 masculinos, o sistema de refrigeração era feito por meio de ventiladores, 12 camarins individuais e 3 coletivos, comportando 15 pessoas, cada um.

A iluminação era feita por um quadro de luz existente no palco. Depois do último incêndio, esse quadro de 110v. e 220v. passou para o fundo do balcão. As aparelhagens de iluminação e de som eram trazidas pela companhia que estivesse ocupando o teatro. Havia seis refletores.

A capacidade do teatro era de 1.100 pessoas, tendo 800 lugares na plateia, 24 camarotes com 15 lugares, e 110 lugares no balcão e 100 na galeria.

O Alvará de Licença para funcionamento, em vigor em 1963, tinha o número 89.303/63

e foi expedido pela Secretaria de Estado de Segurança Pública.

São várias as placas comemorativas existentes, homenageando: Jardel Jércolis (colocada em 1932); Leopoldo Fróes (31 de agosto de 1933); Vicente Celestino pelo grande sucesso obtido com *O ébrio* e, o centenário de morte de Almeida Garret, em 1954.

Muitas companhias nacionais e internacionais passaram pelo Carlos Gomes, das nacionais que arrendaram o teatro podemos citar: Souza Martins, Lucinda Simões e Furtado Coelho, Christiano de Souza e Dias Braga, M.T. Pinto, Barreto Pinto, Procópio Ferreira, Artistas Unidos, Helio Ribeiro, Vicente Celestino, Dulcina e Odilon, Chianca de Garcia, Lívio Bruni, Silva filho e Colé.

O início de 1982 foi marcado por notícias que deixaram toda uma classe teatral perplexa: o Teatro Carlos Gomes seria demolido para dar lugar a um apart-hotel.

No *Anuário da Casa dos Artistas* era publicado um artigo que comentava o referido assunto:

Há uma incontrolável fúria imobiliária à cata de meios para expandir e fazer dinheiro e essa fúria é responsável pelo desaparecimento de monumentos arquitetônicos cuja não permanência, modificou, total e infelizmente toda a fisionomia do Centro do Rio.

E será irreparável a perda do Carlos Gomes se realmente ele vier a desaparecer, caso não se encontre meios de conservá-lo e fazer valer leis de proteção, como Decreto-Lei n. 7.959, de 17 de setembro de 1945 que impediu, em 1977, a passagem desse mesmo teatro a cinema que é hoje um dos maiores do Rio e um dos poucos capacitados a abrigar um espetáculo de real envergadura, dados a dimensão do palco e o número de poltronas acessíveis ao público.⁷¹

E o empresário Rômulo Dantas, que havia adquirido por quinhentos milhões o controle acionário da Companhia Paschoal Segreto de Diversões diz, ao *Jornal do Brasil* de 14 de janeiro de 1982:

A preocupação do Secretário Arnaldo Niskier é válida, mas não há razão para receios, pois no lugar de Carlos Gomes construiremos um outro teatro de mesma capacidade, mesmo nome e com o aval do maior artista plástico do país, o arquiteto Oscar Niemeyer...

Radicado no Rio desde a década de 1950, o pernambucano Rômulo Dantas sempre se dedicou às atividades de incorporação imobiliária. À frente de três empresas – Rômulo Dantas, J.R. Dantas e Gonçalves Dantas Participações e Empreendimentos – ele articulava negócios que iam desde construções na Barra da Tijuca, Copacabana e Lagoa, até loteamentos em Campo Grande, Realengo, e em Recife. Sua última transação no ano de 1981, tinha sido a venda à Veplan de uma ilha ao lado da Ilha dos Pescadores, onde foi construído um clube de lazer. Em dezembro de 1981, Rômulo Dantas havia investido quinhentos milhões na aquisição de 82% do valor acionário da Companhia Paschoal Segreto de Diversões, onde a participação anterior de 35 acionistas, ficou reduzida a apenas três. Assumiu assim o controle dos negócios da empresa, basicamente a locação de lojas, apartamentos, terrenos e edifícios na área da Praça Tiradentes. Da antiga diretoria, apenas o diretor Caetano Segreto foi convidado a permanecer no cargo, como assessor direto de Rômulo Dantas.

Ainda na reportagem do *Jornal do Brasil*, de 14 de janeiro de 1982. O empresário afirma:

De uma coisa faço questão: já me comuniquei com o Niemeyer na Itália e ele

se comprometeu, ao chegar, de discutir o projeto passo a passo com artistas, a imprensa, os órgãos públicos e todos os interessados. Tudo vai atender o interesse coletivo e todos serão beneficiados...

A tentativa de colocar abaixo o Teatro Carlos Gomes foi o estopim para que toda uma classe unida lutasse contra a desfiguração da Praça Tiradentes, a destruição de um patrimônio da cidade. A imprensa de um modo geral deu cobertura aos artistas, informando os leitores da grave situação que estava para ocorrer.

Em *O Globo*, de 5 de março de 1982, na coluna de Carlos Swann, sai a informação:

Serão dos arquitetos Oscar Niemeyer e Marinho Estelita os projetos dos maiores edifícios que se erguerão na Praça Tiradentes onde hoje existem o cinema São José e o prédio do Teatro Carlos Gomes. Uma comissão de representantes de artistas, autores, empresários e músicos esteve com o proprietário do empreendimento, Rômulo Dantas, recebendo a promessa de que em lugar do Carlos Gomes surgirá um teatro de 1.200 lugares, e que sua demolição só começa após a conclusão de outro teatro, este de 800 lugares, onde hoje se ergue o São José.

Durante um longo período uma luta foi travada contra a demolição do teatro. Diversas entidades se manifestaram repudiando a iniciativa de Rômulo Dantas, alegando que o mesmo não tinha respeito algum pela memória de uma população e que, mais uma vez, esta não estava sendo consultada em relação ao seu patrimônio cultural. A Associação de Moradores do Centro denunciava a omissão de Oscar Niemeyer, responsável pelo projeto:

Há cerca de um mês ele foi convidado pelo *Jornal do Sindicato dos Arquitetos*, para que divulgasse o seu plano, mas ele se negou, alegando que o Sindicato existia para proteger os interesses dos arquitetos. “Mas apenas quando esses interesses estão de acordo com a comunidade” – ressalta Marilena Barbosa, vice-presidente da AMA Centro. “E qual projeto de Oscar Niemeyer que serve ao povo? Apenas o Sambódromo, talvez, que mesmo assim será mantido pelo Governo do Estado. O que deve ser feito em relação aos teatros é uma reforma para que ali possam ser montados espetáculos a preços populares, pois nada mais resta à grande massa do povo, apenas praia e samba. O trabalhador já não pode pagar cinema, e nem mesmo uma entrada no Maracanã.”⁷²

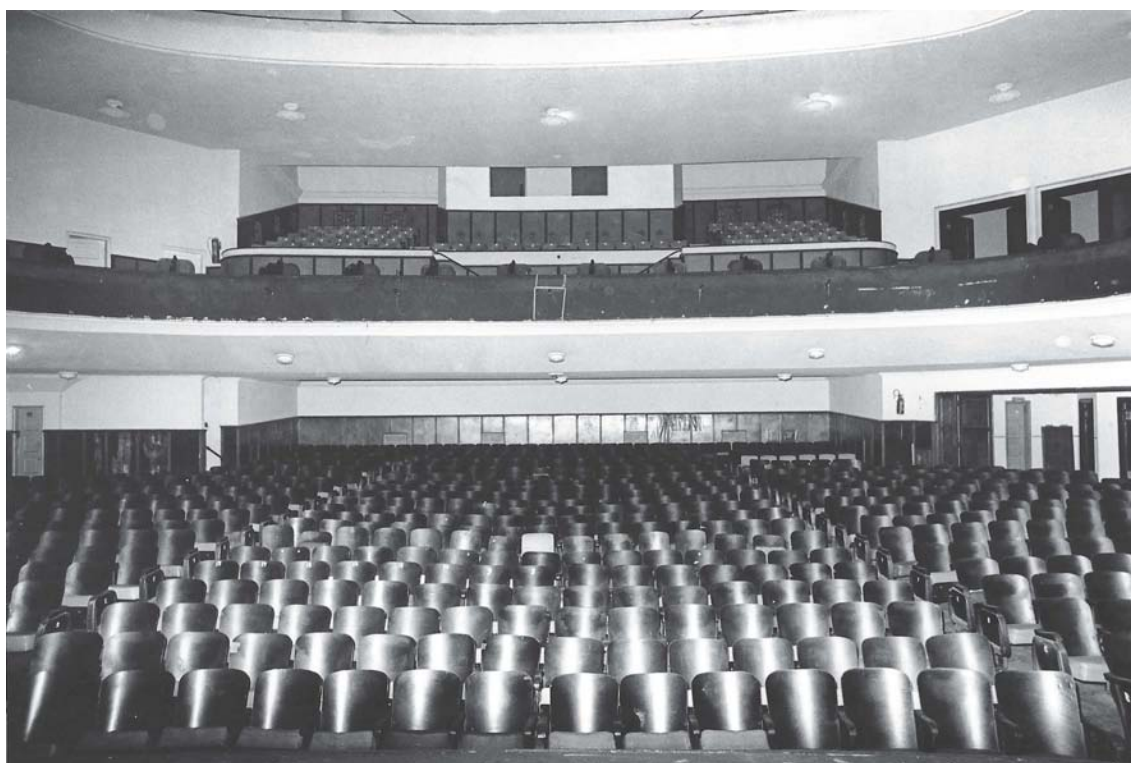
O ano de 1984 continua sendo de luta, entidades como Associação de Moradores e Amigos do Centro, Associação Carioca de Empresários Teatrais e da Comunidade de Preservação do Centro foram recebidos pelo Prefeito Marcelo Alencar e, através de um documento, pediam o tombamento do Teatro Carlos Gomes e atenção para o ex-cinema e Teatro São José, que praticamente já estava quase todo demolido.

O São José, um velho teatro que ao longo dos últimos anos mergulhou numa triste decadência, poderia ter sido reconquistado como área para a representação teatral não só pela sua excelente localização como pelo espaço disponível para que se criasse uma arquitetura teatral mais adequada à moderna linguagem do espetáculo. O Carlos Gomes, entretanto, é uma sala bem ao estilo clássico, com plateia, balcões e galeria, palco amplo, urdimento que permite montagens mais complexas, e com uma boa reforma se transformaria num dos melhores teatros do Rio, o que de fato veio a ocorrer.



Arquivo Cedoc/Funarte

Teatro Carlos Gomes (reforma)



Arquivo Cedoc/Funarte

Teatro Carlos Gomes. Plateia antes da reforma



Arquivo Cedoc/Funarte

Fachada do teatro Carlos Gomes

O Rio de Janeiro, já havia perdido ao longo dos últimos anos vários teatros, como o Fênix, Santa Rosa, Tijuca, Manchete e Follies, e a experiência com casas de espetáculos em Shopping Center estava se confirmando, como os três da Gávea (Vanucci, Clara Nunes e Dos Quatro) oferecendo um movimento grande do público que circula pelos corredores, garantindo ainda segurança maior para o público e conforto de estacionamento, que o teatro na beira da rua nem sempre oferece. Mas infelizmente, dos novos shoppings, o da Gávea, até a data, era o único a acreditar no teatro.

Em 1 de julho de 1984, *O Globo* publicava:

No último dia de plenário antes do recesso, na Câmara Municipal, foram examinados 20 projetos, aprovados em três sessões, duas extraordinárias. Entre as propostas aprovadas, estão o tombamento do Teatro Carlos Gomes, da vereadora Ludmila Mayrinck (PDS) e a do Vereador Alberto Garcia (PDT)...

No mesmo ano, o Prefeito Marcelo Alencar sancionou o projeto de lei de autoria da vereadora Ludmila Mayrinck, datado de agosto de 1983, que tombava por interesse histórico e cultural o Teatro Carlos Gomes.

Assim foi abandonado o projeto que transformaria o Teatro Carlos Gomes num apart-hotel, como pretendia Rômulo Dantas, e o teatro ficou funcionando exclusivamente com o Projeto Seis e Meia de Música Popular Brasileira.

O teatro foi preparado então para, no ano de 1985, reviver seus momentos de glória, desde 1872, quando foi inaugurado com o nome de Casino Franco-Brésilien. À frente do projeto de transformá-lo em um Cen-

tro de Artes Carlos Gomes estava Orlando Miranda, empresário teatral, que prometia entregar o teatro em janeiro de 1986. Com capacidade para 1.700 pessoas, além de um teatro gafeira, um sebo-arte (livraria especializada), uma casa de chá, um espaço para exposições permanentes e uma galeria de arte.

A ideia era demolir tudo e construir outro teatro. Fui radicalmente contra porque seria um equívoco. O Carlos Gomes faz parte da tradição desta cidade e não faria o menor sentido um teatro moderno no lugar dele. Foi preciso deixar de lado o aspecto puramente empresarial. Além do mais, seria uma agressão à paisagem da Praça Tiradentes.⁷³ [...] Vamos preservar tudo quanto for possível, não só do ponto de vista arquitetônico, mas também de programação cultural, que será basicamente em torno de um só gênero teatral: A Revista

Todo o segundo semestre de 1985 foi empregado para a reforma, sob a responsabilidade de Rômulo Dantas, que contratou Orlando Miranda, ex-presidente do Instituto Nacional de Arte Cênicas (Inacen) para supervisionar as obras, que não contaram com apoio financeiro do Estado e tampouco da iniciativa privada.

Durante sete meses Orlando cuidou diariamente dos aspectos burocráticos e coordenou o trabalho de todas as equipes envolvidas. E com ar de quem já previa uma estreia próxima, declarava:

Não se trata de uma obra de arquitetura ou de engenharia, com um projeto definido. O que está sendo feito é um esforço de restauração, reconstituindo tudo o que foi estragado. A lei é obedecer ao estilo que sempre caracterizou o teatro.⁷⁴

Com estas palavras pretendia entregar o teatro à população carioca no prazo de trinta dias. Entretanto, faltava ainda forrar as 1.700 poltronas de couro, concluir o palco e fazer toda a instalação do sistema central de ar-condicionado, para plateia, palco, camarins e saguões. Até então o teatro não possuía um sistema de ar-condicionado.

Tudo foi feito de modo fiel à época, objetivando resgatar o estilo arquitetônico da década de 1930. Para polir o mármore italiano que compõe os degraus das escadarias, bancadas e detalhes nas paredes, um técnico especialista precisou de dois meses. Os azulejos de cores claras e trabalhados em flores discretas, foram escovados, pois estavam cobertos por placas de Eucatex.

Com louças inglesas compradas numa demolição, um banheiro feminino foi construído no subsolo, que só dispunha de um masculino. Foram adquiridas também luminárias antigas com detalhes de um vitral onde se destacava uma mulher reclinada, cópia de um J. Carlos. Os tacos que revestiam a maior parte do solo foram conservados, assim como as cores originais: creme e preto.

Os seis andares de camarins, cada um com 80m², foram completamente modificados e, por vezes o espaço de dois camarins se fundiu em um maior, com um luxo até então desconhecido, incluindo bancadas de mármore e antigas luminárias.

Em 18 de dezembro de 1985, era realizado um coquetel para o lançamento do Centro de Artes Carlos Gomes e também para apresentação da equipe da comédia *Miss Banana*, de Garson Kenin com tradução de Geraldo Queiroz e Roberto de Cleto; direção de Wolf Maya; cenários de Arlindo Rodrigues; figurinos de Marco Aurélio. O elenco era formado por Regina Duarte, Nestor de Montemar, José de Abreu, Adriano Reis, Oswaldo Loureiro, entre outros.

Depois da restauração e da temporada de *Miss Banana*, o teatro começou a ter que se equilibrar com as dificuldades na glória do passado, foi quando, em 1987 surgiram dois irmãos vindos de São Paulo: Manoel Poladian e Jorge Poladian, através da firma Poladian Promoções Ltda., que pretendiam montar shows no Rio de Janeiro. O primeiro seria o de Ney Matogrosso e o segundo o espetáculo infantil *A bela adormecida*, estrelado por Miriam Rios. Já haviam anteriormente assinado contrato com o Teatro Tereza Rachel, entretanto, acharam melhor pagar a multa de rescisão de contrato e montaram os espetáculos no Carlos Gomes, pois achavam o espaço ideal para mostrar ao público suas produções e ressuscitar o teatro.

Através da Light, conseguiram aumentar a capacidade para 500kva para alimentar todas as instalações dos sistemas de iluminação e refrigeração, que antes funcionavam com 50kva; foram restauradas quase 1.400 poltronas, realizadas pinturas gerais e reformados alguns camarins. As cordas das manobras foram substituídas por cabos de aço. E Jorge Poladian afirmava:

Temos a intenção de dar a este teatro o padrão que costumamos usar em nossos shows. E, antes de mais nada, absoluta segurança. Acabamos de rever todo o sistema de incêndio; mandei encher os extintores, restaurar mangueiras e refazer o sistema de sinalização. Cada etapa do trabalho aqui dentro é feito por mão de obra especializada. Não temos a menor intenção de brincar com a segurança do público, além de querer oferecer o que há de melhor em termos de conforto.⁷⁵

Em 1988, já com o Prefeito Saturnino Braga, depois de dois meses de negociações junto ao empresário Rômulo Dantas, responsável pela Companhia Paschoal Segreto, dona

do teatro, foi efetivada a transferência do Teatro Carlos Gomes para o Município. Isso foi possibilitado pela permuta de dois terrenos da Prefeitura localizados na Cidade Nova.

A intenção da Prefeitura, vencida esta batalha era reformá-lo, substituindo as poltronas e fazer uma restauração geral do teatro, que se encontrava em péssimo estado.

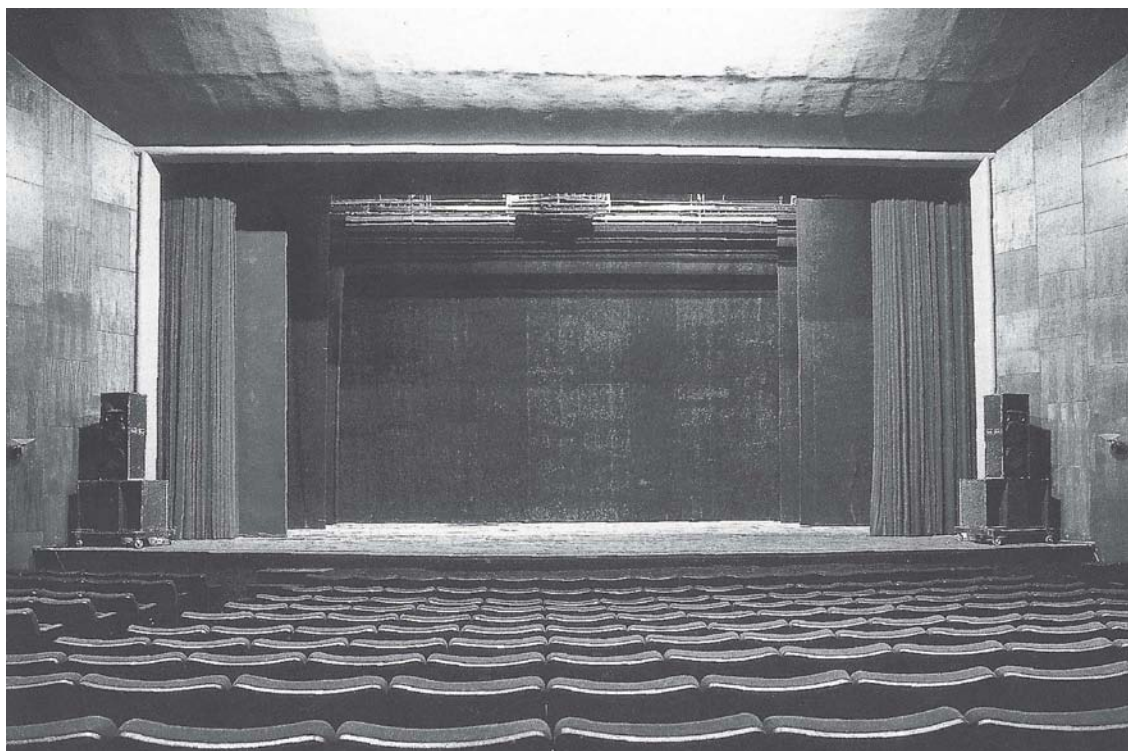
Ele havia sido reaberto pela última vez com o show *Cantando para o Rio*, em que artistas famosos se apresentaram para ajudar as vítimas das enchentes de fevereiro de 1988; mas artistas e o público estiveram expostos ao perigo, com fios sem proteção que se enrolavam nas pernas dos técnicos nas coxias, e o público sentado em cadeiras quebradas (algumas sustentadas por pedaços de madeira), convivendo com a total falta de segurança. O sistema de prevenção de incêndio, embora com mangueiras novas, possuía dutos de água com cano de PVC, que derretem com o calor excessivo. Enfim, a reforma que fizeram foi na verdade uma maquiagem, pois os aspectos mais delicados não foram realmente atendidos.

Como havia risco de incêndio, por causa da péssima conservação dos quadros de luz e da má qualidade dos fios elétricos sem nenhuma proteção, o teatro foi interditado pelo Corpo de Bombeiros.

As arquitetas Vera Lúcia Pinto de Lima e Maria Lúcia Cunha Avelar começaram as obras da reforma e restauração em agosto de 1988, contratando firma diferente para cada serviço. As reformas mais urgentes foram os sistemas elétrico e hidráulico, no palco e no lençol freático.

Mas em meio aos sinais de deterioração do prédio, ainda se encontra luxo no camarim reformado especialmente para Regina Duarte. O banheiro é revestido de azulejos assinados por Valentino, tem banheira de hidromassagem, louças sanitárias de luxo e um box de vidro blindado. O camarim é todo acarpetado, tem dois aparelhos de ar-condicionado, grandes espelhos, bancadas de mármore e papel de parede em todo ambiente. O papel

Teatro Carlos Gomes. Plateia e palco



foi exigência de outra grande estrela do show business, o cantor Roberto Carlos, que queria um camarim bonito e leve para a sua mulher, a atriz Miriam Rios, descansar nos intervalos da peça infantil que ela encenou no Carlos Gomes. O papel de parede é todo desenhado com suaves nuvens em azul-claro.⁷⁶

Após ser reformado pela Prefeitura do Rio, o Teatro Carlos Gomes foi entregue ao público em 28 de dezembro de 1993, pelo Prefeito Marcelo Alencar e os secretários Carlos Eduardo Novaes (Cultura) e Luis Paulo da Rocha (Obras), homenageando os artistas: Bibi Ferreira, Colé, Dercy Gonçalves, Eva Todor, Grande Otelo, Henriqueta Brieba, Oswaldo Louzada, Paulo Gracindo, Virgínia Lane e Walter Pinto.

A direção artística do teatro coube a Aderbal Freire Filho e o espetáculo de reinauguração foi *Instruções de uso*, apresentado pelo Centro de Demolição e Construção do Espetáculo.

Mostrava a maneira de um manual de instruções como as novas instalações de iluminação, som e maquinaria podem ser utilizadas. Em esquetes – bem-humoradas, assim como nas revistas – foram apresentados os modernos recursos instalados no palco centenário como a cortina corta-fogo, o fosso da orquestra e seu elevador e as varandas automatizadas.

O espaço do teatro vem sendo explorado para além do uso tradicional do palco italiano. O foyer da galeria, no terceiro andar, recebeu um tratamento acústico para ser usado como uma pequena sala de espetáculos. O outro projeto da atual administração – a criação do Teatro Carlitos – se concretizou. Trata-se da ocupação do palco (264 metros quadrados e 20 metros de altura),

transformando-o em sala, ou seja, espaço tanto para os atores como para espectadores. O “Carlitos” e sua estrutura de arquibancadas móveis é um teatro transformável. Com isso, aumenta o número de salas dentro do teatro e a quantidade de horas utilizáveis. O formato dos novos espaços amplia os gêneros de espetáculos que o Carlos Gomes pode abrigar. Explorar a coexistência de possibilidades teatrais distintas resulta numa prática fundamental para o teatro hoje.⁷⁷

1874

Teatro Vaudeville

O Teatro Vaudeville foi inaugurado em 11 de junho de 1874 e o espetáculo de inauguração constou do Hino Nacional cantado pela atriz Amélia Gubernatis e todos os artistas da companhia. Seguiu-se uma *ouverture* do maestro Canepa e, por último, representou-se a ópera cômica em dois atos, *A batalha de Monterand*, tradução do Conselheiro José da Silva Mendes Leal, com música de Casimiro Júnior, elenco composto de: Maria das Neves, Amélia Gubernatis, Francisca Monclar, Barbosa e Guilherme.

O teatro era localizado à Rua São Jorge n. 57, 59, 61 e 63, e ficava nos fundos dos sobrados que faziam esquina com a Rua do Hospício. Posteriormente, a Rua São Jorge passou a chamar-se Gonçalves Ledo e a Rua do Hospício é hoje a Rua Buenos Aires.

Sobre suas características físicas nada foi encontrado a respeito do aspecto externo do teatro, e quanto ao seu interior, segundo Lafayette Silva, “tinha uma ordem de frisas, duas de camarotes, espaçosas varandas na primeira ordem, galerias na terceira, circulado de pequenos e bonitos jardins”.⁷⁸

O teatro era de propriedade de Anastácio de Miranda Coelho, e por ocasião de

sua inauguração, era seu empresário o Dr. Diogo de Pinho, sendo o pano de boca pintado pelo cenógrafo português José Antonio da Rocha.

Em 1º de janeiro de 1875, o teatro foi arrendado pela empresa dirigida pelo ator Martins e não há informações a respeito de causa e data de seu desaparecimento.

1876

Teatro Circo (Teatro Polytheama Fluminense)

O Teatro Circo foi inaugurado em 26 de setembro de 1876, uma espécie de pavilhão de madeira, onde costumavam trabalhar artistas circenses, sendo localizado à Rua do Lavradio n. 94, entre as ruas da Relação e Resende. O espetáculo de inauguração foi oferecido pela companhia equestre e acrobática dos senhores Hadwin & Wilson, vinda do Rio da Prata e chegada ao Rio de Janeiro no dia 17 daquele mês, pelo navio *Potosi*. O programa compreendia exercícios de arrojado e número de variedades.

O teatro era de propriedade do francês Augusto Barthel, que o construiu em grande área de terreno adquirida na Rua do Lavradio. Lafayette Silva refere-se ao proprietário do prédio, como sendo um italiano de nome Bartelli. Foi construído pelo engenheiro Francisco Justin, segundo informações do *Almanak Laemmert* de 1883. Edificado em caráter provisório, em estilo de barracão de madeira, de proporções grandiosas, destinava-se a espetáculos de circo.

Sobre suas características físicas, não há registros a respeito de sua fachada primitiva, entretanto, sobre o seu interior, há algumas indicações de que não tinha palco, os camarotes eram toscos, abertos nos fundos e havia excesso de iluminação. Era quase todo em madeira, com travamentos de vigas de

ação na cumeeira, de onde pendiam trapézios e outros aparelhos destinados a ginásticas aéreas. Os artistas, que se exibiam nos seus trabalhos arriscados, eram protegidos por extensas redes, fabricadas de tecido encorpado e corda, armadas a determinada altura do solo.

O edifício era aberto em volta e rodeado de jardins. O acesso do público fazia-se por corredor, espécie de túnel, com a largura de cerca de 6m, tendo 20m de extensão. Em 1883, o *Almanak Laemmert*, informava que o teatro comportava 1.500 pessoas.

Saindo do corredor, e antes de alcançar a porta do teatro, o público encontrava um imenso parque arborizado, tendo do lado direito, um bar bem apresentado e bem sortido. Mesas e cadeiras de ferro achavam-se dispostas no interior do bar e no parque defronte, que criavam aspecto alegre e recreativo.

Em fins de 1870, o Teatro São Luiz, ocupado pela Companhia Portuguesa de Emília Adelaide, precisou de reparos e a atriz entrou em negociações com o proprietário do circo, para lá alojar-se. A casa passou por algumas modificações, indispensáveis para poder funcionar como teatro: construção de um palco, colocação de cadeiras na plateia, de cortinas etc. Não voltou mais a funcionar como circo, e em 1880 foi inaugurado com o nome de Teatro Polytheama Fluminense. Faltam maiores dados a respeito da fachada, cuja licença para construção foi solicitada por seu proprietário em outubro de 1883, e também não foram encontradas informações a respeito do espetáculo que inaugurou o Polytheama Fluminense.

Por requerimentos diversos, dirigidos à Câmara Municipal em 1883, 1891 e 1893, sabe-se que o teatro passou por obras de reformas e melhoramentos. Em 1890, o *Almanak Laemmert* mencionava uma lotação para 2.500 pessoas.

Em requerimento feito por Soares & Cia à Câmara Municipal, a 18 de fevereiro de 1895, o Teatro Plytheama Fluminense consta como tendo sido localizado no n. 104, e não no n. 94.

A partir da mudança de circo para teatro, tem-se notícia de vários empresários que nele apresentaram suas companhias: Companhia de Emília Adelaide (1879), Lourenzo Ponini (1880/1881), Sansone (1894).

O Polytheama, tendo sido construído para ser utilizado como “circo de cavalinhos”, com picadeiro e tudo mais, transformou-se em teatro, servindo, especialmente, para companhias de operetas e de grande ópera, devido às suas condições acústicas que favoreciam muitíssimo os cantores, principalmente, aos que eram dotados de limitados recursos vocais.

Na noite de 14 de julho de 1894, quando se exibia a Companhia Lírica Italiana da Empresa Sansone, apresentando a ópera *Rigoletto*, de Verdi, um incêndio irrompeu no cenário, propagando-se pelo palco e pela plateia, destruindo em pouco tempo o teatro. O barítono Atos, encarnando o protagonista, acabava de entrar em cena e começava a cantar a ária quando o fogo se manifestou. O público que lotava a casa – haviam sido vendidas 1.500 entradas para as gerais – dominado pelo pânico, saiu em tumulto, registrando-se contusões resultantes do atropelo. Os artistas fugiram com as vestes com que entrariam em cena, e o empresário Sansone perdeu todo o material cenográfico. Foram consumidos pelo fogo os cenários da Empresa Clementina dos Santos, que estavam guardados no teatro, e todos os artistas tiveram prejuízos com a perda de suas joias e roupas. Em 18 de fevereiro de 1895, um requerimento de Soares & Cia, solicitava licença para construir um prédio sobre o terreno que fora ocupado pelo teatro.

1877

Teatro Variétés (Teatro Recreio)

Em 1876, uma fábrica de sabão veio a falir. Ficava situada junto à barreira do Morro de Santo Antonio, ao fundo e fechando a Rua do Espírito Santo n. 43 e 45, com frente voltada para a Praça da Constituição. A Rua Espírito Santo, posteriormente, denominou-se Luiz Gama e Pedro I, nome atual. Com o desmonte do Morro de Santo Antonio, o teatro passou a confinar com a Avenida Chile. O prédio ficou fechado, em estado de quase abandono, até que o ator francês Roger, que se encontrava no Rio, resolveu aproveitá-lo, montando uma casa de espetáculos: o Teatro Variétés, inaugurado no dia 18 de agosto de 1877, com a opereta *Le Canard à Trois Becs*, de Jonas. No elenco: o diretor Roger, Martin, Briet, Blanc, Charson, Peuillet e as atrizes Lafourcade, Clairville e Christiane.

Em 12 de abril de 1878, não se sabe ao certo se já sendo propriedade do Visconde de Guilhofrey, ou de outra empresa, o teatro teve o nome primitivo vertido para o português: passou a chamar-se Teatro Variedades. Só depois de dissolvida a companhia francesa e substituída, logo em seguida, por uma nacional, com Peregrino de Menezes, João Colás, Jesuína Montani etc., que estreou a comédia *Caprichos do Acaso* e com a zarzuela *Fogo no Céu*. Depois dessa, outras companhias nacionais realizaram espetáculos dramáticos, sem maiores resultados, até que fechou suas portas em agosto de 1878.

Melo Moraes Filho a respeito do prédio escreveu: “Assim, valendo-nos de pesquisas, destacamos vasto e abarracado palacete, de porta de cocheira, situado no local em que ora se acha o Teatro das Variedades”.⁷⁹

Reabriu em 26 de outubro de 1879, com nome de Brazilian Garden e apresentando uma companhia italiana de fantoches, sob a direção de Luiz Lupe, que representava os



Fotografia de Augusto Malta

bailes elétricos e fantasmagóricos *As pilulas do Diabo*, ou *O prodígio do nigromante Concorde*, extraído da peça *Les pilules du diable*.

Novamente parou de funcionar, até 4 de janeiro de 1880, quando, com o nome de Teatro Recreio Dramático, popularizado como Teatro Recreio somente, foi franqueado ao público por uma companhia dirigida por Guilherme da Silveira, com o drama de E. Blum, *Rosa Miguel*, traduzido por Lino de Assunção. No elenco os atores Guilherme da Silveira, Amoedo, Silva Pereira, Ferreira de Sousa, Machado e Peixoto e as atrizes Ismenia dos Santos, Clairville e Inês Gomes. Apesar da completa reforma executada por Guilherme da Silveira, e de ficar famoso e frequentado, o teatro não obteve êxito por muito tempo.

Em 1884, já sob a Empresa Dias Braga, apresenta *O Grã Galeoto*, de Echegaray, em tradução de Valentim Magalhães e Filinto de Almeida, desempenhada por Dias Braga, Eugênio de Magalhães, Lívia Magioli, Helena Cavalier e Leolinda Amoedo. O Imperador assistiu à pré-estreia dessa peça que constituiu um grande sucesso.

Teatro Recreio em 1906

Em 1885, Dias Braga monta, *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, que causou furor, e teve sucessivas representações.

Em turnê, Dias Braga passou o Teatro Recreio para a Empresa Silva Pinto que em 1895, apresenta *O Rio nu*, de Moreira Sampaio.

Voltando ao Recreio, Dias Braga monta então uma peça sacra, permanecendo nesse teatro até 1907. Nessa época, o pequeno jardim no interior do teatro era lugar preferido por alguns escritores e boêmios, que ali se reuniam até alta madrugada, para também namorar as atrizes, depois dos espetáculos. Conforme relata Lafayette Silva,

era na época a melhor casa de diversões, para a estação calmosa, cercada de jardins, abertos para todos os lados. A sala era oblonga, aproximando-se de um semicírculo; em torno corriam duas galerias sobrepostas, podendo-se de todos os pontos ver o palco.⁸⁰

O *Almanak Laemmert* de 1883 assim se refere: “Este bonito teatro campestre tem 16 camarotes, 310 cadeiras e galerias, e lugares de entrada geral para mais de 500 pessoas”. Em 1890 comenta: “... é um dos mais aprazíveis e bem ventilados e tem em seu âmbito toda a confortabilidade exigida para os tempos calmosos”. E ainda, em 1892:

É frequentado por boa sociedade onde às noites reúne-se a elite da rapaziada fluminense em um jardim no mesmo teatro, em palestra e passeios durante os intervalos dos espetáculos. Tem no interior do mesmo jardim um buffet bem sortido de bebidas.

Em sua longa existência o teatro sofreu várias reformas: em 1879, passou pelas primeiras pinturas. Em 1890, tem-se a notícia de uma reforma, para puxar o terraço para a frente. Quatro anos depois, houve gastos com a restauração do teatro pelas avarias sofridas, em 1893, com a Revolta da Marinha.

Pelo *Almanak Laemmert* de 1911/1912, constava-se sua lotação como tendo 20 camarotes, 508 cadeiras, 2 frisas, 60 galerias nobres, 223 entradas numeradas e 500 gerais.

Em 1909 ocupa-o a Companhia Portuguesa Miranda e nesse mesmo ano outra companhia lusa, da qual fazia parte o ator Valle. Vieram, a seguir, as Companhias Carlos Leal, Nascimento Fernandes, Aura Abranches e Esperança Iris.

Mais tarde, surge a Companhia Dramática Nacional, tendo como primeira figura a atriz Itália Fausta e sob direção do Dr. Gomes Cardim. A partir daí, outras companhias vão arrendando o teatro, dentre elas a empresa Rangel Júnior, Empresa A. Neves & Cia, associada a M.T. Pinto. Dissolvida a sociedade, fica a empresa A. Neves até 1932, sendo que em 1933, o teatro é arrendado à Empresa Pinto Ltda., estreando com a Companhia Margarida Max.

Em 1917, Mário Nunes fez referência a obras que resultaram no aumento do número de frisas e camarotes – 51 ao todo; modificação da plateia, do vestuário das senhoras e dos camarins, substituição das colunas existentes por outras de ferro e pintura bonita e alegre.

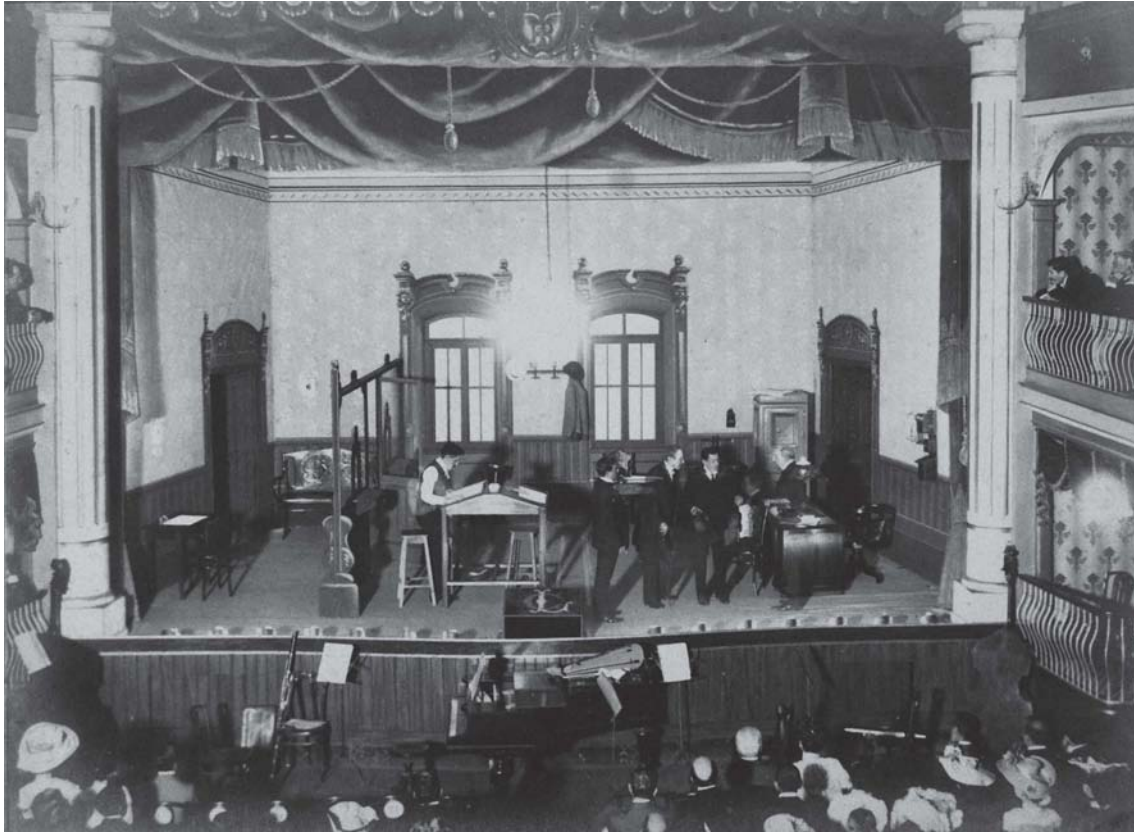
Segundo o *Anuario Theatral Argentino-Brasileiro*, de 30 de outubro de 1926, havia uma ligeira alteração nos dados a respeito da lotação do teatro: 20 frisas; 20 camarotes; 508 cadeiras; 223 galerias; 500 gerais.

Ainda por Mário Nunes, sabe-se que, em 1928, a Empresa Neves, arrendatária do teatro, instalou um aparelho para renovação do ar, constituído de “uma bomba que capta 900 metros cúbicos de ar puro por minuto a 40 metros de altitude e os injeta no teatro”. E o mesmo autor refere-se à conclusão das obras de remodelação em 1933, para a estreia que ocorreu em 31 de março daquele ano.

Com o falecimento de Manuel Pinto, a empresa passou a seus filhos: primeiro Álvaro que veio a falecer em um desastre de avião; depois Walter, que durante anos dirigiu o teatro, deslumbrando a cidade com as riquíssimas montagens de suas revistas.

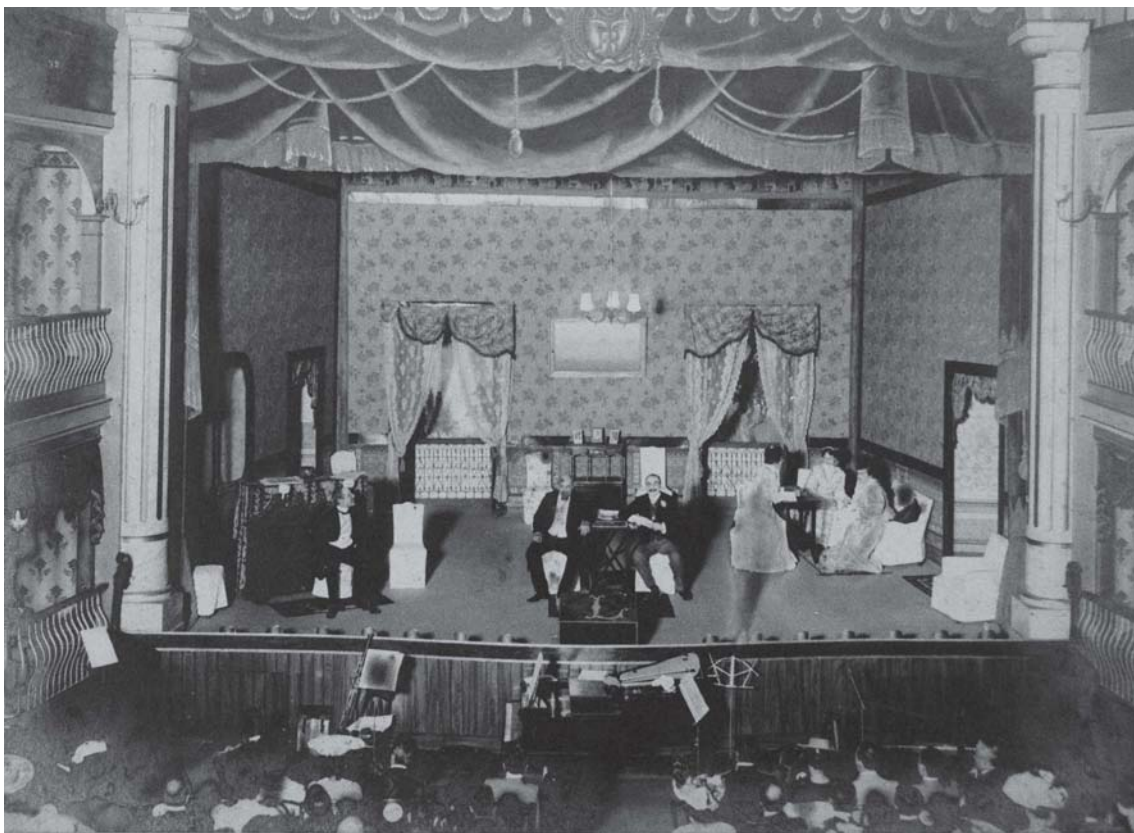
O teatro sempre foi de propriedade particular. Sabe-se que pertenceu ao Visconde de Guilhofrey e à Beneficência Portuguesa. Foram vários seus arrendatários: Roger, o primeiro deles que, em 1877, teve a ideia de transformar a antiga fábrica em teatro; Schmidt C. (diretor e empresário) em 1879; Guilherme da Silveira, de 1880 a 1882; Dias Braga, que de 1884 a 1907 o utilizou como empresário; José Loureiro – 1917; Rangel & Cia. (Rangel Júnior); Antonio Neves em 1930; Manuel Pinto a partir de 1933 e, depois de seu falecimento, seus filhos Álvaro e Walter Pinto.

Em 28 de abril de 1961, um incêndio no prédio da firma Isnard Cia. Ltda., na Rua do Lavradio 67, (em seu depósito de gás freion para geladeiras e outros materiais elétricos,



Reprodução: acervo particular José Dias

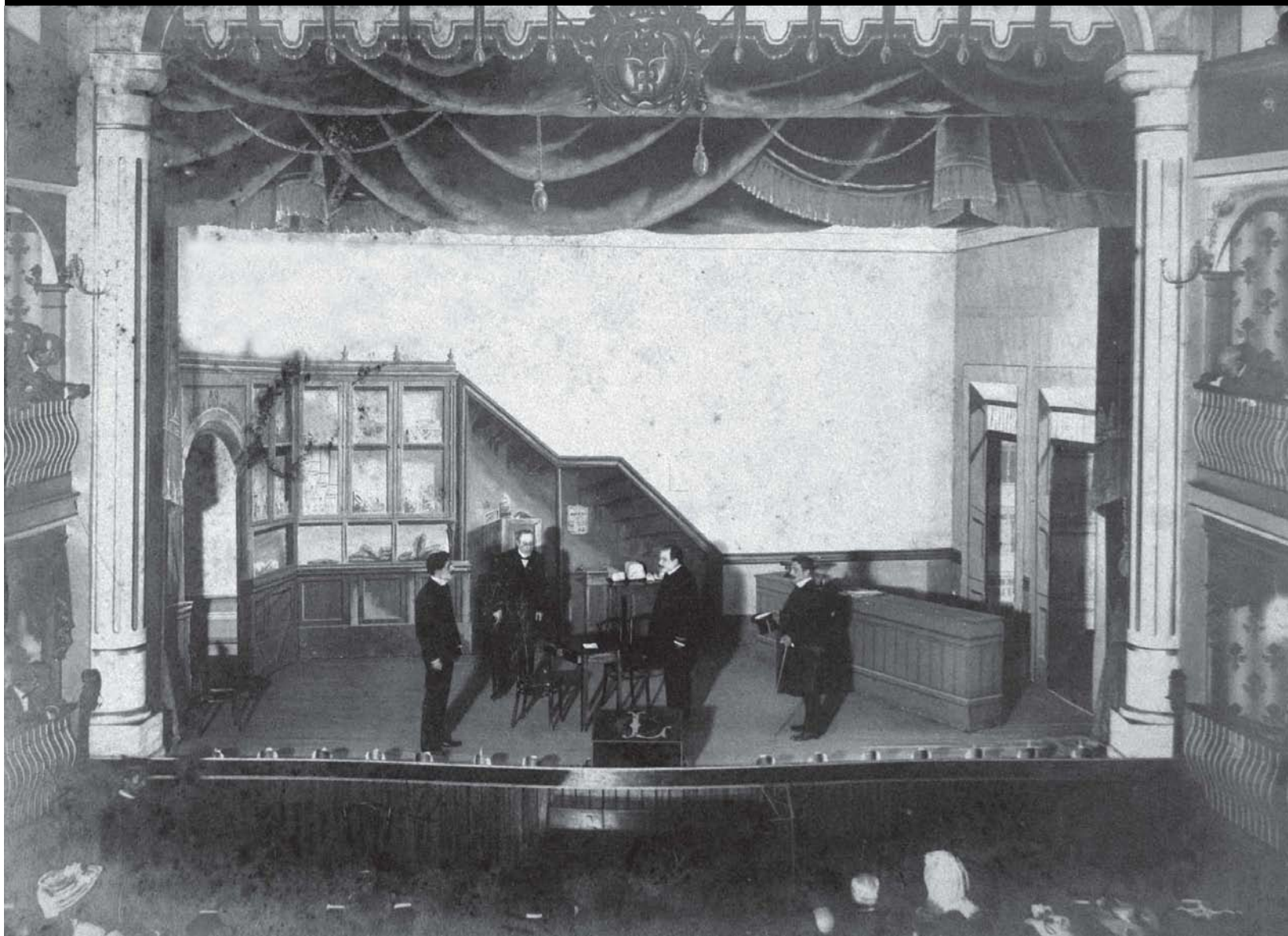
Teatro Recreio Dramático. Cena do 1º ato de O destino, representado pela primeira vez pela Companhia Lucinda-Christiano, em 25 de agosto de 1905



Reprodução: acervo particular José Dias

Teatro Recreio Dramático. Cena do 2º ato de O destino, representado pela Companhia Lucinda-Christiano, em 25 de agosto de 1905

Reprodução: acervo particular José Dias



Teatro Recreio Dramático. Cena do 4º ato de O destino, representado pela primeira vez pela Companhia Lucinda-Christiano, em 25 de agosto de 1905



Teatro Recreio Dramático

além de combustíveis que ali estavam armazenados), causou sucessivas explosões, sacudindo toda esta região do Centro da cidade, alastrando-se por outros prédios antigos da Rua do Lavradio com a Avenida República Chile.

As pessoas que naquele momento assistiam à revista *A geripoca vai piar*, pela companhia do empresário Gomes Leal, alarmadas com as explosões, saíram correndo para a rua, sendo o espetáculo suspenso imediatamente, porque quando tomaram conhecimento, o fogo já estava atingindo os fundos do Teatro Recreio, onde era localizada a carpintaria do teatro, que foi totalmente destruída.

Em fins de 1963, o velho Teatro Recreio, agonizava, estava para ser demolido, em função do projeto de desenvolvimento urbanístico da área do Morro de Santo Antonio, entretanto, a proprietária do edifício do Teatro Recreio, Sociedade Portuguesa de Beneficência, apelou em juízo da sentença

de desapropriação. Na verdade, o Teatro Recreio já estava em completa decadência. Mas a Superintendência de Urbanização sugeriu ser ele totalmente remodelado e conservado, nas suas linhas arquitetônicas, como monumento histórico artístico da Guanabara, já que ele havia sido em junho de 1963, tombado pelo Instituto Histórico.

Em outubro de 1964, Walter Pinto, que tinha arrendado o teatro até novembro, recebeu ordem de despejo, mas o Dr. Laércio Pelegrino, seu advogado, já havia entrado com recurso no Supremo Tribunal Federal, alegando ser o Teatro Recreio parte integrante do Patrimônio Histórico e Artístico da Cidade, e pediu a suspensão do despejo.

Mas a imprensa não perdoava Walter Pinto:

A Beneficência Portuguesa, pelo seu advogado, Adalberto Aguiar, requereu e obte-

Teatro Recreio em 1961



ve da 7ª Vara Cível, ordem de despejo da Empresa de Teatro Pinto Ltda. do Teatro Recreio. A execução não se efetuou ainda porque está na dependência do STF (Supremo Tribunal Federal).

A tradicional sala de espetáculos não deve desaparecer porque já faz parte do patrimônio histórico e artístico da Guanabara. A Beneficência Portuguesa, proprietária do imóvel declara que não pretende demolir o teatro, pois o recebeu por testamento do Visconde de Guilhofrey com a condição de não ser demolido e destinado a outro fim. Vê-se, pois que a Beneficência Portuguesa está agindo com a maior lisura e dentro dos seus legítimos direitos. De 15 mil cruzeiros mensais passou a cobrar 55 mil de acordo com a lei que regula a matéria. E foi só. O que ninguém sabe e se precisa dizer é que o Sr. Walter Pinto, que durante anos pagava pelo teatro 15 mil cruzeiros por mês, subalugava-o por 10 mil por dia às demais empresas teatrais, sendo que às quintas-feiras, sábados e domingos, subia para 15 mil cruzeiros diários, com garantia mínima e mais cerca de 20 ou 30 poltronas (as primeiras vendidas) cativas, quer dizer: extra bordereau.

Graças a esse rendoso negócio, o Sr. Walter Pinto pôde acumular uma boa fortuna, e tornar-se milionário. Ultimamente, o Sr. Walter Pinto, nem mantém mais companhia. Vive de subalugar o Recreio e até para uma organização de explora certo “carnet” juntamente com uma cadeia de televisão.

Muito justo como se espera a decisão do STF, confirmando a decisão da 7ª Vara Cível.⁸¹

Na manhã do dia 1 de fevereiro de 1968, um oficial de justiça, executando sentença emitida pelo Juiz da Terceira Vara da Fazenda Pública do Estado, ordenava a retirada dos móveis que guarneciam a velha casa de es-

petáculos. O Teatro Recreio havia acabado.

O despejo e a emissão de posse foram definidos em favor da Superintendência de Urbanização (Sursan), que iniciara a demolição no mais curto prazo de tempo, para fazer ali passar uma avenida que ligaria a Rua D. Pedro I à Avenida Chile.

Em 1 de abril de 1968, o Teatro Recreio foi definitivamente despejado para conclusão do plano de urbanização do Morro de Santo Antônio, e em seguida iniciou-se todo o processo de demolição.

A maior parte dos teatros já citados ou que existiam no Rio de Janeiro, exteriormente, não tinha a aparência de uma casa de espetáculos. A quem os mandou construir, ou faltaram recursos, ou bom gosto em dotar os citados teatros de bonitas e vistosas fachadas.

Como se pode verificar, as reformas eram constantes, e em períodos curtos, entretanto, quase sempre muito superficiais, e não solucionavam os problemas de palco, técnicos e de acústica. As grandes melhorias eram sempre pinturas. Começaram a preocupar-se com a segurança tanto do público como a dos atores, com mais saídas independentes e mais largas. A caixa cênica também recebeu nesta sua última reforma duas portas ligadas diretamente ao terreno de fundos, para permitir uma rápida evacuação dos artistas em caso de incêndio.

Era um teatro bonito, bem ventilado, e bem confortável para as exigências da época. A sala aproximava-se de um semicírculo, em torno do qual corriam duas galerias sobrepostas, tinha boa visibilidade do palco. O teatro possuía aberturas para todos os lados, permitindo boa ventilação e podendo-se ver o palco de todos os lados.

Em 1940, Walter Pinto assumiu o teatro inaugurando a fase de deslumbramento. Grande empresário, dividiu os setores de produção e conquistou as camadas mais diversas da população, dotando a sala de luxos



Saída do teatro Recreio em 1961

até então inéditos. Foi a primeira sala a ter cadeiras estofadas. Pelos dados encontrados na ficha técnica do SNT, o Recreio possuía 515 lugares na plateia, 16 camarotes, 14 frisas, 180 galerias, 40 gerais, 258 super-pulmans, 102 pulmans – totalizando 1.100 lugares.

O Teatro Recreio foi o último reduto do teatro de revista, terminou em 1963, quando foi desapropriado e destruído, vindo a ser demolido em 1969. Os portões de ferro que existiam na fachada do teatro, estão atualmente na entrada do Retiro dos Artistas, em Jacarepaguá.

1878

Teatrinho da Gávea⁸²

Muito antes de 1878, já morava em uma chácara da velha Rua Boa Vista da Lagoa de Rodrigo de Freitas, hoje Marquês de São Vicente, bem próximo da Matriz de Nossa Senhora da Conceição da Gávea, o Coronel do Estado Maior do Exército, Conselheiro do Império e Engenheiro Superior da Escola Militar, Antonio José do Amaral. Fora ali residir em busca do excelente clima da Gávea, de que precisava uma de suas filhas, por motivo de saúde. Em uma reunião em dia de aniversário em sua casa, teve o Conselheiro a ideia de fundar no bairro, então habitado por uma elite burguesa, uma associação de teatro, idêntica às muitas que existiam na cidade, que servisse de traço de união entre as famílias, em boa e agradável companhia. Não foi difícil ao Conselheiro Amaral, contando com um grupo de alunos da Escola Militar da Praia Vermelha, levar adiante o projeto do teatrinho e dentro em pouco estava organizada a Associação Dramática União Familiar da Gávea.

Deve ter começado a funcionar dando sua 1ª récita em novembro ou dezembro de 1878, pois no número de 30 de abril

de 1878, lê-se na *Gazeta de Notícias*, uma nota com a informação de que “O Grêmio Dramático da Gávea realizou anteontem a sua 5ª récita”. Sendo essas récitas mensais, a primeira deve ter sido no mês de dezembro, apesar das festas de aniversário no Teatrinho ocorrerem sempre a 1º de novembro.

A matéria da *Gazeta de Notícias*, de 30 de abril de 1879, sobre a 5ª récita, foi a primeira notícia do Teatrinho da Gávea;

Realizou-se sábado a 5ª récita do Grêmio Dramático da Gávea, sociedade muito distinta e que consegue sempre fazer as suas festas com muito brilhantismo. O espetáculo compôs-se do seguinte: sortes de prestidigitação, balada do Guarany, fantasia de piano, cena cômica Ventura o bom velhote, as comédias *Batizado e casamento* e *Esperteza do gato*. As distintas amadoras e amadores colheram larga messe de justos aplausos.

A récita seguinte teve lugar na noite de 2 de junho, e os amadores continuaram a fazer sucesso:

Realizou-se sábado a 6ª récita do Grêmio Dramático da Gávea. A concorrência foi numerosa e escolhida. Os distintos amadores representaram com o melhor êxito as engraçadas comédias *Tio Torquato* e *Mestre Igreja* muito em cima. Tiveram uma verdadeira ovação.

É possível que as primeiras récitas se tenham realizado na residência do Conselheiro Amaral, porque as adaptações para teatro no prédio da Rua da Boa Vista n. 39, hoje, Marquês de São Vicente n. 147 – alugado ao seu proprietário, o advogado Carlos Taylor – só foram inauguradas um ano depois de fundada a Associação, a 22 de dezembro de 1879. O prédio ainda hoje de pé, acomodou



Teatrinho da Gávea

durante muitos anos a administração e serviços sociais do Parque Proletário da Gávea.

Nos sete anos de sua existência, a vida do Teatrinho da Gávea pode ser dividida em duas fases. A primeira, da sua fundação, em novembro ou dezembro de 1878, até janeiro de 1889, e a segunda, até o seu desaparecimento, em 1913.

Na fase inicial, como dizia o título da associação, era um teatro familiar, dando aos sócios e convidados, uma vez em cada mês, uma reunião artística com representação de uma peça, cenas cômicas, número de prestidigitação, recitativos e números de canto, piano e violino. Vez por outra havia récitas em benefício de instituições de caridade e da Irmandade da Matriz de Nossa Senhora da Conceição da Gávea.

Na segunda fase, as atividades foram ampliadas no setor social, reformando-se completamente a sede para proporcionar divertimentos, jogos e bailes. Foi nessa época que o teatrinho viveu sua idade de

ouro, atraindo pelas suas festas a fina flor da sociedade fluminense.

Com o desenvolvimento dos bairros de Botafogo a Laranjeiras, com sociedades semelhantes ao Clube Dramático da Gávea, foi este entrando em decadência até se extinguir silenciosamente.

O teatrinho devia ser de acanhadíssimas proporções. Entretanto, o sucesso das representações levou a diretoria a alugar um prédio em centro do grande terreno, na Rua Boa Vista n. 39, de propriedade do Dr. Carlos Taylor. *A Gazeta de Notícias* em 21 de dezembro de 1879, em poucas linhas, dá conta da mudança do teatrinho:

Inaugura-se amanhã o novo teatro do Grêmio Dramático da Gávea, uma sociedade que graças ao zelo de seus membros e esforços da sua diretoria, está numa próspera carreira de prosperidade.

Em sua nova casa, pode o teatrinho receber maior número de sócios e acolher convidados, expandindo-se, assim, nos meios sociais.

Foi a partir de 1886, que se acentuou o prestígio do Teatrinho da Gávea na sociedade fluminense. A diretoria chegou a arranjar com o sócio morador no bairro – Barão Ribeiro de Almeida, diretor da Companhia Jardim Botânico – bondes especiais, com os bancos forrados de pano branco para a condução dos espectadores.

Às vésperas de completar seu primeiro decênio, tudo corria às mil maravilhas no Teatrinho da Gávea, mas além dos dramas e comédias, havia algo nos bastidores que ameaça a sobrevivência da sociedade.

Chegou-se na época, a noticiar o aparecimento do Clube da Gávea, como se tratasse de nova sociedade, sem qualquer ligação de continuidade com a anterior. Se houve interrupção nas suas atividades, não perdurou por mais de trinta dias, o que pode ter ocorrido por conta na verdade das obras e adaptações introduzidas no teatrinho.

O que houve de fato foi uma completa transformação. Elegeu-se uma diretoria e foram criados mais atrativos para os sócios e suas famílias, que propuseram rumos modernos à Sociedade, que passou a chamar-se simplesmente Clube da Gávea. A inauguração do Clube Dramático da Gávea ocorreu em 19 de janeiro de 1889.

O prédio em que funcionava o Clube, desde a reforma por que passou em 1888, dispunha de salas para diversos jogos, bibliotecas, dependência para moradia do administrador e um amplo jardim. O palco e a plateia ficavam em um prolongamento nos fundos do edifício, feito de madeira e coberto de zinco, tudo devidamente disfarçado com efeitos de papel pintado, colunas laterais, lustres de gás etc. Lugar de reuniões de famílias e dos sócios, era o ponto ideal para se tratar de negócios e cuidar da política.

O Teatrinho da Gávea em boa parte de seus trinta e tantos anos de existência foi, com exceção da Real Sociedade Clube Gi-

nástico Português, a sociedade que alcançou vida mais longa.

Deve-se a sua existência e o prestígio que disputou durante alguns anos perante a sociedade fluminense à figura ilustre sob todos os títulos, do Conselheiro Antonio José Amaral (01/07/1824 – 28/07/1892), que faleceu repentinamente aos 68 anos em sua residência à Rua Marques de São Vicente, n. 75, vitimado à tarde por um insulto cerebral.

1880 Teatro Lucinda

Não fugiu à regra dos teatros existentes na época o Teatro Lucinda, localizado na antiga Rua do Espírito Santo n. 24, (hoje D. Pedro I), entre a Rua do Senado e o Largo do Rossio, hoje Praça Tiradentes. Foi mandado edificar pelo ator, autor e empresário e comendador Luiz Cândido Furtado Coelho (Lisboa, 1831/1900), que desejou homenagear a esposa, a atriz Lucinda (Lucinda Simões/Lisboa, 1831/1928), filha do ator Simões, batizando o teatro em seu nome.

O Teatro Lucinda tal como sucedeu à maior parte dos teatros existentes ou que existiam no Rio de Janeiro, exteriormente, não tinha aparência de uma casa de espetáculos... quem passava pela porta, verificava estar junto a um teatro, por causa dos cartazes que via estendidos nos portais de entrada onde eram anunciadas as peças do dia.⁸³ Sua construção era composta de corpos diversos e não ostentava pretensões arquitetônicas. A entrada sobre a Rua do Espírito Santo era modesta, dando difícil escoamento ao público no fim do espetáculo. Um caminho coberto estendia-se até ao teatro, cercado pela frente e pelos dois flancos de um terreno assaz vasto. Em torno desse terreno corriam caminhos, também cobertos, e di-

versos telheiros adjacentes ofereciam mesas e assentos para os frequentadores do botequim.⁸⁴ [...] Era abarracado, circundado na altura dos camarotes por uma varanda que servia de passeio, oferecendo ao lado da frente, em que era mais larga, também espaço para mesas. Interiormente, era decorado elegantemente, com simplicidade e bom gosto, sobretudo alegre.

Foi inaugurado em 3 de junho de 1880 com o espetáculo *O casamento de Olímpia*, de Emílio de Augier, pela Companhia de Furtado Coelho – Lucinda Simões. No elenco, além do casal Furtado Coelho, faziam parte do conjunto os atores: Amoedo, Martins, Ferreira de Sousa, Araújo e as atrizes Clélia de Araujo, Adelaide Pereira, Inez Gomes e Clairville. O pano de boca foi pintado pelo cenógrafo José Canelas y Clavell, que visitou-nos em 1879. Por algum tempo permaneceu fechado, e em 8 de abril de 1882,

no sábado consagrado aos folguedos de Momo, reabriram-se as portas do teatro com o nome de Novidades, realizando-se pomposos bailes à fantasia. A 18 de abril estreava ali uma companhia de variedades.⁸⁵

Em 1884, Lucinda Simões e seu marido reassumem o teatro, estreando *Fedora*, de Sardou, mudando-lhe o nome novamente para Teatro Lucinda.

Esta casa de espetáculos apresentava uma arquitetura simples, sem grandes pretensões, porém possuía um *foyer*, que era um ponto de encontro dos intelectuais da época, entre os quais Joaquim Serra, Machado de Assis e Quintino Bocaiúva.

Em outubro de 1887, depois de reformado por Furtado Coelho, é reaberto ao público com o nome de Éden Concerto. Todo o vasto espaço que ficava por detrás da plateia foi assoalhado, ficando ao mesmo nível desta úl-

tima; ganhou um salão de exposições, serviço de bar, amplas galerias, jardins, sala de jogos e pequenos estabelecimentos comerciais. Foi a primeira casa de espetáculos no gênero no Rio de Janeiro.

Os lugares de segunda circundavam toda a sala. Tinha 13 camarotes, 306 cadeiras, 96 lugares nas galerias nobres e 200 lugares nas galerias gerais.

Era uma sala arejada, dispendo de varandas ao nível dos camarotes configurada em “U” alongado. Um guarda-corpo em gradil de ferro protegia os espectadores. Sob os camarotes, estreito lambrequim rendilhado ornava a sala, descrevendo idêntica curva. Recobrimo a sala retangular e fazendo transição para o formato elíptico, o teto era pintado em motivos florais. Um lambrequim mais largo arrematava as colunas de ferro em sucessivos arcos.

Em 9 de fevereiro de 1888 foi inaugurada a luz elétrica no teatro, pelo sistema Julien, movido por um pequeno gerador a vapor, por ocasião da estreia da opereta *O capelinho vermelho*, de Blum e Touché, musicada por Gastão Serpette.

Durante muito tempo o Teatro Lucinda permaneceu fechado, sendo reaberto em julho de 1889 para receber uma companhia francesa de operetas. Vitorino de Oliveira atribuiu ao Lucinda o lançamento, no Rio, dos “espetáculos por sessões”, quando em 24 de abril de 1904 estreou a comédia *As obras do Porto*. Rubens Gill, porém, considera que a implantação do “teatro por sessões” no Rio se deve a Paschoal Segreto, alegando que as iniciativas havidas anteriormente no Lucinda, Chantecler e Carlos Gomes foram efêmeras.

Em janeiro de 1905, o teatro passou por reformas, sendo realizado o conserto das paredes dos fundos e do lado direito, dos camarins, das varandas externas e do muro divisório; reforço do vigamento do passadiço

e parte da varanda; aumento das dimensões das janelas; reparo nos assoalhos e forros; asfaltamento do pátio; emboço; reboco e pintura geral.

Desde 1887, sucessivas Companhias detiveram a responsabilidade dos destinos do Teatro Lucinda. Foram elas: Companhia de Burletas e Revistas (do empresário Souza Bastos), 1887; Companhia Francesa de Operetas, julho de 1889; o empresário José Fernandes de Carvalho, em 1894; a Empresa Colás (Silva Pinto), em 1902 e, por último, D. Pedro de Almeida Godinho, em 1905.

O Teatro Lucinda teve suas atividades encerradas em 29 de janeiro de 1909. Foi vendido em hasta pública para fins mais lucrativos, vindo a ser arrendado à firma Hime & Liz, que possuía no prédio contíguo uma fábrica de ferros de engomar.

Na ocasião, o teatro era ocupado por uma companhia de revistas da qual faziam parte Colás, Brandão, Ismênia Mateus, Gabriela Montani e outros.

1881

Teatro Príncipe Imperial (Teatro São José)

Mudanças de nome de teatros eram coisas comuns no meio. Em 1 de janeiro de 1881, por exemplo, inaugurou-se na Praça da Constituição n. 3 – (anteriormente Largo do Rossio e a partir de 1890 Praça Tiradentes), com fundos para a Travessa da Barreira (Rua Silva Jardim) – um teatro de verão, o Teatro Príncipe Imperial, que havia sido mandado construir por um monarquista, Dr. Roberto Jorge Haddock Lobo. A inauguração se deu com a peça *O solar do Rocha Azul*, do português Eduardo Garrido traduzida do francês; seguindo-se a peça *As três rocas de cristal*.

Não se encontrou nenhuma descrição da sua fachada. Sabe-se que era um teatro cam-

pestre. Um requerimento de Manoel Domingues Duarte à Câmara (não sabemos se era proprietário ou construtor) – encaminhado quatro meses após a inauguração do Teatro Príncipe Imperial – solicitava licença para demolir a parte coberta do teatro, a fim de construir um prédio com outra licença já obtida. O requerimento n. 50-2-60, fl.s/n., teve despacho em 5 de abril de 1881, sendo concedida a licença para as obras. O mesmo Manoel Domingues, já em 3 de abril de 1888, encaminha outro requerimento à Câmara Municipal, solicitando licença para alargar o Teatro Príncipe Imperial e dar mais espaço para o jardim na frente do teatro. O requerimento n. 50-2-63, fl.3, 3v, obteve a licença em despacho de 10 abril de 1888.

Em 1883, o Teatro Príncipe Imperial possuía 14 camarotes, 465 cadeiras, 60 lugares na galeria nobre, e 150 na galeria geral. Já em 1908, o teatro comportava duas frisas, 21 camarotes, 524 cadeiras, 67 varandas, 250 galerias e 500 entradas gerais. Cinco anos depois, em 1886, sofre reforma, transformando-se em um café-dançante com o nome de Eden Theatre.

Em 26 de maio de 1886, reinaugura como Teatro Eden Fluminense, com a comédia *Remédio para curar paixões*, encenada pela companhia de que era principal figura o ator Flávio Wandeck.

Em 27 de outubro do ano seguinte, como o novo nome não houvesse dado certo, houve uma nova mudança para Teatro Recreio Fluminense, inaugurado com o *Barbeiro de Sevilha*, apresentada por uma Companhia Italiana, em que atuavam as atrizes Rosina Belegrandi e Marion André. Mas esse novo nome se prestava a confusões com o do Recreio Dramático, dois quarteirões adiante. E acabou sendo trocado para Teatro Variedades Dramáticas, em 21 de maio de 1888.

O *Almanak Laemmert* de 1890, relata que o Teatro Variedades Dramáticas



Fachada do Cine Teatro São José

reconstruído com todas as regras prescritas pela higiene e bom gosto, oferece ao público todas as comodidades e bem-estar. Possui entre a porta de entrada e o edifício do teatro um grande pátio arborizado e refrigerante e na frente, sobre o saguão, um longo terraço que se comunica com os camarotes.

Como Variedades, foi inaugurado com a peça *O trem do recreio*, em quatro atos, de Hennequim, Saint Alban e Mortier, traduzida por Azeredo Coutinho e Figueiredo Coimbra, tendo como intérpretes Guilherme da Silveira, Joaquim Maia, Augusto Boldrini, Sepulveda, Portugal, Ismênia dos Santos e outros.

Os cafés-cantantes, os cafés-concertos e cabarés floresciam no começo do século XX para todas as camadas sociais. Foi então que o Variedades Dramáticas transformou-se, em 22

de dezembro de 1900, já em propriedade da Empresa Paschoal Segreto, num café-cantante, permanecendo durante algum tempo como Moulin Rouge, tornando-se ponto de reunião noturna da juventude burguesa da cidade.

Em cópia, a mais semelhante possível do original existente na capital francesa. Conforme relata Jota Efegê,

por muitos anos, com o indispensável moinho movido a eletricidade (como esclarecia a publicidade alardeando a utilização desse recurso, à época tido como requinte e progresso), girando na fachada, o alegre Moinho tornou-se em atraente centro de diversões.⁸⁶

A estreia de *Moulin Rouge*, sob a direção artística de J. Cateysson, apresentou

um programa com a participação de La Bele Guerrerito, bailarina espanhola, Inez Alvarez; Enriqueta Guerrero; os Admiráveis Palácios e Geraldo Magalhães, apresentando canções, além do concurso de uma orquestra de 16 professores, dirigida pelo maestro José Izzo.

Em 1 de janeiro de 1903, o Moulin Rouge passa a chamar-se Teatro São José, deixando de ser café-concerto para voltar a ser teatro. Foi inaugurado com o drama *A virgem negra*, de Eugenio Nus e Raul Bravard, traduzido por Azeredo Coutinho, e levado à cena pela Companhia Dramática dos atores J. Veiga e Domingos Braga, participando do elenco os atores Antonio Marques e Edmundo Silva, e as atrizes Olímpia Montani, Adelina Nunes, e Maria Layrot.

Em janeiro de 1904, com a encenação da peça *O Mandarim*, de Artur Azevedo e Moreira Sampaio o Teatro São José é consagrado como casa de espetáculos. Com o tempo passou a ser a casa mais famosa com o teatro de revistas, que durou quase três décadas. Apesar das críticas quanto à precariedade da arquitetura, e de sua estrutura frágil, teve longos dias de glória.

Segundo o *Almanaque Brasileiro*, em 1908, o Teatro São José apresentava as seguintes dimensões internas: comprimento da plateia – 19,1 m; largura – 14,3 m; altura do teto – 9,4 m; boca de cena – 7,9 m de altura por 7,1 m; comprimento do palco – 14,9 m; largura – 13 m. Na edição de 1911/1912, consignava: 21 camarotes, 532 cadeiras; 67 galerias nobres e 800 entradas numeradas, enquanto em 1926 a lotação do teatro era composta de duas frisas, 28 camarotes, 840 poltronas, 57 balcões e 30 gerais.

Passados quase vinte anos o teatro foi alvo de muitas críticas da imprensa, como a de um cronista da revista *O Malho*, em 1921:

Mais um velho teatrinho que não mais condizia com os progressos de construção dessa natureza vai sofrer os oportunos embates da picareta: – o Teatro São José. O ex-Variedades estava requerendo, com efeito, a sua baixa de serviço, e não sabemos o porquê da longanimidade de nossa Prefeitura, de braços dados com a Saúde Pública, deixavam-no em atividade apesar do patente atestado de invalidez afixado no seu velho madeiramento e na sua desgraçosa fachada de coliseu barato. Ademais, numa época em que os cinemas estão se transformando em teatros modernos, luxuosos e higiênicos, cujos materiais empregados na construção evitam perigos dos acidentes pelo fogo, seria exigir sacrifício de nosso público, obrigá-lo a ir divertir-se em suas salas onde o ar mantém-se impregnado de gás carbônico, do começo ao fim dos espetáculos; onde a temperatura é de fornalha devido à reduzidíssima cubagem de ar e onde, afinal, as saídas são poucas, acanhadas no caso de incêndio. Se as tradições teatrais podem lamentar com certo fundamento o desaparecimento do Teatro São José, o público e a cidade, porém, exultarão com a edificação do novo São José que irá dar àquele trecho da Praça Tiradentes – uma das mais centrais e importantes do Rio – aspecto mais compatível com a estética e o grau de adiantamento de nossa capital. Mas será apenas o São José que está *demodé* para a cidade e indesejável para a higiene pública? Não, ali pelas circunvizinhanças, ali na própria antiga Rua do Espírito Santo há muita velharia perigosa à vida de quantos a procuram para passar o tempo, que mereceria sofrer um arrasamento semelhante ao do Morro do Castelo. Mas como Roma não se fez em um dia, esperamos que a queda de um pardieiro

muito brochado de tinta com esmalte, muito pontilhado de lâmpadas elétricas, arraste ao trambolhão os outros que lhe são idênticos em idade, em defeitos e em malefícios...⁸⁷

O teatro passou por várias reformas: em 1921, foi feita uma completa remodelação em suas instalações; em 1930, uma reforma geral.

A Empresa Paschoal Segreto, cansada de perder dinheiro, transformou o São José em 3 de setembro de 1926 em Cineteatro São José, com o espetáculo de estreia: *A corte na roça*, peça de Palhares Ribeiro, com a Empresa Sousa Bastos. Nesse espetáculo entrou como compositora Francisca Gonzaga. Como relembra Augusto Maurício,

pelo palco do antigo Teatro desfilaram na representação das peças que jamais desapareceram da memória de quem a elas assistiu. Não somente comédias ou dramas, mas óperas, revistas e burletas – artistas dos mais notáveis, quer nacionais, quer estrangeiros...

A fluência ao teatro era tão numerosa, que Paschoal Segreto introduziu um novo sistema de funcionamento da casa – o espetáculo por sessões, que deu início a uma nova modalidade de funcionamento, logo adotada por quase todos os teatros do Rio.

Ruben Gill escrevendo sobre o Teatro São José lembra que o “teatro de tipos, linguagem, e assuntos exclusivamente locais, nasceu no palco do S. José”. E ainda, “no São José foi, realmente, empreendido o repertório regionalista carioca, o repertório urbano, melhor dizendo”.

Em 12 de setembro de 1931, com o São José funcionando como cineteatro, após a apresentação de *Amores e modas*, de Mauro

de Almeida, quando tinha início o filme *A minha noite de núpcias*, de Leopoldo Fróes, o prédio incendiou-se, só ficando de pé a fachada e as escadas laterais da sala de espera. Após sua reedificação passou a funcionar como Cinema São José. A fim de criar a casa da canção nacional, Duque (Antônio Lopes de Amorim Diniz), com o concurso da Empresa Paschoal Segreto, aproveitou a parte não incendiada do teatro e instalou a Casa de Caboclo, reproduzindo a morada do nosso tabaréu: o madeiramento rústico, de paus toscos, cobertura de sapé, formando frisas e camarotes; palco e uma varanda de casa da roça, ao fundo. Foi inaugurada com um espetáculo em que o samba “Minha terra”, de J. Aimberé, foi apresentado pela atriz Dercy Gonçalves. Fizeram-se aplaudir, também: João Lino, Jararaca e Ratinho, os Rouxinóis Cariocas (com o cantor René Bittencourt).

Em 13 de dezembro de 1934, tiveram início as obras de construção do novo cinema, confiadas à firma de Duarte & Cia., de São Paulo. O São José transformado em cinema foi, até 1931, um dos teatros mais populares da cidade do Rio de Janeiro.

Já no então Cinema São José, o sistema de refrigeração era feito por meio de ventiladores e a casa possuía uma aparelhagem de projeção convencional, de 35mm, com tela plana, e capacidade para comportar oitocentas pessoas.

A Empresa Paschoal Segretto foi vendida a José Rômulo Dantas em 31 de dezembro de 1981.

Nos seus 100 anos de existência, foram numerosos os empresários que passaram pelo São José. Entre eles Guilherme da Silveira, Ismênia dos Santos, J. Veiga e Domingos Braga, Leopoldo Fróes, Antônio Lopes de Amorim Diniz (Duque).

1886

Teatro Apollo (Inválidos)

O Teatro Apollo na Rua dos Inválidos n. 120, da Empresa A. Costa, foi inaugurado em uma antiga chácara no dia 2 de janeiro de 1886 com as peças: *A casa do diabo* ou *O espelho mágico* e *As más informações*, com a Companhia de Comédias do ator Sales Guimarães.

Quanto às suas características físicas, a única referência, é feita por Lafayette Silva que escreve: “tinha pequenas dimensões mas era arejado”.⁸⁸

Não há precisão sobre o seu período de atividades, porém as crônicas mencionam a duração de um ano, não se referindo às causas do seu desaparecimento.

1890

Teatro Apollo (Lavradio)

Em 18 de setembro de 1890, surge o segundo Teatro Apollo, à Rua do Lavradio, com o projeto de arquitetura de Moraes de Los Rios, e edificado pelo ator Guilherme da Silveira, em terreno da antiga chácara do Barão do Flamengo. O *Almanak Laemmert* de 1891, acrescenta ao nome de Guilherme da Silveira, o do empresário Braga Júnior, como responsável, também, pela construção daquela casa de espetáculos. Como espetáculo de inauguração, foi apresentada a opereta *Mademoiselle Nitouche*, de Hervé, pela Companhia dirigida pelo ator Guilherme da Silveira. Elenco: nos papéis principais, figuravam Celestino Silva e Heloisa, Machado e Rose Villiot.

De acordo com a descrição de Lafayette Silva,

era um teatro alegre, ajardinado, com a extensão de 74 metros e a largura de 18... com a seguinte lotação: 18 camarotes de primeira ordem; 10 de segunda; 360 cadei-

ras de primeira; 200 lugares de segunda; 75 galerias nobres e 300 lugares nas arquibancadas. O pano de boca era uma cópia excelente do Parnaso, de Rafael Sanzio, existente na galeria do Vaticano, e foi pintado por um irmão do ator Carlos Rossi.⁸⁹

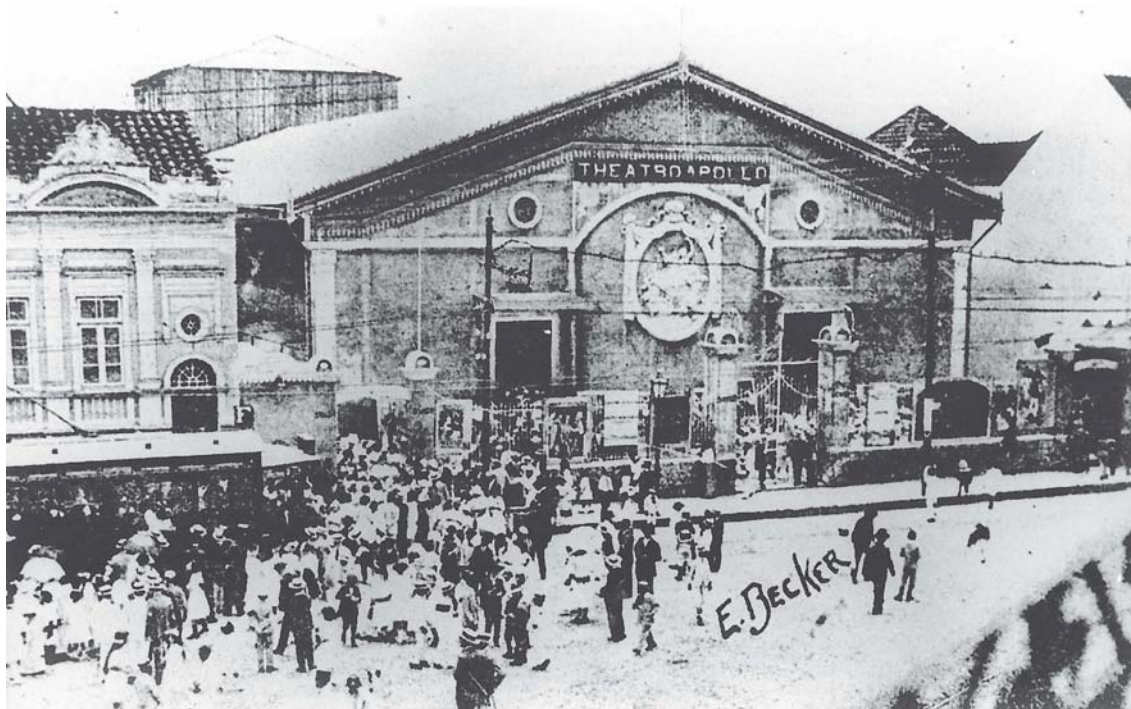
Amplo, arejado e luxuoso, de construção sólida, sem arcabouço, todo de ferro revestido de tijolos e massa, fora importado da Europa pelo empresário e proprietário Celestino da Silva. Erguido em forma de ferradura, teve sua armação de ferro fabricada na Europa, nas oficinas de Moisant Savey, Laureys & Comp., segundo o modelo apresentado pela Casa Eiffel, e aqui colocada pela firma Haupt e Rapp. Foi responsável pelo seu projeto a firma Meanda & Curty.

Em 1891, o *Almanak Laemmert* assim informava:

Este bonito teatro de construção elegante e sólida é um dos mais aprazíveis e bem ventilados, tem um grande jardim onde se acha construído um buffet o qual está em condições de bem servir aos frequentadores deste teatro. A sala é vasta e pode comportar mais de mil e quinhentas pessoas. Tem uma ordem de camarotes, tribuna nobre, camarote de polícia e conservatório, lugar para quatrocentas cadeiras na plateia e uma vasta galeria.

Essa mesma publicação, em 1911/1912, especifica sua lotação: 24 camarotes; 2 frisas; 592 cadeiras de primeira; 32 cadeiras de segunda; 45 galerias nobres; 200 entradas numeradas; 500 gerais.

O Teatro Apollo, em seus 26 anos de existência, apresentou artistas consagrados pelo público e pela crítica, registrando grandes sucessos na vida teatral carioca. Nele trabalhou, na última vez em que aqui esteve, a



atriz Sara Bernhardt. Marcando sua passagem, afixou-se em uma das paredes da sala de espetáculos uma placa com os dizeres alusivos ao evento. Essa placa agora pertence ao Arquivo do Município.

No Apollo, apresentaram-se muitos atores portugueses consagrados entre eles José Ricardo, Ângela Pinto, Augusto Rosa e Palmira Torres. Atores brasileiros também registraram grandes sucessos: Eduardo Garrido, Brandão – o popularíssimo, Machado, Vasques e tantos outros.

O Teatro era o preferido das companhias portuguesas de revistas e operetas, por lá passaram vários empresários: Guilherme da Silveira (1890), Sociedade Emprezaría Garrido & Cia. (1892), Cia. Souza Bastos, Afonso Taveira (1895), Empresa José Loureiro, e muitos outros.

O Apollo encerrou sua atividade teatral com a morte de seu proprietário, Celestino Silva, ocorrida em 3 de setembro de 1916. O imóvel fora alegado em testamento ao Município, com a condição de ser transformado em escola para o povo. A entrega das chaves do prédio à Prefeitura foi feita pelo

Teatro Apollo (Lavradio)

empresário José Loureiro, cinco dias após o falecimento de Celestino Silva.

Atualmente, no local onde ficava o teatro, há a escola Municipal Celestino Silva.

A matéria de Augusto Maurício no *Jornal do Brasil* vem esclarecendo melhor a quantidade de teatros com a denominação Apollo. Entretanto, com relação ao quarto Teatro Apollo, não há nenhum outro registro sobre sua inauguração em 1958 ou de suas atividades. Do terceiro teatro com o nome do deus mitológico, situado na Rua Pedro I (antiga Espírito Santo) de 1940, sabe-se que teve vida efêmera.

...cogita-se de dotar a Zona Sul de mais um teatro. (...) Essa casa de espetáculos seria montada na sobreloja do prédio n. 750 da Avenida N. S. de Copacabana.

Soubemos, ainda, que o teatro teria o título de Apolo, ofereceria uma plateia com cerca de quatrocentas poltronas e seria inaugurado pelo nosso festejado cômico patricio José Vasconcelos, (...) Seria então, o

quarto teatro carioca com a denominação de Apollo. O primeiro era situado na Rua dos Inválidos n. 120, inaugurado em janeiro de 1886 com as comédias *A casa do diabo* e *As más informações*, por uma Companhia chefiada pelo ator Sales Guimarães. Teve vida efêmera.

O segundo Apollo, no entanto, desfrutou um período áureo, de grande sucesso. Era na Rua do Lavradio n. 56, onde hoje funciona a Escola Celestino da Silva. Foi ali levantado no ano de 1890, sendo inaugurado a 18 de setembro com uma Companhia empresada pelo ator Guilherme da Silveira, tendo subido à cena a opereta *Mademoiselle Nitouche*, de autoria de Hervé. Teve, esse Apollo, a existência de 26 anos e pelo seu palco passaram artistas celebrados no tempo, entre outros, Corrêa Vasques, José Ricardo, Angela Pinto, Brandão – o popularíssimo – Gabriela Montani, Olímpio Nogueira, e ainda a genial Sara Bernhardt, quando de sua rápida visita à nossa cidade.

A última Companhia que esteve no teatro da Rua do Lavradio foi a portuguesa do Politeama de Lisboa. Deixou o teatro a 2 de dezembro de 1916, e no dia seguinte falecia o proprietário, Celestino da Silva, que, em testamento, doava o imóvel à Municipalidade, sob a condição de que no local fosse instalada uma escola.

O terceiro Apollo é de data recente. Nasceu da transformação em teatro do antigo Cinema Moderno, da Empresa Pascoal Segreto, à Rua Pedro I. A estreia teve lugar a 12 de abril de 1940, com a apresentação da revista em dois atos *Ó Seu Oscar*, de autoria da Freire Júnior. Como o primeiro Apollo, durou pouco. O prédio foi demolido e levantado outro, mas sem o teatro.

Efetivando-se, como é desejável, a instalação da casa de espetáculos na Avenida N. S. de Copacabana, será mais um Apolo na história do teatro no Rio de Janeiro.⁹⁰

1895

Teatro Eden-Lavradio

O Teatro Eden-Lavradio, situado na Rua do Lavradio n. 96, pertencia ao Dr. Luis Delfino dos Santos. Mas foi Luiz Alves da Silva Cândido que inicialmente requereu a construção, sendo substituído por Seraphine. Em requerimentos datados de 8 de outubro de 1894 e 23 de abril de 1895, ao diretor de Obras Públicas do Rio de Janeiro e ao Prefeito, aparece o nome de Seraphine, solicitando licença para modificar a planta do teatro “apresentada pelo seu antecessor, Luiz Alves da Silva Cândido...”⁹¹ Não está bem claro, se o Sr. Luiz Alves da Silva Cândido era o proprietário, ou o engenheiro encarregado das obras. O processo de construção foi deferido pelo município em 4 de dezembro de 1894. A polícia efetuou a vistoria final e concedeu, em 1 de maio de 1895, autorização de funcionamento. O teatro foi inaugurado em 28 de maio de 1895 pela Companhia Pepa Ruiz com a revista *Tim-Tim por Tim-Tim*, de Souza Bastos. Pepa Ruiz, como empresária, levou ao Eden-Lavradio várias revistas e uma opereta. Em 1896, outra companhia ocupou o teatro e foram apresentados espetáculos de mágicas. “Construído no fundo de uma chácara, na Rua do Lavradio. É pequena e desgraciosa a sua entrada”.⁹²

Nesta casa de espetáculos de curta existência, passaram vários artistas do teatro ligeiro, que começaram suas carreiras para a fama.

Adquirido pela Prefeitura em 1899, foi remodelado e nele instalou-se a Escola Profissional Souza Aguiar.

Em 1824, com o mesmo nome, e na mesma rua, houve um início de construção de uma casa de espetáculo, sem condições para funcionar.

1900 Cassino Nacional

Em 1900 surgia o Cassino Nacional, à Rua do Passeio n. 44. O imóvel pertenceu a Romana G. Rocha Monteiro no período de 1900 a 1905, sendo que em 1902 passa a chamar-se Teatro Cassino Nacional, não havendo referências nas fontes pesquisadas sobre o espetáculo de inauguração, sabendo-se que foi projetado por Grandjean de Montigny.

O teatro teve, originalmente, sua construção adaptada de um boliche, sendo o projeto da autoria de Morales de Los Rios. Segundo o arquiteto

construção leve, completamente aberta, mas com enormes beirais, permitia que em sua volta houvesse largas esplanadas, onde os espectadores podiam assistir, ao ar livre, aos espetáculos.⁹³

A partir de princípios de 1906 (até 1926), passa a ser propriedade da Empresa Theatral e de variedades de C. Sequim e João Cateysson, recebendo o nome de Cassino Palace. Foi inaugurado em 25 de abril de 1906 com a peça *Allons au Palace*, libreto de Chicot e partitura musical de Luiz Moreira. Faziam parte do elenco: Cristiano de Souza, Lucinda Simões, Itália Fausta e Cinira Polônio. Apesar do sucesso junto ao público, não foram levadas à cena novas revistas e a casa voltou a exibir números de canto e música. Em dezembro de 1906, era inaugurado como teatro, Palace-Théâtre, com a revista *Chic-chic* de João do Rio e J. Brito.

Neste período possuía 400 cadeiras de primeira, 96 de segunda, 28 camarotes de primeira, 25 frisas e 106 galerias nobres, o que dava um total de 655 lugares.

Desde então ficou sendo o teatro do antigo cassino. Abrigou companhias dramáticas francesas, uma de *Grand-Guignol*, dirigida

por André Nerac; a Companhia de Zarzuelas Sargi Barba; a Dramática Italiana Vergani, que representou aqui pela primeira vez no Rio, *O ladrão*, de Bernstein; a de opereta, da mesma nacionalidade, Lahoz, que trouxe por principal figura Linda Morosini, e estreou com *o Bocaccio*; a alemã Augusto Papke, cuja primeira figura feminina era a Hansen. Foi essa companhia que aqui representou pela primeira vez *A viúva alegre*, que passou despercebida. Mais tarde ocupou o Palace a companhia italiana, Vitale, com Italo Bertini. Depois, passaram por ali os artistas Leopoldo Fróes, Palmyra Bastos, Adelina e Aura Abranches. Ernesto Vilchas e Irene Lopes Neredia.

A 21 de dezembro de 1911 o elegante Palace-Theatre voltava a funcionar como café-concerto, numa temporada de verão, com artistas de um tal “South American Tour”. O teatro da Rua Joaquim Nabuco prestava-se muito bem para o gênero. Além da bela sala de espetáculos e do chamado “promenoir”, havia cá fora, no pátio, mesas e cadeiras sob árvores para o refrigério da cerveja e dos refrescos nos intervalos. O café-concerto era, por outro lado, da acentuada preferência do carioca. “O público há muito, dizia *A Notícia*, ansiava por esse gênero de espetáculos em que ao lado do “flirt”, há os alegres momentos de canções brejeiras, cenas cômicas etc. Escoando-se as horas rápidas.

E a *Careta*, aplaudindo com entusiasmo o retorno do gênero, manifestava a esperança de que “o empresário, inteligente e versado em canções e canções, proporcionasse um ambiente onde a arte humana e singela, doce e confortante do “cabaret” iniciasse a sua obra deliciosa de educação do povo...” O certo é que o público, em massa, prestigiou a iniciativa da Empresa Luiz Alonso.

Os espetáculos se renovavam periodicamente sempre atraentes e bem organizados. No inaugural, as “chanteuses” que mais se destacaram todas “alegres e decididas” – foram, segundo a crônica contemporânea, as francesas Gilberte, Jane e Bluete e a incandescente espanhola La Bela Esmeralda, que dançava, na verdade, a capricho, perturbadora nos menores gestos e dona de um “salero” que virava, à primeira vista, a cabeça a muita gente... Havia também um duo muito aplaudido – Mademoiselle Depierke e M. Abelin – que representava um mimodrama terrível de Raul d’Ast, *Soir rouge*, história trágica de um apache e de uma gigolete, cena de grand-guignol que causava arrepios. Acrobatas, excêntricos e cançonetistas menores faziam a contento geral os demais números do programa.

A concorrência do Palace – sempre numerosa e eclética – era especialmente bem-humorada. “Há no público – registrava um diário – ausência completa de pose e pretensão; todo o mundo ali é camarada e se sente fraternal e alegre”. E outro jornal, falando da estreia, informava: “O teatro encheu-se. Os camarotes bem guardados das mais elegantes demi-mondaines apresentavam lindo aspecto...”⁹⁴

Sua inauguração como cinema, em 16 de janeiro de 1924, deu-se com *Oliver Twist*, com Jackie Coogan, o garoto prodígio, recebendo o nome de Cinema Palácio. Após a exibição do filme, foram apresentados alguns números de atração.

Em 31 de julho de 1925, depois de passar por algumas reformas, foi reaberto como teatro, recebendo o nome de Palace-Théâtre, com a peça *Um homem encantador*, de B. de Garay, tradução de Simões Coelho. O elenco era da Companhia de Declamação de Jaime Costa. Neste ano a lotação do teatro reformado era de mil lugares nas gerais,

514 poltronas na plateia, 164 nos balcões, 28 camarotes e 32 frisas.

Até a remodelação sofrida em 1925, não há referências, nas fontes pesquisadas, quanto ao interior do teatro. Naquela data, há uma citação, apenas dizendo que, o teatro tornou-se mais confortável e decorado com cores claras.

De 1926 até 1928, foram proprietários os irmãos Vitor e José Maria Fernandes, sendo em 13 de julho de 1928, reinaugurado como Palácio Teatro. A partir deste ano, encontramos mais detalhes quanto ao interior do Palácio Teatro:

...tudo é amplo e confortável, bem assim as dependências, salões, terraços e varandas. As linhas da sala, belas na harmonia do seu conjunto, decoração clara, alegre, artística, luz profusa, bem distribuída. O palco é de grandes dimensões, como a caixa. Os camarins e acomodações para artistas são excelentes, obedecem aos preceitos de higiene e máximo conforto. O acesso ao teatro se faz por longa galeria, rebrilhando toda em luzes, com serviço de bar; ladeando-as vitrines artísticas, de casas comerciais. Fica o teatro ao fundo, longe dos rumores da rua.⁹⁵

Como Palácio Teatro, em 1928, possuía 1.073 lugares na plateia, 300 lugares nas galerias numeradas e outros 106 nos balcões; 28 camarotes acomodavam 140 pessoas, 40 frisas com acomodações para 200 pessoas; balcões de primeira com 202 lugares e, galerias e gerais com lotações não especificadas.

A partir de 1928, nova numeração foi dada e o prédio passou a ser o n. 38, conservado até hoje.

Em 20 de junho de 1929, passa a se chamar Cinema Palácio, sendo a estreia com a exibição do filme sonoro falado, *Broadway Melody*, da MGM, que foi muito aplaudido com o Presidente da República honrando a apresentação com a sua presença.

Vários foram os arrendatários do teatro: Companhia Lucinda Simões e Cristiano de Souza, em 1906; Empresa Luiz Alonso, em 1911; Empresa José Loureiro, a partir de junho de 1917; Empresa Pinfield, em 1925; Companhia do Moulin Rouge de Paris, em 1928. Atualmente, o Cine Palácio é de propriedade de Luis Severiano Ribeiro e Fox Film, e, tem 1.004 lugares: 774 na plateia, 230 no primeiro balcão. O segundo balcão foi transformado no Cine Palácio II, com 304 lugares.

Possui uma ampla sala de espera, toda forrada de carpete marrom e suas paredes decoradas com espelhos. Na sala de espetáculos, as poltronas são vermelhas, o revestimento da parede é ocre e, junto ao palco, a forração é com papel de parede ocre com desenhos em marrom. Tem ainda três *toilettes* masculinos e três femininos (dois na plateia e um no primeiro balcão). O palco não é utilizado para espetáculos (tem uma boca de cena de 13 m de altura por 6 m de profundidade).

O Cassino Nacional, como teatro, café-concerto, cinema e, sob seus diversos nomes, foi sempre muito versátil em seu gênero de espetáculos (variedades, operetas, revistas, comédias, dramas, *folies-bergères*, e, até mesmo atividades de circo-equestre).

1900 Teatro High-life

Em 24 de junho de 1900, foi inaugurado o Teatro High-life, com a ópera *Fausto*, de Gounod, tendo como cantores Camilo Ricossa, Ernesto Cappa e Rastelli Parodi.

Era situado à Rua do Lavradio n. 49, um teatro de construção provisória e precária, que foi objeto de várias exigências do Município, e teve curta duração.

Em requerimento de agosto de 1898 consta como proprietária D. Maria Luiza Bonnana da Câmara, pedindo licença para conserto do prédio.

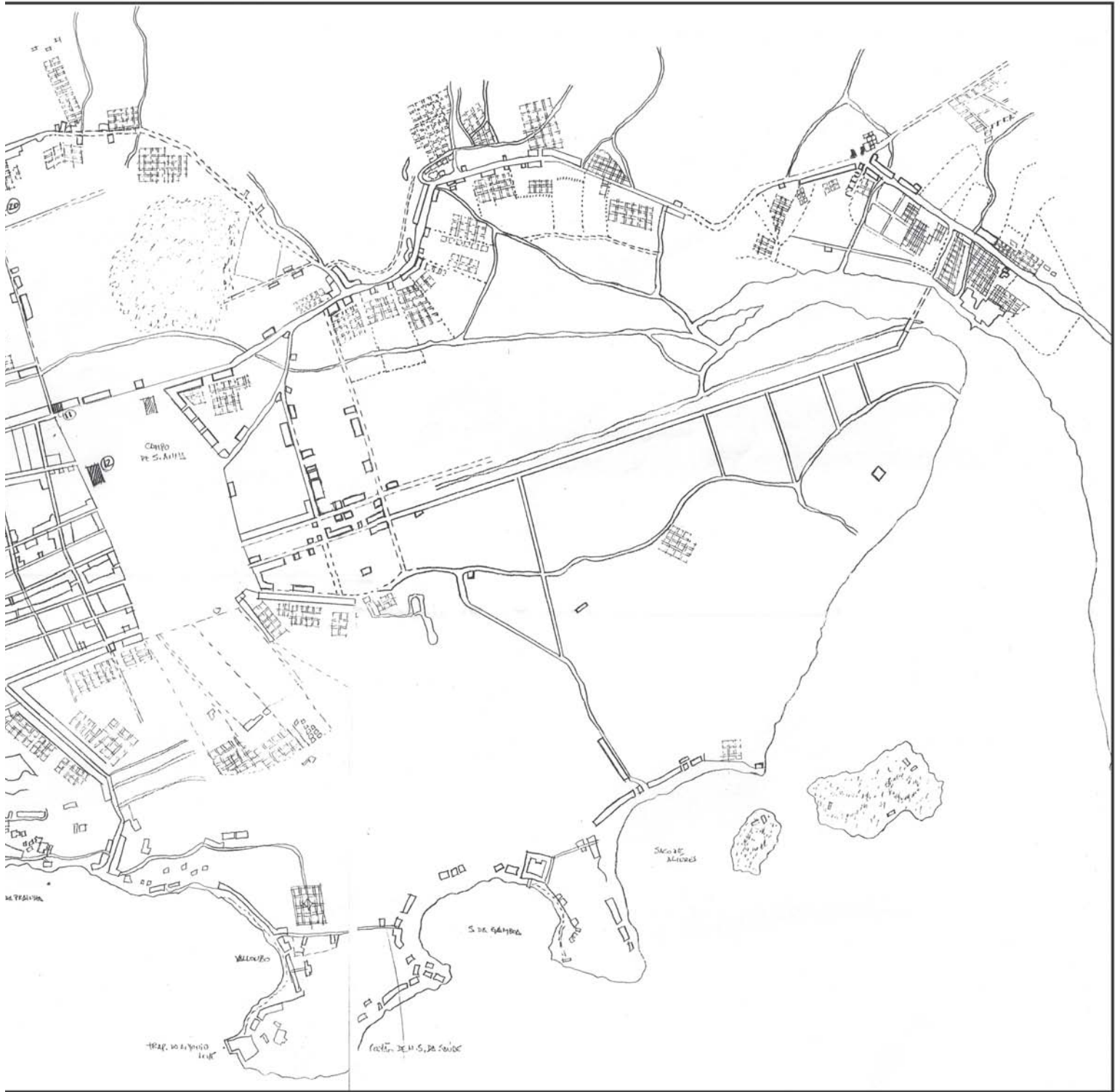
Pelo requerimento de José Mourão, seu proprietário, em 13 de agosto de 1900, sabe-se que o teatro tinha uma varanda e um jardim. Pode-se precisar as dimensões do teatro por outro requerimento: de 23 de maio de 1903, onde se encontram os seguintes dados: pé-direito 4,9 x 4,4 m; fachada de 6,4 x 25 m de comprimento; e a indicação de existência de um terraço no segundo pavimento. Esse mesmo requerimento faz referência ao fato de “o prédio estar semidestruído pelo incêndio”.

Por meio de outro requerimento, de 14 de março de 1904, “...para que o prédio não tivesse mais caráter provisório...” foram feitos melhoramentos como: colocação de duas terças na cobertura do palco; colocação de uma claraboia na cobertura dos camarins; substituição dos camarins por outros, e remoção de um camarim existente no fundo do palco.

Em 1918, era adquirido por Paschoal Segreto, não existindo nas fontes data de encerramento de suas atividades teatrais, porém, foi reaberto em setembro de 1935, como clube noturno, *music-hall* e danças, passando depois a funcionar como casa de jogo.



Localização das casas de espetáculos na cidade do Rio de Janeiro. De 1767 a 1895



Notas

- ¹ Grande companhia equestre Norte-Americana dos irmãos Carlo, 5ª feira, 3 de maio de 1900, no teatro São Pedro de Alcântara.
- ² (*Correio da Manhã*, 24/06/1930).
- ³ (Macedo, 1991, p. 240).
- ⁴ (IDEM).
- ⁵ (IBIDEM, p. 244).
- ⁶ O Largo do Rossio passou a chamar-se Praça da Constituição em 1822 e, a partir de 1890, denominou-se Praça Tiradentes. Enquanto Praça da Constituição há menção de ter o teatro ocupado o número 24, e o número 28. Seu endereço atual é Praça Tiradentes, s/n. e a área primitiva está ocupada pelo Teatro João Caetano. Ver: (Cavalcanti, 1878, v.I, p. 338), (Alencar, 1979).
- ⁷ (Andrade, 1969).
- ⁸ (Marinho, 1904, p.20).
- ⁹ (IDEM, p.22).
- ¹⁰ (Emygdio, 1928).
- ¹¹ (*Correio da Manhã*, 24/06/1930).
- ¹² (Marinho, op. cit.).
- ¹³ (Labanca, 1959, p.40-42).
- ¹⁴ (Souza, 1960, p.284-289).
- ¹⁵ (Paixão, 1917, p.141).
- ¹⁶ (Marinho, op.cit).
- ¹⁷ (*Correio da Manhã*, 17/12/1925).
- ¹⁸ (Marinho, op.cit).
- ¹⁹ (Labanca,op.cit).
- ²⁰ (Marinho, op.cit).
- ²¹ (IDEM).
- ²² (*Correio da Manhã*, 24/6/1930).
- ²³ (Marinho, op.cit.).
- ²⁴ (Nunes, 1956, p.88).
- ²⁵ (Labanca, 1959.p.40-42).
- ²⁶ (*Revista Teatro Ilustrado*, 1959,p.42).
- ²⁷ (Azeredo, 1930).
- ²⁸ (*Jornal A Noite*, 28/01/1964).
- ²⁹ (*Luta Democrática*, 22/08/1965).
- ³⁰ (Alencar, 1979).
- ³¹ (Heliadora, 1972, p. 63- 64).
- ³² (Taunay, 1956).
- ³³ Praça da Constituição, posteriormente passou a denominar-se Largo do Rossio (Rocio) Grande, sendo atualmente, Praça Tiradentes. A rua do Cano passou a chamar-se Rua do Egito, e atualmente Rua Sete de Setembro, enquanto a Rua do Piolho é a atual Rua da Carioca.
- ³⁴ (Souza, 1960, p.288).
- ³⁵ (Augusto Maurício, s.d., p.115, 117).
- ³⁶ (Souza, op.cit.).
- ³⁷ (Paixão, op.cit., p.124).
- ³⁸ (IDEM).
- ³⁹ (Marinho, op.cit., p.132).
- ⁴⁰ (Paixão, op.cit,p.124).
- ⁴¹ (Paixão, op.cit,p. 130).
- ⁴² (Taunay, 1956).
- ⁴³ Rua São Francisco de Paula, entre os ns. 27 e 29, dando os fundos para a Rua do Cano. A Rua São Francisco de Paula teve, posteriormente, sete nomes: Souza Franco (decisão da Câmara sessão 01.06.1874); Tucuman (Dec. 1083 de 08.06.1916); Teatro (Dec. 1.165 de 31.10.1917); Prof. Gomes de Souza (Dec.1.703 de 24.03.1922); Teatro (Dec. 2.517 de 22.12.1926); Leopoldo Fróes (Dec. 3.839 de 11.04.1932); e, atualmente, Rua do Teatro (Dec. de 20.08.1938). O local do Teatro São Francisco de Paula é hoje o n. 23 da Rua do Teatro.
- ⁴⁴ (Marinho, op.cit., p.72).
- ⁴⁵ (Augusto Maurício, op. cit., p.175-177).
- ⁴⁶ (Silva, 1991, p.93).
- ⁴⁷ Rua do Cotovelo, entre a Praia D. Manuel e a Rua Dom Manuel. Posteriormente a Rua do Cotovelo passou a se chamar Beco do Cayru e depois Rua Vieira Fazenda. Estas ruas desapareceram com a urbanização do castelo e o lo-

cal onde existiu o Teatro, segundo Brasil Gerson, é hoje o Palácio da Justiça.

48 (Silva, 1938, p.39).

49 (*Jornal do Commercio*, 09/05/1847).

50 (Paixão, op.cit., p.236).

51 (Silva, op.cit., p.48-9).

52 (Augusto Maurício, op.cit., p.201-202).

53 (Duarte, 1960).

54 (Marinho, op.cit., 1904, p.75).

55 (Silva, op.cit., p.44-48).

56 (Aguiar, 1971, p.21).

57 (Silva, op.,cit, p.55-59).

58 (Luiz Edmundo, 1957,p.429).

59 Chamada de Rua da Vala, porque as sobras das águas do chafariz do Largo da Carioca corriam para uma vala até a “prainha”, beira mar, hoje Praça Mauá. Depois da guerra do Paraguai, com os sucessos militares do Sul, denominaram Uruguaiana. A localização da casa de espetáculos era entre os números 43, 45, 47, 49 e 51. Posteriormente com o nome de Uruguaiana, de acordo com requerimento 50-2-60 de 15/02/1879, o prédio do teatro, recebeu o número 39.

60 (Paixão, op.cit., p.236).

61 (IDEM, p.240).

62 (*Revista Perspectiva Universitária*, 1983).

63 (Nunes, op.cit., p.49).

64 (Abreu, 1963, p.128).

65 (*O Globo*, 07/06/1948).

66 (Silva, op.cit., p.54).

67 (Silva, op.cit., p. 59-60).

68 (*O Globo*, 15/01/1932).

69 (Alencar, 1975).

70 (*O Globo*, 18/7/1980).

71 (*Anuário da Casa dos Artistas*, 1982, p.17).

72 (*Jornal Última Hora*, 23/09/1983).

73 (*O Globo*, 11/11/1985).

74 (*Jornal do Brasil*, 04/02/1986).

75 (*Jornal O Estado de São Paulo*, 13/01/1987).

76 (Chaves, 1988).

77 (Fabião, 1993).

78 (Silva, op.cit., p. 49).

79 (Morais, 1904).

80 (Silva, 1938, p.67).

81 (*Revista Careta*, 1964).

82 (*Gazeta de Notícias*, 1879).

83 (Santos, 1956, p.13-14).

84 (Silva, op. cit., p.72).

85 (IDEM, p.73 e 74).

86 (Jota Efegê, 1972).

87 (D'az.,1921).

88 (Silva, op.cit., p.81).

89 (Silva, op.cit., p. 81-82).

90 (Augusto Maurício, 1958).

91 (Silva, op.cit., p.85-86).

92 (Azevedo, 1862, p.375).

93 (Sousa, 1960).

94 (*Correio Souza Rocha*, 28/1/1962).

95 (Nunes, op.cit., p.105).

Referências Bibliográficas

Real Teatro de São João (João Caetano)

- ALENCAR, Miriam. O novo estilo de um velho teatro. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 de maio de 1979.
- Almanak Laemmert*, 1863, p. 353; 1864, p. 361; 1865; 1866, p. 346; 1868, p. 366; 1869, p. 372-373; 1872; 1875, p. 478; 1879, p. 540; 1880, p. 565; 1881, p. 575; 1883, p. 1244; 1890, p. 1537; 1891; 1892; 1893; 1895; 1905, p. 908; 1911/12, p. 91; 1921, p. 793; 1925, p. 773; 1928, p. 415.
- ANDRADE, Ayres de. O nascimento de um teatro – I. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 2 de fevereiro de 1969.
- _____. O nascimento de um teatro – II. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 4 de fevereiro de 1969. *Anuário da Casa dos Artistas*. Rio de Janeiro, 1938; 1947.
- MAURÍCIO, Augusto. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura, (s.d). p. 108-114.
- AZEREDO, J. Cordeiro. Novo Teatro João Caetano. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro – 20 de julho de 1930.
- _____. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 24 de junho de 1930.
- AZEVEDO, M. D. Moreira de. *O Rio de Janeiro; sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades...* 3ª edição, Rio de Janeiro: Brasiliana Ed., 1969, p. 182.
- _____. *Pequeno panorama ou descrição dos principais edifícios da cidade do Rio de Janeiro*. Tipographia Paulo Brito, 1862, p. 360-377.
- BARRETO, Filho, Mello J. P. de. *Anchieta e Getúlio Vargas* (S.L.). Departamento de Imprensa e Propaganda, 1941, p. 53-56.
- BRASIL, Gerson. *História das ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral da Educação e Cultura, (s.d), p. 220.
- CAVALCANTI, J. Cruvelo. *Nova numeração dos prédios da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Tipografia da Gazeta de Notícias, 1878, v. 1, p. 338.
- Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1925; 4 de julho de 1930; 9 de setembro de 1965.
- Correio da Noite*. Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1937.
- CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Liv. José Olympio Ed., 1949, v. 1, p. 255-256.
- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica do Brasil*. Trad. de Sergio Millet. São Paulo: Liv. Martins, 1940, p. 267, 274-276.
- Diário Oficial*. Rio de Janeiro, 10 de setembro de 1965.
- DUARTE FILHO, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.).
- EMYGDIO, Carlos. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1928.
- _____. Os teatros do Rio de Janeiro. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, fevereiro de 1928.
- ESCRAGNOLE, Dória. Teatros cariocas desaparecidos. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 35 (5), 13 de janeiro de 1934.
- FAZENDA, José Vieira. *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1921, v. 1, p. 54, 254, 269, 272 e 290; v. 2, p. 362; v. 3, p. 323, 336-338, 341-345 e 431; v. 4, p. 94-98, 313, 371-375, 540-570; v. 5, p. 91-95, 390-392, 424-449, 469-483, 587-598.
- FERNANDES, Sebastião. Casas de Espetáculo. *Revista Dionysos*, 25 (18), 102-103, 1974.
- GAMA, A. C. Chichorro da. *Os fundadores do teatro brasileiro; notícias e excertos*. São Paulo: Nova Era Empresa Ed., 1924, p. 15.
- HELIODORA, Barbara. O teatro e as independências. *Revista Dionysos*, Serviço Nacional do Teatro, MEC, Rio de Janeiro, setembro de 1972, p. 63 e 64.
- HESSEL, Lotar F. & RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil da Colônia à Regência*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto Estadual do Livro, 1974, p. 86-93.
- O teatro no Brasil sob D. Pedro II*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto Estadual do Livro, 1974, p. 278.

- Jornal A Noite*. Rio de Janeiro, 28 de abril de 1947; 28 de janeiro de 1964.
- Jornal A Notícia*. Rio de Janeiro, 2 de março de 1979.
- Jornal A Pátria*. Rio de Janeiro, 10 de maio de 1929.
- Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26 de abril de 1930; 30 de abril de 1930; 24 de maio de 1930; 10 de janeiro de 1932; 9 de outubro de 1973; 15 de outubro de 1973; 23 de outubro de 1978; 11 de março de 1979; 29 de maio de 1982; 16 de julho de 1984; 22 de novembro de 1984.
- Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 3 de janeiro de 1833, 3 de maio de 1833, 6 de junho de 1838, 29 de outubro de 1838 e 5 de janeiro de 1857; 4 de dezembro de 1966.
- Jornal Folha Carioca*. Rio de Janeiro, 5 de setembro de 1952.
- Jornal O Dia*. Rio de Janeiro, 29 de maio de 1977.
- Jornal O Globo*. Rio de Janeiro, 15 de agosto de 1930; 27 de janeiro de 1965 e 6 de setembro de 1965; 4 de setembro de 1980; 8 de agosto de 1996; 16 de julho de 1998.
- Jornal Última Hora*. Rio de Janeiro, 2 de abril de 1988; 2 de março de 1988; 26 de janeiro de 1989.
- LABANCA, João Angelo. A história do teatro João Caetano. *Revista Teatro Ilustrado*. Junho, 1959. P. 40-42.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1991, p. 240-4.
- MACEDO, Roberto. Teatro João Caetano. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 de outubro de 1962.
- MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1904. P. 20, 22, 49, 52, 55, 60-61, 69, 74-77.
- MENDONÇA, Carlos Sussekind de. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, Mendonça Machado e Cia., 1926, p. 180-2.
- MORAIS FILHO, Alexandre José de Melo. *Fatos e memórias*. Rio de Janeiro: Garnier, 1904, p. 212-213.
- NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro. 1956, v. 1, p. 88-90; v. 2, p. 71-75; v. 3, p. 166 e 177; v. 4, p. 18, 20, 69 e 76.
- O Jornal*. Rio de Janeiro, 4 de junho de 1930.
- PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Moderna, 1917, p. 94, 103, 120-121, 141, 167, 171, 175 e 181.
- Revista de Teatro Sbat*. Rio de Janeiro, n. 292, julho/agosto de 1956; julho/agosto de 1957; n. 318, novembro/dezembro de 1960; n. 32, julho/agosto de 1961; n. 334, julho/agosto de 1963; n. 465, janeiro/fevereiro/março de 1965; n. 421, janeiro/fevereiro de 1978.
- Revista Manchete*. Rio de Janeiro, 14 de março de 1979.
- SANTOS, Luiz Gonçalves dos. (Padre Perereca). *Memórias para servir a história do Reino do Brasil*. Rio de Janeiro. Zélio Valverde, 1943, p. 44 e 61.
- SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.
- SOUZA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960. V. 1, p. 284-289.

Teatro do Plácido

- AUGUSTO, Maurício. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 115-117.
- AZEVEDO, M. D. Moreira de. *Pequeno panorama ou descrição dos principais edifícios da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Tipographia Paulo Brito, 1862, p. 361.
- Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 17/12/1925.
- DUARTE FILHO, O. C. Bandeira. *Efemérides do Teatro Carioca*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 27.
- FERNANDES, Sebastião. *Casas de espetáculo*. *Revista Dionysos*, 1974, p. 102-103.
- HESSEL, Lotar & RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil da colônia à regência*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto Estadual do Livro, 1974, p. 104-105 e 117.
- MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Garnier, 1904, p. 52.
- MENDONÇA, Carlos Sussekind de. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Mendonça Machado & Cia., 1926, p. 182.
- MORAIS FILHO, A. J. de Melo. *Fatos e memórias...* Rio de Janeiro: Garnier, 1904.
- PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil...* Rio de Janeiro: Moderna, 1936, p. 112-114.
- Revista de Teatro Sbat*. Rio de Janeiro, janeiro/fevereiro de 1958.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 31.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1, p. 288.

TAUNAY, Afonso d'Escragno. *A missão artística de 1816*. Rio de Janeiro: Agência Nacional, 1956.

Teatro Porphyrio

AZEVEDO, M. D. Moreira de. *Pequeno panorama ou descrição dos principais edifícios da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Tipographia Paulo Brito, 1862, p. 361.

DUARTE FILHO, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 57-58.

HESSEL, Lotar F. & RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil da colônia à regência*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto Estadual do Livro, 1974, p. 117.

MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Garnier, 1904, p. 132.

PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil...* Rio de Janeiro: Moderna, 1917, p. 123-124.

SILVA, Lafayette. *História dos teatros brasileiros*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 31-32.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.

Teatrinho da Rua dos Arcos

AUGUSTO Maurício. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria de Educação e Cultura (s.d.).

AZEVEDO, M. D. Moreira de. *O Rio de Janeiro; sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades...* 3ª ed., Rio de Janeiro: Livraria Brasileira Ed. 1969.

_____. *Pequeno panorama ou descrição dos principais edifícios da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Tipographia Paulo Brito, 1862, p. 361.

BRASIL, Gerson. *História das ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 225.

DUARTE FILHO, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 62.

EMYGDIO, Carlos. *Os teatros do Rio de Janeiro*. Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, fev. 1928.

FERNANDES, Sebastião. *Casas de espetáculo*. Revista Dionysos, Rio de Janeiro, 1974, p. 102-103.

HESSEL, Lotar F. & RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil da Colônia à Regência*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto Estadual do Livro, 1979, p. 98, 117-118 e 278.

MENDONÇA, Carlos Sussekind de. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Mendonça Machado & Cia, 1926, p. 183.

PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil...* Rio de Janeiro: Moderna, 1917, p. 125.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 32-33.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.

Teatrinho do Largo de São Domingos

AUGUSTO Maurício. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria de Educação e Cultura (s.d.).

DUARTE FILHO, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 61.

HESSEL, Lotar F. & RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil da Colônia à Regência*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto Estadual do Livro, 1974, p. 118.

PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Moderna, 1917, p. 130.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 33.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.

Teatro São Francisco de Paula

Almanak Laemmert, 1861, p. 343; 1863, p. 353; 1864, p. 361; 1866, p. 347; 1867, p. 349; 1868, p. 365; 1872, p. 374; 1875, p. 478; 1879, p. 540; 1881, p. 575.

- AUGUSTO, Maurício. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria de Educação e Cultura (s.d.), p. 175-177.
- BANDEIRA, Duarte. *Efemérides do teatro carioca*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 48.
- BRASIL, Gerson. *História das ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 136.
- CAVALCANTI, J. Cruvelo. *Nova numeração dos prédios da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Tipografia da Gazeta de Notícias, 1878, v. 1, p. 104.
- EMYGDIO, Carlos. *Os teatros do Rio de Janeiro*. Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, fev. 1928.
- FAZENDA, José Vieira. *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1921, v. IV, p. 50; v. V, p. 618.
- HESSEL, Lotar F. & RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil sob D. Pedro II*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1979, p. 278.
- Jornal do Commercio*, 2 de maio de 1841; 1 de julho de 1846; 3 de novembro de 1847.
- MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro*. Rio: Garnier, 1904, p. 72.
- MENDONÇA, Carlos Sussekind de. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Mendonça Machado & Cia, 1926, p. 186.
- PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil; obra póstuma*. Rio de Janeiro: Moderna, 1917, p. 161, 187, 189-191.
- Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes. *Uma cidade em questão I – Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: PUC/FUNARTE/Fundação Roberto Marinho, 1979 (Catálogo da Exposição realizada no Solar Grandjean de Montigny).
- SANTOS, Luiz Gonçalves dos (Padre Perereca). *Memórias para servir à história do Reino do Brasil*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1943, v. I, p. 177-178.
- SILVA, H. Pereira da. *O Rio de Janeiro na Obra de José de Alencar*. Rio de Janeiro: Alcance, 1991, p. 93.
- SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 33-34.
- _____. *João Caetano e sua época*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1936.
- SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.
- TAUNAY, Afonso d'Escragnole. *A missão artística de 1816*. Rio de Janeiro: Agência Nacional, 1956 (Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico, 18).
- ### Teatro da Praia de Dom Manuel
- Almanak Laemmert*, 1861, p. 344-345; 1863, p. 353; 1864, p. 361; 1866, p. 347.
- AUGUSTO, Maurício. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 119-122.
- AZEVEDO, M. D. Moreira de. *O Rio de Janeiro; sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Liv. Brasileira Ed. 1969, p. 170.
- _____. *Pequeno panorama ou descrição dos principais edifícios da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Paulo Brito, 1862, p. 362.
- BRASIL, Gerson. *História das ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 28 e 31.
- Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1925; 21 de fevereiro de 1962.
- CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949, v. 2, p. 406.
- DUARTE FILHO, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 34, 58 e 75.
- EMYGDIO, Carlos. *Os teatros do Rio de Janeiro*. Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, fev. 1928.
- FAZENDA, José Vieira. *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1921, v. I, p. 54; v. 3, p. 281; v. 4, p. 456.
- Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 15 de abril de 1833; 26 de setembro de 1838.
- MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1904, p. 57.
- O Despertador Comercial e Político*. 7 de setembro de 1839, p.3.
- PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Moderna, 1917, p. 163.
- Revista de Teatro Sbat*. Rio de Janeiro, março/abril de 1963.

SANTOS, Luiz Gonçalves dos (Padre Perereca). *Memórias para servir à história do Reino do Brasil*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1943, v. I, p. 87.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 37-44.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.

Teatro Tivoly

Almanak Laemmert, 1868, p. 366.

AUGUSTO, Maurício. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 201-2.

DUARTE FILHO, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 54.

_____. *Revista de Teatro*. Sbat. Rio de Janeiro, julho/agosto, 1960.

FERNANDES, Sebastião. Casas de espetáculo. *Revista Dionysos*, 1974, p. 102-103.

HESSEL, Lothar F. & RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto Estadual do Livro, 1979, p. 279.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, 11 de junho de 1846; 19 de junho de 1846; 1 de janeiro de 1847; 5 de janeiro de 1847 e 8 de janeiro de 1847.

MACEDO, Roberto. História carioca: teatro I. *O Globo*. Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1962.

PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Moderna, 1917, p. 236.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro, n. 316, julho/agosto de 1960.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 48-9.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.

Teatro Provisório

Almanak Laemmert, 1861, p. 344-345; 1863, p. 353; 1864, p. 361; 1865; 1866, p. 347; 1867, p. 349; 1868, p. 365; 1869, p. 372-373; 1872; 1875, p. 478.

AGUIAR, Laudelino de. *Revista da Sbat*, n. 381. Rio de Janeiro, maio/junho de 1971, p. 21.

AUGUSTO, Maurício. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 127-129.

AZEVEDO, M. D. Moreira de. *O Rio de Janeiro; sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Brasiliana Ed., 1969, p. 174 e 182.

_____. *Pequeno panorama ou descrição dos principais edifícios da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Tipographia Paulo Brito, 1862, p. 364.

BERGER, Paulo. *Dicionário histórico das ruas do Rio de Janeiro*; I e II Regiões Administrativas (Centro) Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Ed., 1974.

CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1942, v. 2, p. 392, 406 e 411.

DUARTE FILHO, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 43, 51 e 56.

EMYGDIO, Carlos. Os teatros do Rio de Janeiro. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: fev. 1928.

ESCRAGNOLLE, Doria. Teatros cariocas desaparecidos. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 13 de janeiro de 1934.

FAZENDA, José Vieira. *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro*: Imprensa Nacional, 1921, v. 3, p. 390; v. 4, p. 540-543; v. 5, p. 487.

FERNANDES, Sebastião. Casas de espetáculo. *Dionysos*, 1974, p. 102-103.

HESSEL, Lothar F. & RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil da colônia à regência*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul / Instituto Estadual do Livro, 1974, p.279-80.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, n. 83, 23 de março de 1852.

MACEDO, Roberto. História carioca; teatros I. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1962.

MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro*: alguns apontamentos para a sua história. Rio de Janeiro: Garnier, 1904, p. 70-1 e 75.

NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, p. 224.

MORAIS FILHO, A. J. de Melo. *Fatos e memórias*. Rio de Janeiro: Garnier, 1904.

- Revista de Teatro Sbat.* Rio de Janeiro, n. 317, setembro/outubro de 1960; n. 381, 5 de junho de 1971.
- Semana Ilustrada.* Rio de Janeiro, 27 de abril de 1862.
- SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 44-8.
- Circo Olympico (Teatro Lyrico)**
- Almanak Laemmert.* 1872, p. 374; 1875, p. 478; 1879, p. 540; 1880, p. 565; 1881, p. 575; 1882; 1883, p. 1243; 1884, p. 1204; 1890, p. 1537; 1891; 1893; 1895; 1905, p. 908; 1911/1912, p. 90; 1921, p. 793; 1928, p. 415.
- Anuário da Casa dos Artistas.* Rio de Janeiro, 1949.
- Anuário Theatral Argentino-Brasileiro*, 30 de outubro de 1926.
- AUGUSTO Maurício. *Meu velho Rio.* Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 137-140.
- AZEVEDO, M. D. Moreira de. *Pequeno panorama ou descrição dos principais edifícios da cidade do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Tipographia Paulo Brito, 1862, p. 375.
- CAVALCANTI, J. Cruvello. *Nova numeração dos prédios da cidade do Rio de Janeiro...* Rio de Janeiro: Tipografia da Gazeta de Notícias, 1878, v. 1, p. 213.
- CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro...* Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1949, v. 2, p. 412.
- DUARTE FILHO, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca.* Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 64, 71-72.
- EMYGDIO, Carlos. Os teatros do Rio de Janeiro. *Ilustração Brasileira*, fevereiro de 1928.
- FAZENDA, José Vieira. *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1921, v. 4, p. 560.
- FERNANDES, Sebastião. Casas de espetáculo. *Dionysos*, 1974, p. 106.
- Ilustração Brasileira.* Rio de Janeiro, novembro de 1939, p. 100.
- O Jornal.* Rio de Janeiro, 31 de janeiro de 1965.
- Luiz Edmundo. *O Rio de Janeiro do meu tempo.* 2 ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1957, v. 2, p. 429.
- MACEDO, Roberto. História carioca; teatros. *O Globo.* Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1962.
- MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Garnier, 1904, p. 77.
- NUNES, Mário. *40 anos de teatro.* Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. I, p. 34, 40, 262; v. IV, p. 18, 90.
- Revista de Teatro Sbat.* Rio de Janeiro, n. 289, janeiro/fevereiro de 1956; n. 299, setembro/outubro de 1957.
- SANTOS, F. A. Noronha. *As freguezias do Rio antigo.* Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1965, p. 135.
- SANTOS, Guilherme. Recordações do Imperial Teatro D. Pedro II. *Boletim Sbat* n. 289, janeiro/fevereiro de 1956, p. 21-23.
- SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 55-59.
- SOUSA, J. Galante. *O teatro no Brasil.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.
- Alcazar Lyrique**
- Almanak Laemmert.* 1866, p. 348; 1868, p. 366; 1872, p. 374; 1875, p. 478.
- AUGUSTO, Maurício. *Meu velho Rio.* Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura, (s.d.), p. 123-125.
- BANDEIRA, Duarte. *Efemérides do teatro carioca.* Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 33.
- CAVALCANTI, J. Cruvello. *Nova numeração dos prédios da cidade do Rio de Janeiro;* organizada de ordem da ilustríssima Câmara Municipal. Rio de Janeiro: Gazeta de Notícias, 1878, v. 1, p. 192.
- CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1949. V. II, p. 406, 412, 415, 418, 420-424.
- GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. *Dicionário histórico e literário de teatro no Brasil.* Rio de Janeiro: Cátedra, 1975, v. I, letra A.
- HESSEL, Lothar & RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil sob regência D. Pedro II.* Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1979, 1ª parte, p. 280.
- Jornal do Commercio*, 17 de fevereiro de 1859.
- NUNES, Mário. *40 anos de teatro.* Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956 v. I, p. 33.

- O Teatro e a Abolição; subsídios para a história do teatro brasileiro. *Comoedia*, n. 7, out/nov de 1947, p. 48-50.
- PAIXÃO, Múcio da. *O Teatro no Brasil; obra póstuma*. Rio de Janeiro: Moderna, 1917, p. 236-241.
- Revista Perspectiva Universitária*, novembro de 1983, publicação MUIDES.
- SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. I.
- Eldorado (Teatro Phênix)**
- ABREU, Brício de. *Esses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: E. Raposo Carneiro Editor, 1963, p. 128.
- Almanak Laemmert*, 1868, p. 366; 1869, p. 372; 1872, p. 374; 1875, p. 477; 1879, p. 540; 1880, p. 565; 1881, p. 575; 1882; 1883, p. 1243; 1891; 1892; 1895; 1921, p. 793; 1928, p. 415.
- Anuário da Casa dos Artistas*. Rio de Janeiro, 1947; 1949.
- Anuário Theatral Argentino-Brasileiro*. Ano 1, 1926.
- AUGUSTO Maurício. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 131-133.
- Boletim Sbat*. Rio de Janeiro, n. 260, março/abril de 1951; n. 262, julho/agosto de 1951; n. 272, março/abril de 1953.
- BRASIL, Gerson. *História das ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 106.
- CAVALCANTI, J. Cruvello. *Nova numeração dos prédios da cidade do Rio de Janeiro...* Rio de Janeiro: Tipografia da Gazeta de Notícias, 1878, v. 1, p. 215.
- Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 22 de maio de 1956.
- CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro...* Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1949, p. 418-419.
- Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 2 de junho de 1956; 4 de julho de 1957.
- Diário Oficial*. Rio de Janeiro, Seção II, 29 de maio de 1951.
- EMYGDIO, Carlos. Os teatros do Rio de Janeiro. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, fevereiro de 1928.
- ESCRAGNOLLE, Dória. Teatros cariocas desaparecidos. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 13 de janeiro de 1934.
- FAZENDA, José Vieira. *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1921, v. 4, p. 50, 171, 430 e 558.
- FERNANDES, Sebastião. Casas de espetáculo. *Dionysos*, 1974, p. 106.
- GONÇALVES, Martin. *Sbat*. Boletim março/abril de 1953, p. 21.
- Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 de março de 1966.
- Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1863; 26 de novembro de 1864; 3 de dezembro de 1864; 4 de dezembro de 1864; 1 de janeiro de 1865 e 16 de setembro de 1945.
- MACEDO, Roberto. História carioca; teatros. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1962.
- MICHALSKI, Yan. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 de março de 1966.
- NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. 1, p. 41; v. 3, p. 49, 74 e 144.
- O Globo*. Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1965; 8 de julho de 1969; 19 de julho de 1969.
- O Jornal*. Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1968.
- OSCAR, Henrique. *Ainda o caso do Fênix*. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 7 de julho de 1957.
- RANGEL, Otávio. *Levantamento das dependências do Teatro Phênix*. SNT-MEC, 13 de abril de 1951.
- Revista Ilustrada*. Rio de Janeiro, n. 493, 14 de abril de 1888; n.494, 21 de abril de 1888; n.526, 8 de dezembro de 1888; n.527, 15 de dezembro de 1888.
- Revista de Teatro Sbat*. Boletim março/abril, 1951; n. 288, novembro/dezembro de 1955; n. 301, janeiro/fevereiro de 1958; n. 316, julho/agosto de 1960; n. 317, setembro/outubro de 1960.
- Revista Ribalta*. Rio de Janeiro, março de 1953.
- SANTOS, F. A. Noronha. *Apontamentos para o indicador do Distrito Federal*. Rio de Janeiro: Tipografia do Instituto Profissional, 1900, p. 51-53.
- SANTOS, Guilherme. Recordações do Teatro Phênix Dramática. *Boletim Sbat*, Rio de Janeiro, n.288, novembro/dezembro de 1955.
- SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 110.
- SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.

Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro, 6 de junho de 1969.

Última Hora. Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1956.

VITOR, Leo. *Jornal dos Sports*. Rio de Janeiro, 29 de agosto de 1965.

Teatro São Luiz

Almanak Laemmert, 1872; 1875, p. 478; 1879, p. 540; 1880, p. 565; 1881, p. 575; 1882; 1883, p. 1243.

Anuario da Casa dos Artistas, 1941-1942, p. 89.

AUGUSTO, Maurício. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 151.

AZEVEDO, M. D. Moreira de. *Pequeno panorama ou descrição dos principais edifícios da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Paulo Brito, 1862, p. 374.

CAVALCANTI, J. Cruvello. *Nova numeração dos prédios da cidade do Rio de Janeiro...* Rio de Janeiro: Tipografia da Gazeta de Notícias, 1878, p. 104.

DUARTE FILHO, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 19.

EMYGDIO, Carlos. Os teatros do Rio de Janeiro. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, fevereiro de 1928.

ESCRAGNOLLE, Doria. Teatros cariocas desaparecidos. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 13 de janeiro de 1934.

JANSEN, José. Os homens de teatro do passado. *Comédia*. Rio de Janeiro, abril/maio de 1947.

MACEDO, Roberto. História carioca; teatros II. *O Globo*. Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1962.

RENAULT, Delson. *O Rio antigo nos anúncios de jornais; 1808-1859*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1969.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 53-55.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1, p. 293.

Teatro Casino Franco-Brésilien (Teatro Carlos Gomes)

ACIOLY NETO, A. *Teatro da Semana. O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1961.

ALENCAR, Miriam. *Teatro Carlos Gomes; a velhice no riso e na dança das vedetes*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 de março de 1975.

Almanak Laemmert, 1872, p. 374; 1875, p. 477; 1879, p. 540; 1880, p. 565; 1881, p. 575; 1883, p. 1243; 1890, p. 1537; 1905, p. 908; 1906, p. 710; 1911/1912, p. 97; 1921, p. 793; 1928, p. 415.

Almanaque Brasileiro Garnier, 1908, p. 421; 1910, p. 530.

Anuário da Casa dos Artistas. Rio de Janeiro, 1981, p. 31; 1982, p. 15-17, 18.

Anuario Theatral Argentino-Brasileiro, 30 de outubro de 1926.

A Noite. Rio de Janeiro, 8 de agosto de 1963; 19 de agosto de 1963.

AUGUSTO, Maurício. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 141-143.

AZEVEDO, M. D. Moreira de. *Pequeno panorama ou descrição dos principais edifícios da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1862, p. 315.

BANDEIRA, Duarte. *Efemérides do teatro carioca*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 27 e 46.

CAVALCANTI, J. Cruvello. *Nova numeração dos prédios da cidade do Rio de Janeiro*; organizada de ordem da Ilustríssima Câmara Municipal. Rio de Janeiro: Tipografia da Gazeta de Notícias, 1878, v. 1, p. 206 e 337.

Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 8 de julho de 1963.

DÓRIA, Gustavo. A estreia de hoje. *O Globo*. Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1950.

DUARTE FILHO, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 27 e 46.

EMYGDIO, Carlos. Os teatros do Rio de Janeiro. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, fevereiro de 1928.

Folha Carioca. Rio de Janeiro, 5 de setembro de 1952.

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 18 de dezembro de 1985.

Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro, n. 34, 16 de outubro de 1910, p. 133.

Jornal A Notícia. Rio de Janeiro, 17 de agosto de 1963.

Jornal de Brasília. Brasília, DF, 30 de dezembro de 1987.

- Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 de março de 1975; 24 de junho de 1976; 11 de fevereiro de 1977; 21 de abril de 1981; 10 de novembro de 1981; 14 de janeiro de 1982; 19 de janeiro de 1982; 20 de janeiro de 1982; 11 de junho de 1984; 16 de novembro de 1985; 20 de novembro de 1985; 4 de fevereiro de 1986; 30 de dezembro de 1987; 12 de março de 1988; 24 de julho de 1988; 9 de agosto de 1988; 1 de outubro de 1988; 12 de dezembro de 1988; 25 de fevereiro de 1994.
- Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 1 de fevereiro de 1872; 16 de janeiro de 1982; 19 de dezembro de 1985; 20 de abril de 1986; 5 de janeiro de 1988.
- Jornal dos Sports*. Rio de Janeiro, 19 de dezembro de 1985; 13 de maio de 1986.
- Jornal O Dia*. Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1966; 19 de novembro de 1966; 13 de abril de 1982; 27 de abril de 1982; 8 de junho de 1982; 30 de dezembro de 1987; 4 de janeiro de 1988;
- Jornal O Estado de São Paulo*. São Paulo, SP, 12 de fevereiro de 1981.
- Jornal O Fluminense*. Niterói, RJ, 16 de janeiro de 1982; 9 de março de 1982.
- Jornal Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 29 de novembro de 1966; 4 de março de 1982; 12 de março de 1988.
- Jornal Última Hora*. Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1981; 15 de janeiro de 1982; 15 de setembro de 1983; 23 de setembro de 1983; 21 de julho de 1984; 18 de dezembro de 1985; 30 de dezembro de 1985; 9 de agosto de 1986; 27 de agosto de 1986; 13 de janeiro de 1987; 30 de dezembro de 1987; 2 de janeiro de 1988.
- Luta Democrática*. Rio de Janeiro, 3 de dezembro de 1966, 13 de janeiro de 1982; 15 de janeiro de 1982.
- MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro; alguns apontamentos para a sua história*. Rio de Janeiro: Garnier, 1904, p. 96.
- NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. I, p. 37; v. II, p. 67; v. III, p. 137; v. IV, p. 43-44, 46, 79 e 132.
- O Globo*. Rio de Janeiro, 27 de agosto de 1929; 28 de setembro de 1929; 16 de janeiro de 1932; 6 de abril de 1932; 7 de abril de 1932; 2 de abril de 1935; 8 de abril de 1935; 11 de abril de 1935; 8 de maio de 1950; 2 de agosto de 1950; 31 de agosto de 1950; 28 de setembro de 1960; 15 de setembro de 1961; 17 de julho de 1980; 18 de julho de 1980; 12 de janeiro de 1982; 19 de janeiro de 1982; 4 de março de 1982; 5 de março de 1982; 16 de maio de 1984; 1 de julho de 1984; 11 de novembro de 1985; 31 de dezembro de 1985; 3 de março de 1986; 13 de janeiro de 1987; 12 de março de 1988; 8 de julho de 1988; 14 de abril de 1989.
- O Jornal*. Rio de Janeiro, 7 de setembro de 1963.
- PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil...* Rio de Janeiro: Moderna, 1917, p. 246-247.
- Revista Comoedia*. Rio de Janeiro, n. 2, julho de 1946, p. 15; n. 5, março de 1947; n. 6, abril/maio, 1947; n. 10, agosto/setembro de 1949, p. 109; n. de Natal, 1949.
- Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 18 de março de 1922; 1 de abril de 1922; 08 de abril de 1922; 31 de agosto de 1929; 20 de maio de 1950.
- SANTOS, F. A. Noronha. *As freguezias do Rio antigo*. Rio de Janeiro, Edições O Cruzeiro, 1965, p. 97.
- SELJAN, Zora. A estreia hoje. *O Globo*. Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1961.
- SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 59-64.
- SOUSA, J. Galante. *Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.

Teatro Vaudeville

- Almanak Laemmert*, 1875, p. 478; 1879, p. 540; 1880, p. 565; 1881, p. 575; 1882.
- CAVALCANTI, J. Cruvello. *Nova numeração dos prédios da cidade do Rio de Janeiro*, organizada de ordem da Illustríssima Câmara Municipal. Rio de Janeiro: Tipografia da Gazeta de Notícias, 1878, p. 206.
- DUARTE FILHO, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 61.
- EMYGDIO, Carlos. Os teatros do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: *Ilustração Brasileira*, fevereiro de 1928.
- MACEDO, Roberto. História carioca; teatros. *O Globo*. Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1962.
- SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 49-50.

Teatro Circo (Teatro Polytheama Fluminense)

Almanak Laemmert, 1880, p. 565; 1881, p. 576; 1882; 1883, p. 1243; 1890, p. 1537; 1891; 1892; 1893; 1896, p. 1415.

AUGUSTO Maurício. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 185-187.

DUARTE FILHO, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 71.

EMYGDIO, Carlos. Os teatros do Rio de Janeiro, *Ilustração Brasileira*, fevereiro de 1928.

FERNANDES, Sebastião. *Casas de espetáculo*. Rio de Janeiro. Dionysos, 1974, p. 106.

NUNES, Mario. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. I, p. 35.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro, n. 286, julho/agosto de 1955, p. 17-18; n. 287, setembro/outubro de 1955, p. 19-20.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 64-67.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.

Teatro Varietés (Teatro Recreio)

Almanak Laemmert, 1879, p. 540; 1880, p. 565; 1881, p. 576; 1882; 1883, p. 1243; 1890, p. 1537; 1891; 1892; 1893; 1895; 1905, p. 908; 1911/1912, p. 93; 1921, p. 793; 1925, p. 773; 1928, p. 415.

Anuário da Casa dos Artistas. Rio de Janeiro, 1918/1978, p. 25; 1938; 1981, p. 33.

Anuario Theatral Argentino-Brasileiro, 30 de outubro de 1926.

AUGUSTO Maurício. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 148-150.

DUARTE FILHO, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação (s.d.), p. 80.

Luta Democrática. Rio de Janeiro, 31 de março de 1968; 7 de abril de 1968.

Jornal A Noite. Rio de Janeiro, 14 de janeiro de 1964.

Jornal Diário Carioca. Rio de Janeiro, abril de 1961; 4 de maio de 1961; 2 de junho de 1964; 23 de outubro de 1964.

Jornal Diário da Noite. Rio de Janeiro, 29 de abril de 1961.

Jornal Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 4 de abril de 1968; 07 de abril de 1968.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 29 de abril de 1961; 2 de abril de 1968.

Jornal Folha da Tarde. Porto Alegre, RS, 7 de maio de 1968.

Jornal O Dia. Rio de Janeiro, 16 de junho de 1968.

Jornal O Fluminense. Niterói, RJ, 19 de abril de 1968.

Jornal O Globo. Rio de Janeiro, 29 de abril de 1961; 27 de outubro de 1964; 2 de fevereiro de 1968; 22 de fevereiro de 1968.

Jornal O Povo. Fortaleza, CE, 17 de abril de 1968.

Jornal Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro, 3 de abril de 1968; 15 de abril de 1968.

Jornal Última Hora. Rio de Janeiro, 3 de abril de 1968.

MACEDO, Roberto. História carioca; teatro. *O Globo*. Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1962.

MORAIS FILHO, A. J. de Melo. *Fatos e memórias...* Rio de Janeiro: Garnier, 1904.

NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. 1, p. 36, 117, 177; v. 3, p. 113; v. 4, p. 69, 78, 86.

O Jornal. Rio de Janeiro, 4 de abril de 1968.

Revista Careta. Rio de Janeiro, novembro de 1964.

Revista de Teatro Sbat, n. 287, setembro/outubro de 1955, p. 13; n. 291, maio/junho de 1956, p. 13-14; n. 318, novembro/dezembro de 1960, p. 14; n. 362, março/abril de 1968, p. 04; n. 450, abril/maio/junho de 1984, p. 8.

SANTOS, F. A. Noronha dos. *As freqüências do Rio antigo*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1965.

SANTOS, Guilherme. Recordações do teatro Recreio Dramático. *Boletim Sbat*, maio/junho de 1956, p. 13-14.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 67-71.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.

Teatrinho da Gávea

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 30 de abril de 1879; 2 de junho de 1879; 21 de dezembro de 1879.

Teatro Lucinda

Almanak Laemmert, 1881, p. 575; 1882; 1883, p. 1243; 1885, p. 1203; 1890, p. 1537; 1891; 1892; 1893; 1895; 1900, p. 800; 1905, p. 908; 1910, p. 188.

Almanaque Brasileiro Garnier, 1908, p. 422.

AUGUSTO, Maurício. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 151-155.

DUARTE, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria de Educação e Cultura (s.d.), p. 60.

EMYGDIO, Carlos. Os teatros do Rio de Janeiro. *Ilustração Brasileira*, fevereiro de 1928.

FERNANDES, Sebastião. *Casas de espetáculo*. Dionysos. Rio de Janeiro, 1974, p. 106.

MACEDO, Roberto. História carioca; teatros. *O Globo*. Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1962.

MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro*. Paris/Rio de Janeiro: Garnier, 1904, p. 95.

NUNES, Mario. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. 1, p. 38-39.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro, n. 293, setembro/outubro de 1956, p. 13-14.

Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Educação e Cultura. Fundação Estadual de Museus do Rio de Janeiro. *Museus dos Teatros*. Niterói, Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro: 1978, p. 46.

SANTOS, Guilherme. Recordações do teatro Lucinda. *Boletim Sbat*, setembro/outubro de 1956, p. 13-14.

SANTOS, F. A. Noronha. *As freguezias do Rio antigo*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1965, p. 97.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 71-78.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.

Teatro Príncipe Imperial (Teatro São José)

Almanak Laemmert, 1882; 1883, p. 1243; 1890, p. 1537; 1891; 1892; 1893; 1895; 1901, p. 768;

1903, p. 772; 1905, p. 908; 1911/1912, p. 98; 1921, p. 793; 1928, p. 415.

Almanaque Brasileiro Garnier, 1908, p. 424; 1910.

Anuário da Casa dos Artistas. Rio de Janeiro, 1949.

Anuário Theatral Argentino-Brasileiro, 30 de outubro de 1926.

AUGUSTO Maurício. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 159-162.

AZEVEDO, M. D. Moreira de. *Pequeno panorama ou descrição dos principais edifícios da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1862, p. 375.

BERGER, Paulo. *Dicionário histórico das ruas do Rio de Janeiro; I e II Regiões Administrativas*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Ed., 1974.

BRASIL, Gerson. *História das ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 121.

CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro...* Rio de Janeiro: José Olympio, 1949, p. 584.

DUARTE FILHO, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 19.

EMYGDIO, Carlos. Os teatros do Rio de Janeiro. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, fevereiro de 1928.

GILL, Ruben. Praça Tiradentes; documentário para a história anedótica do teatro nacional. II capítulo. Rio de Janeiro, *Comoedia*, agosto/setembro de 1946, p. 72-74.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 11 de maio de 1979.

Jornal Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 16 de março de 1940.

JOTA, Efegê. Praça Tiradentes também já teve seu "Moulin Rouge". *O Globo*. Rio de Janeiro, 5 de abril de 1972.

Luiz Edmundo. *Teatro do tempo (1900)*. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1957, v. 2.

MACEDO, Roberto. História carioca; teatros. *O Globo*. Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1962.

NUNES, Mario. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. I, p. 37, 40, 176 e 286; v. II, p. 41 e 166; v. III, p. 35 e 166; v. IV, p. 12 e 105.

PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil...* Rio de Janeiro: Moderna, 1917, p. 247-248.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro, julho de 1937.

Revista Teatro Ilustrado. Rio de Janeiro, n. 24, junho de 1960.

SANTOS, F. A. Noronha. *As freguezias do Rio antigo.* Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1965, p. 97.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1938, p. 78-80.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.

Teatro Apollo (Inválidos)

DUARTE, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca.* Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 20.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1958.

Jornal O Fluminense. Niterói, Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1985.

Jornal O Globo. Rio de Janeiro, 5 de agosto de 1975; 5 de janeiro de 1976.

MAURÍCIO, Augusto. *Meu velho Rio.* Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 165-167.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro, n. 292, julho/agosto de 1956, p. 11-12; n. 453, janeiro/fevereiro/março de 1983.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 81.

SOUSA, J. Galante. *O teatro no Brasil.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.

Teatro Apollo (Lavradio)

Almanak Laemmert, 1891; 1892; 1893; 1895; 1903, p. 772; 1905, p. 908; 1906, p. 710; 1911/1912, p. 92.

AUGUSTO Maurício. *Meu velho Rio.* Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 165-167.

BRASIL, Gerson. *História das ruas do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 221.

DUARTE, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca.* Rio

de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 33, 39 e 88.

EMYGDIO, Carlos. *Os teatros do Rio de Janeiro, Ilustração Brasileira.* Rio de Janeiro, Fevereiro de 1928.

ESCRAGNOLLE, Doria. *Teatros cariocas desaparecidos.* Revista da Semana. Rio de Janeiro, 13 de janeiro de 1934.

FERNANDES, Sebastião. *Casas de espetáculo.* Rio de Janeiro. Dionysos, ano 25, n. 18, 1974, p. 107.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1958.

Jornal O Fluminense. Niterói, Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1985.

Jornal O Globo. Rio de Janeiro, 5 de agosto de 1975; 5 de janeiro de 1976.

Kósmos, revista artística, científica e literária. *O Teatro no Rio de Janeiro,* janeiro de 1904.

MACEDO, Roberto. *História carioca; teatros. O Globo.* Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1962.

MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro...* Paris/Rio de Janeiro: Garnier, 1904, p. 95.

NUNES, Mário. *40 anos de teatro.* Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. 1, p. 35 e 262.

PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil...* Rio de Janeiro: Editora Moderna, 1917.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro, n. 292, julho/agosto de 1956; n. 453, janeiro/fevereiro/março de 1985.

SANTOS, Guilherme. *Recordações do teatro Apolo.* Rio de Janeiro. Boletim da Sbat, julho/agosto de 1956, p. 11-12.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 81-85.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.

Teatro Eden-Lavradio

AZEVEDO, M. D. Moreira de. *Pequeno panorama ou descrição dos principais edifícios da cidade do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Tipographia Paulo Brito, 1862, p. 375.

DUARTE, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca.* Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 59.

- EMYGDIO, Carlos. Os teatros do Rio de Janeiro. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, fevereiro de 1928.
- FERNANDES, Sebastião. *Casas de espetáculo*. Rio de Janeiro. Dionysos, 1974, p. 102-103.
- MACEDO, Roberto. História carioca; teatros. *O Globo*. Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1962.
- MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro*. Paris/Rio de Janeiro: Garnier, 1904, p. 96.
- NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, p. 35.
- SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 85-86.
- SOUSA, J. Galante. *O teatro no Brasil...* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.
- EMYGDIO, Carlos. Os teatros do Rio de Janeiro. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, fevereiro de 1928.
- GILL, Ruben. Praça Tiradentes; documentário para a história anedótica do teatro nacional. II capítulo. *Comoedia*. Rio de Janeiro, agosto/setembro de 1946, p. 72-74.
- NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. I, p. 38, 118 e 220; v. II, p. 105, 121 e 168.
- SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 87-88.
- SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.

Cassino Nacional

- Almanak Laemmert*, 1902, p. 760; 1903, p. 772; 1905, p. 908; 1906, p. 710; 1911/1912, p. 94-96; 1921, p. 793; 1928, p. 415.
- Anuário da Casa dos Artistas*. Rio de Janeiro, 1941/1942.
- Anuário Theatral Argentino-Brasileiro*, 30 de outubro de 1926
- AUGUSTO Maurício. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 204.
- BRASIL, Gerson. *História das ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 236.
- Almanak Laemmert*, 1903, p. 772.
- AUGUSTO Maurício. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.).
- GILL, Ruben. Praça Tiradentes; documentário para a história anedótica do teatro nacional; II capítulo. *Comoedia*. Rio de Janeiro, agosto/setembro de 1946, p. 72-74.
- NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. IV, p. 127.
- SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 772.
- SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.



Capítulo 3

TEATROS DO INTERIOR
DA PROVÍNCIA E DOS MUNICÍPIOS
DO RIO DE JANEIRO

Se há dificuldade de se encontrar documentação sobre os teatros da cidade, pode-se imaginar o quanto seja escasso o material a respeito dos edifícios teatrais do interior do Estado. Por outro lado, em relação ao estado de conservação dos teatros é triste verificar a precariedade de instalações da maioria deles, como traço dominante durante suas trajetórias. E, quanto ao desaparecimento, também só se tem a lamentar que, às vezes, o único teatro de uma cidade tenha desaparecido sem que algum movimento tenha sido feito para substituí-lo ou salvá-lo.

A província também foi sendo aqui-nhoadada com a sua parte na construção dos edifícios teatrais, seguindo, na medida do possível, e dos interesses da Coroa, o desenvolvimento da capital. É o que se pode acompanhar, desde o século XVIII, neste capítulo dedicado ao inventário e à análise dos teatros das principais cidades da província e, posteriormente, do Estado do Rio de Janeiro, até o final do século XX.

As cidades serão apresentadas pela ordem de inauguração das primeiras casas de espetáculos. Neste caso as pioneiras serão São Salvador de Campos de Goitacazes (Campos dos Goitacazes) e o Arraial de São João de Itaboraí (Itaboraí), locais onde se tem notícia de existência de teatros desde a longínqua data de 1795. Seguem-se as outras: Petrópolis, Macaé, Friburgo, Nova Iguaçu, Duque de Caxias...

Se há dificuldade de se encontrar documentação sobre os teatros da cidade,

pode-se imaginar o quanto seja escasso o material a respeito dos edifícios teatrais do interior do Estado. Por outro lado, em relação ao estado de conservação dos teatros é triste verificar a precariedade de instalações da maioria deles, como traço dominante durante suas trajetórias. E, quanto ao desaparecimento, também só se tem a lamentar que, às vezes, o único teatro de uma cidade tenha desaparecido sem que algum movimento tenha sido feito para substituí-lo ou salvá-lo.

A história dos teatros no interior da província, em tempos passados, e a trajetória das casas de espetáculos no nosso século não se diferenciam muito em termos da existência de curvas ascendentes e descendentes, revelando os resultados críticos da dificuldade de manutenção. Acompanhar a trajetória de muitos deles é desalentador.

1. SÃO SALVADOR DE CAMPOS DOS GOITACAZES: CAMPOS

1823

Teatro João Daniel French

1833

Teatro Campista (Teatro Feliz Esperança)

Campos podia ser considerada uma cidade bastante fértil em meados do século XVIII para as manifestações dramáticas. O Teatro Campista (1833) foi reinaugurado em 1841 com o nome de Teatro Feliz Esperança.

1845

Teatro São Salvador

Em 22 de outubro de 1836 era publicado o projeto dos Estatutos da Sociedade que se propunha construir um teatro. Em 8 de janeiro de 1837 reunia-se no consistório da Igreja do Carmo a primeira Assembleia Geral dos Acionistas, sob a presidência de Dom José de Saldanha da Gama. Nesta assembleia foi eleito o primeiro conselho administrativo, que funcionou até 5 de junho de 1853.

A princípio, a diretoria da sociedade encarregou o Major Engenheiro Henrique Luiz Niemeyer de Bellegarde de apresentar o projeto e dirigir os trabalhos de construção. Bellegarde chegou a fazer alguns croquis e estudos parciais, no entanto, não teve tempo de apresentar o projeto e iniciar os trabalhos, por haver falecido em janeiro de 1839.

Em face da morte de Bellegarde, o engenheiro Aurélio Pralon foi encarregado de

iniciar os trabalhos e de dirigir a construção do teatro; ele era autor da planta da cidade de Campos.

As obras tiveram início em 1839 e foram concluídas em 1844, mas o teatro ainda não tinha nome. Entretanto, diz *A Notícia*, “em março de 1842, por exemplo, exibia-se ali a Companhia Ginástica e Equestre Bernabó”, e no anúncio então publicado, constava: “Teatro da Rua Direita”...

Luis Gonzaga Cony foi responsável pelas pinturas internas e do teto. O São Salvador teve três panos de boca: o primeiro, pintado por Cony, o segundo por Paulo Belido e o terceiro por Clóvis Arrault, no qual representou cenas do livro *Volta ao mundo em 80 dias*, de Júlio Verne (1873).

Sua lotação era: 21 camarotes, sendo um privativo da diretoria, 100 varandas, 350 cadeiras e 200 entradas para as galerias.

O Teatro São Salvador foi a primeira casa de espetáculos de Campos, que madrugara na construção de sua Casa de Ópera, lançando a pedra fundamental de seu quinto teatro a 7 de setembro de 1839, o qual, pronto em 1842, serviu de circo, só recebendo o nome de Teatro São Salvador em 2 de outubro de 1844. Foi oficialmente inaugurado a 7 de setembro de 1845. O nome deriva do primitivo nome da cidade, que era São Salvador de Campos dos Goitacazes. Relembra o jornal *A notícia*, de Campos, a 7 de setembro de 1964:

Às dezesseis horas do dia 7 de setembro de 1839, uma salva de 21 tiros anunciou aos moradores da cidade, a partida do carro que conduzia a pedra angular do teatro. Esse carro se achava ornamentado de festões, folhas e flores, conduzia a pedra e era seguido da música; na frente marchava uma escolta de policiais, e outra na retaguarda dos Srs. Juiz de Paz, Inspetor, Di-



Teatro São Salvador. Campos. RJ

retoria da Sociedade, Acionistas e grande acompanhamento popular.

A pedra foi então depositada em um terreno de esquina das ruas 13 de Maio e Tenente Coronel Cardoso, e mais uma salva de 21 tiros anunciou o fim da cerimônia.

Para a inauguração programou-se a exibição do espetáculo da Companhia Mista Dramática e de Bailados, dirigida por Luiz Montani, que foi atingido com a queda do pano de boca, quando participava do bailado. Com o acidente, o espetáculo inaugural teve que ser suspenso e substituído pela representação da comédia que já estava na programação.

Dentre as reformas e melhoramentos que o prédio experimentou, destaca-se a de Clóvis Arrault em 1890.

Em setembro de 1920, começou a ser demolido para permitir o alargamento da então Rua Formosa. Desapareceu por uma

imposição do progresso, no ano de 1921, quando foi concluída a sua demolição.

1874 **Teatro Empíreo**

O Teatro Empíreo, durou três anos, inaugurado a 6 de setembro de 1874, com o drama *O poder do ouro*. Paralisado por três anos, só foi demolido em 1893.

1885 **Teatro Gynásio Campista**

Além do Teatro São Salvador, Campos dispôs ainda no Império, do Teatro Gynásio Campista, armado a partir de um barracão, por José de Almeida Cabral em 1885, inaugurado a 1º de novembro, com a comédia de Joaquim Manuel de Macedo, *Luxo e vaidade*. Entretanto, durou somente um ano, indo a leilão já em 1886.

1886

Alcazar Campista

Em 1886, surgiu outra sala de espetáculos, o Alcazar Campista, meio teatro, meio café-cantante.

1910

Teatro Parque

1921

Teatro Trianon (Teatro Municipal Trianon)

A obra de construção do Teatro Trianon, de Campos, foi iniciada em 8 de agosto de 1919, e na primeira quinzena de outubro de 1920 foi entregue a parte da construção civil para que fossem feitos os trabalhos necessários de adaptação e decoração exigidos por um teatro daquela natureza, tendo sido

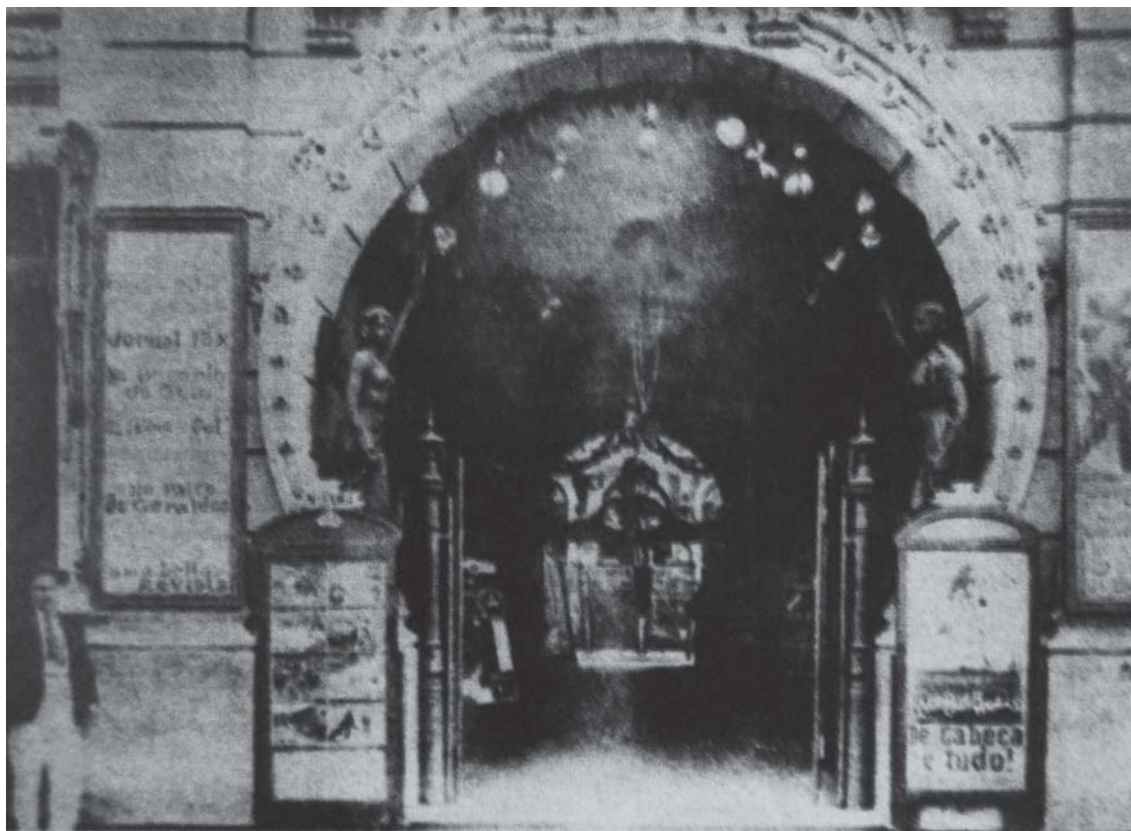
toda a obra custeada pelo capitão Francisco de Paula Carneiro.

O Teatro Trianon era formado de 156 frisas, 554 cadeiras na plateia, 290 balcões, 38 camarotes e 610 gerais para comportar 1.800 espectadores. A caixa tinha 25 camarins, sendo dois luxuosos, para os primeiros artistas.

O capitão Francisco de Paula Carneiro, contratou os arquitetos da Meanda Curty & Companhia, do Rio de Janeiro, para idealizar o seu sonho de construir um cineteatro. A obra foi considerada arrojada e o Trianon na época foi considerado um dos grandes espaços culturais do Estado, pelo seu tamanho, arquitetura e decoração.

A inauguração foi marcada para às 18 horas do dia 25 de maio de 1921, e o capitão Francisco de Paula Carneiro foi conduzido de sua residência à Rua 13 de Maio, esquina com Saldanha Marinho, onde era localizado

Hall de acesso Teatro Trianon, Campos, RJ





Vista do interior do Teatro Trianon, Campos, RJ



Teatro Trianon, Campos, RJ, 1998

o teatro, por uma enorme massa popular, acompanhada pelas quatro bandas de música da cidade: Apolo, Guarani, Conspiradora e Operários Campistas.

À frente do Trianon, na rua estreita, comprimia-se o povo para assistir à entrada, abrindo alas à chegada dos carros de luxo da época, como: Benzi, Overland, Hudson e também os modelos Ford, com as senhoras trajando *soirée*, calda arrastando, e os homens de casaca e *smoking*.

O orador da solenidade foi o advogado criminalista Carlos Fonseca, que falou em nome do povo campista.

O espetáculo de estreia aconteceu no dia 29, com a apresentação de *A Duquesa de Balt-Tabarin*, da companhia Esperanza Iris. A estrela, conhecida como a “Rainha da Opereta”, era mexicana, dotada de beleza e virtuosidade. O elenco artístico era formado por 105 figurantes e mais a orquestra de 22 professores, dirigida pelo maestro Santiago Sabine.

Durante décadas, o Teatro Trianon foi palco para grandes nomes: Leopoldo Fróes, Henriette Morineau, Eva Todor, Jayme Costa, Procópio Ferreira, entre inúmeros outros nomes. Sua última sessão foi realizada em 8 de junho de 1975, ano em que foi demolido.

Passados 14 anos, exatamente em 1989, a comunidade campista se mobilizou para reconstruir o Teatro Trianon. Para alcançar este objetivo foram vencidas inúmeras etapas de dificuldades financeiras ao longo de alguns anos. E em 31 de julho de 1998, às 10 horas era inaugurado o Teatro Municipal Trianon, na gestão do Prefeito Arnaldo Viana e da Sra. Ilsan Santos Viana, presidente da Fundação Teatro Municipal. A comemoração contou com os espetáculos: *Rota*, da Companhia de Dança de Deborah Colker, e a peça *Brasileiro, profissão esperança*, de Paulo Pontes, com Bibi Ferreira e Gracindo Júnior.

1948

Teatro São Salvador

1960

Teatro Municipal Joracy Camargo – projeto

Em 21 de junho de 1960 o prefeito de Campos, José Alves de Azevedo, lançava-se a missão de construção do Teatro Municipal Joracy Camargo, projeto que nunca se concretizou.

1968

Teatro de Bolso de Campos

O Teatro de Bolso de Campos foi inaugurado em 13 de abril de 1968, construído pela Prefeitura – gestão de José Carlos Vieira Barbosa – em convênio com a Associação Regional de Teatro Amador. Este teatro só foi possível graças ao esforço do movimento amadorista de Campos, aproveitando o prédio do Clube Tenentes de Plutão. Possuía 210 lugares e um palco de 8,4 x 5 m, com a boca de cena de 7 x 3,5 m, profundidade de 5 m, proscênio de 1,2 m e urdimento com 1,5 m acima da boca de cena, segundo *A Notícia*, de 17 de março de 1970.

É um teatro nu, inteiramente deserto dos necessários implementos técnicos imprescindíveis a seu funcionamento.

E continua Hervé Salgado Rodrigues, na mesma notícia

Custou muito esforço ao Fernando Gomes e o grupo da Arta, muitas gestões junto ao Prefeito Rockefeller de Lima, que começou a obra e a deixou no meio. Em seguida, o



Teatro de Bolso, Campos, RJ

Prefeito José Carlos Barbosa completou a construção do teatrinho que de fato ficou uma beleza.

Mas no sentido técnico, o verbo completar não corresponde à realidade. Como dissemos acima, o teatrinho é nu, significando um esforço muito grande a montagem nele de certos espetáculos.

Em outubro de 1975, foi cogitada a transferência do Teatro de Bolso para o acervo municipal, que após decisão tomada em assembleia conjunta da Associação Regional do Teatro Amador e o Clube Tenentes de Plutão, em 5 de abril de 1976, foi efetivada.

O teatro em 1978, tinha como administrador Belcy Drummond, que pretendia fazer uma reforma, entretanto foi reaberto em 4 de agosto de 1978, sem a reforma pretendida, para que as atividades não fossem interrompidas, pelo fato da verba não ter sido liberada.

Ficou um longo período fechado. E *O Fluminense*, de 30 de abril de 1987 noticia:

O Teatro de Bolso, único de Campos, foi fechado por Zezé Barbosa, por ter sido o seu nome retirado do out-door colado pela Prefeitura Municipal de Campos, na fachada do prédio, por exigência dos artistas.

A Associação Regional de Teatro Amador, fez tudo para recuperá-lo, inclusive ingressando na justiça, devido a um comodato vencido em 1986. Depois de muitas pressões o Prefeito José Carlos Barbosa anunciou em 2 de setembro de 1988 que reabriria o Teatro de Bolso, fechado ele por dois anos, o que, oficialmente, foi acontecer em 15 de abril de 1989.

2. **ARRAIAL DE SÃO JOÃO DE ITABORAHY: ITABORAÍ**

1827

Teatro de Itaborahy (Teatro Municipal João Caetano)

O Teatro de Itaborahy, o primeiro a levar nome de João Caetano, ilustre itaboriense, considerado o mais importante ator do país, no século XIX, faz parte de uma importante e destacada página do passado histórico deste município do Rio de Janeiro. A surpreendente presença de um teatro neste município já no século XVIII, é atestada por Múcio da Paixão, que assim descreve o contexto da época:

No ano de 1795 o arraial de São João de Itaboraí era composto de 72 casas cobertas de telhas e já tinha um teatro. Em uma casa de sofrível aspecto, diz um historiador, na mesma povoação se levantou um teatro, no qual cumpria os representantes dele as cenas com asseio competente, acompanhando esses atos destros professores de instrumentos musicais¹

Em 1827, é oficialmente construído o teatro da então freguesia de São João de Itaboraí, conforme escreve o texto do mesmo autor:

No segundo quarto do século passado o coronel João Hilário de Menezes Drummond...dotou a Villa de um teatro construído à sua custa e a que chamava de sua loucura de pedra e cal. Este teatro que veio substituir aquele referido (...) existe ainda hoje no Largo da Matriz, em frente à igreja...

Embora não seja possível verificar com exatidão o projeto arquitetônico deste teatro, percebe-se a influência do neoclássico (estilo artístico europeu, adotado tardiamente no Brasil, a partir da vinda da Missão Artística Francesa em 1816) no trata-

mento da fachada, com a utilização de um frontão irregular, semelhante ao prédio da atual Câmara Municipal da Cidade de Itaboraí.

É neste teatro que se dá, em 1827, a estreia de João Caetano, com a peça *O carpinteiro de Livônia*, abrindo espaço para que este talentoso artista, (nascido em Itaboraí, na Serra do Lagarto, a 27 de janeiro de 1808), conquistasse o Brasil com suas brilhantes interpretações e seu ousado espírito empresarial. Também é importante destacar que nesse teatro, já denominado João Caetano, a Princesa Isabel e seu esposo, o Conde D'Eu, assistiram à peça *A cavalhada*, quando visitaram Itaboraí, a 13 de julho de 1863.

Sobre a estreia de João Caetano, escreveu Múcio da Paixão:

(...) e nele estreou João Caetano dos Santos, perante a primeira plateia que lhe pagava as entradas. Para esse teatro es-

Fachada do Teatro João Caetano em 1927



Reprodução: Acervo Prefeitura Municipal de Itaboraí, Niterói, RJ

creveram Joaquim Manoel de Macedo e Martins Pena, algumas de suas melhores comédias.²

Em 1920, o teatro é reformado, e na fachada do antigo frontão é acrescida uma platabanda. A segunda reforma ocorre, provavelmente em 1927, com uma alteração mais acentuada na fachada, que se tornou bem mais rebuscada. O refinamento técnico, surgido com a importação pelo Brasil, de materiais e técnicas construtivas, a partir do final do século XIX, ficou evidenciado nesse teatro, na bela fachada e nas paredes internas circulares, compostas por camarotes em madeira, distribuídos em dois pavimentos.

Preocupado com a manutenção do imóvel, que em 1937 já apresentava sinais de deterioração, o comerciante Januário Cáffaro apresentou ao Executivo municipal, uma petição sugerindo algumas medidas para a administração do teatro.

Entre as décadas de 1940 e 1960, seu espaço é utilizado com bastante frequência, tanto por espetáculos teatrais como para bailes carnavalescos, saraus e comemorações oficiais da cidade.

Ciente do estado precário em que se encontrava o teatro, o então Prefeito João Baptista Cáffaro, em seu primeiro mandato (1963-1967), inicia um projeto de reforma geral do edifício, não concluído em seu governo por falta de verbas. As administrações municipais posteriores também não concluíram as obras, nem desenvolveram projetos de consolidação, ocasionando assim, uma total deterioração do prédio.

No mandato do governo de Jonas Dias de Oliveira (1967-1971) houve uma tentativa de recuperação do imóvel.

Em 1974, com o prédio já em ruínas, o então Prefeito Francisco Nunes da Silva, não encontrando alternativa, decide demolir aquela importante relíquia histórica do município,

ficando a cidade órfã de um monumento arquitetônico histórico.

Com o retorno de João Baptista Cáffaro à Prefeitura Municipal de Itaboraí (1984-1988), o Teatro Municipal João Caetano é reconstruído, tendo como base a última fachada e um novo projeto arquitetônico.

Apesar de não concluir totalmente as obras, o teatro foi reaberto ao público com eventos culturais, no intuito de que este importante monumento resgatasse sua importância para a irradiação da arte e da cultura.

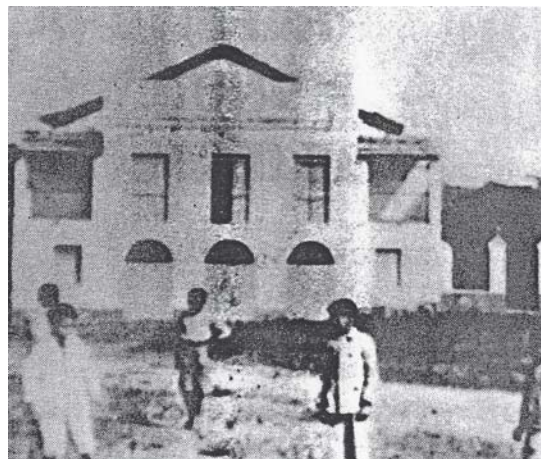
3. NITERÓI

1842

Teatro Santa Teresa (Teatro Municipal João Caetano)

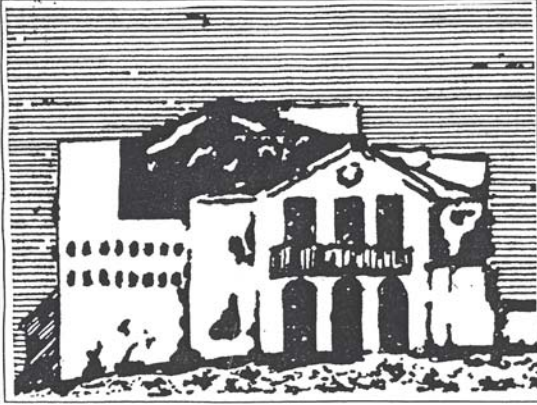
O teatro niteroiense surgiu com a Sociedade Filodramática, estabelecida em 1827, com um teatrinho no antigo Caminho do Capitão Mor, hoje Rua XV de Novembro.

Do prédio, transformado, de reforma em reforma, no hoje Teatro Municipal João Caetano, sabe-se que pertencia a José Francisco Furtado de Mendonça, que em 22 de julho de 1834 vendeu-o a um dos fundado-



Fachada do Teatro João Caetano em 1920

Reprodução: Acervo Prefeitura Municipal de Itaboraí, Niterói, RJ



Desenho s/autor do primeiro teatro oficial de Itaboraí, em 1827

res da Sociedade, Joaquim Antonio Correia Bacelar, que o transferiria, em 31 de julho de 1840, àquele grupo dramático, já então denominado Sociedade Filodramática de Niterói. Esta o explorou até 1842, quando João Caetano adquiriu o teatrinho e o transformou no Teatro Santa Teresa.

A importância do teatrinho só se distinguirá a partir de 2 de dezembro de 1833, quando nele estrearia a primeira Companhia Dramática Nacional, formada por João Caetano, representando *O príncipe amante da liberdade* ou *A Independência da Escócia*. Partindo a Companhia Dramática, voltou o teatrinho a seu silêncio. Em 1838, volta João Caetano para uma série de récitas que se prolongariam até o ano seguinte.

Em 12 de abril de 1839, o então Presidente da Província, Paulino José Soares de Souza, sanciona em contrato firmado no dia 24 de abril com João Caetano, para num prazo de 12 anos construir e explorar o teatro provincial com o produto de 12 loterias anuais no valor de 120 contos de réis cada uma.

O sonho de João Caetano – de construção do seu próprio teatro – estava se concretizando e, em 18 de dezembro de 1839, começava oficialmente a construção do teatro elegante e espaçoso com 60 camarotes e 400 cadeiras, na esquina das ruas Almirante Tefé

e XV de Novembro, projeto do Coronel Engenheiro Pedro de Alcântara Belegarde, então diretor da Escola de Arquitetos Medidores de Niterói. A obra não foi adiante; toda a verba foi consumida nos alicerces, e João Caetano teve de abandonar o sonho e retornar para o Rio. Em fins de 1841, volta ao teatrinho para algumas apresentações e consegue a prorrogação da concessão do mesmo até o ano de 1864, e conquista também o aumento de loterias anuais através do então Presidente da Província, Honório Hermeto Carneiro Leão (depois Marquês do Paraná), podendo então adquiri-lo da Sociedade Filodramática em agosto de 1842, por quatro contos de réis.

Com ajuda de Albino Joaquim da Silva (carpinteiro) e Antonio José Areias (ator de sua própria companhia) são iniciadas a reforma de carpintaria, os trabalhos de pintura e decoração, inclusive confecção de cenários e pano de boca.

Com o nome de Teatro Santa Teresa, homenagem à Imperatriz Teresa Cristina Maria de Bourbon, consegue inaugurá-lo em 25 de dezembro de 1842, com a comédia *As memórias do diabo*.

Em 1843, João Caldas Viana, sucessor de Honório Hermeto no Governo da Província, convenceu os deputados da necessidade de dotar o teatro de uma sólida construção, tendo que desapropriar terrenos para benfeitorias na parte do fundo da casa de espetáculos.

Em junho do mesmo ano, o engenheiro Carlos Garçon Revière começou a segunda reforma, dando-lhe um frontispício mais elegante, melhorando os camarins, acrescentando as varandas laterais e construindo o camarote de honra, destinado ao Imperador. Em 1844 estava definitivamente concluído. Daí por diante não houve Presidente da Província que deixasse de beneficiar com dinheiro e favores o empresário João Caetano:



Teatro Municipal João Caetano em 1935, Niterói, RJ

Candido Batista Oliveira permitiu-lhe transferir o contrato de exploração do Santa Teresa a seus herdeiros e sucessores. José Ricardo de Sá Rego estendeu-lhe a concessão até 1869. Pedreira subvencionou-o em 925 contos de réis mensais (o salário da época de um Mi-

nistro do Estado). Antonio Nicolau Tolentino triplicou a subvenção em 1857 (era público e notório que esse dinheiro não seria investido no Santa Teresa, mas na reconstrução do Teatro São Pedro do Rio, destruído por um incêndio no ano anterior). Luis Antonio Barbosa adiantou-lhe 77 contos de réis, a serem cobertos pela extração de loterias, cujo



Teatro Municipal João Caetano, Niterói, RJ

número Silveira da Mota mandou em 1859 aumentar para quatro por ano, mas com retroação a 1857, e adiantando-lhe também o valor destes, ou seja, sacando sobre recursos que não existiam. O Visconde de Barbacena permitiu-lhe contratar companhias dramáticas de outros empresários, o que lhe possibilitou viajar pelo Brasil e exterior.

Garantido pelas leis e cofres da província, João Caetano desinteressa-se de Niterói e os

espetáculos do Santa Teresa, apresentados por outras companhias tornam-se raros e inexpressivos.

Em 1861, depois de retornar da Europa, João Caetano, monta no Santa Teresa *O pres-tidigitador*; após a representação do drama, a plateia, saudosa dele, aplaudiu-o de pé. Logo voltaria à tragédia, encenando *Cina*, de Corneille, e *A Nova Castro*, em que contracenou com Ludovina da Costa. Foi no decorrer deste espetáculo, em dezembro de 1862, que João Caetano caiu do palco, derrubado

por um insulto cerebral; o que novamente ocorreu a 14 de junho de 1863, quando representava *Os íntimos*, de Sardou, na cena em que beijava uma criança (seu próprio filho João Caetano Júnior), nos braços da atriz Antonina Marquelou. Não pôde continuar, nem voltaria mais ao palco. O terceiro insulto matou-o, no Rio de Janeiro, a 24 de agosto de 1863.

Com a morte de João Caetano, a viúva, a atriz Estela Sezefredo e os filhos do casal ficaram responsáveis pelo teatro. Temendo a responsabilidade, ela devolve-o ao Governo Provincial, no estado em que se encontrava, rescindindo o contrato de concessão. Em 1886, sem recuperação ou novo arrendatário, o prédio ruiu.

Em 1871, o Presidente da Província, Josino do Nascimento Silva autoriza a sua reconstrução a cargo do Major Prudêncio Luiz Ferreira Travassos, da Guarda Nacional. Em 1873, é vetada a reconstrução pelo novo presidente, Manuel José de Freitas Travassos, que entendendo que a reconstrução devia processar-se por meio de concorrência pública, não mandou realizá-la.

Em 1875, o Presidente Francisco Xavier Pinto Lima, manda de novo contratar a sua reconstrução ficando a cargo do Maestro italiano Felice Fortunato Tati – radicado muitos anos em Niterói – e do sogro deste, José de Sá Carvalho, Deputado Provincial.

O teatro é inaugurado, com a promessa de Felice Tati de instalar uma escola dramática, para qual o governo concederia uma subvenção anual de vinte contos de réis, paga por trimestre. É organizada então a Companhia Teatro Santa Teresa, mas as obras só tiveram início em 5 de abril de 1876, executadas pelos construtores Carlos e Abílio Amand, segundo o projeto do engenheiro provincial Ernesto Fernandes Barradon.

Uma comissão técnica atesta irregularidades na construção e entre ações judiciais,

leilão do patrimônio dos construtores, dilatação do prazo concedido pela província para inauguração ao teatro, empréstimos e execuções, é que Felice Fortunato Tati consegue um empréstimo do comendador José de Góis Viana, e apronta de fato o teatro.

O Teatro Santa Teresa é reinaugurado em 8 de agosto de 1884, com a representação do drama *O grã Galeoto*, de José Echegaray, tradução em versos de Filinto de Almeida e Valentim Magalhães, pela Companhia Dias Braga, comparecendo o Imperador e a Imperatriz, além do Presidente da Província José Leandro, ministros, senadores e deputados.

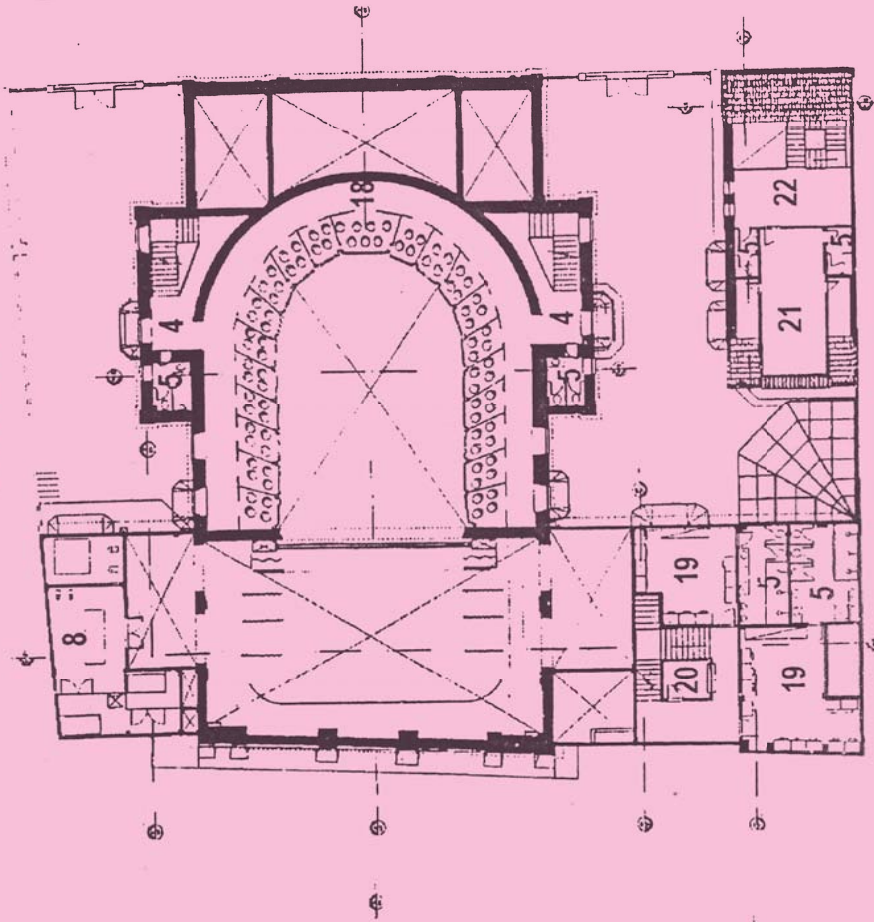
O grande sucesso na época acaba sendo o pano de boca que retratava a Praia de Icaraí; trabalho do jovem pintor Antonio Parreiras.

Apesar de todos os movimentos tais como ameaça de desabamento, pagamentos de empréstimos, venda do mobiliário de cena, cenários, dos acessórios de instalação de gás e de parte das cadeiras, o maestro Felice Tati tenta desesperadamente salvar o teatro. Todas as suas solicitações ao governo são negadas, por não ter instalado a escola dramática. O teatro é então adjudicado à província em 12 de novembro de 1887, na gestão do Presidente Antonio Fernandes da Rocha Leão.

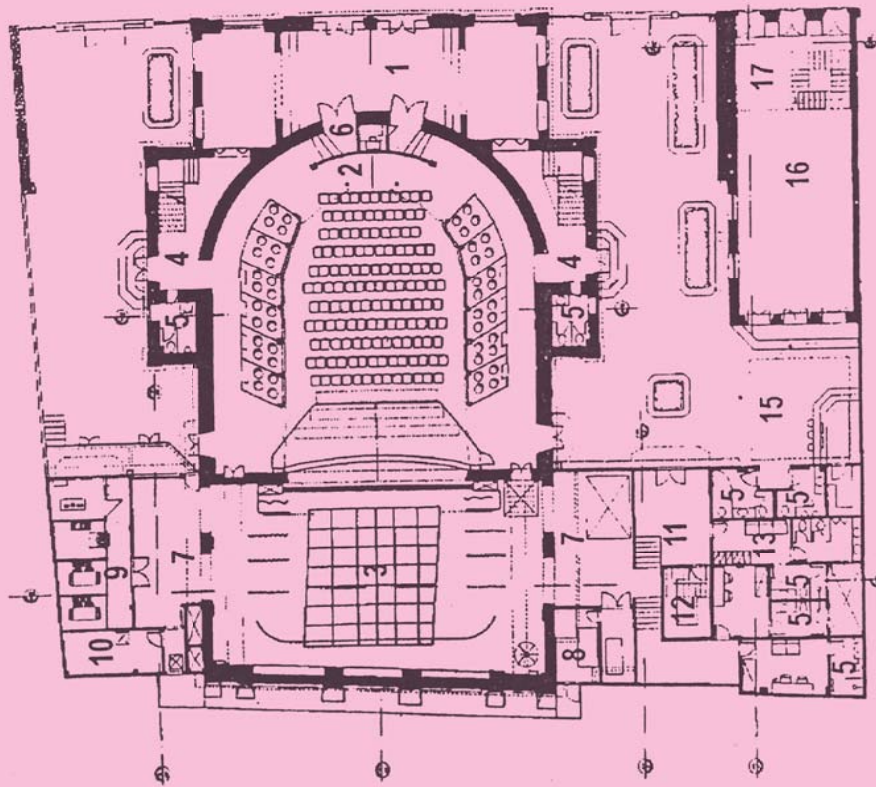
Durante certo período poucas apresentações foram realizadas pelas companhias de Dias Braga e Braga Júnior, que se sujeitavam a um teatro sujo e desmobiado. Entretanto, é o deputado Luis Carlos Fróes de Cruz, pai de Leopoldo Fróes, que consegue, no orçamento provincial de 1889, uma verba para reformar o Teatro Santa Teresa, cabendo ao professor de pintura Thomas Driendl a decoração interna e a pintura dos cenários e do pano de boca, provocando ciúmes no jovem pintor Antonio Parreiras.

As obras foram iniciadas em fevereiro de 1889, e Felice Tati é nomeado administrador, ficando pouco tempo no cargo. As

1º BALCÃO



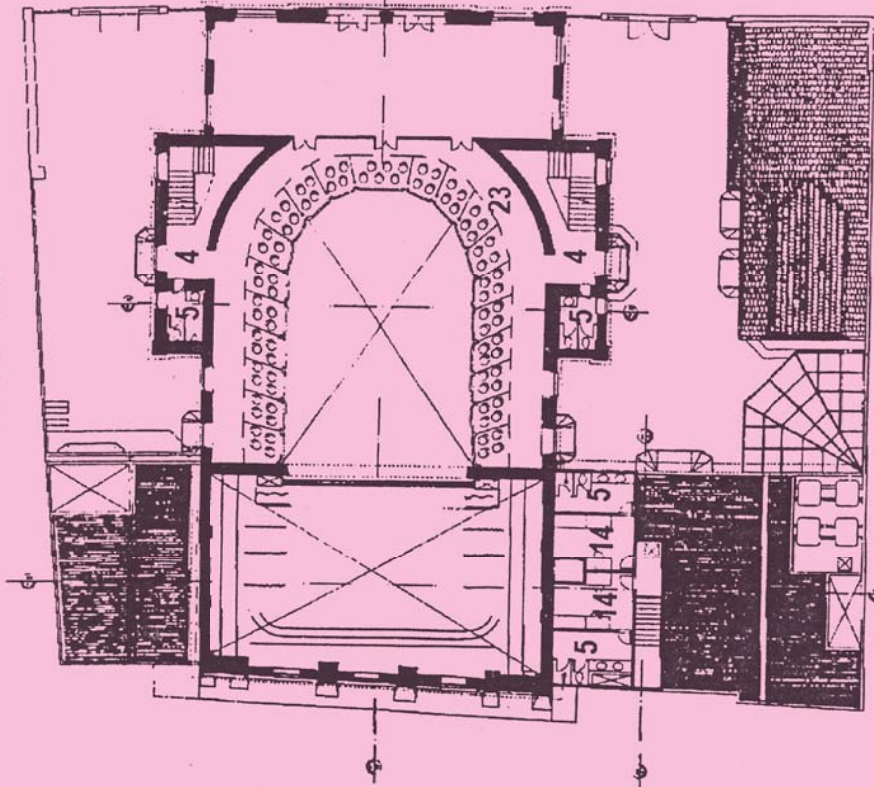
PLATEIA



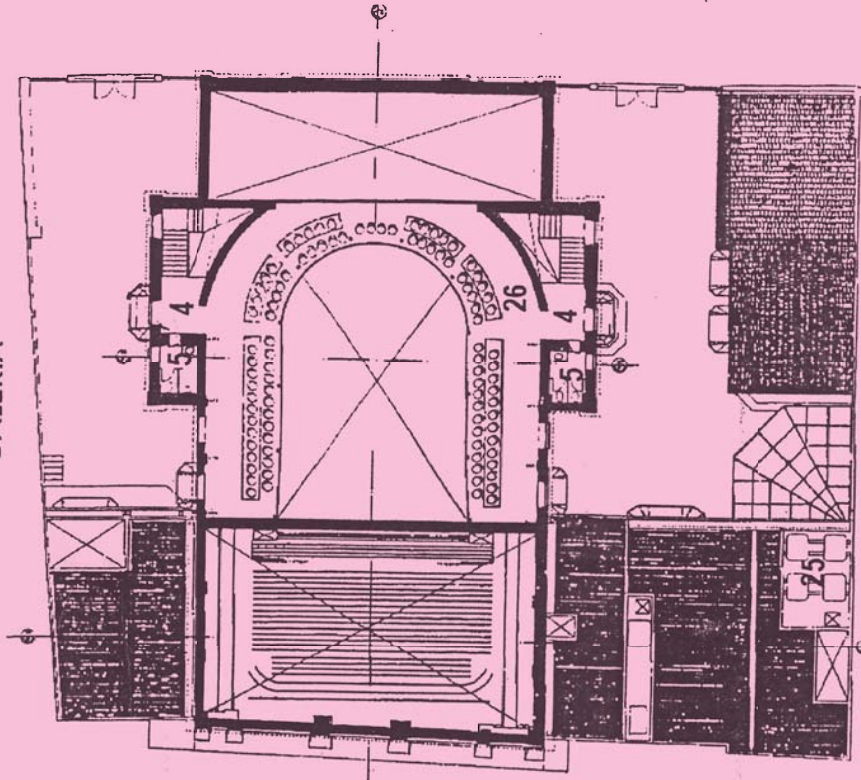
LEGENDA

- | | | | | |
|-------------------------|------------------------|-----------------------------|----------------------------|-------------------|
| 1. HALL PRINCIPAL | 5. SANITÁRIO | 9. SUBESTAÇÃO | 17. HALL/BILHETERIA | 21. DIRETORIA |
| 2. PLATEIA | 6. CABINE DE LUZ E SOM | 10. CASA DE BOMBAS INCÊNDIO | 18. 1º BALCÃO/CAMAROTES | 22. ADMINISTRAÇÃO |
| 3. PALCO | 7. COXIAS | 11. HALL DE SERVIÇO | 19. CAMARINS COLETIVOS | |
| 4. ESCADAS / CIRCULAÇÃO | 8. CASA MÁG AR-COND. | 12. ALMOXARIFADO | 20. SALA CAMAREIRA | |
| | | | 13. VESTIÁRIO FUNCIONÁRIOS | |
| | | | 14. CAMARIM SOLISTA | |
| | | | 15. CAFETERIA | |
| | | | 16. SALA CARLOS COUTO | |

2º BALCÃO

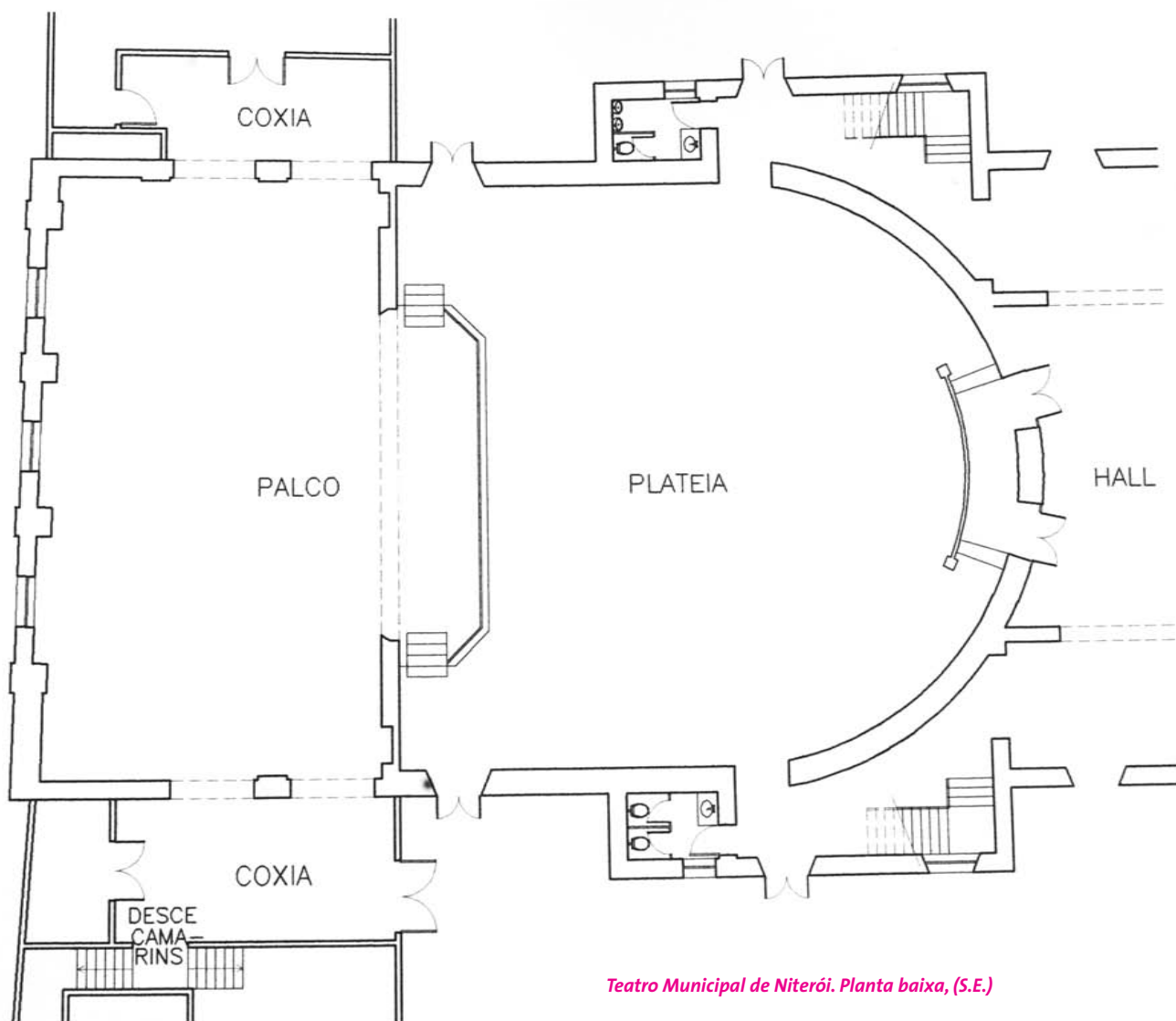


GALERIA



LEGENDA

- 4. ESCADAS / CIRCULAÇÃO
- 5. SANITÁRIO
- 14. CAMARIM SOLISTA
- 23. 2º BALCÃO/CAMAROTES
- 24. SALÃO NOBRE
- 25. CAIXAS D'AGUA
- 26. GALERIA



Teatro Municipal de Niterói. Planta baixa, (S.E.)

obras, entretanto, prosseguiram, e o teatro foi reinaugurado em 31 de julho, sendo cedido ao Clube Dramático Kean.

Durante a Revolta da Armada em 1893, o teatro localizado junto ao litoral, foi alvo fácil dos bombardeios e, em abril de 1894, quando a revolta terminou, o Teatro Santa Teresa estava semidestruído. Leiloado em 30 de junho de 1896, é arrematado pela Câmara dos Vereadores. As reformas, ou melhor, a reconstrução é iniciada a cargo do engenheiro municipal Pedro Joaquim da Silva Fontes; ao decorador Roma coube a ornamentação, e a Orestes Colina o pano de boca e os cenários. Pronto, é reinaugurado em 1º de janeiro de 1897 pela companhia

Dias Braga com o drama *Capricho feminino*, de Julia Lopes e a comédia *Portugueses às direitas*, de França Júnior.

Alguns grupos de amadores como o grupo Chateaux Desireux, o Clube Dramático Vinte e Sete de Julho e o Clube Fluminense conseguem se manter, independente do Teatro Santa Teresa. Com a competição e o desentendimento entre estes, surge o Clube Dramático Assis Pacheco, que estreia em setembro de 1898 e revela Leopoldo Fróes como amador. Durante um ano o teatro é arrendado pelo Clube Assis Pacheco, que logo depois é dividido, se extingue e é dissolvido pela Câmara em 1900. O teatro então já necessitava de

uma boa reforma, que não foi providenciada. O máximo que se fez foi mudar-lhe o nome para Teatro Municipal João Caetano, por deliberação firmada em 24 de julho de 1900, pelo Presidente Interino da Câmara Pedro Severino Dantas.

Durante alguns anos o teatro permaneceu em funcionamento em precárias condições: sujo, com goteiras e desequipado. Somente com um acidente ocorrido em 1903 com o maquinista é que foram tomadas medidas emergenciais. Foi contratado o arquiteto Felice Antonio Miragle, e sob a supervisão do diretor municipal de obras Godofredo de Freitas Travassos foram iniciadas as obras. Mais tarde também foi contratado Ludovico Berna para auxiliar Felice Miragle.

O Teatro Municipal João Caetano foi inaugurado mais uma vez, a 14 de julho de 1904. A presidência da solenidade ficou a cargo de Artur Azevedo, e foi mostrado o busto de João Caetano adquirido a Benevenuto Berna. Foi apresentada a comédia *Os três chapéus*, de Augusto de Castro, por um grupo de amadores.

Os anos seguintes foram de incertezas, com as companhias de Cinira Polônio, Dias Braga, Silva Pinto, Lucinda Simões, Jacinto Heler e Ismênia Santos. Em 1908, é que acontecem os grandes sucessos com a companhia de Artur Azevedo e principalmente a de Leopoldo Fróes. Mas em 1910 o teatro é arrendado a Luigi Schisa que o transformou numa espécie de circo, cabendo ao Prefeito Feliciano Sodré rescindir o contrato com Schisa e mandar mais uma vez reformar o teatro, embora reconhecendo que seus defeitos originais de construção só desapareceriam se o demolissem e construíssem de novo. Foram designados então os engenheiros Valdemar Kastrupp e Romeu Seixas Mattos, que encontraram de tudo no teatro, até mesmo um centro espírita que funcionava em uma de suas salas.

O teatro é reinaugurado em 1^a de setembro de 1911 pelo Prefeito Sodré e pelo Governador Oliveira Botelho, e um longo período de fausto se estabelece no teatro, com a Companhia de Ismênia dos Santos.

Depois de um período de turbulência, com a morte de Ismênia, o teatro volta em 1922 a ter uma frequência maior com as temporadas de Renato Viana e a Companhia de Viriato Corrêa.

Durante um longo tempo o teatro passou por sucessos e incertezas. Reformado em 1944, em 1950 sofreu um início de incêndio após a formatura da Faculdade de Filosofia. Em 22 de março de 1952 o Prefeito Daniel Paz de Almeida concede autonomia administrativa ao teatro, introduzindo diversos melhoramentos, entre eles o palco giratório, inaugurado pela Companhia Bibi Ferreira. Reformas mais radicais foram executadas em 1956, pelo Prefeito Alberto Fortes, e em 1958 as cadeiras de madeira foram trocadas por modernas poltronas estofadas. Daí por diante várias reformas se realizaram nas administrações: Wilson de Oliveira (1960), Emílio Abunahman (1965), Yvan de Barros (1973), Ronaldo Fabrício (1976), todas muito superficiais. Reformas definitivas, apesar de necessárias, iam sendo empurradas de um ano para outro. Com isso o prédio foi perdendo suas características arquitetônicas.

Em 1977, o Prefeito Moreira Franco manda levantar as necessidades imediatas do teatro e com recursos liberados via Ministério do Interior, permite a execução de um projeto de tratamento arquitetônico para o mesmo.

A reforma foi geral, sendo atacadas todas as partes do teatro, da fachada aos camarins; do palco à plateia; da iluminação cênica à instalação hidráulica, tudo foi reformado, revisto e restaurado. As obras iniciadas em 1978 prolongaram-se até 1983, cabendo ao

Prefeito Waldenir Bragança a conclusão das mesmas, sendo reinaugurado em 22 de novembro daquele ano.

Em 1991, na administração do Prefeito Jorge Roberto da Silveira, o teatro entrou novamente em processo de restauração total, coordenada pelo artista plástico Cláudio Valério Teixeira, com uma equipe de arquitetos e restauradores. A grande prova de fogo foi o teto, onde uma grande área do lado direito tinha se perdido com a ruína total da madeira na qual estavam pintados motivos florais do artista Thomas Driendl. Mas o lado esquerdo estava inteiro, e era igual ao direito, possibilitando rebater a pintura de um lado para o outro.

A reforma foi completa, resgatando o estilo arquitetônico do prédio, que ganhou anexos, instalação dos sistemas elétricos, de refrigeração central e contra incêndio. A iluminação cênica, um sistema computadorizado e equipamentos de cenotécnica para produções de grande porte. Além do teto, o palco, telhado, plateia, balcões, sofrem também reformas profundas.

Da equipe de Cláudio Valério Teixeira faziam parte as restauradoras Lucineri Telles, Regina Pontim de Mattos e a arquiteta Fernanda Teixeira.

O teatro reinaugurado em 22 de novembro de 1995, com apresentação da Companhia de Ballet da Cidade de Niterói.

1880 Teatro Fênix Niteroiense

Desde 1880 funcionava regularmente na Rua Visconde do Uruguai, esquina de Marechal Deodoro, em Niterói, o Teatro Fenix Niteroiense, que duraria até 1891, com uma frequência assídua e constante durante seu tempo de vida.

193? Cineteatro Central

Em 28 de julho de 1953, por decreto do Prefeito Altivo Linhares, era desapropriado o Cineteatro Central, uma casa de espetáculos, bem no coração de Niterói. Pertencia a um empresário cinematográfico, e estava fechado desde 1940.

Além desse teatro, outras casas existiram em Niterói, mas foram demolidas sem que tenhamos conseguido informações sobre inaugurações, desativações e demolições. Uma matéria de 29 de julho de 1953, no *Correio da Noite*, comenta esses teatros:

Niterói já foi uma das melhores praças de teatro do Brasil. Ali há anos passados, funcionavam durante a estação propriamente artística, vários teatros, entre os quais nos lembramos o Terpsichore, o Roial, o Odeon, o Municipal e o Central, o que ora está em questão. Companhias das melhores, desde as líricas, as de comédia até as de revista. Depois, esses teatros, todos de grandes lotações, foram desaparecendo, ficando somente o Municipal, justamente o mais fora de mão e o de menor de pesa financeira.

Parece que não havia uma preocupação com o desenvolvimento artístico do povo niteroiense, e acumulado às péssimas administrações, os teatros não conseguiam manter uma organização e programação teatral, ficando abandonados ou entregues a outras finalidades.

Em 1953, a administração do Prefeito Altivo Linhares – depois da medida de desapropriação do Central – estava disposta a reativar o movimento artístico da cidade com maior interesse, amparando as representações e facilitando as temporadas da

Companhia Dramática Nacional e a de Jayme Costa no Teatro Municipal João Caetano. Em uma nota publicada na *Folha Carioca*, de 3 de agosto do mesmo ano, lê-se:

O Serviço Nacional de Teatro havia estabelecido entendimentos com elementos da Câmara Municipal da cidade vizinha, neste sentido, desejando viesse aquela casa de espetáculos a lhe ser entregue para assim instalar ali a sua delegacia, tal como acontecera mais ou menos em Natal, Rio Grande do Norte, e Salvador, Bahia. De qualquer forma, o importante é que o Central voltará a ser teatro...

Nada mais se soube do Cineteatro Central de Niterói.

1967 Teatro Alvorada (Teatro Leopoldo Fróes)

O Teatro Alvorada, na Praça da República, Niterói, foi inaugurado em 14 de dezembro de 1967, sendo proprietário na época a Mitra Diocesana de Niterói, que mantinha convênio com a Associação Recreativa Comércio e Navegação. Seu primeiro administrador foi Albino Ferreira dos Santos, com a supervisão a cargo do Padre Antonio Mazzotti.

A capacidade do teatro era de 450 espectadores, e a peça de inauguração foi *Esta noite choveu prata*, de Pedro Bloch, tendo Procópio Ferreira como ator principal, que recebeu uma grande homenagem após a estreia da plateia niteroiense por suas atividades teatrais.

Niterói passou nesta época a possuir então dois teatros: o Teatro Municipal João Caetano que tornou-se mais reservado nas suas apresentações, enquanto o Alvorada,

no sentido mais comercial, oferecia funções populares, dando ao grande público a chance de assistir a espetáculos culturais a preços acessíveis, e sem a obrigatoriedade do paletó e da gravata.

Depois de permanecer dez meses fechado pela Mitra Diocesana de Niterói, que o mantinha para apresentações esporádicas de grupos fluminenses e cariocas, o teatro foi reaberto em 9 de outubro de 1973, com o recital do Soprano Dalca Azevedo, com o nome de Teatro Leopoldo Fróes, ficando então sob responsabilidade do Instituto Niteroiense de Desenvolvimento Cultural. Em 1980, a casa passa também a ser explorada como cinema, conforme matéria no jornal de Niterói *O Fluminense* de 18 de julho de 1980:

Com a recente mudança de presidência, a Cooperativa Brasileira de Cinema, ainda não decidiu se vai ou não explorar o Teatro Leopoldo Fróes, em Niterói, como cinema de arte em circuito com o Cine Ricamar, em Copacabana, também da Cooperativa.

Já estando instalado o projetor de filmes, falta apenas a instalação do som e da tela móvel, pois o Teatro Leopoldo Fróes continuaria a abrigar atividades teatrais, transformando-se num cineteatro, em horários intercalados.

Em 1983, o estado do Teatro Leopoldo Fróes era precário, não só pelas suas possibilidades técnicas, mas pelo seu estado de conservação. Em março daquele ano, a luz havia sido cortada por atraso no pagamento da conta, desde o mês de dezembro de 1982; o telefone também já havia sido cortado; as inúmeras goteiras no palco, prejudicaram as apresentações em dias de chuva; além dos ratos que destruíam tudo o que encontravam no palco e nos camarins.

Depois de algumas melhorias, o Teatro Leopoldo Fróes, no decorrer do ano de 1986, já sob administração de Hipólito Gerandes, passa a receber espetáculos profissionais vindos do Rio de Janeiro, com isso os preços dos ingressos passam a ser mais caros, e para que possibilitasse as montagens das programações, permanecia fechado de segunda a quinta; esta medida gerou um descontentamento dos grupos e entidades que faziam uso da casa durante toda a semana, com atividades culturais bem populares, sempre a preços compatíveis com seu público, situação denunciada em uma matéria do dia 28 de outubro de 1986, no jornal *O Fluminense*.

Todos, sem distinção, pedem a ativação da casa de espetáculos durante toda a semana, pois sem dúvida é a maior opção de cultura – em termos populares – do centro de Niterói. [...] Não é possível que o Leopoldo Fróes fique fechado de segunda a quinta-feira e quando abre suas portas no fim de semana, sexta à domingo, seja para trazer peça com preços altos, sem deixar a opção de um trabalho mais voltado para o povo.

A defesa de um “teatro aberto de fato ao povo”, era também a opinião de Presidentes de Associações de Bairros e de Sohail Saud, ligado a movimentos teatrais em todo Estado do Rio de Janeiro, em *O Fluminense*, de 28 de outubro de 1986:

Criar alternativas culturais para que a população mais carente possa participar, numa casa de espetáculos como Leopoldo Fróes, instalada no centro e, portanto, de fácil acesso, é mais que uma obrigação, é um dever, pois só assim incentivarão a prática de promoções desse tipo para os que não podem ir ver espetáculos caros.

No início da década de 1990, o Teatro Leopoldo Fróes, encerrava suas atividades teatrais. O prédio passou a ser utilizado para fins religiosos.

1978 Teatro da UFF

É no início do século que começa a história do teatro da Universidade Federal Fluminense. Em 1916, entre o mar e a montanha, no aprazível bairro de Icaraí, foi construído por Eugen Urban um casarão residencial, de três andares. Mais tarde foi adquirido por Alberto Bianchini e Luciano Airoso para sediar um cassino. Comprado, nos anos 1930, por Luiz Alves Castro, o Capitão Lulu, e Joaquim Rollas – sócios da Empresa Fluminense de Diversões – o palacete foi demolido para a construção do Hotel Balneário Casino Icarahy. Em 8 de julho de 1939, uma festa filantrópica, patrocinada pela primeira dama Darcy Vargas, inaugurava as novas instalações. Com 107 apartamentos, duas quadras de tênis, dança, música e muito jogo. “O Balneário Casino Icarahy” era um dos mais elegantes e seu único concorrente era o Hotel Imperial, no centro de Niterói.

O prédio, estilo Art-Déco, em moda na época, já foi importante ponto na noite niteroiense. Hoje o hall do hotel é o saguão da Reitoria e a atual entrada do Cine Arte dava acesso às roletas e às cartas. Na sua melhor fase – final da década de 1930 e primeira metade da década de 1940 – seus shows rivalizavam em prestígio com os do Cassino da Urca e do Cassino Atlântico, no Rio, e do Quitandinha, em Petrópolis. Nele se apresentaram os maiores astros da época, nacionais e internacionais: Josephine Baker, Ymma Sumack, Pedro Vargas, Tito Guizar, Carmem Miranda, Grande Otelo, Francisco Alves, Orlando Silva, Silvio Caldas e muitos

outros; todos no auge de suas carreiras. O cantor solista ficava em cima de uma estrela móvel, em frente ao palco, que se elevava impulsionada por um elevador.

Com a proibição de jogo em 1946, o hotel entrou em decadência, embora continuasse em funcionamento até o início da década de 1960. Até 1967, três atividades mantiveram a tradição do local como estabelecimento de lazer e entretenimento: O Cine Cassino, onde funcionava o salão de jogos e hoje é o cinema; O Cine Grill, onde hoje é o Teatro da UFF, e a Blue Sky, uma boate, bar e restaurante que por cerca de seis ou sete anos foi o principal lugar de badalação noturna da cidade.

A instalação da UFF no antigo hotel-cassino, manteve, no entanto, de certa forma, a

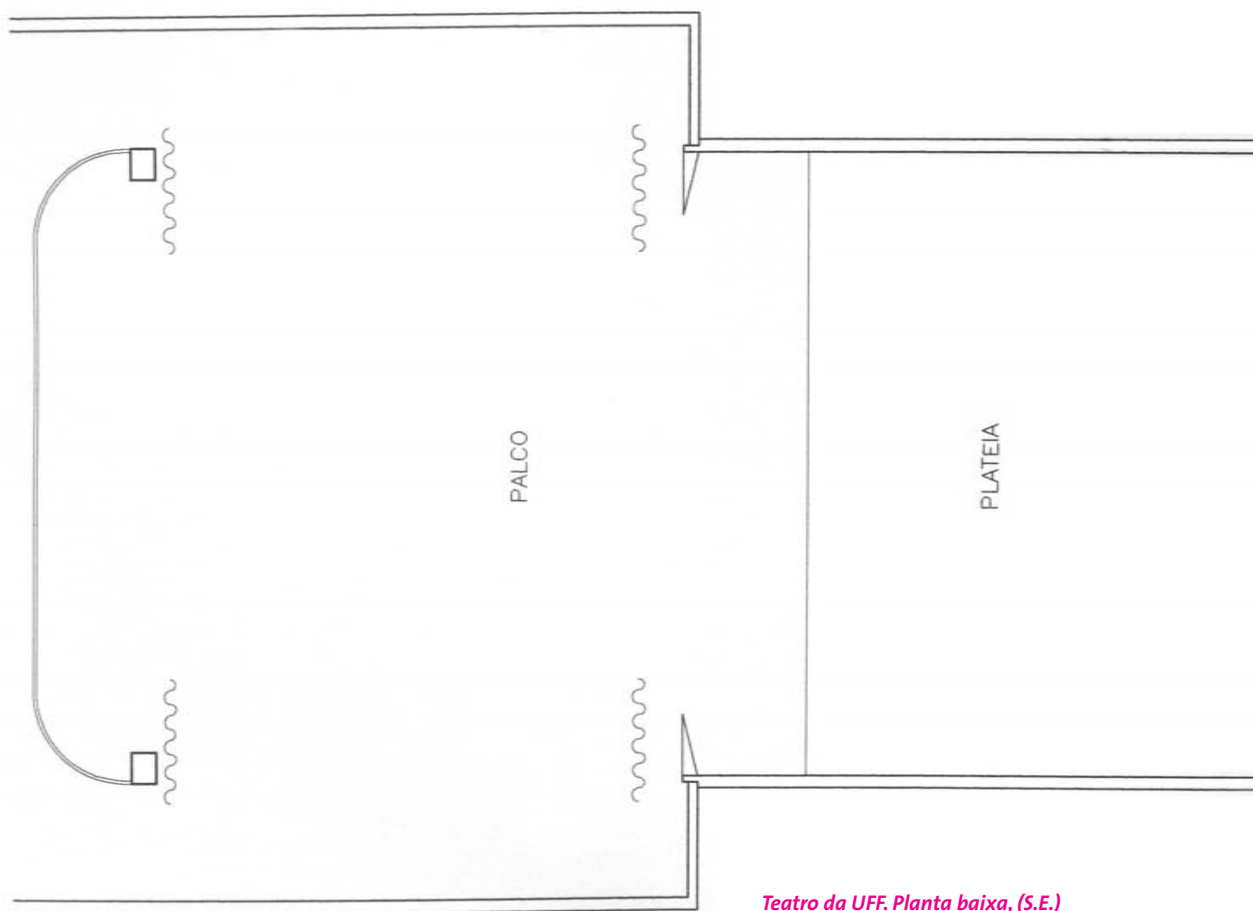
tradição do local como espaço de lazer, arte e cultura, além de funcionarem o teatro e o cinema (Cine Arte UFF), ainda estão em atividade uma editora, uma galeria de arte, a orquestra sinfônica, o coral, um conjunto de música antiga, curso de formação de atores e uma livraria.

Apesar da oposição feita na época por setores expressivos da sociedade de Niterói, a desapropriação do antigo hotel e cassino tirou a Reitoria da UFF do Hospital Universitário Antônio Pedro.

O cassino funcionou até 30 de abril de 1946, quando o jogo se tornou uma atividade ilegal no Brasil. Desapropriado em 1966, por ato do Presidente da República, passou, a partir de 1967, a sediar a Reitoria da Universida-



Teatro da UFF (ex-Cassino de Icaraí)



de Federal Fluminense. Em 1968 era noticiada a criação do Teatro da Universidade Federal Fluminense, conforme palavras de Dias Gomes, no *Correio da Manhã*, de 12 de outubro de 1968:

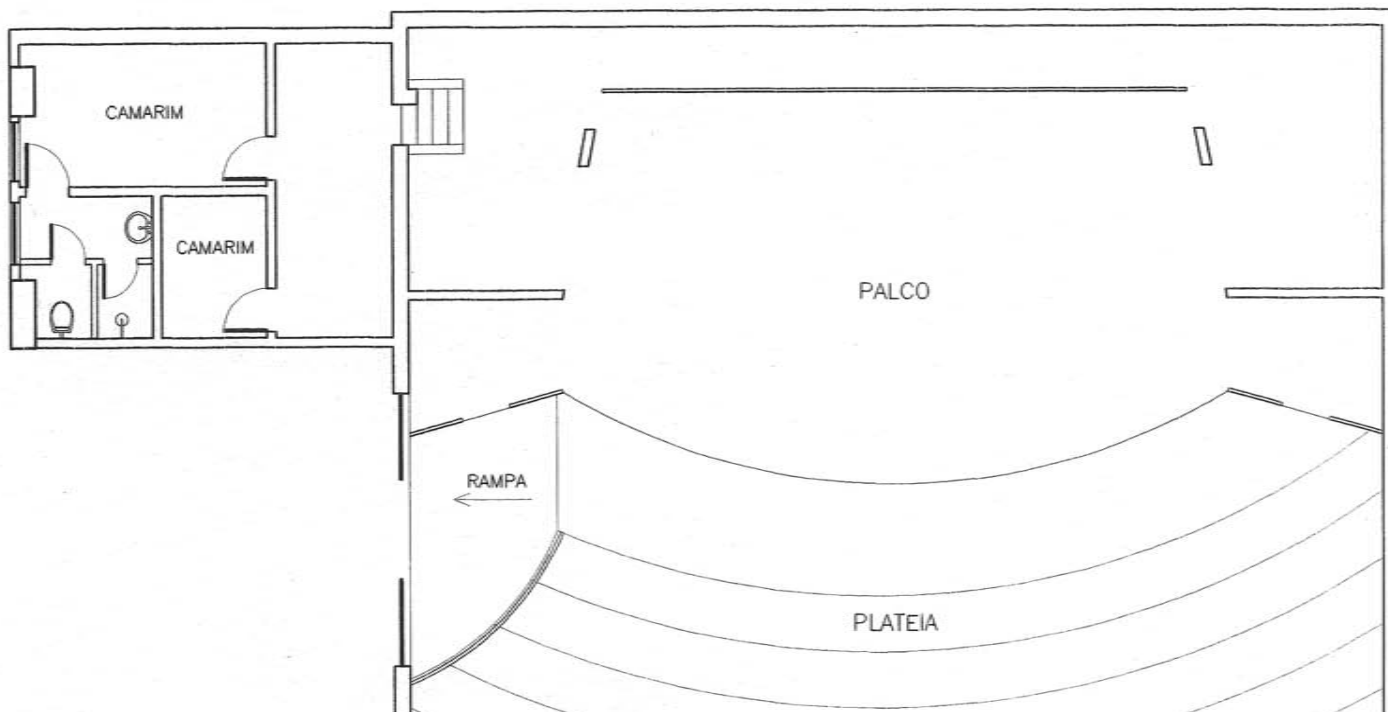
Acho a criação do TUF uma iniciativa altamente louvável. Se com isto se obtiver rendimento semelhante aos TUCAS (de São Paulo e do Rio), o teatro lucrará consideravelmente. O interesse da juventude pelo teatro, com a visão que tem e vem pondo em prática do papel conscientizador da arte teatral, é um dado novo em nosso quadro de cultura. Incentivar o desenvolvimento do teatro na área estudantil, só pode ser recebido com entusiasmo.

O início da construção do teatro ocorreu em 1975, na gestão do Reitor Geraldo Ta-

vares Cardoso, que visava à participação da Universidade no desenvolvimento cultural do então Estado do Rio de Janeiro (*O Fluminense*, 20 de junho de 1975).

A Universidade Federal Fluminense está anunciando, para o segundo semestre deste ano, o início da construção de moderno teatro na sede da reitoria, em Icaraí, Niterói, no mesmo local onde funcionou o Cinema Grill, hoje almoxarifado central da UFF.

Em agosto de 1978 inaugurava na Rua Miguel Frias n. 9, no andar térreo da Reitoria, o Teatro da UFF, com 342 lugares, palco, sistema de iluminação e som, camarins e banheiros, além de uma galeria de arte em torno do auditório. Sua capacidade compreendia 286 poltronas na plateia e 56 no balcão, onde ficaram a mesa de som e luz



Teatro DCE UFF. Planta baixa, (S.E.)

e parte dos camarins. O palco possuía uma boca de cena de 8 m de largura por 4 m de altura, com pé direito de 4,5 m até as varas, que eram fixas e profundidade de 5 m.

Dezesseis anos depois, passou por uma reforma que alterou o espaço do antigo restaurante. A obra de restauração do Teatro UFF contou com recursos da Fundação Nacional de Arte. A professora Lecyr de Paiva Lessa, então diretora do Departamento de Difusão Cultural, diz em *O Fluminense*, de 14 de agosto de 1982, que:

A inauguração do Teatro da UFF é uma realização que ratifica a destacada posição que a UFF conquistou entre as instituições de ensino superior do país.

O teatro construído na parte da frente da sede da Reitoria, tendo seus jardins contor-

nando toda a fachada do teatro, que passou a uma capacidade de 334 pessoas; 278 poltronas na plateia e 56 no balcão. Seu piso sofreu uma inclinação para permitir maior visibilidade e as paredes foram revestidas de madeira; ganhou duas galerias, nas laterais do teatro, assim como no sistema de som e iluminação. Ganhou refrigeração central, ampla sala de espera, três banheiros e duas saídas laterais. Seu palco de 154 metros quadrados inteiramente novo tinha 9,8 m de boca de cena por 3,8 m de altura, 10 m de profundidade e 2,5 m de coxia de cada lado. Era equipado com cortina de boca, câmara negra e um ciclorama, além de seis camarins e cinco banheiros.

O sistema de som, com uma mesa de 16 canais de entrada e dois de saída, possibilitava a utilização de 16 microfones. Toda a iluminação era comandada por uma mesa

central de frente para o palco. Dispunha ainda de um sistema de intercomunicação nos camarins, palco, sala de diretor, central de iluminação e som, e portaria.

O teatro reabriu suas portas em 26 de agosto de 1982, com apresentação do espetáculo *A partilha*, textos de poetas brasileiros e portugueses, interpretados por Walmor Chagas, com roteiro de Paulo Hecker Filho, abertura da exposição *Coletiva de Artistas de Niterói*, reunindo trabalhos de 62 artistas plásticos niteroienses, como Aluizio Valle, Candida Boechat, Galizia Tagliaferri, Quirino Campofiorito, Zaluar e Hilda Campofiorito. O Teatro UFF veio suprir uma das maiores carências culturais de Niterói: a falta de espaços profissionais e bem aparelhados para receber espetáculos.

Atualmente o papel de importante polo cultural ainda é assumido pelo teatro. Por estar ligado a uma instituição governamental voltada ao desenvolvimento da educação, toda a programação do teatro é escolhida através de um processo rígido, onde é analisado principalmente o aspecto contextual de cada espetáculo, tendo como objetivo final trazer ao público além de um bom entretenimento, o conhecimento do que há de melhor no teatro atual.

Além das representações teatrais, o Teatro da UFF ainda possui em sua programação, shows de humor, concertos e balés. O teatro, pela sua diversificação, é reconhecido tanto por diferentes artistas quanto pelo público, que já somou em menos de duas décadas meio milhão de espectadores em quase dois mil espetáculos.

O Teatro da UFF leva a Niterói tanto peças em cartaz no Rio de Janeiro, quanto espetáculos premiados em outros estados. Como exemplos: *Vau da Sarapalha*, baseado em texto de Guimarães Rosa (com o grupo de teatro Piolhim, da Paraíba); *Romeu e Julieta*, dirigido por Gabriel Vilela e

interpretado pelo Grupo Galpão de Minas Gerais; *Andersen – O contador de histórias em O soldadinho de chumbo*, dirigido por Rogério Blat (Prêmio Coca-Cola de Teatro Infantil); *Três mulheres altas*, de Edward Albee; e mais recentemente a pré-estreia de *As três irmãs*, de Tchecov com direção de Enrique Diaz.

Todas essas peças tiveram que separar uma parcela da bilheteria para pagar a instituição, e como prova do compromisso do teatro com a UFF, em plena temporada, encontramos o teatro fechado para realizações de formaturas da graduação. O lado positivo desta interferência é encontrar também, no decorrer do ano letivo, atendendo a comunidade universitária, o teatro aberto para debates e palestras sobre assuntos atuais, discussões políticas, econômicas e sociais.

Ao começar de sua reinauguração em 1982, diversos artistas já se exibiram nos palcos do Teatro UFF e vários eventos já criaram polêmica no local. Desde a época do antigo cassino aos debates da última eleição, o n. 9 da Rua Miguel de Frias vem sendo centro de efervescência cultural da comunidade de Niterói.

1980

Teatro de Arena do DCE da UFF

A UFF possui também o Teatro de Arena, do DCE, em frente ao terminal sul, estação das barcas, que foi utilizado pelo Serviço Cultural da Prefeitura de Niterói, durante dois anos, de acordo com convênio assinado em 17 de julho de 1980, entre a Prefeitura e o DCE.

A Prefeitura se propôs a fazer a reforma total, que incluía acabamento, revestimento, limpeza, novas instalações elétricas e hidráulicas, além da construção e instalação da bilheteria, bar e camarins.

Com as obras a Prefeitura pretendia que o teatro do DCE com capacidade para 500 pessoas, abandonado desde 1981, pudesse ocupar o espaço que a paralisação do Teatro Municipal de Niterói havia deixado. Pelo convênio, a Prefeitura passou a usar o teatro de quinta a domingo, ficando os dias restantes para a programação artística e cultural do próprio DCE.

O término da construção do teatro foi custeado pela UFF, depois da insistência dos estudantes. Foi inaugurado em 4 de outubro de 1985 com o nome Teatro MPB 4, com 500 lugares e ar-condicionado, uma homenagem ao conjunto nascido em Niterói, e que havia feito sua estreia exatamente no esqueleto do anfiteatro.

1980 Teatro Gay-Lussac

Em 5 de setembro de 1980 era inaugurado o Teatro Gay-Lussac construído ao lado do Colégio Mini-Gay em São Francisco, Niterói, com capacidade para 400 espectadores, ar-refrigerado central, poltronas e um sistema simples de iluminação e som. Sua estreia foi com um show de Chico Anysio. Permaneceu servindo à programação artística do Colégio Gay-Lussac.

1981 Teatro Pasárgada

Em 21 de novembro de 1981, era inaugurado o Teatro Pasárgada, com sua sala batizada de Manuel Bandeira, localizado à Rua Tavares de Macedo n.100, em Icaraí.

O espetáculo de estreia foi a peça *A dama de copas e o rei de Cuba*, de Timochenko Wehbi, produzida pelo Grupo Grite, direção de Ademar Nunes, com Evans de

Brito, Guiomar Vasconcelos e Marisa Alvarenga.

Apesar das limitações do espaço, quanto ao palco e condições técnicas, tratava-se de uma sala para 100 espectadores, com ar-condicionado, que poderia ter sido bem utilizada por grupos de teatro de Niterói, dando um sopro de vida cultural a esta região tão carente de espaço cênicos. O teatro teve vida efêmera. Da mesma forma que surgiu, desapareceu.

S/D Centro Cultural Paschoal Carlos Magno

O Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, Rua Lopes Trovão, s/n., Campo de São Bento. O Centro ligado à Prefeitura de Niterói é pequeno, mas atraente. Uma de suas maiores atrações é o projeto “Música no Campo”, acontecendo todos os fins de semana na varanda. Também oferece cursos diversos. Tem a sala de vídeo Raul Seixas com 60 lugares e a galeria de arte Quirino Campofiorito.

1986 Teatro Abel

O Teatro Abel pertencente ao Instituto Abel, localizado à Rua Paulo Alves n. 2, 2º andar, Icaraí, Niterói, teve sua inauguração programada para outubro de 1985, com a peça *Piaf*, dirigida por Flávio Rangel e estrelada por Bibi Ferreira. Quando já estava praticamente pronto, não pôde abrir suas portas por falta de alvará de funcionamento, alegando a Prefeitura, que o projeto feria o código de obras, conforme nota:

O Teatro... do Instituto que é mantido pelos irmãos Lassagistas e dirigido atualmente pelo Irmão Albano, que disse ter



Teatro Abel. Plateia

recebido uma autorização verbal do Prefeito Waldemir Bragança para começar a obra em 1983.

E continua a matéria, de *O Globo* de 23 de agosto de 1985:

O Secretário de Obras, Almir Antunes, diz que o projeto fere o código em vários itens...

Flávio Rangel em visita ao teatro comentava para *O Fluminense*, em 18 de agosto de 1985:

A dificuldade primeira para uma companhia vir a se apresentar em Niterói era a falta de um teatro, já que o Municipal vivia constantemente em obras. Depois, vem o fato de que para as companhias, o seu deslocamento com um espetáculo para outras cidades provoca sempre altos custos, os quais deverão ser necessariamente recuperados. Em suas apresentações através

dos tempos, o teatro tem sido um acontecimento dos grandes centros, mas dependendo dos animadores culturais de uma cidade, até mesmo do interior, esta pode vir a se tornar palco de grandes manifestações artísticas.

Bibi Ferreira, em visita ao novo espaço, afirmava ao *Jornal do Commercio*, de 29 de agosto de 1986:

O Teatro Abel é essencialmente profissional, tendo todas as condições para realizar qualquer espetáculo. Ele é bonito e confortável, além da acústica, da iluminação e do palco que são perfeitos. Qualquer ator gostaria de se apresentar nesse teatro.

O teatro com 538 poltronas estofadas de veludo vermelho, um palco de aproximadamente 170 metros quadrados com piso em quarteladas, porão, com 220 pontos de luz, seis camarins, boa acústica, todo acarpetado, paredes revestidas de lambris, ar-condicionado, boca de cena de 9 m por 4,85 m de

altura, com urdimento a 16m de altura com 24 varas, cabine e equipamentos para operadores de luz e som. Os projetos de cenotécnica e acústica foram de Fernando Pamplona e Roberto Thompson Motta, respectivamente. Possui, ainda, um quadro fixo de profissionais que atendem às produções: um maquinista, um eletricista, um técnico de som, além de um guia de plateia e dois porteiros.

A construção da casa de espetáculos gerou muita polêmica, entre a classe teatral de Niterói, apesar de todos serem unânimes em louvar a iniciativa de criação de mais uma casa de espetáculos. O ator Isaac Bardavid residente em Niterói, mesmo não tendo visitado o teatro, e tomado conhecimento somente através de comentários de colegas, afirma em depoimento a Simone Botelho, para *O Fluminense*, em 19 de agosto de 1985.

...por conhecer de perto os problemas que afligem a área teatral em Niterói – embora meus 37 anos de carreira terem se desenvolvido principalmente no Rio de Janeiro – não me arriscaria a tecer comentários altamente esperançosos, por saber das muitas dificuldades que os responsáveis pelo Teatro Abel terão que enfrentar. Não acredito, por exemplo, que a possibilidade de uma temporada regular – por cerca de seis meses – de uma grande companhia em Niterói, venha a acontecer, a não ser que haja uma mudança radical na mentalidade daqueles que dirigem os órgãos culturais do município, o que certamente provocaria também uma mudança na cabeça do público niteroiense, que ainda não criou o hábito de ir ao teatro. [...] Mas Niterói ainda não tem um público que comporte longas temporadas. Não sei explicar bem o porquê, mas existe ainda nesta cidade – digo isto por experiência própria – uma falsa moral que acaba por cercar a liberdade de expressão – tolhe os movimentos artístico-culturais – e afas-

ta as pessoas dos seus canais de veiculação, entre eles o teatro.

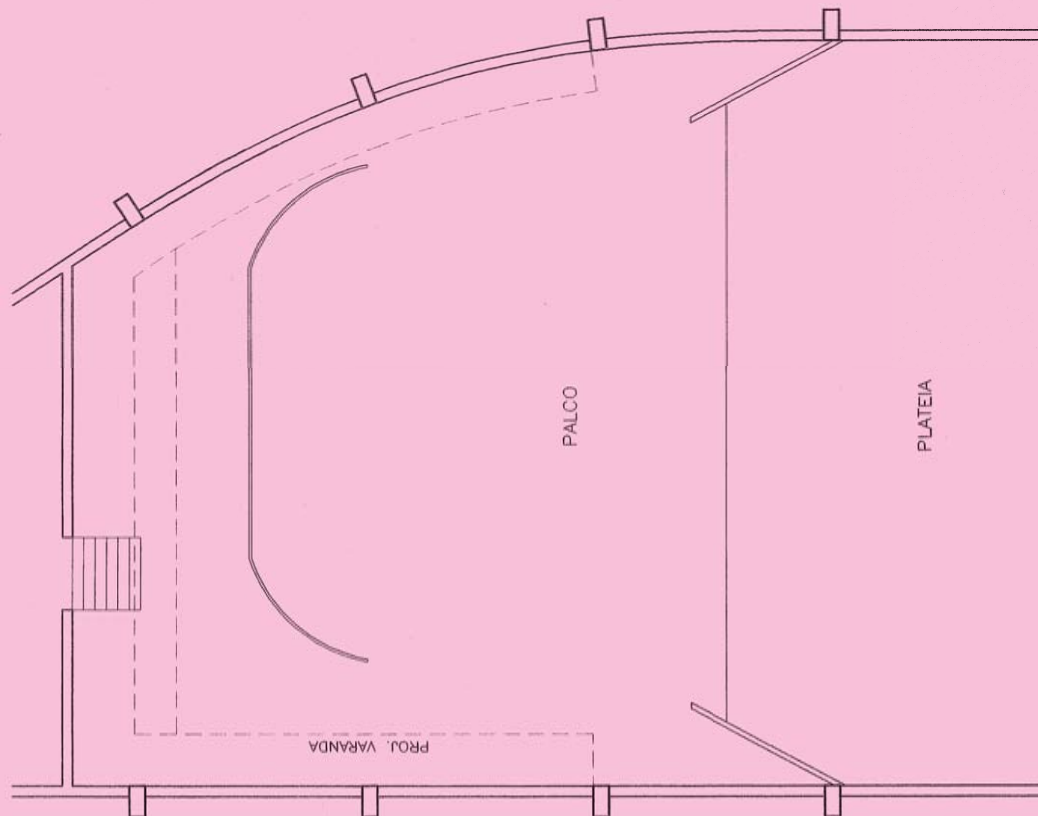
Outro profissional com larga experiência em produção e diretor do Teatro Leopoldo Fróes na época, Hipólito Geraldês, endossava as palavras de Isaac e complementava na mesma matéria:

...as coisas não são tão fáceis quanto parecem. O público de Niterói – talvez por uma política errada dos órgãos culturais – não está acostumado a comparecer regularmente aos espetáculos teatrais aqui apresentados. Se anunciamos a apresentação de uma peça para 15 dias, nas primeiras apresentações a casa fica praticamente vazia, pois todos deixam para assistir nos últimos dias de apresentação. Manter um teatro aqui, contando apenas com o lucro que o mesmo possa vir a dar é muito difícil...

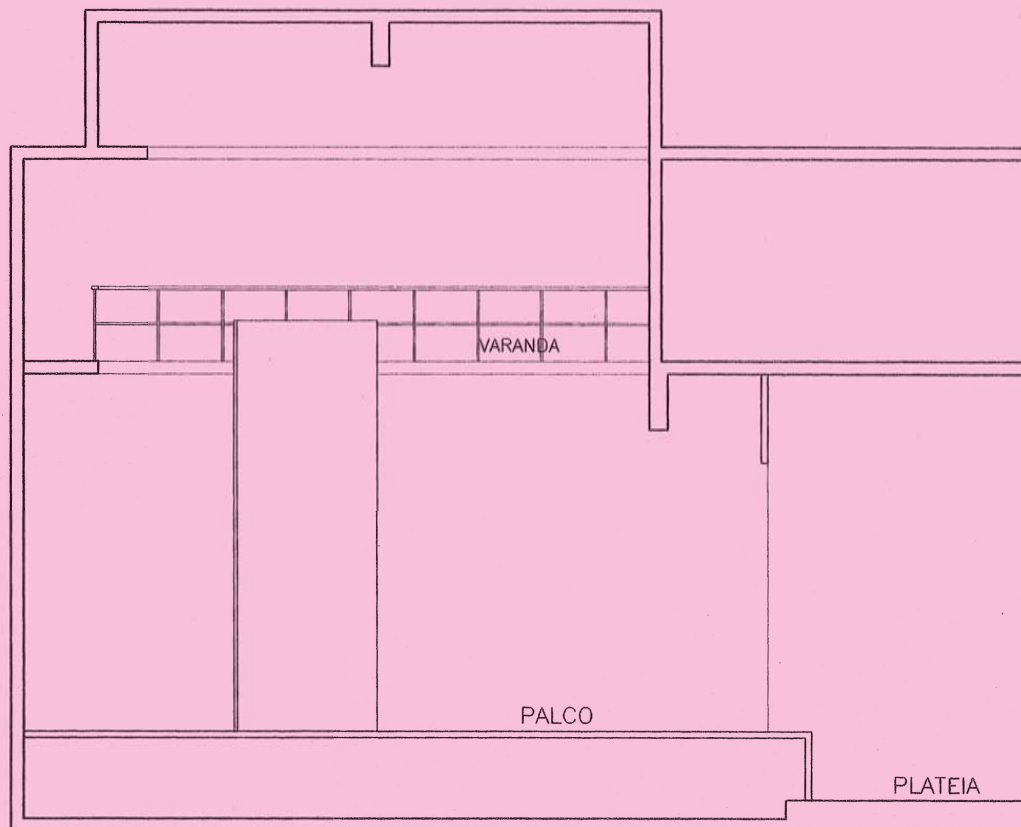
Agravando-se mais ainda a situação, o arquiteto e cenógrafo, na época do conjunto Blitz, Wladimir Cardia Filho (Gringo Cardia), entrou com uma ação por perdas e danos, cobrando na Justiça honorários como autor do anteprojeto do teatro. Um dos réus era o engenheiro Massaki Yokoyoma, que em consórcio pelas construtoras Icaraí e Yokoyoma haviam executado a obra. No *Jornal do Brasil* de 21 de junho de 1985 após ter sido adiada a decisão do Juiz era publicado:

Gringo afirma que, há dois anos, fez um anteprojeto para a construção do teatro, por intermédio da Construtora Icaraí, de seu cunhado Marcos Sávio Pires Jardim. “Mas não assinei contrato nenhum”.

Já o diretor-geral do Instituto na época, irmão Albano afirmava, na mesma matéria:



Teatro Abel. Planta baixa, (S.E.)



Teatro Abel. Corte, (S.E.)

O projeto do teatro é de uma ex-aluna do colégio, a arquiteta Patrícia de Mendonça Taveira, formada pela Universidade Santa Úrsula e empregada da Yokoyoma.

O irmão Albano desmentia que o anteprojetado do teatro pertencesse a Gringo Cardia, alegando ter ele apenas transposto para o papel vegetal, “de forma organizada e bonita, já que ele é arquiteto”, sua ideia inicial. “Ele fez apenas a planta baixa, onde eu podia localizar as salas. Nada mais.”

A defesa de Yokoyoma Construtora baseava-se em três pontos, como publica *O Fluminense*, de 21 de agosto de 1985:

O autor, ao tempo em que diz haver elaborado o estudo era sócio da ré Icaraí Construtora e Incorporadora (ICI); o autor não provou a existência do projeto, mas apenas de estudos preliminares sem detalhamentos necessários para a execução da obra; e o autor não provou que seus estudos foram aproveitados ou utilizados na obra...

A atriz Debora Bloch, amiga de Gringo, afirmava, na mesma matéria:

É um absurdo o que essas pessoas estão fazendo com ele, conheço Gringo e sua idoneidade e sei que não seria capaz de se apoderar de uma coisa que não fosse sua.

Totalmente pronto, o teatro manteve-se fechado para o público e a inauguração com o espetáculo *Piaf*, com Bibi Ferreira, foi adiado. A casa passou então a funcionar internamente para as atividades do curso de teatro da instituição e para gravações em vídeo.

Em 11 de setembro de 1986, o teatro foi inaugurado com a apresentação de *Fedra*, de Racine, tradução de Millôr Fernandes, dirigida por Augusto Boal, cenários e figurinos

de Helio Eichbauer, e tendo no elenco Fernanda Montenegro, Edson Celulari, Cássia Kiss, Jonas Mello, Linneu Dias, Wanda Kosmo, Betty Erthal e Joyce de Oliveira.

Em 1988 o espaço sofreu algumas reformas, e foi reinaugurado com a comédia *Tinha que ser você*, de Joseph Bologna e Renée Taylor, direção de Marília Pera, cenários de Colmar Diniz, figurinos de Biza Vianna, iluminação de Maneco Quinderé e trilha sonora de Fernando Moura.

O Teatro Abel pelo conforto para o público e atores, e pelas condições técnicas, vem sendo o preferido pelas produções, que encerram suas apresentações no Rio, fazendo curta temporada em Niterói.

4. PETRÓPOLIS

1874

Teatro Progresso Petropolitano

A província do Rio de Janeiro contou ainda no Império com o Teatro Progresso Petropolitano, surgido em 1874, em Petrópolis, trinta anos após a fundação da cidade.

1921

Teatro Capitólio

À Rua do Imperador n. 992, em Petrópolis, ficava o Teatro Capitólio inaugurado em 1921, todo com piso de mármore, espelhos e lustres de cristal, com capacidade para mais de 1.500 espectadores, entre frisas, camarotes, gerais e plateia, com sete camarins e amplo foyer.

Suas atividades foram interrompidas em 1971 e em 1976 era estabelecida no local uma agência de automóveis (Capitólio Au-

tomóveis) e estacionamento. Até 1984 era ainda proprietária do imóvel a senhora Zai-de Ferreira Alves.

Outros negócios se estabeleceram no local, entre eles uma academia de ginástica, que ocupava o segundo andar do prédio. A Secretária de Cultura de Petrópolis, por intermédio da Divisão de Artes Cênicas, tentou na década de 1980 sensibilizar os políticos e a comunidade para a restauração e reabertura do teatro. Esperavam conseguir cerca de dez mil assinaturas e ao mesmo tempo procuravam a colaboração de empresários para o custeamento das obras necessárias.

Em 15 de novembro de 1984 era publicada uma nota no *Jornal do Brasil*:

A Prefeitura de Petrópolis vai desapropriar na segunda-feira o prédio da Rua do Imperador onde está instalada uma revendedora de automóveis. Vai transformá-lo no que era originalmente, um teatro: o Teatro Capitólio.

Nada mais se soube sobre o Teatro Capitólio.

1930 Teatro Municipal de Petrópolis

O Teatro Municipal de Petrópolis em estilo Art-Déco foi inaugurado por volta de 1930 e acumulou a dupla função de cinema e teatro. Em sua sala em 1933 foi exibido *Tempos modernos*, de Chaplin, e com o passar dos anos, o prédio foi se deteriorando e a programação também decaiu.

Em março de 1996, a então presidente da Fundação Petrópolis, Katia Chalita e sua equipe passaram a dar função à casa, mesmo estando em obras, responsabilizando-se pelas goteiras, limpeza geral, pintura do palco, hall e reforma dos banheiros, ficando a

pintura interna dependendo do orçamento. Do *Jornal do Brasil*, de 24 de maio de 1997:

Esta foi a melhor maneira que encontramos para usarmos o teatro como está e tirarmos o estigma da plaqueta fechado para obras.

Em maio de 1997, o teatro já apresentava sua primeira temporada pós-obras, com o musical *Francisco de Assis*, de Ciro Barcelos. Antes deste espetáculo o teatro já havia feito apresentações únicas do violinista Baden Powell e do cantor Edson Cordeiro.

Desta forma, neste mesmo ano, o teatro manteve uma programação com atividades teatrais de artistas locais, shows de música e espetáculos de dança.

1955 Teatro Santa Cecília

Em maio de 1977 sob a determinação da Escola de Música Santa Cecília, era reaberto o Teatro Santa Cecília, de Petrópolis, que durante 20 anos funcionou como cinema arrendado à empresa Art Filmes. Esta casa de espetáculos, inaugurada em 1955, possuía 670 lugares, e, servia para apresentações de teatro, concertos, balés e outras manifestações culturais inclusive cinema.

Para a reinauguração do teatro foi prevista a apresentação da peça *Sonata sem dó para três executantes*, de Marcílio de Moraes. O espetáculo foi produzido pelo Grupo Candeia, direção e cenografia de José Luis Ligièro Coelho, e no elenco Amelim Fiani, Carlos Alberto Lopes e Duca Rodrigues, tendo sonoplastia de Caíque Botkay. Diz o *Jornal do Brasil*, de 18 de junho de 1977:

A sala de espetáculos pertence à Escola de Música Santa Cecília, obrigada a assinar

contrato com a Art Filmes há duas décadas porque era difícil levar peças do Rio para lá. Como teatro, a sala funcionou durante dois anos. Na época, o então presidente da entidade Reynaldo Chaves, disse que ao firmar contrato com a empresa cinematográfica sentia-se como se estivesse “prostituído uma filha”.

O teatro, com palco de 14 metros de boca, sofreu alguns reparos, com a colocação de novas pernas, bambolinas e rotundas, faltando para a estreia a cortina de boca. Mesmo em estado precário, sem equipamentos de luz e som e problemas de acústica, o teatro passou a ser utilizado por outros grupos, mas por pouco tempo. Nada mais se sabe do Santa Cecília.

1988 Teatro Municipal de Petrópolis (Matadouro Municipal Modelo)

Em janeiro de 1988, era criado em Petrópolis um movimento com o objetivo de transformar o extinto prédio, onde funcionava o sacolão, em instalações para o funcionamento do Teatro Municipal, à Avenida Barão do Rio Branco n.2.053, Bairro Quarteirão Brasileiro, Petrópolis. Uma iniciativa de Fernando Portela, Secretário Municipal de Cultura e de Arthur Varella, Diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Cultura, que conta um pouco da viabilização desse sonho. Lê-se em *Última Hora*, de 7 de outubro de 1988:

De início contamos logo com a colaboração espontânea do engenheiro Marcelo Ilescu, ex-secretário de Obras do Município, e com a mão de obra especializada das várias secretarias municipais. O projeto arquitetônico foi feito por Luis Ernesto

de Castro e Leônidas de Mattos Filho, ambos da Secretaria de Planejamento, e toda a captação de recursos viabilizada através dos incentivos da Lei Sarney.

Para se chegar ao antigo matadouro, há toda uma história a ser contada, que começa com o prédio do ex-Teatro Capitólio. Em 1984, o decreto do prefeito considerava o Capitólio de utilidade pública, para fins de desapropriação, e viável para funcionamento de um teatro municipal. A comunidade cultural era chamada a cooperar para pagar o valor exigido pela família que explorava o local. Era lançado então um livro de ouro. Seis meses depois, o projeto não foi adiante, e o decreto estava expirado.

Em 1985, o prefeito tenta desapropriar o Cinema D. Pedro onde já havia espaço pronto para funcionamento de teatro com frisas e camarotes. Entretanto, houve relutância dos proprietários. E em 1987 o governo tentava então arrendar o Teatro Santa Cecília, cuja proposta não foi aceita pelos proprietários, apesar do prejuízo com a manutenção do teatro que não era utilizado.

Em 1984, a bailarina Márcia Haydée já sonhava em ver o então prédio do antigo matadouro municipal transformado numa grande escola internacional de dança. Encantada com a arquitetura do prédio e ao mesmo tempo desolada ao constatar sua subutilização para feirão de atacado de produtos hortifrutigranjeiros, comprados pelo município ao Ceasa.

Um projeto chegou a ser elaborado pela arquiteta Bebel Klabin, que previa um centro de dança e um anexo para teatro. O sonho ficou só na memória e não chegou a despertar muita atenção na época.

Três anos depois, coincidência ou não, a Secretaria de Cultura buscava espaços alternativos para realizar o evento Dançar por Dançar, voltando ao Matadouro. Após muitas conversações, o próprio prefeito, na época,

Paulo Rattes resolve, em decreto 761 assinado em 29 de março de 1988, de sessão de uso, passar a administração da Secretaria de Cultura, o prédio do antigo Matadouro, para nele ser instalado o Teatro de Petrópolis.

De características neoclássicas o prédio de propriedade do governo havia sido construído em 1928, às margens de um curso de água, o Rio Piabanha, como era frequente ocorrer com imóveis de uso industrial. O Matadouro tinha capacidade de abate diário de 120 rezes, 50 suínos, 30 carneiros e 30 vitelos. Após a Segunda Guerra Mundial, com o aparecimento das companhias frigoríficas, que passaram a monopolizar todo o setor, o matadouro entrou em processo de falência, fechando definitivamente. O prédio ficou então abandonado por quase dez anos, quando voltou a ser utilizado como depósito de material de construção, estacio-

namento de viaturas para coleta de lixo e sucata de carros da Prefeitura. Quando Paulo Rattes assumiu a Prefeitura resolveu dar um fim social ao prédio, aproveitando o seu primeiro pavimento para promover vendas a varejo a baixo custo de produtos hortifrutigranjeiros, que foi apelidado de “sacolão”.

Antes em 1978, já havia sido tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac) e o próprio conselho de Preservação do Patrimônio Histórico e Artístico Municipal.

Para que o Matadouro Municipal Modelo pudesse então dar início às suas transformações, o Secretário Fernando Portela conseguiu instalar o sacolão em terreno adequado, existente ao lado do prédio. A sucata foi leiloadada e os caminhões de lixo removidos para a usina de lixo, que na época estava em construção na Estrada do Contorno.

O projeto para reforma do prédio do Matadouro Municipal previa obras em seus três

Matadouro Municipal Modelo. Petrópolis, RJ



pavimentos, além de urbanização externa. A primeira fase previa o funcionamento de um teatro de palco italiano; plateia (conserando-se até os trilhos suspensos do teto, onde eram penduradas as peças de carne, integrando-se à sala de espetáculos); hall com dois banheiros para o público; cabine de controle de iluminação e som; quatro camarins; sala de contrarregragem; e sala de administração. O palco teria 120 metros quadrados e plateia com capacidade para 350 espectadores, poltronas que já haviam sido doadas pelo dono de um cinema desativado. O projeto cênico foi todo desenvolvido por José Dias, que prestava assessoria técnica à Secretaria de Planejamento, para o desenvolvimento dos projetos executivos e complementares.

A segunda fase da obra incluía o aproveitamento do segundo pavimento do prédio onde a comissão formada por membros da Secretaria de Cultura, grupos teatrais, música e dança optou por fazer funcionar um espaço alternativo, criando-se o teatro modular, cuja plateia e palco eram dispostos em um módulo de arquibancadas, para várias modalidades de teatro: arena, semiarena ou elizabethano. O projeto previa ainda neste andar, camarins e banheiros. O terceiro pavimento, chamado Torreão, ficaria apenas como apoio às atividades do segundo andar.

Além das obras de adaptação como pintura, troca de vidros, reforma de madeiramento, troca de telhado, calhas, palco e cortinas, teria também a de urbanização externa onde seriam aproveitados os anexos do prédio para funcionamento de restaurantes, oficinas, alojamentos e administração do teatro.

Foi pré-inaugurado em 12 de junho de 1988, e entregue à comunidade petropolitana com o projeto “Dançar por Dançar”, organizado pela Associação Petropolitana de Dança.

De acordo com o andamento das obras a previsão de conclusão definitiva ficou para novembro. Sendo que em julho Arthur Varella Guedes, diretor do Departamento de Cultura, comunicava que o teatro havia recebido uma colaboração da General Motors do Brasil, que se encarregaria de instalar a parte elétrica e a parte da segurança; assim como o Ministério da Cultura liberava uma verba para as obras dos camarins e finalização do palco.

Na segunda quinzena de julho já estavam programadas a colocação de esquadrias de madeira das janelas e a pintura externa do prédio, para em seguida serem colocados os carpetes, executado o projeto paisagístico, com os jardins externos, e o estacionamento no entorno do prédio.

Mesmo em obras, os espetáculos tiveram continuidade, mantendo a programação do Festival de Dança que reunia grupos de várias partes do país. A inauguração oficial estava prevista para 5 de novembro do mesmo ano.

O empenho de transformar o antigo Matadouro Modelo de Petrópolis em Teatro Municipal foi praticamente abortado pelo prefeito que assumia a Prefeitura: Paulo Gratacós, conforme palavras de José Dias e Luciana Nunes Leal, para o *Jornal do Brasil*, de 27 de agosto de 1988.

O teatro estava quase inaugurado. Tínhamos conseguido doações de materiais: tinta, cadeiras e chegamos a fazer até uma apresentação de dança. Faltavam apenas os camarins. De repente, tudo foi desfeito e agora ninguém sabe em que vai se tornar o antigo matadouro.

Vários nomes das artes cênicas se empenharam e se manifestaram, além de notas assinadas por associações artísticas de Petrópolis, músicos, dançarinos, atores e compositores, denunciando que o prefeito havia tirado a se-

gurança que cuidava do prédio, desaparecendo rapidamente todo o material cedido por empresas particulares para a restauração do matadouro e construção do teatro.

A primeira informação recebida logo após os saques foi confirmada: o matadouro havia sido em curto espaço de tempo transformado em depósito da Secretaria Municipal de Transportes: Na mesma matéria do *Jornal do Brasil*, diz José Dias:

Isso é um crime contra a cultura. Não tenho coragem de ver o matadouro agora.

Ao que a jornalista complementa:

Se for ao antigo matadouro – construído em 1928, no modelo de matadouros franceses e tombado pelo Patrimônio Histórico Estadual – o cenógrafo terá grande decepção. Operários trabalham na construção de um muro em volta do terreno, mas dentro do prédio tudo está destruído. Sobram pedaços de madeira, tijolos e parte do que seria o palco do Teatro Municipal de Petrópolis.

A assessoria de imprensa do Prefeito Paulo Gratacós, informava que o teatro não seria instalado lá e sim no antigo cinema Dom Pedro no Centro, que em sua gestão foi desapropriado para essa finalidade.

5. MACAÉ

1865

Teatro Santa Isabel

A província do Rio de Janeiro contou ainda no Império com o Teatro Santa Isabel, em Macaé, a partir de 23 de maio de 1865.

1935

Teatro Taboada

Pouca notícia se tem sobre o Teatro Taboada, localizado em Macaé, Estado do Rio, e que foi inaugurado em 1935, com capacidade para 1.200 espectadores, distribuídos entre plateia, camarotes, balcão e galeria. Possuía um bom palco com todos os recursos cênicos, inclusive urdimento. Não se tem informações sobre sua inauguração, fachada e nem tampouco sobre a paralisação de suas atividades.

6. FRIBURGO

1895

Teatro D. Eugênia

Também em Friburgo, outra cidade serrana, em 30 de maio de 1886 foi lançada a pedra fundamental em terreno adquirido ao Major Pedro Eduardo Salusse, situado na então Rua General Camera, hoje Rua Augusto Spinelli, para construção do Teatro Victor Hugo. Mas por falta de verba as obras foram paralisadas. Foi então que o fazendeiro de Sumidouro, Manoel Amâncio de Souza Jordão, indo morar em Friburgo, se dispôs a comprar o imóvel, e dar continuidade à construção, mas com a condição de que o teatro levasse o nome de sua esposa: Teatro D. Eugênia. Durante as obras, Manuel Amâncio faleceu, mas a viúva e seu cunhado, o também fazendeiro João do Prado Jordão, uniram-se e levaram a empreitada a bom termo. No dia 19 de fevereiro de 1895, era inaugurado o teatro.

Durante longos anos sofreu diversas reformas, chegando ao nome de Teatro Leal, e

sendo demolido em 1975, para dar lugar a um grande edifício. Publica *O Fluminense*, de 23 de julho de 1975:

...reação nos meios artísticos, que não se conformam com o desaparecimento de uma casa de espetáculos que representou para os friburguenses um verdadeiro patrimônio histórico.

7. ITAPERUNA

1906

Teatro São José

8. SÃO JOÃO DA BARRA

1907

Teatro São Joanense

9. NOVA IGUAÇU

1955

Teatro Arcádia

Em 1969 o Teatro Arcádia de Nova Iguaçu, localizado à travessa Alberto Coccozza, n. 38, fazia, regularmente, apresentações, em convênio com o Serviço Nacional de Teatro, tornando-se um polo cultural entre a antiga Guanabara e Nova Iguaçu. O convênio havia permitido, na época, uma regularidade, para que peças de sucesso, pudessem se apresentar em Nova Iguaçu. Um teatro de apenas 156 lugares, o único,

que existia na cidade, e que já tinha mais de 1.300.000 habitantes.

Da Arcádia Iguaçuana de Letras, fundada em 11 de agosto de 1955, existe hoje apenas o nome, pois seus membros abandonaram o prédio e criaram a Academia Iguaçuana de Letras. Foi da Arcádia Iguaçuana que surgiu o teatro, fundado por um grupo de rapazes interessados em cultura. Inicialmente eles tomaram emprestado um projeto de cinema e criaram o Cine Clube Humberto Mauro. De janeiro de 1976 em diante foram exibidos vários filmes nacionais, seguidos de debates.

A maioria do público que participava do Cine Clube era formada por universitários da Faculdade de Nova Iguaçu, e o espaço era destinado a apresentação de cantores e de filmes, pois não possuía o mínimo de recursos para a apresentação de um espetáculo teatral. Como declara o Professor de Arte Dramática do Teatro Arcádia, Celso Mosciaro a *O Globo*, em 21 de junho de 1976, que “o Teatro Arcádia não tem mais condições de funcionar como casa de espetáculos...” O teatro foi então cedido à Prefeitura de Nova Iguaçu pela Arcádia Iguaçuana de Letras.

Na madrugada de 21 de novembro de 1976 foi completamente destruído por um incêndio, sendo os escombros interditados sob suspeita. O motivo era que o Corpo de Bombeiros havia encontrado nos camarins dois mosquetões velhos desativados, dois capacetes de fibra de vidro usados e um telefone de campanha fora de uso.

Mesmo tendo a Assessoria de Educação Artística da Secretaria de Educação daquele município informado e provado que o material havia sido cedido pelo Centro de Instrução General Penha Brasil, da Vila Militar, para a montagem da peça *Piquenique no Front*, de Arrabal, o local continuou interditado sob “suspeita de servir a fins

subversivos”, como revela o Capitão Maideira do Batalhão do Corpo de Bombeiros de Nova Iguaçu ao *Jornal do Brasil*, em 25 de novembro de 1976.

Na mesma matéria sabe-se que, embora o delegado de Nova Iguaçu Amil Ney Richard tivesse liberado a sala de espetáculos após ter ouvido os assessores da Secretaria e examinado toda a documentação, a interdição continuou até que fosse dado um laudo pericial.

Os mosquetões são velhos e sem ferrolho, o dito radiotransmissor, é apenas a caixa de um telefone de campanha. A polícia precisa entender que teatro é um espaço cênico, arrumado de acordo com a peça: se ela trata de química, vira laboratório; se fala de guerra, tem de ter armas.

Com apoio financeiro do Serviço Nacional de Teatro, que possibilitou uma completa reforma no prédio, sendo equipado com ar-condicionado, sistema de iluminação, 168 poltronas, camarins e banheiros destinados ao público e aos artistas, foi reaberto no final do ano de 1977.

Celso Mosciaro, na época assessor de arte da Secretaria de Educação da Prefeitura, pretendia que na reabertura houvesse homenagem a um famoso ator, antigo morador do bairro Juscelino, de Nova Iguaçu. Lê-se em *O Fluminense*, em 12 de julho de 1977, que ia sugerir a colocação, no Arcádia de “uma placa de bronze em homenagem a Procópio Ferreira...”.

Em 1979, a notícia na imprensa (*Jornal de Hoje*, de 20 de julho de 1979) era de que o Teatro Arcádia, o único em Nova Iguaçu, corria sério risco de ser despejado: “Há quem diga que o teatro vai virar restaurante. Há quem diga que o teatro será despejado. Há fumaça. E onde há fumaça...”

Em 1982, o Teatro Arcádia estava em péssimas condições, cheio de infiltrações,

cadeiras quebradas, tacos do piso da plateia soltos, refletores sem lâmpadas, cortinas sujas, e problemas em seu sistema de iluminação. *O Fluminense* e, em 3 de agosto do mesmo ano denunciava; “Descaso das autoridades, que ignoram e marginalizam a classe teatral, deixando de preservar a única casa de espetáculo do município”.

Em 1988, a proprietária do imóvel, Neide Carvalho, apelava para que fosse suspenso o contrato de aluguel, já que a dívida da Prefeitura somava a dez meses de atraso. O apelo sai em *Última Hora*, em 6 de setembro de 1988:

Já implorei pelo amor de Deus que suspendam o contrato de aluguel, que não foi para o teatro, mas para Arcádia Iguaçuana de Letras.

A Secretária de Educação de Nova Iguaçu, Rosa Forte, admitiu ao *Estado de Minas*, de 23 de outubro de 1988, que a população e a classe artística não poderiam mais contar com o único teatro do município. “O prédio do Arcádia não tinha as mínimas condições de funcionamento, e os artistas merecem uma coisa melhor”.

O Arcádia foi fechado, em caráter definitivo, em 1988, atendendo a parecer técnico de engenheiros da Secretaria de Obras, que foram no local e concluíram que problemas na instalação elétrica e a falta de manutenção inviabilizavam a continuidade do teatro no prédio da Rua Alberto Cocozza, 38, onde funcionava há 33 anos.

1967 Teatro Procópio Ferreira

O Teatro Procópio Ferreira, localizado à Rua Afrânio Peixoto n.99, em Nova

Iguaçu, é de propriedade do Instituto de Educação Afrânio Peixoto. Possui 12m de largura de boca de cena, o palco com profundidade de 6m, seu urdimento está a 10m de altura, tem 3 camarins e sua lotação é de 358 lugares. Compreende ainda uma sala para ensaios (Sala Paschoal Carlos Magno).

Foi construído pelo diretor Prof. Rui Afrânio Peixoto do Instituto de Educação Afrânio Peixoto (antigo Colégio Afrânio Peixoto), que também é responsável pela construção da Arcádia Iguaçuana de Letras.

Procópio Ferreira, que antes da inauguração, já estava residindo em Nova Iguaçu, passou a professor de teatro do Instituto de Educação, auxiliado por Amilta Ferreira, desde a abertura da casa de espetáculos que recebeu seu nome.

O teatro foi inaugurado em 16 de janeiro de 1967 com a peça *Esta noite choveu prata*, de Pedro Bloch, tendo Procópio Ferreira como protagonista.

Até 1975, o teatro era utilizado para atividades da instituição, quando passou então a receber na sua programação companhias profissionais de teatro e grupos amadores. Em 1979, foi construída a bilheteria e a secretaria do teatro, com acesso pela Rua Dr. Tibau, 462, dando independência ao prédio teatral do colégio.

O teatro sofreu ao longo desse período outras reformas, como alteração da boca de cena, novo sistema de coleta de águas pluviais, aumento de 4,20m de altura do urdimento, modificação da varanda e pintura geral.

Apesar das alterações sofridas, pouco foi utilizado pelas produções profissionais do Rio de Janeiro. Sua ocupação tem sido feita por grupos amadores e por trabalhos desenvolvidos pelos alunos do Instituto.

10. TRÊS RIOS

1962

Teatro Celso Peçanha

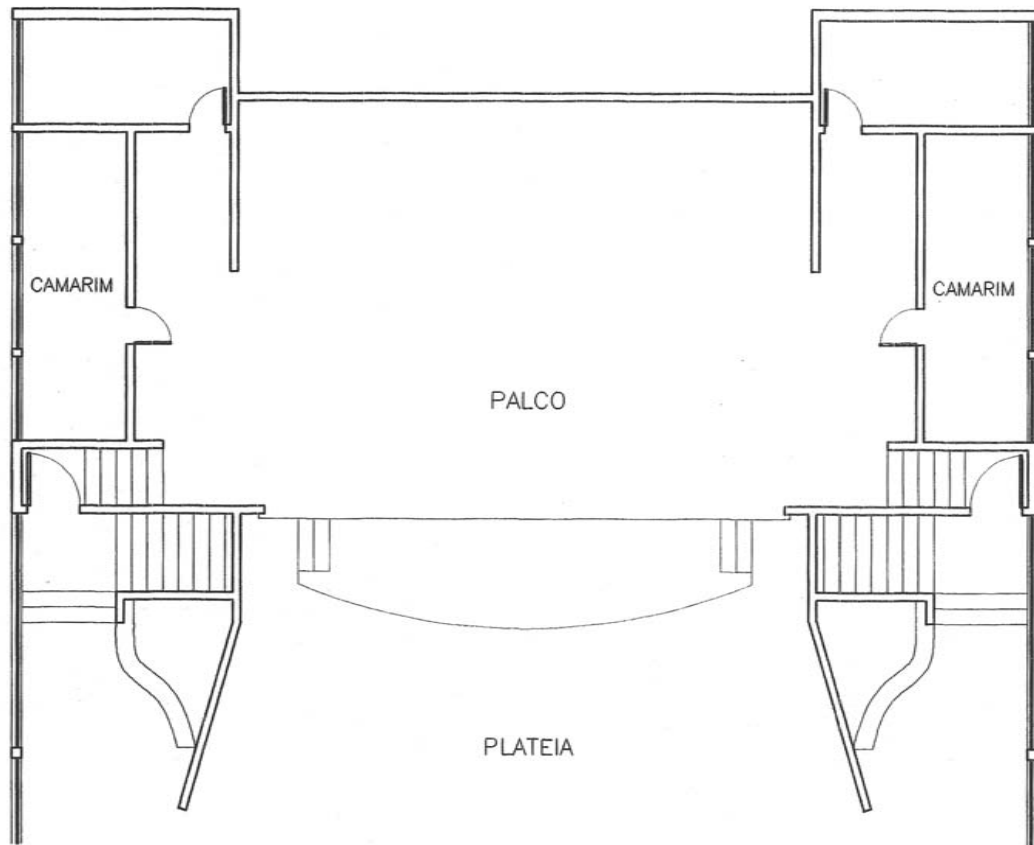
Em Três Rios, o Grupo de Amadores Teatrais Viriato Corrêa, única instituição artístico-cultural da cidade, que em 1958, já tinha 22 anos consecutivos de inestimáveis serviços, deu a arrancada decisiva para a construção de um teatro.

Depois de um trabalho incessante, em 1958, junto ao Governo do Estado, conseguem a doação de uma área à Praça São Sebastião (ao lado do Fórum), de 600m², com escritura definitiva e devidamente registrada no cartório.

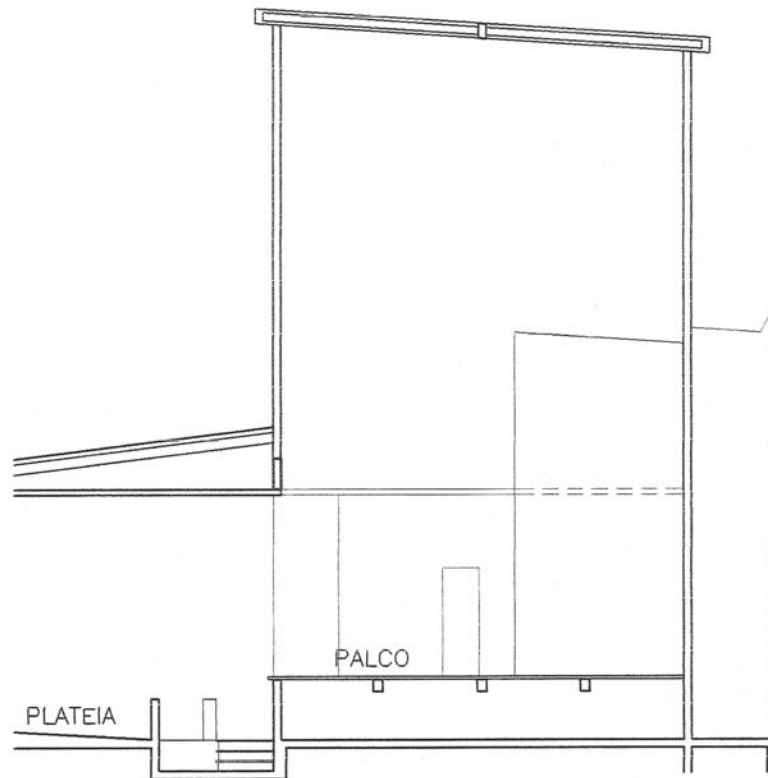
O projeto do teatro coube a Wanderley José Rodrigues, uma casa de linhas modernas, com completas instalações, ficando a execução de maquete a cargo de Júlio Assumpção.

O Grupo de Amadores criou uma classificação de sócio benemérito que com uma quantia desdobrada em parcelas, em um período pouco superior a três anos, atenderia aos custos da obra, com finalidades amplas: as rendas obtidas pelo grupo destinavam-se às instituições de caridade locais. Desta forma, os doadores tiveram o seu capital empregado em patrimônio, arte, cultura e bem social. Foi publicado no *Entre Rios*, jornal de Três Rios, em 29 de novembro de 1958:

A campanha do teatro em Três Rios foi recebida de maneira entusiástica por nossa população, que tem atendido prazerosamente a subscrição dos títulos. Basta dizer-se que, sendo o plano de 3 milhões de cruzeiros, já se acham subscritos mais de 1 milhão, ou seja, um terço do total exigido para a construção...



Teatro Celso Peçanha. Planta baixa, (S.E.)



Teatro Celso Peçanha. Corte, (S.E.)

Desta forma o Teatro Celso Peçanha foi totalmente construído com doações em dinheiro da população. Sua diretoria foi formada por amadores.

O teatro foi inaugurado em 1962, como se vê no mesmo jornal da cidade, de 24 de fevereiro de 1962.

Os detalhes técnicos do novo prédio foram meticulosamente estudados... os senões existentes em nada desmerecem a obra, não tendo mesmo encontrado os defeitos insanáveis existentes na maioria dos teatros nacionais...

Apesar de ser uma boa casa, poucas são as companhias profissionais que lá fazem apresentações, quando em excursão. Continua hoje atendendo a grupos amadores.

11. DUQUE DE CAXIAS

1966

Teatro Galpão (Teatro Moderno de Comédia)

Em Duque de Caxias surgia, em 1966, o Teatro Galpão, uma iniciativa de Afonso Fernandes e George Feny, uma sala de espetáculos em três ângulos que abrigava aproximadamente 500 pessoas em arquibancadas. Sua inauguração se deu em 28 de outubro de 1966 com a peça *Um deus dormiu lá em casa*, de Guilherme Figueiredo e com elenco composto de Afonso Fernandes, Wanda Frey Muth, George Feny e Elizabeth Sandres.

O Teatro Galpão recebeu o nome de Teatro Moderno de Comédia, e era localizado à Avenida Rio–Petrópolis n. 1.551, na Praça da Pacificação, com seu enorme

letreiro que cobria toda a fachada de um edifício. Resistiu até 1967, porém no primeiro semestre daquele mesmo ano, o teatro já não existia mais, não chegou a durar um ano. Seu interior foi transformado em um parque de diversões, conforme matéria no *Jornal Fluminense*, de 9 de julho de 1967:

O teatro só existia na fachada. Lá dentro havia mesmo era uma confusão de tabiques dividindo um enorme galpão [...] De teatro mesmo só as máscaras humanas vividas, sofridas e somadas aos defeitos em que sons e luzes completavam o conflito de um bric-a-brac onde criaturas e utilidades compunham um painel de dramas.

1967

Teatro Municipal Armando Melo (Teatro Municipal Duque de Caxias)

O Teatro Municipal de Duque de Caxias fica no Shopping Center de Caxias. Foi inaugurado em 1967, e batizado com o nome de Teatro Municipal Armando Melo, uma homenagem ao ator que introduziu a arte teatral no município de Duque de Caxias. A casa tem apenas 90 lugares e não possui recurso cênico.

Em 1972, entrou em reformas que compreenderam substituição da parte elétrica, melhorias no palco e na plateia. Pronto em agosto do mesmo ano, passou a ser utilizado para apresentações de peças infantis, encenadas por alunos de escolas da cidade e de grupos amadores. Fechado pela Prefeitura em 1980, a Associação dos Artistas Independentes do município estabeleceu contatos em 1983 com a administração municipal na tentativa de reabri-lo. A dramática situação do teatro é narrada por Nélio Menezes e

Paulo Renato Nogueira, presidente e secretário da associação, afirma a *Última Hora*, de 10 de outubro de 1983:

...O importante espaço cultural teve gloriosos dias até que, em 1979, quando encenávamos uma peça infantil, operários munidos de marretas e picaretas interromperam o espetáculo e passaram a quebrar o piso e o palco. Eles cumpriam ordens do Coronel-prefeito “pro-tempore”, Américo Barros. [...] Os trabalhadores fecharam a passagem, cujo acesso era feito pelo corredor central do Shopping Center. Ali foi construída a Sapataria Fabrum...Um buraco aberto na parede lateral, fechado por uma improvisada porta de madeira, passou a servir de passagem a quem desejar chegar ao lugar onde funcionava o Teatro Armando Melo.

Na jornada em busca do espaço, em que pediam a reativação da casa de espetáculos, os membros da Associação não conseguem obter respostas do então Prefeito Hydekell de Freitas. Só em 1986, na gestão do Prefeito Juberlan de Oliveira é reformado e reinaugurado em 17 de março de 1986, passando a funcionar como oficina de artes, onde eram ministrados diversos cursos de iniciação artística, como espaço para ensaios e debates culturais, e não mais como casa de espetáculos.

1975

Teatro Procópio Ferreira

Um outro teatro em homenagem ao ator Procópio Ferreira é inaugurado em 28 de fevereiro de 1975, em Duque de Caxias, um presente da Câmara Municipal de Duque de Caxias à comunidade. Lê-se em *O Fluminense*, de 28 de fevereiro de 1975:

A ideia de ampliar a sede do Legislativo deveu-se à grande aceitação que teve a instalação, há cerca de três anos, da biblioteca e do Instituto Histórico, visitados por milhares de pessoas, especialmente jovens.

Entusiasmado com a iniciativa o diretor administrativo da Câmara Municipal, Elias Lazaroni, propôs a construção do teatro e da biblioteca, recebendo integral apoio dos membros da mesa executiva da Câmara.

Ao ato inaugural estiveram presentes: Bibi Ferreira, o Senador Nelson Carneiro, deputados Amaral Peixoto, Edson Guimarães e Sandra Cavalcanti, entre outras personalidades.

Trata-se de um grande auditório, que ocupa uma área de 720m², com capacidade para 700 espectadores, com um palco sem equipamentos técnicos, com dois camarins, poltronas estofadas e banheiros. Uma casa que atendia no início de sua inauguração às companhias profissionais, grupos amadores, era utilizada como cinema e para outras atividades culturais e cerimoniais. Durante alguns anos, a casa não foi mais utilizada por grupos teatrais, mas de forma quase exclusiva para congressos, reuniões e formaturas dos colégios de Duque de Caxias.

Em curto período, suas dependências entraram em desgaste, e em 1981 as condições físicas do teatro não atraíam mais seu público, levando a uma decadência de programação e espectadores como constava matéria do jornal *A luta*, em 2 de dezembro de 1981. “...em péssimas condições higiênicas e estéticas, causando danos aos grupos e afastando o público daquela casa de espetáculos.”

Em 1983, com a nomeação dos atores Nélio Menezes e Edílio Mendonça para

assessores do teatro, uma nova mentalidade artística e profissional foi implantada no Teatro Procópio Ferreira de Duque de Caxias. Fizeram uma limpeza geral, pinturas e arrumação das dependências do teatro. A nova administração elaborou uma programação que incluía temporadas de diversos grupos teatrais da baixada fluminense e do Grande Rio. Para Nélcio o trabalho era exaustivo, mas muito recompensador, como se considera em matéria da *Tribuna da Imprensa*, de 7 de abril de 1983:

A conquista deste espaço cultural é o resultado de um esforço conjunto desenvolvido por artistas da terra, principalmente daqueles que, anos a fio, produziram cultura em Caxias, resistindo a ausências de apoio de sucessivos governos municipais.

O primeiro ato dos assessores foi mudar o local das solenidades de formatura que antes eram realizadas no teatro, impedindo apresentações teatrais. O segundo ato foi a criação do projeto seis e meia, que fez com que o público voltasse a frequentar aquela casa de espetáculos.

Nesta administração da dupla de atores o teatro conseguiu dar impulso aos movimentos artísticos da cidade de Duque de Caxias, inclusive com a ida de produções profissionais para curtas temporadas.

Entretanto, por estar localizado nas dependências da Câmara Municipal, a cobrança de ingressos gerou polêmica entre os vereadores e a nova direção da casa. Como não foi construído para ser um teatro, mas sim um auditório, permanece hoje nesta função, atendendo às necessidades da Câmara Municipal de Duque de Caxias.

12. VOLTA REDONDA

1981 Teatro GACEMSS

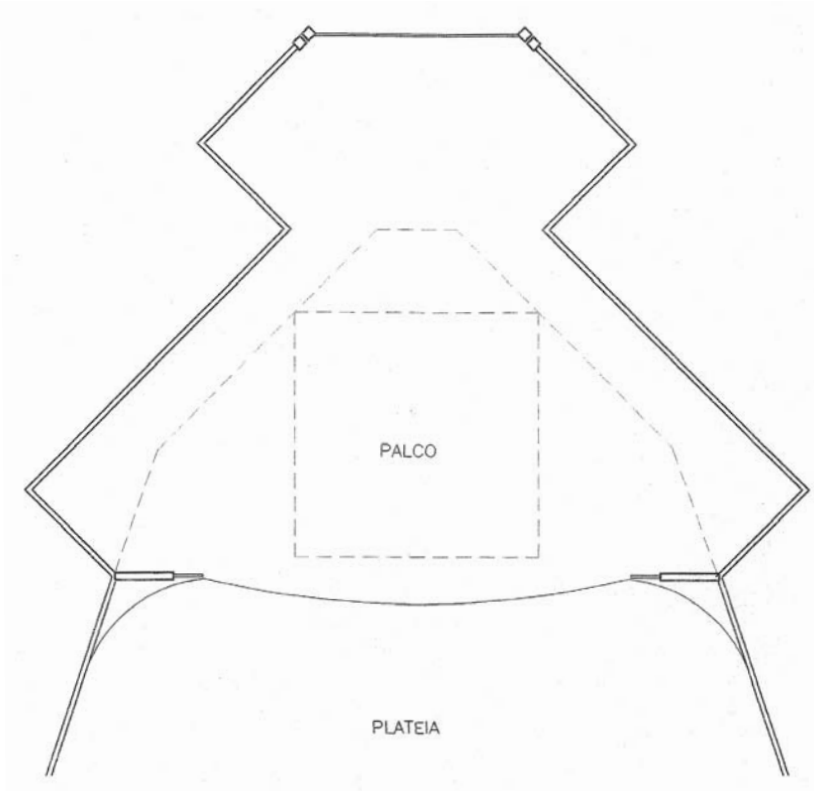
O Grêmio Artístico e Cultural Edmundo Macedo Soares Silva (GACEMSS) tem sua história, e tudo começou no dia 17 de novembro de 1945, numa das salas de aula do atual Colégio Estadual Professor Manuel Marinho, quando um pequeno grupo de pessoas residentes do então 8º distrito de Volta Redonda, reuniu-se para dar forma legal às atividades artísticas e culturais que vinham desenvolvendo e que pretendiam incrementar. No início, o GACEMSS brilhou, e seu patrimônio se limitava aos apetrechos necessários à instalação de um concerto ou de uma peça teatral, utilizando sempre local cedido por terceiros. Mas o Grêmio já possuía o essencial: a alma de uma associação organizada e com objetivos.

Com o decorrer do tempo o GACEMSS se aperfeiçoava, ganhava meios, conquistava novos adeptos e formava o seu patrimônio. Cada vez mais pessoas uniam-se em torno dessa iniciativa pioneira na cidade do aço.

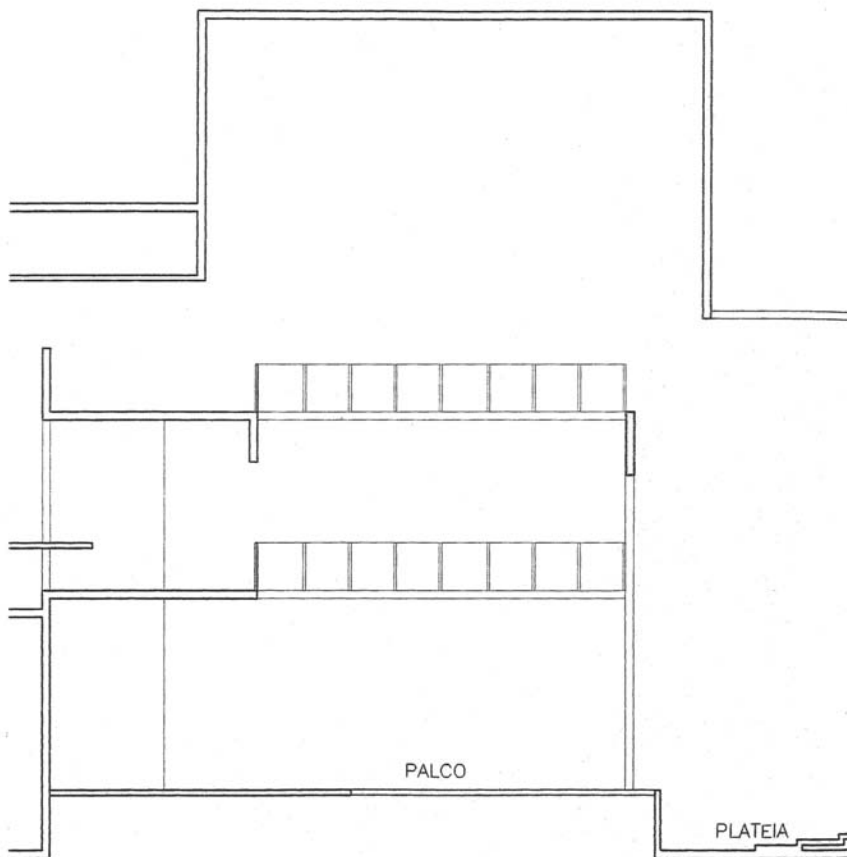
Por longo tempo viveu fases obscuras, por desonestidade de um antigo contador, que fez uso do dinheiro da entidade para fins particulares, desaparecendo de Volta Redonda. Reorganizado, iniciou as obras de seu prometido teatro, compreendendo lojas em seu conjunto arquitetônico.

Em 1972 começaram as obras do Teatro GACEMSS, e em 1980 ainda não estavam concluídas, devido às dificuldades financeiras que impediam a finalização da obra à Rua 14, n. 22 – Galeria GACEMSS, Volta Redonda.

A obra que foi projetada pelo arquiteto Oswaldo de Oliveira Moreira, compreende: prédio com três andares, com entrada principal, duas saídas laterais, teatro com um pal-



Teatro Gacemss. Planta baixa, (S.E.)



Teatro Gacemss. Planta baixa, (S.E.)

co com fosso de orquestra, sala de operações para teatro e cinema, camarins, banheiros, e subsolo onde foram construídas nove lojas.

No jornal *O Fluminense*, era publicada uma matéria em novembro de 1980, na qual se relatava a dificuldade do Grêmio Artístico de conseguir verba para conclusão das obras:

Explica Alexandre Geraldine Clemente, assessor de Assuntos Culturais e Promocionais, que “não sabemos como vamos adquirir verba para a finalização da obra, é um assunto que está sendo debatido pela direção do teatro, pois a parte de acabamento apesar de ser fundamental é a mais cara...

Enquanto o teatro não ficava pronto o Grêmio Artístico fazia uso de seu Teatro de Bolso do GACEMSS, local que comportava aproximadamente 150 pessoas.

O Teatro GACEMSS é um dos principais espaços para espetáculos da região compreendida pelas cidades de Volta Redonda, Barra Mansa, Barra do Pirai e Resende. Mesmo em fase de acabamento suas portas foram abertas ao público em 1981. O teatro possui 480 lugares distribuídos entre plateia e balcão, equipamento de luz e som, palco com 9 m de boca, com 6 m de profundidade, sendo que no fundo sua largura diminui para 3,5 m.

É procurado pelas companhias que excursionam com produções de pequeno porte, em virtude de suas condições técnicas.

13. SÃO GONÇALO

1983

Teatro George Gomes

O antigo auditório do Colégio Municipal Ernani Faria, em Neves, São Gonçalo, so-

freu uma adaptação em 1983, recebendo o nome de Teatro George Gomes, em homenagem ao palhaço “Carequinha”, residente nesse município.

Em 1991 José Dias projetou o novo palco, aumentando suas dimensões, possibilitando uma visibilidade melhor da plateia, além de ser construído um pequeno urdimento para manobras de cenários e varas de luz. Possui 11 m de largura por 6 m de profundidade e 4 m de altura, com dois camarins e precário equipamento de luz e som. Sua capacidade é de 300 espectadores, sem ar-condicionado. Chegou a ser utilizado por alguns profissionais, mas com o decorrer do tempo permaneceu somente com encenações de grupos amadores, e atividades culturais da instituição de ensino.

14. ARARUAMA

1987

Teatro Municipal Prefeito Graciano Torres Quintanilha

Em 12 de setembro de 1987 era inaugurado pelo prefeito de Araruama, Altevira Vieira Pinto, com a presença do Governador Chagas Freitas o Teatro Municipal Prefeito Graciano Torres Quintanilha, localizado na Praça Antonio Maria Raposo. Uma casa que não teve atividade teatral, servindo a comunidade local para eventos políticos, sociais e culturais.

Notas

¹ (Paixão, 1917, P.412)

² (IDEM)

Referências Bibliográficas

CAMPOS

Teatro São Salvador

ALVARENGA, José Vicente. *Três atos da história do teatro em Campos*. Itaperuna, RJ: Damadá Artes Gráficas Editora Ltda, 1991.

Jornal A Notícia. Campos, RJ: 7 de setembro de 1964.

LIMA, Oswaldo. *Bairro do Caju*. Campos, RJ: Cátedra/INL/MFC, 1980.

PAIXÃO, Múcio da. *Movimento Literário de Campos*. Campos, RJ: Tipografia do Jornal do Commercio, Rodrigues e Cia., 1924.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro, n. 316, julho/agosto de 1960.

RODRIGUES, Hervê Salgado. *Campos – Na taba dos Goitacazes*. Niterói, RJ: Imprensa Oficial, 1988.

Teatro Trianon (Teatro Municipal Trianon)

ALVARENGA, João Vicente. *Três atos da história do teatro em Campos*. Itaperuna, RJ: Damadá, 1991.

A Notícia. Campos, Rio de Janeiro, 17 de junho de 1974; 8 de junho de 1975; 15 de junho de 1975.

Anuário da Casa dos Artistas. Rio de Janeiro, 1918/1978.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 9 de janeiro de 1998; 31 de julho de 1998.

LIMA, Oswaldo. *Bairro do Caju*. Campos, RJ, Cátedra/INL/MFC, 1980.

PAIXÃO, Múcio da. *Movimento Literário de Campos*. Campos, RJ, Tipografia do Jornal do Commercio, Rodrigues e Cia., 1924.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro: n. 326, março/abril de 1962.

RODRIGUES, Hervê Salgado. *Campos – na taba dos goitacazes*. Niterói, RJ, Imprensa Oficial, 1988.

Teatro de Bolso de Campos

ALVARENGA, João Vicente. *Três atos da história do teatro em Campos*. Itaperuna, RJ: Damadá, 1991.

Anuário da Casa dos Artistas. Rio de Janeiro: 1918/1978, p. 72-73.

Jornal A Notícia. Campos, RJ: 7 de setembro de 1964; 24 de abril de 1968; 15 de março de 1970; 17 de março de 1970; 17 de setembro de 1971; 31 de outubro de 1975; 6 de abril de 1976; 11 de abril de 1976; 24 de junho de 1976; 21 de setembro de 1976; 12 de janeiro de 1978; 1 de julho de 1978.

Jornal Diário de Notícias – edição fluminense. Campos, RJ: 20 de abril de 1968.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 29 de abril de 1966.

Jornal dos Sports. Rio de Janeiro: 2 de abril de 1986.

Jornal O Fluminense. Niterói, RJ: 17 de junho de 1976; 25 de junho de 1976; 30 de abril de 1983; 4 de maio de 1983; 30 de abril de 1987; 9 de junho de 1987; 12 de junho de 1987; 6 de fevereiro de 1988; 2 de setembro de 1988; 28 de março de 1989; 13 de abril de 1989.

Jornal Monitor Campista. Campos, RJ: 4 de março de 1978; 18 de maio de 1979.

LIMA, Oswaldo. *Bairro do Caju*. Campos, RJ: Cátedra/INL/MFC, 1980.

RODRIGUES, Hervê Salgado. *Campos – na taba dos goitacazes*. Niterói, RJ: Imprensa Oficial, 1988.

ARRIAL DE SÃO JOÃO DE ITABORAHY: ITABORAÍ

Teatro de Itaborahy (Teatro Municipal João Caetano)

CACIAGLIA, Mário. *Pequena História do Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Edusp, 1986, 275p.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 10 de agosto de 1971.

Jornal O Dia. Rio de Janeiro, 3 de agosto de 1971.

Jornal O Fluminense. Niterói, RJ: 26 de janeiro de 1978; 4 de setembro de 1980.

MACEDO, Joaquim Manoel de. *Teatro*. Rio de Janeiro: B. L., Garnier, 1863, 3 vols.

PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Moderna, 1917, p. 412.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1972, 243p.

SILVA, Lafaiette. *João Caetano e sua época*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1936.

NITERÓI

Teatro Santa Teresa (Teatro Municipal João Caetano)

Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 8 de setembro de 1967.

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 11 de julho de 1982; 8 de agosto de 1984.

Jornal A Tribuna. Rio de Janeiro, 1 de março de 1977.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 19 de janeiro de 1975; 22 de março de 1983; 26 de junho de 1983; 31 de maio de 1991; 22 de dezembro de 1995; 29 de outubro de 1995.

Jornal do Comércio. Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1985.

Jornal O Dia. Rio de Janeiro, 3 de dezembro de 1983; 12 de janeiro de 1986.

Jornal O Fluminense. Niterói, RJ: 6 de fevereiro de 1973; 15 de junho de 1975; 26 de janeiro de 1978; 6 de janeiro de 1979; 19 de março de 1981; 07 de maio de 1982; 27 de junho de 1982; 15 de dezembro de 1982; 22 de novembro de 1983; 24 de novembro de 1983; 15 de julho de 1984; 4 de agosto de 1984; 10 de novembro de 1985; 31 de março de 1987; 14 de outubro de 1988; 17 de janeiro de 1989.

Jornal O Globo. Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1965; 2 de maio de 1966; 30 de novembro de 1981; 22 de novembro de 1983; 30 de novembro de 1983; 2 de dezembro de 1983; 13 de novembro de 1988; 22 de dezembro de 1995.

Jornal Última Hora. Rio de Janeiro, 2 de maio de 1966; 26 de março de 1981; 06 de outubro de 1983.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro, n. 288, novembro/dezembro de 1955; n. 315, maio/junho de 1960; n. 499, dezembro de 1996.

SOARES, Emmanuel de Macedo. *Pequena História do Teatro Municipal de Niterói*. Niterói, RJ: Prefeitura Municipal de Niterói, Fundação Atividades Culturais de Niterói, 1983.

Cineteatro Central

Jornal Correio da Noite. Rio de Janeiro, 29 de julho de 1953.

Jornal Folha Carioca. Rio de Janeiro, 3 de agosto de 1953.

Teatro Alvorada (Teatro Leopoldo Fróes)

Jornal Diário de Notícias. Rio de Janeiro: 14 de dezembro de 1967.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 10 de outubro de 1973.

Jornal A Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro: 8 de agosto de 1984.

Jornal O Fluminense. Niterói, RJ: 8 de julho de 1967; 18 de julho de 1980; 25 de março de 1983; 4 de maio de 1983; 4 de agosto de 1984; 28 de outubro de 1986.

Jornal Última Hora. Niterói, RJ: 15 de janeiro de 1968; 25 de maio de 1968.

Teatro da UFF e Teatro Arena do DCE

Jornal Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 12 de outubro de 1968.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 1 de agosto de 1982; 8 de setembro de 1985.

Jornal dos Sports. Rio de Janeiro, 14 de agosto de 1982.

Jornal O Fluminense. Niterói, RJ: 20 de junho de 1975; 11 de julho de 1978; 18 de julho de 1980; 14 de agosto de 1982; 1 de maio de 1983; 3 de maio de 1983; 9 de junho de 1983; 13 de outubro de 1985; 5 de março de 1989; 7 de novembro de 1986.

Jornal O Globo. Rio de Janeiro: 11 de julho de 1978; 29 de agosto de 1982; 03 de outubro de 1985; 10 de outubro de 1985.

Teatro Gay-Lussac

Jornal O Fluminense. Niterói, RJ: 31 de agosto de 1980.

Teatro Pasárgada (Manuel Bandeira)

Jornal O Dia. Rio de Janeiro: 19 de novembro de 1981.

Jornal O Fluminense. Niterói, RJ: 18 de novembro de 1981; 22 de novembro de 1981.

Teatro Abel

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 21 de junho de 1985; 08 de setembro de 1985; 11 de setembro de 1986; 27 de abril de 1988.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro: 29 de agosto de 1986.

Jornal O Dia. Rio de Janeiro: 4 de maio de 1988.

Jornal O Fluminense. Niterói, RJ: 31 de agosto de 1984; 29 de janeiro de 1985; 28 de junho de 1985; 18 de agosto de 1985; 21 de agosto de 1985; 22 de agosto de 1985; 28 de agosto de 1985; 26 de março de 1986; 5 de abril de 1986; 6 de abril de 1986; 13 de abril de 1986; 4 de setembro de 1986; 31 de agosto de 1986.

Jornal O Globo. Rio de Janeiro: 23 de agosto de 1985; 11 de setembro de 1986.

Jornal Última Hora. Rio de Janeiro: 9 de setembro de 1986.

PETRÓPOLIS

Teatro Capitólio

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1984.

Jornal O Globo. Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1984.

Teatro Santa Cecília

Jornal A Tribuna. Niterói, RJ: 19 de junho de 1977.

Jornal Diário de Petrópolis. Petrópolis, RJ: 27 de maio de 1977; 21 de junho de 1977; 2 de junho de 1978.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 18 de junho de 1977; 24 de maio de 1997.

Teatro Municipal de Petrópolis (Matadouro Municipal Modelo)

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 20 de junho de 1988; 27 de agosto de 1988.

Jornal O Dia. Rio de Janeiro: 30 de março de 1988.

Jornal O Fluminense. Niterói, RJ: 21 de janeiro de 1988; 30 de março de 1988; 22 de julho de 1988; 07 de outubro de 1988.

Jornal O Globo. Rio de Janeiro: 27 de dezembro de 1984.

Jornal Última Hora. Rio de Janeiro: 3 de junho de 1988; 8 de julho de 1988; 15 de julho de 1988; 29 de julho de 1988; 7 de outubro de 1988.

MACAÉ

Teatro Taboada

Jornal O Fluminense. Niterói, RJ, 4 de novembro de 1988.

NOVA IGUAÇU

Teatro Arcádia

Jornal A Gazeta. Vitória, ES, 22 de novembro de 1976.

Jornal de Hoje. Rio de Janeiro, 20 de julho de 1979.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1976.

Jornal Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 26 de novembro de 1976.

Jornal Luta Democrática. Rio de Janeiro, 28 de julho de 1977; 17 de setembro de 1977; 4 de outubro de 1977; 26 de novembro de 1981; 4 de agosto de 1982.

Jornal O Dia. Rio de Janeiro, 4 de junho de 1969.

Jornal O Estado de Minas. Belo Horizonte, MG, 23 de outubro de 1988.

Jornal O Fluminense. Niterói, RJ, 12 de julho de 1977; 6 de janeiro de 1978; 12 de agosto de 1978; 3 de agosto de 1982.

Jornal O Globo. Rio de Janeiro, 21 de junho de 1976.

Jornal Última Hora. Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1988; 06 de setembro de 1988; 11 de outubro de 1988; 25 de outubro de 1988.

TRÊS RIOS

Teatro Celso Peçanha

Jornal Entre Rios. Três Rios, RJ: 22 de novembro de 1958; 29 de novembro de 1958; 6 de dezem-

bro de 1958; 13 de dezembro de 1958; 20 de dezembro de 1958; 17 de janeiro de 1959; de fevereiro de 1962.

Jornal Última Hora. Rio de Janeiro: 28 de julho de 1975.

Revista Boa Vista Notícias. Três Rios, RJ: n. 16, julho de 1964.

Revista do GATVC. Três Rios, RJ: ano I, n. 1, março de 1968, p. 9.

DUQUE DE CAXIAS

Teatro Galpão

Jornal Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro: 22 de outubro de 1966.

Jornal O Fluminense. Niterói, RJ: 9 de julho de 1967.

Teatro Municipal Armando Melo (Teatro Municipal Duque de Caxias)

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 13 de julho de 1972.

Jornal dos Sports. Rio de Janeiro: 23 de março de 1986.

Jornal Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro: 22 de outubro de 1966; 11 de abril de 1986.

Jornal O Dia. Rio de Janeiro: 14 de abril de 1986.

Jornal O Fluminense. Niterói, RJ: 9 de julho de 1967; 18 de março de 1986.

Jornal Última Hora. Rio de Janeiro: 10 de outubro de 1983; 14 de outubro de 1983.

Teatro Procópio Ferreira (Duque de Caxias)

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 9 de março de 1975.

Jornal Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro: 5 de março de 1975.

Jornal Luta Democrática. Rio de Janeiro: 28 de fevereiro de 1975; 2 de dezembro de 1981.

Jornal O Dia. Rio de Janeiro: 9 de abril de 1983.

Jornal O Fluminense. Niterói, RJ: 28 de fevereiro de 1975; 02 de março de 1975; 29 de julho de 1975; 30 de abril de 1983.

Jornal O Globo. Rio de Janeiro: 1 de maio de 1983.

Jornal Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro: 7 de abril de 1983.

Jornal Última Hora. Rio de Janeiro: 13 de abril de 1983; 20 de abril de 1983.

VOLTA REDONDA

Teatro GACEMSS

Informativo Mensal GACEMSS. Rio de Janeiro: n. 2, junho/julho de 1985.

Jornal O Fluminense. Niterói, RJ: 25 de novembro de 1978; 06 de novembro de 1980.

SÃO GONÇALO

Teatro George Gomes

Jornal dos Sports. Rio de Janeiro: 18 de julho de 1987.

ARARUAMA

Teatro Municipal Prefeito Graciano Torres Quintanilha

Casa de Cultura. Araruama, RJ: 28 de março de 1987.

Jornal O Fluminense. Niterói, RJ: 8 de setembro de 1981.



Capítulo 4

OS TEATROS DO
RIO DE JANEIRO
NO SÉCULO XX

Em função das prioridades estabelecidas pela reurbanização avassaladora. Entre abrir uma avenida e sacrificar um teatro não havia dúvida de que o segundo viria a baixo, sempre com a promessa de uma reconstrução que, na maioria das vezes, não acontecia.

A história dos teatros no século XX conta uma trajetória de resistência. É surpreendente o esforço desempenhado por intelectuais e artistas ligados ao universo das artes cênicas para incentivar, defender e manter um panorama estável de casas de espetáculos em bom funcionamento. Se a primeira metade do século XIX conheceu um período de impulso e de uma certa euforia artística, as décadas seguintes já enfrentaram uma realidade mais difícil para o panorama teatral, às vezes mesmo em função das prioridades estabelecidas pela reurbanização avassaladora. Entre abrir uma avenida e sacrificar um teatro não havia dúvida de que o segundo viria abaixo, sempre com a promessa de uma reconstrução que, na maioria das vezes, não acontecia.

O que se vai conhecer na história dos edifícios teatrais do século XX é uma sucessão de crises, gerando lamentações, reclamações e protestos, manifestados pelas mais diversas vozes e através dos mais diferentes canais de comunicação. Por isso, para se reconstituir a trajetória dos edifícios teatrais, mantendo fidelidade às diferentes circunstâncias por que passou, o melhor veículo será sempre a imprensa que registrava a opinião no calor do momento.

Artur Azevedo foi sem dúvida uma das vozes mais contundentes em defesa do teatro nacional. E muito do seu esforço e das campanhas que encetou resultaram positivamente, como no caso da construção do Theatro Municipal, por exemplo. Mas outras vozes se levantaram ao longo do século, pois década após década aumenta o coro dos insatisfeitos, dos eternos vigilantes da manutenção das casas de espetáculos.

Dentre os defensores pode-se apontar Bastos Tigre, cuja opinião manifesta-se em interessante artigo intitulado “O Teatro sem Casa”, publicado originalmente no jornal *Correio da Manhã*, de 26 de maio de 1940 e republicado no *Anuário da Casa dos Artistas*, na década de 1940. O artigo é uma das primeiras manifestações mais evidentes de uma crise que se agravará, sugerindo alternativas imaginosas da parte de todos os interessados na causa dos teatros. Para se ter uma visão da situação das casas de espetáculos na cidade do Rio de Janeiro no período, transcrevo a seguir, na íntegra, o artigo de Bastos Tigre:

A crise já se tornou, para o nosso teatro, uma segunda natureza. Relendo-se, hoje, as crônicas de Alencar, de Machado de

Assis, de Urbano Duarte e de Artur Azevedo, encontram-se queixas e lamúrias que somente no estilo diferem das atuais.

Dá-se com o teatro este paradoxo: ele trabalha mesmo quando em “chômage”: vive exibindo a sua própria tragédia. De que se queixa o teatro? de que o público o deixa às moscas. Mas o público justifica-se; e os autores de peças dizem que lhes faltam bons intérpretes; e os artistas lamentam-se porque não há empresários e estes, por sua vez, clamam que não existem casas para espetáculos em condições de proporcionar-lhes uma remuneração conveniente ao seu capital. A indústria teatral passa, portanto, a ser negócio de tanto risco que melhor se diria uma aventura ou um jogo de azar.

À falta de capitalistas – que estes preferem inverter capitais em jogos mais certos, como os dos cassinos – surgem autores que se arvoram em empresários, tentando a parada com meia dúzia de vinténs e montam as próprias peças; ou são artistas do palco que organizam companhias e correm à aventura com alguns colegas dispostos a tudo. Já se tem dado o caso de ser o empresário, ao mesmo tempo, primeira figura do elenco, autor da peça, ensaiador, acabando por ser, também, o próprio público...

Esse fregolismo nos mostra a que ponto chega o amor à arte e a disposição para trabalhar dessa brava gente e o quanto poderia ela fazer se fosse possível organizá-la, discipliná-la e dar-lhe os elementos essenciais para exercer a sua profissão. Mas que elementos são esses?

Em primeiro lugar, casas, casas de teatro. Parece, à primeira vista, um absurdo que problema tão transcendente que envolve inteligência criadora, talento artístico, movimento de capitais, gosto do público etc., esteja na dependência precípua do fato material de quatro paredes e um teto por cima.

E assim é, com efeito. Se não, vejamos: imagine-se, por um momento, que dispomos de excelentes artistas de cena, peças do mais alto valor e público ansioso por assisti-los. Com tudo isso junto teríamos “teatro”? Evidentemente, não; não, porque faltaria, ainda, o empresário que montasse devidamente as peças e contratasse os atores, remunerando-os na proporção dos seus méritos.

Esse empresário tem de ser forçosamente um homem de negócios, isto é, um homem que emprega um certo capital no muito louvável intuito de ganhar dinheiro. E esse empresário não aparecerá enquanto não existirem casas convenientes.

Mas e os teatros A, B, C...X que temos por aí? Objetará o meu leigo e amável leitor. Resposta: não são teatros, no sentido econômico da palavra. O problema é muito complicado e eu estou aqui a ver como é que me arranjo para o explicar, sem complicá-lo ainda mais.

Prestem atenção, porque eu não respondo pela minha clareza: a capacidade econômica do nosso público é muito baixa; as entradas têm, portanto, de ser baratas; cinco mil réis, no máximo, pela poltrona. Cidade de trabalho e não de turismo (por mais que lhe pretendam pôr a máscara) o Rio não tem gente para encher os teatros todas as noites. É preciso, por isso, contar apenas com as lotações completas aos sábados e domingos, e meios, terços, quartos de casa nos outros dias da semana.

Não sendo possível forçar a frequência diária de espectadores, numa cidade que dorme cedo, (porque tem o “batente” no dia seguinte) e onde os desocupados são prontos, “espetadíssimos”, nem aumentar os preços das localidades (motivos já expostos) só resta uma solução: casas com um número tal de lugares que os dias de grande afluência, as enchentes de sába-

dos e domingos, compensem as vasantes da semana, facultando o que se chama na gíria teatral, “fazer a média”. Precisamos de teatros “com defesa” para usar ainda o jargão dos bastidores.

É o que acontece com os cinemas da cidade, que todos têm essa “defesa”; e, ainda assim, raramente uma fita vai mais de uma semana e quando passa para os bairros é com redução de 50% nos preços.

As casas de teatro com que contamos são míseros cochicholos “indefesos”; os maiores estão fora de mão e alguns, o João Caetano por exemplo, só têm acústica para pantomimas e bailados.

As empresas cinematográficas (artistas estrangeiros em latas de goiabada Cascão) açambarcaram tudo quanto de melhor existia. O antigo Phênix, construído em terreno doado pelo governo com a cláusula taxativa de servir só para teatro, transformou-se em cinema de bairro, meio “poeira”.

Mudando de ofício, mudou também de nome: passou a ser Ópera. “Ópera” como?!... Concordem que como deboche aos contratos e às cláusulas legais e como ridículo em cima do público e dos artistas, nada mais cômico que isso de crismar-se de Ópera uma casa de espetáculos, justamente quando ela passa a servir exclusivamente à exibição de filmes de mocinho, dos irmãos Marx e do Gordo e o Magro.

Dois teatrinhos de recente construção, o Ginástico e o Serrador, vão se desempenhando, à falta de melhor, do seu papel de agasalhadores da pobre arte cênica nacional. Embora “catitas” de aspecto, a ambos falta a “defesa” a que já me referi. Há também um porão inabitável, o Rival, ir-rivalizável como sítio impróprio para funções teatrais. Só uma extrema benevolência – se não a completa indiferença – das autoridades, permite espetáculos públicos num local a que faltam todas as condições

de conforto e de higiene e, sobretudo, de segurança contra incêndios. Um alarme de fogo naquele buraco será o bastante para que se registre uma verdadeira hecatombe: só escaparão do sinistro as almas dos espectadores que, essas, poderão fugir pela quarta dimensão.

O governo, mostrando o seu interesse pela arte cênica, o que já é alguma coisa, mantém um Serviço Nacional de Teatro sob a competente direção de um homem do “métier”, Abadie de Faria Rosa – ativo, inteligente e cheio de entusiasmo. Mas que pode fazer o Serviço se não lhe dão casas para as representações?

Os auxílios pecuniários não passarão, jamais, de injeções de óleo canforado, graças às quais as companhias levam mais tempo a morrer...

Sendo os teatros-casa, além de ruins, em número reduzido, os seus proprietários aproveitam-se e com todo o direito da irrevogável lei da oferta e da procura. Daí resulta que as empresas pagam ao “senhorio” um mínimo de 50% sobre a importância bruta das entradas, ou seja de 80% a 90% sobre o líquido. São os grandes comandatários, com capital em cimento armado. Convém acrescentar, aqui à margem, que não correm eles o menor risco, visto como os 50% do bruto passam a não ser computados quando não atinjam a 500\$000; caso em que regula este “minimun” de quinhentos para efeito do aluguel diário.

Compreende-se que, por esse caminho, não há quem se atreva a organizar companhias em ordem, com finalidade artística e, ao mesmo tempo, como negócio comercial.

Ou o governo se determina a fazê-lo, criando companhias, organizando elencos e considerando o teatro um serviço público (o que estou longe de aconselhar) ou manda construir casas de es-

petáculos nas condições técnicas e econômicas necessárias; e não somente no centro urbano, como nos bairros populosos da cidade. Tudo mais são paliativos que nada adiantam ao pobre doente e à sua numerosa família de autores, artistas, músicos, cenógrafos e pessoal do movimento...parado.

A argumentação de Bastos Tigre é lúcida e legítima, e continua adequada. Contrapondo-se à dramática situação dos teatros, surgem propostas otimistas, que se propõem a solucionar definitivamente a crise. Como um projeto de lei elaborado em 1951, por Raymundo Magalhães Júnior, e assinado por 42 vereadores, que foi apresentado e aprovado pela Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro, publicado na *Revista da Sbat*, n. 263, de set/out de 1951, p.9:

UM PROJETO CRIANDO UMA ZONA TEATRAL NO CENTRO DA CIDADE

Assinado pelo Vereador Magalhães Júnior e mais 42 vereadores foi apresentado à Mesa da Câmara dos Vereadores o seguinte projeto de Lei:

Considerando que é de todos reconhecida a necessidade e, mais do que isso, a obrigação, por parte do Poder Público, de amparar as atividades artísticas e, particularmente, o teatro;

Considerando que as possibilidades de construção de novos teatros diminuem à medida que aumentam as especulações imobiliárias;

Considerando que já existe uma tendência de fixação das atividades teatrais numa das zonas centrais da cidade, aquela em que hoje funcionam o Glória, Rival, Regina, Serrador e que é das mais acessíveis populações;

Considerando que tudo aconselha a incentivação dessa tendência, a fim de que

possa o Rio de Janeiro contar com um bairro ou zona teatral, à semelhança da Broadway, em Nova Iorque, e do West End, em Londres;

Considerando que a zona referida, desbravada pelo dinamismo de Francisco Serrador, era desvalorizada e decadente, tendo alcançado a enorme valorização especialmente através do prestígio que lhe deu a construção dos cinemas e dos teatros que a tornaram importante centro de atração e de movimento;

Considerando, pois, que é justa a reversão de uma parte dos benefícios dessa gigantesca valorização e em favor do teatro;

Considerando que a vinculação dessa área, como zona teatral, pode ser por outro lado, equilibrada pelas facilidades de obtenção de financiamento pelo Banco da Prefeitura do Distrito Federal (n. 12 artigo 9º do Decreto-lei n. 7.355, de 2 de março de 1945), bem como pela isenção do imposto predial sobre a parte que nos edifícios seja destinada a teatros;

Considerando que é legítimo o condicionamento do uso de propriedade ao interesse social, como a Constituição da República reconhece:

A Câmara do Distrito Federal resolve:

Art. 1º É declarado zona teatral o trecho da cidade compreendido entre as ruas do Passeio, Avenida Mem de Sá, (até o Largo dos Pracinhos), Praça Mahatma Gandhi, Praça Floriano (ambos os lados), Senador Dantas (trecho compreendido entre a Rua do Passeio e a Rua Evaristo da Veiga), Visconde de Maranguape e Evaristo da Veiga.

1º No plano de urbanização atual, ou no que vier a ser elaborado, deverá ser prevista a utilização de lotes destinados a teatros, obedecidas as seguintes condições;

a) os lotes não poderão ter testada mínima de 15,00;

b) em cada lote não deverá haver uma percentagem menor de 50% (cinquenta por cento) do uso para esse fim, e os outros 50% (cinquenta por cento) serão destinados a outros tipos de casas de diversões diferentes além de estabelecimentos comerciais destinados a confeitarias, “boites”, “music-hall”, bares, restaurantes, bombonieres etc.

2º Quando no futuro reloteamento da quadra decorrente de plano de urbanização, o órgão competente do Secretário Geral de Viação de Obras deverá fixar em determinados lotes e dentro da percentagem estabelecida neste artigo, o uso obrigatório de construção de teatros com pelo menos 500 (quinhentos) lugares, para os fins previstos nesta lei.

Art. 2º Na zona teatral criada por esta lei não será permitida a construção de edifícios de mais de dez andares, excetuados os de serviços públicos ou municipais, sem que do respectivo projeto conste um teatro com pelo menos quinhentos lugares.

Art. 3º As construções de novos teatros serão isentas de quaisquer taxas e do imposto predial pelo espaço de quinze anos.

Art. 4º Fica subordinada às exigências desta lei a construção do edifício do Instituto dos Arquitetos do Brasil, em terreno cedido pela Prefeitura na zona teatral de que trata esta lei.

Art. 5º Esta lei vigorará pelo espaço de 25 (vinte e cinco) anos.

Art. 6º Os teatros construídos na zona teatral durante o período de vigência desta lei gozarão de isenção do imposto predial pelo prazo de cem anos.

Art. 7º Revogam-se as disposições em contrário.

Sala das Sessões, 24 de setembro de 1951. R. Magalhães Junior, Amandino de Carvalho, João de Freitas, Índio do Brasil, Henrique de Miranda.

Se a proposta de R. Magalhães Jr. dizia respeito à criação de uma Broadway brasileira no centro da cidade, ainda em 1951, o Vereador Hugo Ramos Filho, também preocupado com a situação das casas de espetáculos, apresentou à Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro um projeto de lei, aprovado, que complementa a ideia anterior, porém garantindo a expansão desta rede a mais dez teatros, desta vez construídos em bairros periféricos ao centro. Eis os termos da proposta, na íntegra:

O RIO VAI POSSUIR MAIS DEZ TEATROS

A Câmara dos Vereadores aprovou, em votação final, o seguinte projeto do Vereador Hugo Ramos Filho, mandando construir, imediatamente, 10 teatros nesta capital:

Considerando que é da mais absoluta conveniência estabelecer no Distrito Federal uma rede de teatros complementares por dependências que sirvam ainda a outros fins culturais, a fim de interessar a população dos bairros, da difusão artística;

Considerando que a lei n. 1.949, substanciou, em parte, esse ponto de vista, mandando construir teatros nos bairros da Tijuca ou adjacências, Vila Isabel, Madureira (em ponto central), Laranjeiras ou adjacências, Méier (em ponto central) e um na zona rural em Campo Grande ou Santa Cruz;

Considerando que se torna urgente a execução desse objetivo em escala maior;

A Câmara do Distrito Federal resolve:

Art. 1º – A Prefeitura do Distrito Federal, por intermédio do Departamento de Educação de Adultos, manterá uma rede, pelo menos, de dez teatros nos bairros do Distrito Federal.

1º – Esses teatros deverão ter capacidade para um público entre 600 a 800 pes-

soas, com palco nunca inferior a 8 metros de boca por 6 de profundidade, com seis camarins e demais dependências complementares.

2^o – A rede de teatros será utilizada para espetáculos de bom nível artístico a preços populares, mediante os entendimentos que aquele Departamento terá com a Casa dos Artistas e da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

Art. 2^o – Para o efeito da montagem da rede a que refere o artigo anterior, a Prefeitura utilizará os três processos de empreendimentos:

- a) a construção por iniciativa sua;
- b) a aquisição de auxílio especial a entidade privada idônea da natureza cultural ou recreativa, em propriedade desta.

Art. 3^o – Só poderá ocorrer a concessão de auxílio quando:

- a) a Prefeitura não dispuser de terreno em condições no bairro;
- b) for mais econômica a cooperação do que a realização direta;
- c) integrar um conjunto social, com recíprocas vantagens;
- d) for do interesse da Municipalidade a sua localização.

1^o – A concessão do auxílio se fará na base de 70% sobre o valor da obra e do terreno, cabendo à Prefeitura a aprovação do projeto.

2^o – A avaliação do imóvel e a fiscalização da obra serão entregues a uma Comissão especialmente designada para esse fim.

3^o – A importância do auxílio será depositada no Banco da Prefeitura, em conta especial.

4^o – A entidade privada entregará ao Departamento de Educação de Adultos o teatro, durante o prazo de dez anos, para a sua utilização a critério do Departamento, ressalvado um dia da semana para livre uso por parte da entidade.

Art. 4^o – Fica o prefeito autorizado a abrir o crédito especial de Cr\$ 20.000.000,00 para construções, indenizações e auxílios, a ser utilizado no decorrer de dois anos.

Parágrafo único – Fica ainda autorizado a aplicar, nas mesmas finalidades, as verbas 400-3466 do orçamento de 1951.

Art. 5^o – Revogam-se as disposições da lei 346 de 24 de setembro de 1949 que contrariem a presente lei, bem como quaisquer disposições em contrário.¹

Não morrem os sonhos da Broadway carioca. Sem dúvida, o ano de 1959 foi um ano de grandes esperanças para a classe teatral, porque em maio daquele ano, escavadeiras e tratores trabalhavam ainda no desmonte do Morro de Santo Antônio, quando surgiu a ideia do grande projeto; uma “bomba”, como foi chamada. Uma boa parte da área conseguida pela Prefeitura ia ser doada, para que ali surgisse a zona teatral da cidade. O projeto empolgou a todos e um grupo de trabalho foi oficialmente constituído, para levá-lo a bom termo. Foram prometidos teatros, circos, concha acústica, anfiteatros para concertos, casas de chá, restaurantes, muita coisa, todas ideias mirabolantes para povoar intensamente uma localidade central que estava relegada ao abandono.

Acredito numa retumbante vitória, porque a ideia interessa a todos, isto é, à população, à classe teatral e aos eminentes homens públicos de nossa terra. Ninguém está imune ao teatro.²

Através da Casa dos Artistas foi feito um apelo aos vereadores do Distrito Federal, que aprovassem o mais depressa possível o projeto que doaria a esta entidade um terreno na Avenida Chile, a exemplo do que havia

sido feito com todas as outras associações de classe, para que nele fosse construída a sede própria e seu respectivo teatro.

Seria uma autêntica “Broadway” bem no centro da cidade.

Não tenho dinheiro para construir um teatro, no entanto se a PDF facilitasse ou doasse a aquisição do terreno, eu arranjaria um financiamento por intermédio do Banco da Prefeitura e lançaria mãos à obra.³

A ideia nasceu, e logo cresceu sendo formada uma comissão composta por diversos políticos e intelectuais do meio artístico, encabeçada, como presidente de honra, pelo Prefeito Sá Freire Alvim, seguido de um presidente, jornalista Roberto Marinho (na época, diretor de *O Globo*), e de auxiliares: Murilo Miranda, vereador; Joracy Camargo, teatrólogo; Delorges Caminha, presidente da Casa dos Artistas; um representante do prefeito, um representante da Sursan, Diretor do Departamento Urbanístico da Prefeitura e líderes de todas as bancadas dos Partidos na Câmara dos Vereadores. Roberto Marinho manifestou-se deste modo, ao jornalista José Maurício,

No almoço de que participaram o Prefeito Sá Freire Alvim, o presidente da Câmara Municipal, os líderes dos partidos e os mais expressivos elementos da classe teatral, aventei a ideia da Prefeitura estabelecer na quadra da Avenida Chile, que confina com a Rua Senador Dantas, o gabarito de 2 ou 3 andares para os prédios a serem construídos, de modo que os terrenos sejam destinados à construção de teatros.

Posso, desde já, assegurar que o meu jornal dará ampla cobertura à ideia. Este movimento só não irá à frente se os ho-

mens de teatro não souberem aproveitar a magnífica oportunidade que se lhes oferece, pois a boa vontade demonstrada pelo prefeito e por todos os representantes dos partidos políticos cariocas é uma garantia que a ideia vingará no menor espaço de tempo possível, pois o Rio necessita de teatros que se localizem no centro da cidade, principalmente, agora, quando se agita na mudança da capital para Brasília.⁴

Também Raymundo Magalhães Jr., de quem surgira a campanha originária, manifestou-se sobre o assunto, em entrevista publicada no mesmo número da revista *Teatro Ilustrado*, chamando atenção para um fato que talvez pudesse ameaçar o sucesso do projeto, a mudança da capital para Brasília:

Esperamos que o resultado do nosso trabalho se consubstancie em providências de alcance imediato e que estas obtenham a pronta aprovação da Câmara de Vereadores, que, aliás, estará muito bem representada no grupo de trabalho.

Agora, que se cogita na transferência da Capital da República para Brasília, tal mudança não poderá importar na diminuição das nossas atividades artísticas e culturais. Ao contrário, teremos por isso mesmo que ampliá-las e desenvolvê-las na medida do possível, com o amparo decidido do poder público, cujo empenho será de ver progredir cada vez esta terra, e não o de vê-la regredir ou marchar para a decadência.

Os membros do grupo, de quando em quando, sempre que possível e necessário, se reuniam em lugares diferentes, apresentando sugestões, que eram debatidas com o intuito de traçar os planos definitivos para a execução da futura “Broadway”.

Medidas em andamento, tomadas pelo Grupo de Trabalho, reunido na sede de *O Globo*.

Sob a presidência do jornalista Roberto Marinho teve lugar na sede do vespertino *O Globo* a reunião do Grupo de Trabalho para o desenvolvimento do teatro no Distrito Federal. Para que todos os interessados nesta louvável e oportuna campanha possam tomar conhecimento das providências assentadas e em andamento, publicamos, a seguir, a ata dos trabalhos da referida reunião.

Aos vinte e três dias do mês de julho de mil novecentos e cinquenta e nove, sob a presidência do Sr. Roberto Marinho, e coordenação do Sr. Joracy Camargo, realizou-se a primeira reunião plenária do Grupo de Trabalho para o desenvolvimento do teatro no Distrito Federal, com a presença dos Srs. Benedito Inácio Maria, líder do P.R.P.; Roberto Gonçalves Lima, do P.T.B.; Sales Neto, da U.D.N.; Erasmo Martins Pedro, do P.S.D.; Albano Marques, do P.T.N.; Cristiano Lacorte, do P.L.; Murilo Miranda, da U.D.N.; Levi Neves, líder da Maioria na Câmara de Vereadores; Stélio de Alencar Roxo, representante da SURSAN; Raymundo Magalhães Júnior, representante do Sr. Prefeito do Distrito Federal; Daniel da Silva Rocha, presidente da S.B.A.T. Foram justificadas as ausências dos Srs. Delorges Caminha e Walter Pinto, representantes, respectivamente, da Casa dos Artistas e do Teatro Musicado.

Dando início aos trabalhos, o Sr. Roberto Marinho fez considerações sobre os objetivos do Grupo, salientando a necessidade de um movimento de colaboração com os poderes municipais no sentido de oferecer ao teatro bases orgânicas e estáveis, não somente no que concerne à construção de

casas de espetáculos, em face da demolição dos edifícios destinados a esse fim, como ainda em relação a um sistema racional de amparo aos trabalhadores das artes cênicas. Frisou o presidente da reunião o imperativo do aproveitamento da efervescência que se verifica nos meios artísticos com intuítos de renovação, criando-se condições favoráveis à sua expansão, sem esquecer o fato de que a cidade deve reconquistar o seu centro de diversões, que tende a erradicar-se da Cinelândia, devendo, por isso, encontrar local adequado para a sua instalação. Lembrou, por fim, a campanha aberta pelo *O Globo* em favor do aproveitamento de uma das áreas conquistadas com o desmonte do morro de Santo Antônio, principalmente no início da Avenida Chile. Em seguida, passou a palavra ao coordenador, Sr. Joracy Camargo, que procedeu à leitura da agenda aprovada na reunião preliminar, que contara com a presença do Sr. Prefeito José Joaquim de Sá Freire Alvim, e do presidente da Câmara de Vereadores, Sr. Celso Lisboa.

O Sr. Joracy Camargo propôs que, após o debate de cada um dos itens da agenda, fosse designado um relator da matéria em discussão, o que foi aprovado. Amplamente discutidas as questões constantes da agenda, nos diversos itens, com a intervenção de todos os presentes, o presidente designou os seguintes relatores: Primeiro: “Mensagem de S. Ex^a o Sr. Prefeito do Distrito Federal à Câmara Municipal, ampliando a Zona Teatral, com possível inclusão da Avenida Chile”. Relatores: Albano Marques e Stélio de Alencar Roxo. Segundo: “Utilização dos impostos que recaem sobre Diversões Públicas na constituição de um Fundo Especial de amparo financeiro ao Teatro, em todos os seus setores e atividades”. Relator: Levi Neves. Terceiro: “Prosseguimento do programa de construção da Rede de Teatros Municipais, principalmente nos bairros de maior

densidade populacional”. Relator: Raymundo Magalhães Júnior. Quarto: “Estudo da possibilidade de reformas do Lido para a construção de um teatro, e do Centro de Recreação da Praça Cardeal Arcoverde, no sentido de seu permanente aproveitamento pelas companhias teatrais regulares”. Relator: Raymundo Magalhães Júnior. Quinto: “Recomendação à presidência do Banco da Prefeitura do Distrito Federal no sentido de ser executado o dispositivo de sua própria estrutura, que determina o financiamento da construção de casas de espetáculos, e entendimentos com a direção da Sumoc no mesmo sentido”. Relator: Levi Neves. Sexto: “Gestões junto aos líderes dos diversos Partidos para a apresentação de um projeto isentando de impostos a construção de edifícios destinados a hotéis, desde que contenham um teatro, cujas plantas sejam previamente aprovadas pela Prefeitura”. Relator: Erasmo Martins Pedro. Sétimo: “Gestões junto ao Sr. Prefeito, no sentido de enviar mensagem à Câmara de Vereadores, cedendo um terreno, em regime de comodato, à Casa dos Artistas para a construção de sua sede”. Relator: Roberto Gonçalves Lima. Oitavo: “Gestões no sentido de ser concedida uma subvenção à Casa do Estudante do Brasil, especialmente destinada à construção de seu teatro”. Relator: Levi Neves. Nono: “Diligências no sentido de não permitir-se, na forma do que dispõe o Decreto n. 7.959, de 17 de setembro de 1945, que os atuais teatros sejam demolidos ou destinados a outra exploração comercial”. Relator: Erasmo Martins Pedro. Décimo: “Estudo da possibilidade da construção de Conchas Acústicas, para concertos públicos, no Jardim de Alá, na Praça da República e no Jardim do Meier”. Relator: Murilo Miranda. Distribuídas as tarefas, o Sr. Roberto Marinho agradeceu a presença dos senhores representantes dos Poderes Mu-

nicipais e das entidades que congregam os trabalhadores do teatro, reafirmando sua convicção sobre o cumprimento do plano traçado e anunciado que nova reunião será realizada em breves dias para a discussão e aprovação dos relatórios, e conseqüente redação de um memorial a ser enviado ao Sr. Prefeito e ao Sr. Presidente da Câmara de Vereadores. Antes de encerrada a sessão, o Sr. Joracy Camargo leu um telegrama do Sr. Vereador Francisco Silbert, justificando sua ausência”.⁵

O grupo de trabalho chegou a entregar o esboço do projeto ao prefeito, para que ele mandasse preparar uma redação definitiva e fosse então enviada mensagem à Câmara dos Vereadores. No Legislativo Municipal o assunto então seria votado, daí a importância da escolha dos líderes das bancadas junto ao grupo de trabalho. Foram articuladas campanhas junto à população e através do jornal *O Globo*, além de matérias em outros jornais. Não se encontraram mais referências ao projeto. O sonho foi um espetáculo de curta temporada.

Quase uma década depois, na seção “Um dia depois do outro”, que mantinha no *Diário da Noite*, Guilherme Figueiredo expõe sua preocupação com relação aos teatros, enaltecendo as figuras de R. Magalhães Júnior, Mourão Filho e Murilo Miranda. Foi republicada na *Revista de Teatro* da Sbat, n. 312 de nov/dez de 1959 e lembrando a proposta inicial de concentração do polo teatral e a contraproposta posterior, de pulverização das casas de espetáculos a serem construídas pelos bairros da cidade. O mote é que não variava: MAIS TEATROS PARA O RIO.

É preciso exaltar aqui os esforços de dois vereadores preocupados com o teatro do Rio de Janeiro. Já tivemos na Câmara dos Vereadores um grande lutador pelo teatro,

que por um desses lamentáveis azares da desorientação eleitoral não foi reconduzido ao posto que justamente ocupava: refiro-me a Raymundo Magalhães Júnior, cujos múltiplos projetos em favor da arte cênica no Rio foram muitos deles aceitos e se encontram em vigor como o que concede prêmios às personalidades do mundo teatral mais destacadas anualmente. Numa terra paradoxalmente amante do teatro e esquecida dele, Magalhães Júnior faz falta (...)

Mas, dizia, dois homens continuam o seu trabalho. O primeiro acaba de prestar uma valiosa colaboração à campanha iniciada pelo *O Globo*, para a criação de uma “Cinelândia Teatral” na recentemente inaugurada Avenida Chile. Compreendendo que o problema do teatro no Rio, cidade-arquipélago, de longas distâncias e difícil transporte, é o de levar o espetáculo cênico aos bairros mais populosos, o vereador Mourão Filho ofereceu aos seus pares um projeto que “determina a construção de centros cívicos e artísticos nos diversos bairros da cidade”.

Os “Centros Cívicos e Artísticos” são parte do programa de realização para o Quarto Centenário do Rio de Janeiro. Compreendem eles uma cadeia de inicialmente seis casas de reunião popular, que comportem realizações teatrais, solenidades cívicas, escolares, artísticas, religiosas e políticas promovidas por entidades particulares e públicas. Tais centros disporão de uma sala de espetáculos, comportando pelo menos 600 pessoas, com capacidade, condições de acústica, circulação de público, serventias, de modo a representarem teatros tão confortáveis quanto os cinemas de bairro, e contendo, ainda, sala de administração, bilheteria, salão de ensaios e reuniões menores, “foyer” com capacidade para o público, palco de dimensões standardizadas (de modo a permitir a fácil tro-

ca de cenários de um para outro teatro), camarins, quadro de iluminação, urdimentos, “stands” para venda de livros e serviços de bar etc. As zonas escolhidas para as seis primeiras construções serão Jacarepaguá, Méier, Tijuca, Copacabana, Gávea, Jardim Botânico e Uruçu-Mirim (na Leopoldina com ajardinamento dos banhados da Guanabara). Ficará, assim, a Municipalidade dispondo de seis teatros de bairro, que serão cedidos a entidades públicas e particulares, para todo o gênero de reuniões de cada comunidade, mas que exercerão a função principal de alcançar novos públicos para a arte cênica.

O segundo projeto do Vereador Mourão Filho “autoriza a doação de terreno à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais”, para que ali construa sua sede, que será uma sala de visitas para escritores de teatro, artistas, turistas, e que acolherá o público num teatro de 800 lugares. O futuro teatro da Sbat será nos aterros da Glória ou do Flamengo, ou na Avenida Chile, onde se localizará a Broadway brasileira.

Como profissional do teatro, quero daqui levar o meu abraço a Mourão Filho, cujos dois projetos representam uma contribuição inestimável para o ressurgimento da arte teatral no Rio, que enfrenta o crucial problema de “não ter onde morar”, desde que foram desaparecendo as mais tradicionais casas de espetáculos do carioca. E quero estender esse abraço a outro vereador, cujo nome leio como signatário dos projetos Mourão Filho; o ex-diretor do Teatro Municipal, Murilo Miranda, a quem devemos outras iniciativas em favor da cultura cênica. A saudação se estende aos vereadores Telêmaco Gonçalves Maia e Castro Menezes, que também apuseram suas assinaturas nos dois projetos; e certamente se estenderá a todos os representantes cariocas que prestigiarem tão úteis proposições.

Tenho confiança em que tais projetos se tornarão realidade de pedra e cal; eles contarão com o apoio dos partidos políticos, das igrejas, das escolas, dos clubes sociais e esportivos, das Sociedades de Amigos de cada bairro, que passarão a dispor de um recinto para suas reuniões; e do público, que será o grande beneficiado. Que a Câmara dos Vereadores aprove os dois projetos, que o prefeito os sancione, que a Municipalidade construa os Centros Cívicos, que a Sbat erga o seu teatro e que o carioca recompense os que lhe deram essas casas de espetáculos são os meus votos.

Tantos votos de confiança pouco ou quase nenhum resultado obtiveram. Os anos 1960 não conheceram situação melhor. Com o fechamento dos teatros nesta década, a crise atingiu não só a classe artística, mas também os donos de salas de espetáculos, conforme artigo de Ney Machado.

A crise teatral, da qual tanto se fala, vai atingir agora os donos dos teatros, os proprietários que arrendam as suas salas na base de percentagem e mais um mínimo de garantia. Percentagem e mínimo que vinham subindo todos os anos tornando a vida dos produtores e empresários cada vez mais difícil. Pela primeira vez na história do teatro carioca, nos últimos 20 anos, cinco teatros estarão sem programação neste final de novembro. O fato é tão singular que nenhum dos donos dos imóveis se apercebeu da tragédia, nenhum deles pensou em tomar providências, pois até agora o que vinha acontecendo era o inverso, assistia-se a uma corrida, uma disputa entre empresários, cada qual oferecendo mais vantagens para obter o arrendamento deste ou daquele palco. A situação mudou completamente, o mercado virou a favor

dos locatários e os locadores ainda não perceberam a mudança dos ventos.

CINCO SEM CONTRATOS

Vejam a real situação do mercado teatral neste final de 66. Estão à disposição das companhias os seguintes palcos: Teatro Mesbla, atualmente fechado e sem nenhuma possibilidade de locação. As propostas que chegaram até à direção do magazin são de grupos amadores e folclóricos, nenhum deles capaz de depositar adiantamento de dois milhões de mínimo exigido; Teatro Serrador, também sem programação para este fim de ano e para o ano próximo. Tem no palco uma companhia de universitários, sem nenhuma expressão comercial. Eva Todor, atriz e empresária que poderia arrendar o teatro em caráter permanente, é hoje um nome queimado da Empresa Serrador. Não me perguntem por que. Teatro João Caetano, vago desde a saída de Víctor Berbara, pertence ao Estado e até o momento nenhuma empresa particular se candidatou à locação; Teatro Recreio terá a Companhia Ítalo Curcio somente até o dia 15 de dezembro. Sem programação para 1967. Aliás, o Recreio vem caindo aos pedaços sem que o “dono” do imóvel, o ex-produtor Walter Pinto, tome a menor providência. Ele, que lutou tanto para continuar com o imóvel pelo qual paga uma ninharia a uma irmandade, deveria ser obrigado a realizar um mínimo de obras no velho casarão, sob pena de tê-lo desapropriado a bem da saúde pública; Teatro de Bolso, atualmente com a Companhia de Aurimar Rocha, seu arrendatário. O próprio Aurimar informa-nos que fechará o teatro a partir do próximo domingo. Também sem nenhuma proposta de arrendamento. Não nos esqueçamos de que o Teatro Nacional de Comédia está fechado há mais de um mês e só em dezembro será reaberto com *Lua Minguante na rua 14*, peça de Jorge Andrade, montada

pelo SNT. Em dezembro ficará pronto, em Copacabana, o Teatro da Praia, o melhor da Zona Sul, agravando ainda mais a oferta de boas casas de espetáculos.⁶

Não para aí a história dos fechamentos dos teatros. O final da década conhecerá ainda um quadro bastante desesperançoso. Mais uma importante voz se faz ouvir, a de Martim Gonçalves, em artigo do jornal *O Globo* de 25 de agosto de 1969, retratando a situação dos teatros fechados nessa época:

Com a atual crise do teatro carioca (muito embora alguns pretendam negá-la) adquire importância o fato de se encontrarem vários teatros da cidade de portas fechadas, inativos. É o caso do “Teatro Novo” (antigo República) que depois de uma curta temporada cheia de ostentações e promessas, cerrou as suas portas e inexplicavelmente se mantém inativo. Incapacidade do seu proprietário e empresário de continuar o anunciado programa? O mesmo destino parece reservado ao “Novo Teatro Phoenix” no Jardim Botânico. Por várias vezes desta coluna reclamei contra o seu proprietário que se nega a alugar o teatro ou pretende fazê-lo a preços tão exorbitantes que torna impossível qualquer tentativa feita nesse sentido. E há uma lei que impede (ou deveria impedir) que se mantenham fechados os teatros quando existe demanda. Imaginem se não houvesse lei alguma! O fato é que a classe teatral é ainda uma classe que cuida muito mal de suas necessidades e verdadeiras reivindicações.

Temos ainda o caso dos “cineteatros”. Vejamos: O “Teatro de Bolso” (o antigo, hoje rebatizado de “Poeira”), funcionou sempre como teatro de comédia até que recentemente foi transformado em cinema. Os arrendatários daquela casa de espetáculos justificam a mudança dizendo

que originariamente o local teria sido registrado como “cineteatro”, comportando nesse caso a sua nova atividade. É verdade que eles já tentaram organizar uma atividade teatral paralela, mas as condições do próprio local, diminuição da já exígua área do palco pela montagem da tela cinematográfica, impedem a mais simples marcação cênica. Ainda existem outros “cineteatros”, que só cuidam da exibição de filmes: o “Kelly” na Rua Senador Vergueiro e o “Alvorada” na Rua Raul Pompeia. Este, aliás, começou como teatro.

No Catete, depois que os empresários do “Teatro do Rio” mudaram-se para Ipanema levando as cadeiras que lhes pertenciam, a sala ficou desaparelhada e inativa. Ninguém se moveu para impedir que mais uma casa de espetáculos do Rio de Janeiro deixasse de existir...

Em Copacabana o aparecimento do “Mini-Teatro” e do “Arena Clube de Arte” foram saudados como o advento de uma nova era. Imaginava-se que outros teatrinhos surgiriam na Zona Sul. Mas tal não aconteceu. Ao contrário, e aqueles teatros tiveram que fechar as portas. E outros, como o “Teatro Sérgio Porto” (antigo Miguel Lemos) e o “Novo Teatro de Bolso”, no Leblon, restringem suas atividades teatrais ao “show” musical que é sempre mais rendoso. E quando surge um novo grupo que tenta num teatro praticamente desconhecido como o Teatro Gil Vicente criar um novo local e uma nova ideia, logo se mudam para a Zona Sul porque seus dirigentes imaginam que a mudança lhes facilita a tarefa, dispensa os sacrifícios.

Quanto à situação dos teatros fechados, creio que chegou a hora de tomar providências sérias e enérgicas.

Mais uma década, renovadas esperanças, a ideia de financiamento volta à cena, des-

ta vez com alguns resultados mais positivos. Em 22 de agosto de 1977, em solenidade no auditório da Secretaria de Planejamento, sob a presidência do governador do Estado, Faria Lima, era lançado o Programa de Apoio a Teatros, que visava estimular instalação, ampliação e modernização de salas; um programa pioneiro no Brasil.

O programa foi elaborado pelo secretário de planejamento, Ronaldo da Costa Couto, atendendo às diretrizes do Instituto Municipal de Planejamento (IPLAN-RIO) que, ao definir a programação para o quadriênio 1975/1979, conferiu prioridade ao setor cultural, salientando a urgência de se identificar, recuperar e ampliar o acervo cultural acumulado pelo Estado ao longo de sua formação.

A iniciativa do Estado partiu de detalhado levantamento da rede de teatros no Rio de Janeiro, e da avaliação do seu mercado atual e potencial. Em 1977 existiam na cidade 33 casas de espetáculos teatrais em atividade, perfazendo um total de 16.057 lugares. Eram casas de todos os tipos, desde as mais simples até as mais modernas, com o máximo de 1.500 lugares. Quanto à distribuição geográfica, observava-se uma concentração das casas no centro e bairros da zona sul. E o levantamento realizado demonstrava que a frequência aos teatros do Rio havia atingido dimensões surpreendentes, revelando que expressivo contingente da população adquiriu o hábito de ir ao teatro. Em 1972 o teatro contou com 551.297 espectadores; em 1973 este número aumentou para 1.247.770 espectadores; em 1975, para 1.093.529 e em 1976 para 1.676.844 espectadores. Acreditando-se desta forma que as oportunidades ainda eram atraentes para empresários teatrais na ampliação da rede de teatros, além das facilidades de financiamento que o Estado oferecia para novos teatros, o financiamento também objetivava a melhoria da instalação dos já existentes.

O programa previa a destinação de verbas especiais para: Plano de Restauração de Bens Arquitetônicos, Plano de Apoio a Difusão Cultural e Plano de Restauração e Reequipamento de Museus. O Programa de Apoio à Construção de Novos Teatros Particulares previa financiamentos que poderiam atingir até 80% do investimento global, nas seguintes condições veiculadas pela imprensa:

- 1) Prazo total: até 15 anos com 3 anos de carência incluídos;
- 2) Correção monetária: equivalente a 60% da aplicada às Obrigações Reajustáveis do Tesouro Nacional (ORTN);
- 3) Taxa de juros: 6% ao ano;
- 4) Garantias bancárias: o BD-Rio aceita a hipoteca de bens imóveis, na proporção mínima de 1,3 por unidade de financiamento.
- 5) Candidatos: empresas privadas existentes ou novas, de capital nacional, que desejem expandir, modernizar ou instalar teatros no Estado.

A equipe do BD-Rio, encarregada da análise das propostas, acolherá projetos de várias naturezas, em termos de construção e/ou instalação de teatro. Exemplos:

- Construção de um teatro em terreno vazio. Neste caso, a produção do teatro consistiria, efetivamente na construção civil, instalação de poltronas, tapetes, cortinas, palco, ar-condicionado. Desse modo, a empresa concorrente deverá ser proprietária do terreno, uma vez que a construção civil será incorporada ao mesmo, de acordo com os dispositivos legais vigentes.
- Construção de um teatro dentro de projeto mais amplo de construção civil. Qualquer empreendimento imobiliário, ou até mesmo uma grande loja de departamentos podem propor a construção de um teatro inserido no projeto global, a exemplo dos

que existem na Mesbla, Bloch, Hotéis Copacabana e Glória, BNH.

- Adaptação de área disponível em prédio já construído. Caso da transformação, mediante reformas, em certo espaço (algumas salas por exemplo), com vistas a se criar um teatro”.

Em abril de 1978 o Banco de Desenvolvimento do Estado do Rio de Janeiro (BD-Rio), aprovou financiamentos de Cr\$ 23,8 milhões através de seu “Programa de Apoio a Teatros”, para mais seis empresas do Rio, possibilitando a instalação de cinco novos teatros – Bangu, Madureira, Tijuca e Gávea – e a ampliação de outro, em Copacabana. “Desde que foi criado o programa, em agosto de 1977, até março de 1978, o BD-Rio aplicou Cr\$ 38,8 milhões”, noticiou o jornal *O Globo*, de 27 de abril de 1978. Das seis operações de financiamento realizadas, a maior delas – em volume de empréstimos e dimensões de projeto – referia-se à instalação de um teatro em Madureira para mil espectadores, solicitado pela empresa Rio Madureira Ltda. Na apresentação dos espaços teatrais haverá referência aos teatros que foram construídos ou reformados graças a este financiamento, como o Tereza Rachel, por exemplo.

Se todas essas campanhas visavam ao grande público, e à construção de teatros com número considerável de assentos, também havia esforço da parte de instituições para abrigar espaços para montagens teatrais. Durante a década de 1980 muitos teatros nasceram ora por iniciativa de uma instituição de ensino, ora por grupos ou ator, ora por vontade própria de um estabelecimento em desejar possuir uma casa de espetáculos para atender sua comunidade e abri-la ao público em geral da região em que se situava.

Muitos desses espaços que surgiram na década de 1980 fadaram-se ao esquecimento.

As alternativas aparecem em lugares mais diversos, pela cidade, como aconteceu com os cafés-teatro, ou cafés-concerto. Muitos outros espaços foram sendo inaugurados – na maioria das vezes sem a menor condição técnica – e logo esquecidos, desaparecendo, sem deixar marcas, ou sendo mantidos apenas para eventos da própria instituição a que eram vinculados.

A preocupação da classe artística em solucionar, ou pelo menos minimizar os problemas da arte cênica no Brasil já tem uma longa história, envolvendo não só os governos federal, estadual e municipal, mas também entidades privadas, além da Funarte, da Sbat e dos sindicatos.

Por outro lado, novas exigências técnicas e novas propostas cênicas foram aparecendo com o surgimento de uma nova geração de encenadores, fenômenos que sempre geram safra rica de alternativas, como se verá na sessão dedicada aos espaços múltiplos e alternativos. A vontade de romper paradigmas, de fugir às normas consagradas e de evitar a estratificação, aliadas na maioria das vezes à falta de recursos, resultam no aguçamento da imaginação e da criatividade, tanto em relação à utilização não convencional de espaços convencionais, como na transformação de qualquer local em espaço cênico.

Outro fenômeno importante e característico da trajetória das casas de espetáculos neste final de século XX tem a ver com o surgimento dos centros culturais, das casas de cultura e dos espaços culturais, locais polivalentes, de articulação de diversas linguagens e grande número de ofertas, ampliando e às vezes até absorvendo as alternativas anteriores de fugir à crise, como os cafés-concertos, por exemplo.

Novos hábitos de consumo, a dificuldade de formação de elenco fixo, o fechamento de vários teatros, a falta de novos espaços e de patrocinadores para os grupos novos

da última década, tudo isso motivou busca permanente de lugares que pudessem vir a receber um espetáculo, passando apenas por pequena modificação. O aparecimento desses grupos provocou uma mudança sensível na linguagem estética e no padrão de gosto dos espectadores, consolidando um movimento que começara a surgir na década de 1960, e que agora se encontrava em fase de amadurecimento e fortalecimento, reforçando uma tomada de espaço no panorama teatral. Através da experimentação, os encenadores e seus pequenos elencos foram criando, dentro de uma nova ética organizacional, condições e viabilidade de aprimoramento e continuidade de trabalho.

O reconhecimento do público e da crítica reforçou a necessidade de ocupação, pelos grupos e encenadores, de espaços não convencionais, não tradicionais e, por este mesmo motivo, valorizados. A experimentação determinou linguagens cênicas novas: para alguns, a solução estaria no desnudamento da própria caixa cênica, com a eliminação de suas vestimentas de palco, e de sua magia; outros optaram pelo prolongamento do palco, aproximando-o ao máximo da plateia, às vezes pelo deslocamento das poltronas, transformando palco e plateia em um único campo de energia.

Essas propostas abriram caminhos para uma urgente necessidade de se reestruturarem teatros, preparando-os para receber companhias ou grupos, adequando-os a seus desejos e pretensão de encenações diferentes, tornando possível, assim, o redimensionamento de casas de espetáculos que se encontravam em permanente abandono. As reformas viabilizaram-se através de projetos adequados, corretos e funcionais em todos os aspectos técnicos, de modo a garantir a aprovação do Departamento de Obras Públicas dos Municípios, bem como gozar do

reconhecimento da classe artística, atendendo às propostas cênicas dos diretores.

Todavia, as condições técnicas da maioria dos teatros do Rio de Janeiro e sua localização (em ruas sem estacionamento) podem ser as principais razões do desestímulo tanto do público como da própria classe teatral.

A maioria dos teatros existentes encontram-se em estado de abandono, desprovidos de equipamentos condizentes com as necessidades das encenações e de recursos técnicos para melhor desempenho dos artistas, oferecendo condições precárias de conforto para o público. Mas a abnegação e o idealismo da classe artística que vem se dedicando a manutenção e divulgação dessas casas, mesmo em detrimento de seu fazer artístico, é uma forma de manter vivo o teatro, como arte e razão de ser.

O atual estado físico da maioria dos teatros no Rio de Janeiro, salvo algumas exceções, não dá condições para a apresentação de grandes montagens, ficando restritos a produções artísticas de grande porte somente os teatros com uma boa caixa cênica. A reforma e o redimensionamento de alguns teatros não só favoreceria o renascimento dos valores cênicos, como a multiplicação das atividades, dinamizando tão importante setor da cultura brasileira.

A bem da verdade, a situação atual do teatro brasileiro, enfocada segundo seus múltiplos aspectos, é caracterizada por dificuldades financeiras que evidenciam de maneira categórica a impossibilidade da utilização apenas das disponibilidades próprias na solução dos problemas de grande porte, em que se enquadram aqueles que determinam este estudo. São restritos, sabemos, os caminhos existentes para a obtenção de recursos necessários à concretização de alguns aspectos, mas algo tem que ser feito para que os teatros não continuem sendo transformados em templos de seitas religiosas.

4.1. CINETEATRO: A DUPLA FUNÇÃO DAS CASAS DE ESPETÁCULOS

A verdade é que o Rio de Janeiro não tem teatros. Isto é, não tem casas de espetáculos que sejam verdadeiramente teatros – no mínimo e na qualidade em que deveríamos possuí-los. É, no fim de contas, natural. Quando o espantoso desenvolvimento da cidade se pronunciou, quando seria coerente que os grandes teatros surgissem (usando “grandes” no sentido de bons...) o mundo estava já em pleno reinado do cinema, e nós não tínhamos podido formar ainda uma tradição teatral nossa. Por isso não temos teatros e temos cinemas – que seriam grandes cinemas em qualquer capital.

Ora, o que não foi nem é natural, é que o problema não seja enfrentado a fundo e a sério, por quem de direito. O cinema exhibe quase só aspectos e costumes estrangeiros, em fala estrangeira. O teatro é escola, é arte, é criação, é vida mental em sementeira – mesmo que tenha deixado de ser negócio. Querer que ele viva em casas e salas de quinta ordem, ao lado de ótimos cinemas, é condená-lo a não viver de fato.

Ega Júnior,

Boletim da Sbat, mar-abr, 1950

Décadas depois do estabelecimento do cinematógrafo, ainda a queixa se apresentava oportuna. Não que uma invenção devesse ser rejeitada por puro conservadorismo. Na verdade, o cinema e o teatro disputaram espaços desde o início: o cinematógrafo foi um dos responsáveis pela transformação do edifício

teatral na passagem do século XIX ao XX. O cinema nascente era a grande novidade, atraindo um público curioso. Era divertimento mais barato e popular, independia de companhias, aparatos técnicos de palco e podia ser mantido em permanentes sessões diárias, o que não seria fácil no teatro.

As primeiras décadas do século conheceram este novo gênero de edifício teatral, de dupla função, o cineteatro, em que ora prevalecia uma função, ora outra, como aconteceu com alguns teatros do século XVIII, a exemplo do Teatro Príncipe Imperial, de 1881, transformado em 1926 no Cine Teatro São José, e do Teatro Cassino Nacional, de 1900, adaptado, em 1924, para Cinema, recebendo o nome de Palácio. Essas alterações na maioria das vezes refletiam interesses econômicos de empresários e companhias cinematográficas, em geral as maiores responsáveis pelas contendas jurídicas envolvendo os partidários da permanência das atividades teatrais e os que queriam ver prevalecerem as ricas promessas da indústria cinematográfica em início de expansão, sobretudo após a entrada do cinema falado.

Em 1956, uma pesquisa é publicada na *Revista de Teatro da Sbat* sobre a alarmante relação entre o número de teatros em relação aos cinemas e relação com o atendimento do público. O resultado da pesquisa dá uma ideia bastante precisa da trajetória das casas de espetáculo no Rio e de como a dupla função acabou se tornando unívoca, infelizmente para a maioria de atores, diretores, cenógrafos, iluminadores e figurinistas, em benefício dos cinemas.

Em 1954 havia no Brasil mais de 3.000 casas de espetáculos: 1.794 cineteatros, 1.159 cinemas e reduzido número de teatros.

Em 1954, a rede de casas de espetáculos espalhadas por todo o Brasil era de 3.142, divididos em quatro tipos: teatros [41], ci-

neteatros [1.794], cinemas [1.159] e outras [148][sem definição], com 1.747.767 lugares. Aos estabelecimentos do segundo grupo cabia a liderança em número, com 1.794, seguidos dos cinemas, com 1.159.

O setor de teatro demonstrou a carência de estabelecimentos desse gênero em nosso país, pois apenas 14 unidades administrativas possuíam tais casas de espetáculos, incluindo-se o Distrito Federal, que foi o líder naquele ano, com 13 casas, assinalando ainda outra particularidade importante: quase todas em permanente funcionamento durante o ano.

[...] Apenas duas unidades administrativas assinalaram mais de dez teatros: Distrito Federal, 13; e São Paulo, 11.[...] sendo que 11 unidades não possuíam casas de teatro. Levando-se em conta o total geral, São Paulo registrava 809 casas, das quais 496 cineteatros; Minas Gerais, 615; Rio Grande do Sul, 226; Rio de Janeiro, 219; Distrito Federal, 191; Pernambuco, 171; Paraná, 149. Os restantes Estados e Territórios ficaram entre 80 e 3 estabelecimentos.

Quanto à capacidade, a situação era a seguinte: São Paulo: 341.682; Distrito Federal, 152.087; Rio Grande do Sul, 145.610; Rio de Janeiro, 106.859.

Os 13 teatros cariocas tinham 11.902 cadeiras enquanto os 11 paulistas possuíam 8.490. O total do país era da ordem de 32.840.

Os 3.142 estabelecimentos de diversão que funcionaram no Brasil em 1954 deram 1.084.289 espetáculos, que foram assistidos por 283.483.000 espectadores.

Desse total, os cineteatros realizaram 667.066 espetáculos, mais da metade do ano, com 173.958.000 assistentes; os cinemas registraram 400.563 exibições, com 105.391.000 ingressos arrolados. Os 41 teatros apresentaram 12.159 espetáculos, com 3.122.000 espectadores.

Somente São Paulo, Distrito Federal e Minas Gerais somaram 60% do total de espectadores de todo o país, registrando aproximadamente 47% dos espetáculos. No setor cinema o último lugar nas estatísticas coube ao Território do Acre, com 101 espetáculos e 9.000 assistentes. Já no teatro, esse lugar coube ao Maranhão com 3 apresentações e mil espectadores. Os territórios do Acre, Amapá, Guaporé e Rio Branco não tinham teatros e estabelecimentos sem identificação exata.

O total de empregados nos 3.142 estabelecimentos pesquisados subiu a 18.635, dos quais 15.762 homens. O pessoal de direção somava 6.280; o número de técnicos era de 5.079 e o pessoal subalterno, 7.276. Um fato era comum em todas essas categorias: o número mínimo de mulheres. Na parte técnica, contra 4.855 empregados, havia apenas 224 do sexo feminino.⁷

Os números dispensam comentários. A precariedade da situação das salas de espetáculos é uma constante em nosso século, bem como a má distribuição das mesmas pelo território nacional, por mais que se tenha tentado solucionar o problema.

No capítulo relativo ao século XX, falaremos apenas dos teatros cuja função predominante, inicial ou final, foi a de exibir filmes. Se é verdade que a maioria dos teatros funcionou como cinema, alguns desempenharam, não obstante, papel predominante na história do espetáculo teatral, como se deu com o Teatro República. Estes foram incluídos na relação de “Os teatros do centro da cidade”, que constitui a segunda parte do Capítulo 3, porque, se o principal interesse deste trabalho é a trajetória do edifício teatral, só deslocamos para um espaço distinto aquelas casas de espetáculo em cuja história de atividades prevaleceu, de algum modo, a exibição de filmes. Mas mesmo assim, nosso

ênfoque privilegiará as características físicas do edifício teatral e os aspectos relevantes de sua trajetória, na disputa pela manutenção de sua prerrogativa como teatro. Não haverá destaque para as atividades relativas à vida do prédio como cinema.

De alguns cineteatros não obtive maiores informações. Casos em que restringi-me ao que pude encontrar, às vezes apenas nome e data em que aparecem referidos em alguns documentos.

A relação a seguir respeita mais uma vez a ordem cronológica de inauguração das salas ou edifícios, isto é, a data a partir da qual foi consagrado aquele nome. As outras denominações dos edifícios aparecem no mapa geral do século XX.

Chamo atenção para o fato de que, no caso dos cineteatros, a seleção e apresentação não respeitaram totalmente o critério geográfico. Estão juntos aqui os cineteatros da cidade do Rio de Janeiro situados sobretudo no Centro e na Zona Norte. Apenas os de outros municípios estarão em capítulo especial.

1907 Cinematógrafo Pathé

Em 18 de setembro de 1907 era inaugurado o Cinematógrafo Pathé localizado à Avenida Central n. 147/149, em frente à redação de *O Paiz*. Mudou-se em 1915 para outro prédio, na Avenida Central, n. 151/153 (hoje Avenida Rio Branco n. 143, onde existe edifício comercial) e, finalmente, em 1928, transferiu-se para a Praça Marechal Floriano n. 45, esquina da Rua Ator Jayme Costa, onde ainda permanece. Era de propriedade particular da família Marc Ferrez, e era administrado pela Empresa Arnaldo & Cia.

Na estreia da casa foram exibidos vários filmes, conforme publicação na imprensa do mesmo dia:

*Estreia de um patinador; Guarda-chuva fantástico; As duas irmãs; O homem de palha; A caverna da feiticeira; Passeio no campo; Pena de Talião; Clown médico; Danças cosmopolitas e Aprendizagem de Sanchery.*⁸

Durante os intervalos e exibição, eram apresentados números musicais com um sexteto sob a direção do maestro C. Noli.

Embora seja o cinema existente mais antigo do Rio de Janeiro, poucas informações foram colhidas a respeito do prédio onde se instalara o Cinematógrafo Pathé, sabendo-se, pelos comentários do *Jornal do Commercio*, de 17 e 18 de setembro de 1907, sobre sua inauguração, que era “muito amplo, havendo também uma confortável sala de espera”; as projeções animadas que exibiam eram anunciadas como sendo “isentas de trepidação, claras e perfeitas”.

Mudando-se para novo prédio à Avenida Central n. 151/153, que ficava ao lado do *Jornal do Brasil*, “foi ampliado, apropriado à representações teatrais e construídos camarins, que eram gaiolas de madeira, umas sobre as outras”.⁹

Foi somente na mudança para o novo prédio que, o Cineteatro Pathé apresentou espetáculos teatrais, com a formação de uma pequena companhia teatral, organizada por Leopoldo Fróes. Com a modificação que sofreu a casa que “possuía um pequeno palco para realização de conferências”¹⁰ O novo espaço estreou em 12 de maio de 1915, com a peça *Mulheres nervosas*, de Blun e Touché, com tradução de Jaime Vitor, sendo o elenco constituído de: Lucília Peres, Leopoldo Fróes, Tina Vale, Montani, Júlia Vidal, Eduardo Leite, Comendador Matos, Átila Moraes, Manoel Pinto e José Castro. A peça, apresentada em duas sessões, com a casa repleta, “fora montada com elegância e a representação tivera um cunho de alta distinção”.¹¹

A companhia de Leopoldo Fróes permaneceu em cartaz até 1 de setembro e o Pathé passou a exibir programas exclusivamente cinematográficos, não se encontrando mais nenhuma notícia a respeito de outros espetáculos de palco. O último cinema Pathé, inaugurado em 1928, constituiu, segundo Mário Nunes, “produto do diligente esforço dos irmãos Marc Ferrez, Julio e Luciano”.

Trata-se de um edifício com as características arquitetônicas comuns aos demais cinemas da Cinelândia, com sua fachada principal voltada para a Praça Mal. Floriano. Seu interior, de amplas proporções, apresentava bela decoração e iluminação, assemelhando-se ao Capitólio e ao Império.

1907 Cinematógrafo Rio Branco

O Cinema Theatro Rio Branco, que funcionava como cinema desde 24 de novembro de 1907, com o nome de Cinematógrafo Rio Branco foi inaugurado em 1911. Era localizado à Avenida Gomes Freire, n. 151, antigos 13 e 19. Como Cinematógrafo Rio

Branco, o endereço levantado era Rua Visconde do Rio Branco n. 28 ou 42, não existe um registro fiel quanto ao número certo.

Por ocasião da inauguração do Cinematógrafo Rio Branco, comentava o *Jornal do Commercio*, de 3 de novembro de 1907: “Confortável salão com capacidade para 500 espectadores, bem ventilado e com luxuosa instalação da acreditada casa Auler & Cia.”

Para a comemoração do primeiro aniversário de sua instalação, o cinema “sofreu uma grande ampliação e reforma completa”, dizia o *Jornal do Commercio*, um ano depois.

O Cinema Theatro, de propriedade particular da Empresa William & Companhia, foi inaugurado em 30 de agosto de 1911, com a apresentação da peça *Tim-tim por tim-tim*, de Souza Bastos, com a Companhia de Operetas, Mágicas e Revistas dirigida pelo ator A. Serra. O elenco era formado por: Pepa Ruiz, desempenhando 18 papéis de sua criação; o comico Machado; a atriz-cantora Annita Cirne e as artistas Julietta Pinto e Dina Ferreira; Celeste Matos e Carmem Ruiz.

Cine Theatro Rio Branco



Fechado logo após a estreia, foi reinaugurado em “29 de dezembro desse mesmo ano, com novo elenco a première da mágica *A pérola encantada*, poema e música de Sofonias Ornellas”.¹²

Em 1911, para transformar-se em Cinema Theatro Rio Branco, passou por importantes e radicais modificações, segundo o *Jornal do Commercio* de 30 de agosto de 1911: “A sala destinada à exibição dos filmes foi transformada em luxuoso teatro com elegantes e confortáveis acomodações com duas classes de cadeiras e varandas.”

Não foi possível encontrar a data em que o Cinema Theatro Rio Branco deixou de funcionar. A venda definitiva de todo o equipamento dessa casa de espetáculos foi realizada no dia 5 de maio de 1915, às 13 horas, no próprio estabelecimento, e pelo anúncio em que seriam vendidos, pelo leiloeiro Elviro Caldas pode-se ter uma ideia de sua decoração luxuosa, de sua lotação e dos móveis e da aparelhagem existentes. Como noticiava o *Jornal do Commercio* de 3 de maio de 1915 foram anunciados, para “venda definitiva em um só lote ou retalhamento”, os seguintes objetos:

570 fauteuils com encosto de couro e assento de palhinha; 48 cadeiras de palhinha para camarote, estilo moderno; 30 bancos acolchoados de marroquim com encosto de espelho biseauté; 1 cabine armada em ferro para cinema; 2 aparelhos Pathé números 14.217 e 10.828 novos; 2 esplêndidos pianos dos autores Bluthner e C. Bechstein; e mais, espelhos, bambinelas etc.

O edifício em que funcionava o Rio Branco ainda existe e as eventuais modificações que teria sofrido sua fachada para adaptar-se às atividades comerciais, ora em funcionamento, demandariam um estudo mais aprofundado de comparação entre seu aspecto original e o atual.

1908 Concerto Avenida

O Concerto Avenida foi inaugurado no dia 12 de novembro de 1908. Diz o *Jornal do Commercio* da mesma data que com

variedades e atrações de primeira ordem. Programa sensacional com 20 artistas. Betty Baron, Pilar Garcia, Esther Ciampi; Henrietta Leblond, Alice Delta, Norah Dally, Arlette Fugère, Suzanne Raymond, Jane de Neige, Jane Sagère, Nina d’Íris, Mlle. Starlette e outras. Zanfreta e Napio excêntricos musicais e Les Bonals, dançarinas e cantoras à transformação.

Localizado à Avenida Central, n. 154, onde hoje encontra-se a sede da Caixa Econômica Federal (Avenida Rio Branco), era uma espécie de mafuá instalado nos terrenos reservados para o Liceu de Artes e Ofícios, de propriedade da Empresa Paschoal Segreto. Lia-se no *Jornal do Commercio*, de 16 de novembro do mesmo ano:

Na dependência principal do Pavilhão Internacional foi inaugurado o Concerto Avenida... a sala de espetáculos tem a vantagem de ser mais vasta e poder conter, em perfeita harmonia, sentados comodamente à mesa, como nos bares mais frequentados, várias dezenas de espectadores. O recinto do Concerto Avenida foi preparado para ringue de patinação e sala de espetáculos. Por isso, dá-se ali, pela coincidência de serem o palco dos artistas do concerto e o coreto da banda de música das patinações o mesmo tablado, o fato curioso e novo na cidade, de termos à frente de uma ideia extensa e que pode ser numerosíssima, um cenário cujo pavimento está mais de dois metros acima do nível daquele em que se aglomeram

os espectadores... Este palco elevado, para quem entra no alegre teatro que, de ontem para diante, se chama Concerto Avenida, aparece, no primeiro momento, como coisa extravagante. Mas, descerado o velário e exibindo-se em cena os artistas, reconhecem imediatamente os espectadores a superioridade daquelas alturas. Toda a gente que está no recinto, ainda que se ache no ponto mais distante do palco, vê perfeitamente o que se passa em cena.

O teatro foi reaberto em 1 de setembro de 1911, quando passou a chamar-se Cinema Teatro Pavilhão Internacional, depois de o edifício ter passado por diversas reformas de embelezamento interno, como alterações na ideia a fim de oferecer maior comodidade aos espectadores. O espetáculo de reinauguração foi com a revista em três atos e apoteose, original de Joca Rilhas e Lulu Golina, música do maestro Sophonias Dornellas: *No olho da rua*.

Os principais papéis foram confiados aos artistas Esther Bergerath, Annita Campili, Ophelia Godinho, Helena Cavalier, Maria Tavares, Amora Rosani, Rita Cardoso, Leonardo, João Ayres, Alessandro Benecchi (tenor), Linhares, Álvaro Costa, Silveira, Mário Brandão, Pedro Dias, Guarany e Garrido.

O teatro foi um centro de novidades artísticas, de canto, baile, acrobacias, além de atrações como Campeonato Internacional de Box, curiosas experiências de leitura do pensamento humano e grandiosas sessões cinematográficas.

As fontes pesquisadas não informam quando deixou de existir o Concerto Avenida Pavilhão Internacional. Entretanto, Brasil Gerson registra que em seu lugar surgiu o Liceu de Artes e Ofícios (em cujos terrenos havia sido instalado o Pavilhão).

1909 Cinematógrafo Odeon

O Cinematógrafo Odeon era instalado no Palácio Guinle, à Avenida Central (Rio Branco) n. 137, esquina da Rua Sete de Setembro, sua fachada era voltada para a Avenida Central e Rua Sete de Setembro, em frente ao Clube de Engenharia. Publicou o *Jornal do Commercio* de 15 de agosto de 1909:

O Odeon dispunha de duas salas de exibição. Além dessas salas destinadas às sessões, há uma outra de espera, muito ampla e arejada, com primorosa ornamentação. No centro destaca-se uma bela fonte luminosa de mais de quinhentas lâmpadas.

A estreia do Odeon, em 16 de agosto de 1909, constou de um programa exclusivamente cinematográfico, contando com a participação da banda do Corpo de Bombeiros para abrilhantar os intervalos. O programa apresentado na imprensa, conforme *Jornal do Commercio* de 18 de agosto de 1909 foi o seguinte:

Primeira fita – “Pesca à Dynamite nas Ilhas de Salomão”. Segunda fita: “Os pequenos irão aos banhos”, cena humorística escrita por Mr. Mitchell e interpretada por Mr. Harry Eaur do Teatro Antoine. Terceira fita: “Lutas aéreas”. Quarta fita: “A Vitrina”, drama com 9 quadros, interpretado com maravilhoso realismo por Mr. Armand Bour do Teatro Renaissance. Quinta fita: “Amado pela criada”, cena comica representada por Mr. Max Linder, o popular artista criador das afamadas fitas...

Em 3 de abril de 1926, o cinematógrafo mudou-se para a Praça Marechal Floriano n. 7, Cinelândia, onde permanece até hoje.

De propriedade particular, pertencia à Empresa Zambelli & C. Passou depois para a Companhia Brasil Cinematográfica, presidida por Francisco Serrador, antes mesmo de sua mudança para a Cinelândia. Ocupava, no terreno onde se situava o Convento da Ajuda, a parte fronteira ao Palácio Monroe. A instalação era a mais completa no gênero, dispondo de aparelhos os mais modernos na época. Ao instalar-se, o arcabouço do edifício estava ainda por acabar, mas o cinema, ocupando quatro andares do prédio, pronto, como os demais do programa Serrador, despertou, por parte da imprensa, elogios entusiasmados. Assim se manifestava o *Correio da Manhã* de 3 de abril de 1926:

Grande, formidável, com lotação para mais de mil espectadores comodamente instalados – luxuoso na sua instalação – magnífico na visão que proporciona a todos, em uma sala vasta, a maior do Rio, sem que haja uma só coluna a servir de impecilho à vista do espectador, o novo Odeon é a cópia de um desses esplêndidos cinemas da Broadway. A vastíssima plateia, a sua varanda de frisas, e a sua galeria de poltronas dão-lhe um aspecto soberbo de grandeza. Há detalhes de arte em cada canto – cor, desenhos, molduras, vinhetas, simbolismo – tudo encanta. A iluminação é deslumbrante e feérico o lustre central de quatrocentas lâmpadas! Foyers luxuosos, halls de entrada e toda uma marquise – passadiço rodeando as fachadas das ruas – escadarias de mármore, decorações artísticas – todo o conjunto é soberbo.

O programa inaugural do novo Cinema Odeon apresentou um espetáculo misto de tela e palco, assim distribuído: 1^o) Overture. 2^o) Apresentação do Jornal. 3^o) Classic Jazz Band (somente na *matinée*). 4^o) Prólogo, cantado e bailado, tendo por tema *O amor de príncipe*, com interpretação de Carmen de

Azevedo, Roberto Vilmar, Julia Parras, Yole Burlini, Raphael Parras e João Silva. Cenários de Luiz de Barros. 5^o) O filme *Graustark ou Amor de Príncipe*, com Norma Talmadge. Horário das sessões: 2, 4, 6, 8, 10 horas.

Por algum tempo, o Odeon ofereceu espetáculos de palco intercalados com exhibições de filmes até que, como os demais cinemas e cineteatros da Cinelândia, passou em definitivo a apresentar uma programação exclusivamente cinematográfica.

O novo Odeon na Praça Mal. Floriano veio completar “a promessa do sr. Francisco Serrador de levantar ou fazer levantar ali os quatro grandes cinemas que são o orgulho do carioca”. O Capitólio, o Glória, o Império e, por fim, o Odeon.

1909 Cinematógrafo Ideal (Cineteatro Ideal)

O Cinematógrafo Ideal, foi inaugurado em 2 de outubro de 1909, na Rua da Carioca n. 60 e 62, com um grandioso programa com filmes variados, como era comum na época. Mas só começou a funcionar normalmente a partir do dia 9 de novembro do mesmo ano, exibindo filmes mudos europeus. Propriedade particular, pertencia inicialmente, à Empresa C. Pereira Pinto e Companhia. Conta-se que Rui Barbosa, frequentador assíduo e patrono da casa, tinha uma cadeira cativa reservada e mesmo após sua morte foi cercada com correntes até o fechamento da sala, no final dos anos 1950. Hoje esta cadeira encontra-se em exposição na Casa Rui Barbosa, em Botafogo.

Numa pacata noite quente de 1909, passavam alguns filmes mudos no Cineteatro Ideal da Rua da Carioca. No momento em que se passava na tela *As surpresas do amor*,

uma desopilante cena cômica, ouvia-se o ruído de uma campainha. Parou-se a projeção e acenderam-se as luzes: era o Sr. Rui Barbosa que entrava na sala de projeção para sentar-se em sua cadeira cativa. No teto, a cúpula de vidro aberta deixava penetrar o vento fresco e permitindo aos espectadores desatentos o deleite da observação dos astros e estrelas.¹³

O calor era o maior problema nas salas de espetáculos, e cada uma resolvia, à sua maneira, a melhor forma de refrescar seus espectadores. De um modo geral, eram os ventiladores o artifício mais usado.

No Cinematógrafo Ideal, talvez o único no Brasil, existia uma cúpula vinda da França – toda de ferro e vidro – que se abria nas noites quentes.

Era um dos mais importantes da cidade, concorrendo com os outros cinemas da Cinelândia, e com o Íris, que fica na mesma rua, quase em frente, também inaugurado em 1909, e que funciona até hoje.

A rivalidade entre o Ideal e o Íris era extremamente conhecida. Assim, a iniciativa do Ideal ao introduzir inovação em matéria de arejamento: teto móvel que se abria nas noites de verão, correspondeu o sistema de abrir o salão afastando as paredes do Íris. Esse teto foi obra do engenheiro Eiffel, o mesmo que projetou a torre em Paris.

O Cine Ideal teve várias reinaugurações após diversas reformas, a maior delas ocorrida em 1921, quando foi reaberto em solenidade com a presença de Rui Barbosa, com a construção de um pequeno palco, e em 1926 tornou-se Cineteatro Ideal, por iniciativa do empresário e novo dono Manoel Pinto, pela dificuldade de se conseguir cópias de filmes, em consequência da Primeira Guerra Mundial, já que a indústria cinematográfica entrou em recesso por longo período após o término do conflito.

Como espetáculo de reinauguração, foi escolhida a peça *Cala a boca, Etelevina*, de Armando Gonzaga, em 12 de maio de 1926 (data do aniversário do seu dono, Manoel Pinto). O elenco era encabeçado por Alda Garrido, contava com a participação de Olga Louro, Georgina Guimarães, Rosita Rocha, Manoel Durães, Augusto Annibal, Américo Garrido, Gervásio Guimarães e Pedro Celestino, além de mais duas figuras contratadas especialmente. O ensaiador foi o Sr. Augusto Santos. A música do Sr. Freire Júnior teve versos do Sr. Ruben Gill. O gênero eram peças cômicas, apresentadas por Costinha e Alda Garrido, como os grandes sucessos na época: *O Piano de dona Loló*, *Flor do Lodo* e *As pupilas do meu tio*.

Durante o horário da tarde a sala funcionava como cinema e à noite como teatro. Assim o Cineteatro Ideal foi conquistando seus frequentadores que ali não só procuravam as peças, mas também os filmes, além do conforto e da tradição que oferecia.

O ideal tem condições para ser um teatrinho capaz de atrair o público mais elegante. Ele é bem o que os franceses chamam *bombonnière*. A sua sala de espetáculos é verdadeiramente encantadora. Tudo no Ideal é gracioso. O espectador lá fica confortavelmente instalado e tem os olhos bem impressionados pelo ambiente.

Assim comentava o *Correio da Manhã*, em sua edição de 29 de abril de 1926.

O conjunto arquitetônico de 350 m² do Ideal era formado por quatro pequenos prédios, todos geminados. O salão de espera, que ficava no térreo, era composto de dois prédios, que possuía ao fundo um coreto, para apresentações musicais. Esses dois conjuntos de prédios foram demolidos para dar passagem a uma avenida, que teve seu projeto alterado. Esta área permaneceu como

estacionamento. Restaram os outros dois prédios, justamente onde era localizada a plateia, com aproximadamente 800 cadeiras de madeira. Mais de $\frac{1}{3}$ da área era ocupada pelo balcão, com duas escadas em ferro batido para a plateia com ornamentação em *art-nouveau*. Ao fundo, uma outra escada no mesmo estilo permitia aos espectadores que aguardavam no saguão, o acesso ao balcão. As paredes foram pintadas com arabescos pelo artista André Vento, e usados azulejos ingleses com motivos florais e geométricos para um mosaico de dois metros de altura, que decoravam também as paredes. Com relação à fachada, o andar superior, separado do térreo por uma sacada, mantém ainda suas características originais. A parede, decorada em relevo, apresenta quatro janelas em arco, dispostas duas a duas. Já o andar térreo foi completamente desfigurado. Seus traços primitivos foram substituídos por placas de fórmica branca com letras gigantescas e brilhantes. A famosa cúpula, grande atração da casa de espetáculos, hoje coberta por um teto, não permite com certeza dizer se a armação que está à mostra são restos da relíquia francesa. A plateia foi transformada em uma imensa sala para exposições de modelos de sapatos, da casa de calçados Polar, que funciona com uma de suas lojas desde 1960.

Em 1986, o empresário Rômulo Dantas – que já havia restaurado o Teatro Carlos Gomes e demolido o Teatro São José – tornou-se a pessoa mais interessada na época em recuperar o espaço na intenção de fazer renascer o Cineteatro. A notícia alegrou a classe teatral e a Sociedade dos Amigos da Rua da Carioca (Sarça), que havia recuperado parte da região tombada. Acompanhado em 1986, do arquiteto Jaime Lerner (que era o autor do plano de revitalização do centro na época, e que tinha um projeto para preservar o interior do teatro e resguardar a cúpula de ferro com seus vitrais franceses),

visitou o antigo teatro, e encantou-se, ficando cheio de planos para torná-lo uma casa de espetáculos, em sociedade com Chico Recarey, segundo o *Jornal do Brasil* de 21 de outubro de 1996:

Dantas aprovou a sugestão dos arquitetos Tato Roorda e Geraldo Pougy, do escritório de Lerner, para transformar o antigo cinema num “Scalinha”. Os arquitetos propõem a reconstrução dos outros dois prédios demolidos, segundo a concepção original, e na parte baixa haveria uma galeria entre as ruas da Carioca e 7 de Setembro.

Rômulo Dantas pretende fazer das imediações da Praça Tiradentes um centro de espetáculos e depende apenas de conversações com os atuais ocupantes do prédio. Estes facilitam as negociações: “Basta que os interessados encontrem um prédio no centro que nos agrada e poderemos deixar este”, diz José Manuel Melo Cunha, diretor comercial da Polar.

Para os herdeiros também a proposta é interessante, porque o prédio se valoriza no aluguel, já que não podemos vendê-lo, pois é tombado, como todos da Rua da Carioca – explica Gilberto Monteaux da Silva, neto de Leão da Silva, proprietário original.

1909 Cinematógrafo Soberano (Cinema Íris)

Em 1741, o terreno que vai dos números 49 a 51 da Rua da Carioca foi doado à venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência por João Carneiro da Silva. Em 1883, Joaquim Jerônimo construiu e doou uma casa à Ordem, com a condição de nela morar durante pelo menos 6 anos. Mais tarde, esta casa iria transformar-se no atual Cinema Íris.



Cinematógrafo Soberano (Cineteatro Íris)

Em 1907/1908, João Cruz Júnior fez um contrato de arrendamento com a Ordem Terceira, inaugurando em 30 de outubro de 1909 o Cinematógrafo Soberano, assim chamado em homenagem a um dos cavalos campeões do Derby Clube, do qual Cruz Júnior era um dos diretores. Acredita-se que na inauguração tenha sido apresentada apenas uma sessão de cinema, pelos comentários da época que se referem ao Soberano como o “mais elegante do Rio”, possuindo uma tela de “muita nitidez”, representando figuras de “tamanho natural”.

No início, como cinematógrafo, era acanhado, sua lotação era limitada a 200 lugares, divididos em primeira e segunda classe por uma grade de ferro e diferença de 200 réis no preço da entrada. Numa primeira reforma, em data não confirmada, foram ampliadas, passando a comportar um total de 568 espectadores, incluídos os trinta lugares disponíveis na galeria.

O contrato no qual dizia que a propriedade do ponto do cinema era hereditária e que o prédio não poderia ser vendido, enquanto houvesse um membro da família interessado em manter o cinema. Este contrato é mantido até hoje.

Durante certo período, o cinema funcionou também como teatro de variedades, voltando ainda em 1909 a apresentar filmes, sendo que os americanos não despertavam tanto interesse; os franceses é que gozavam da preferência do público, pois eram películas com mulheres em colóquios amorosos e nos quais apareciam jardins belíssimos.

João Cruz Júnior já lidava com cinema; anteriormente inaugurara o Brasil, perto do São José, na Praça Tiradentes e o Santana, na Rua de Santana.

Em 1911, Cruz Júnior exibiu com sucesso os filmes cantantes. As cenas filmadas eram sincronizadas com vozes e cantos de artistas que ficavam por trás da tela. O maior su-

cesso foi o filme que trazia o nome de uma vacina contra sífilis, a 606 que antecipou a 914. O roteiro foi extraído de uma peça de Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt, em que os próprios trabalhavam com os pseudônimos de Lulu Chelbas e Juju Pelanca.

O Soberano, além de exibir filmes cantantes, serviu como ateliê para a produção de *Cuidado com os selos* (uma fábrica de gargalhadas), *O Rio por um óculo* (revista cinematográfica) e *606*.

Uma crise no setor de filmes levou João Cruz a mudar seu cinema para uma sala de variedades, nascendo então o Teatro Victória. No início da Primeira Guerra Mundial começou a reforma dos dois prédios, que durou de 1914 a 1916, sendo transformado num monumento *art-nouveau*, dando dignidade e aristocracia à casa.

As fachadas dos prédios números 49 e 51 da Rua da Carioca passaram a apresentar um aspecto uniforme, síntese dos estilos arquitetônicos do início do século, com predominância do *art-nouveau*. Acima da entrada, no andar térreo, erguiam-se dois pavimentos, com seis janelas em cada um, que se abriam para uma estreita sacada guarnecida por um gradil de ferro artisticamente trabalhado, e que corria ao longo de toda a fachada. Encimando as janelas existiam cornijas que, juntamente com a platibanda que se erguia sobre o último pavimento, quebravam a nudez da construção, dando-lhe um aspecto artístico, ao gosto da época. A platibanda era arrematada por uma mureta trabalhada que guarnecia um terraço existente sobre o edifício. No andar térreo, três portas sob o abrigo de uma marquise davam acesso ao *hall* de entrada. A do meio, a principal e mais larga, continha uma pequena bilheteria de madeira, à semelhança de um móvel. Duas outras portas laterais, mais estreitas, permitiam, eventualmente, o escoamento mais rápido

do público. Nas colunas que separavam as portas eram afixados cartazes anunciando as apresentações. O palco tinha as seguintes dimensões: Largura: 9,8 m; profundidade: 8 m; e uma altura de 10,9 m. Possuía dois sanitários, sendo um masculino, no primeiro andar e outro para senhoras, no segundo.

Fato curioso verificado foi o da Prefeitura ter negado o alvará de licença,

porque os camarotes, os balcões e a geral foram feitos sobre piso de cimento armado, ao contrário do que era usado. Paulo de Frontin, para provar a resistência das lages, mandou colocar em cima delas várias barricas de cimento, e ele próprio, e convidados, sobre os pisos construídos, exibiram-se sem nenhum receio.

Com arquitetura que teve a supervisão do engenheiro Paulo de Frontin – amigo de João da Cruz Júnior e presidente do Derby Clube – foi construído com material quase todo importado. As escadarias internas e as grades de ferro são em estilo *art-nouveau* e constituem o elemento decorativo mais notável do prédio, tendo sido feitas especialmente na Fundação Indígena.

Também se destacavam na decoração os ladrilhos portugueses em alto-relevo, os lustres finíssimos, os revestimentos em peroba e canela e as cadeiras artisticamente trabalhadas por Cristóvão Guilherme Auler, em sua fábrica de móveis, que foi o principal mentor do surto de 1908 a 1912 das bilheterias artisticamente trabalhadas, além dos espelhos de cristal de procedência europeia. A bilheteria foi desenho de Antonio Borsoi, o autor da decoração da Confeitaria Colombo.

Entretanto, a grande inovação para a época foi a iluminação totalmente indireta. No teto, havia saídas próprias para facilitar a ventilação. No seu grande terraço, que existe até hoje, quem quisesse poderia apreciar a

vista da cidade, principalmente as igrejas de São Francisco de Paula e São Jorge.

O ingresso variava de 1.000 a 500 réis nas galerias. Para distrair o público, dois quintetos – cada um com piano, contrabaixo, clarineta ou flauta, e dois violinos. Um funcionava na sala de exibição e outro, no salão de espera, ao lado, no n. 49. Chegou a ter uma orquestra só de moças, trazidas do Norte por Cruz Júnior, uma atração a mais para os cavalheiros e uma preocupação para as distintas senhoras.

A 5 de abril de 1919, refeita a cidade do Rio de Janeiro dos terríveis estragos da “espanhola” – a gripe que varreu parte da população e fez diminuir o número de artistas disponíveis para os espetáculos do Teatro Victória – João Cruz, empolgado novamente com a sétima arte, resolve mudar o nome para Cinema Íris, mandando Guilherme Auler acrescentar em todas as cadeiras, as iniciativas “CI”, o toque aristocrático para sua fase gloriosa.

Se passara a teatro por falta de filmes, passava novamente a cinema por falta de artistas, de companhias completas.

Cruz Júnior naquele momento tinha duas paixões: o teatro e o cinema, e as conciliou unindo-as num módulo especial de espetáculo: O Cineteatro. Sessões de cinema, intervaladas por espetáculos teatrais: variedades ou as chamadas pequenas revistas. Porém, como decorrência da grande e demorada reforma por que passou, quando foi transformado em 5 de abril de 1922 em Cineteatro Íris, suas dependências foram consideravelmente ampliadas.

Assim é que, no primeiro andar, havia 27 camarotes e 20, no segundo.

As frisas ficavam à frente do balcão, no primeiro andar, e lá tinham cadeiras cativas personalidades como Rui Barbosa, Adolfo Bergamini, Paulo de Frontin, Pedro Ernesto, enfim, a nata da sociedade local.¹⁴

A capacidade total da casa de espetáculos, era de 1.200 espectadores, enquanto outros lhe atribuíram a capacidade para acomodar 1.600 pessoas.

Ao abrir, após a grande reforma por que passou, com a denominação de Cineteatro Íris, o espetáculo de inauguração apresentado foi *A última valsa*, opereta de Oscar Strauss, encenada pela companhia espanhola Helena d'Algy.

A primeira peça nacional representada no teatro foi a revista de Duque Estrada com música de Raul Martins, *Iaiá olha a feira*, apresentada pela Empresa Cruz Júnior e a Cia. João de Deus. As sessões eram duas: às 16:00 e às 21:00 horas. Os gêneros de espetáculos que mais ocuparam o palco do Cineteatro Íris foram revistas, variedades, burletas, operetas e comédias reduzidas para programas cinematográficos.

A Cinelândia, incentivada por Francisco Serrador, surgiu no começo dos anos 1930, com vários cinemas, entre o Odeon e o Páthé, e fez cair a frequência do Íris.

A fase áurea passou, e o declínio do cinema se acentuou com o arrendamento à Luiz Severiano Ribeiro. Foi também quando, perdendo o público seletivo, tornou-se mais popular. No começo dos anos 1930, possivelmente cerca de 1935, volta a chamar-se Cinema Íris.

Durante 20 anos a família Cruz se afastou do Cinema Íris, e somente com a morte de João Cruz Júnior, seu filho Jerônimo retomou o cinema em 1955. Era uma luta difícil, Jerônimo, o sucessor esbarrava na concorrência. Os produtores davam preferência aos cinemas da Cinelândia e ele já não podia ser lançador. Em 1981 o *Anuário da Casa dos Artistas* publica a última entrevista de Jerônimo, filho e sucessor de João Cruz Júnior:

Resolvi conservar as características do Íris como cinema popular, alternando filmes de "far-west" com filmes românticos. São

dois programas por dia, sempre incluindo bague-bague, como o público gosta.

As frisas e camarotes foram substituídos por filas de cadeiras, e só funcionam a plateia e o primeiro andar. O resto está fechado. Com quatro projetores a carvão cobreado rotativo (que permite uma luminosidade permanente), o Íris mantém a venda de refrigerantes para a época de calor. Os tradicionais baleiros foram substituídos por uma bombonnière comum, no hall de entrada.

Foi no Cinema Íris que surgiram os primeiros críticos de cinema, eles estudavam a linguagem e a importância dessa arte. Antes que aparecessem esses estudiosos, havia quem fizesse crítica ou crônicas, mas sem independência ou mesmo o sentido da crônica social, sem o intuito e a finalidade de construir e indicar o nascimento de uma linguagem expressa através das imagens. Ali se reuniam Adhemar Gonzaga, Paulo Vanderley, Alvaro Rocha, Carlos Leal, Brício de Abreu, L. S. Marinho e Leo Reissler. Deste grupo nasceu o padrão crítico de filmes que orientou durante muitos anos os leitores da maioria de nossos jornais e revistas. Diz *A cigarra* de maio de 1961:

Não se pode negar que um outro cinema de bairro acolhia também a esse grupo de cultores da arte cinematográfica, o Cinema Pátria, no Largo da Cancela, em São Cristóvão, fundado em 1910 e agora transformado num supermercado.¹⁵

As autoridades da Secretaria de Cultura, a Prefeitura, enfim, órgãos ligados ao Patrimônio e a Cultura do Estado deveriam olhar para esta situação lamentável do cinema Pátria (Cinema São Cristóvão), porque o imóvel, ainda com sua forma arquitetônica original, merece muito bem ser tombado como patrimônio artístico e cultural da cidade e reaberto como um centro cultural,

onde poderiam ser exibidos filmes, espetáculos teatrais e exposições sobre a história do bairro imperial de São Cristóvão.

O Íris já estava chegando aos 70 anos, e conservando todas as suas linhas básicas. Entretanto, surgiu em 1977 uma história de que a Rua da Carioca seria demolida, e junto o Íris. Várias associações de moradores, sindicatos e o Serviço Nacional de Teatro protestaram e fizeram campanha na imprensa, para que o estudo de reurbanização fosse submetido à aprovação do Patrimônio Histórico e do prefeito. Afirmo, ao *Jornal do Brasil*, o assessor do prefeito, Carlos Werneck, em 30 de novembro de 1977:

A Rua da Carioca não vai acabar. Nenhum prédio será demolido. O Cinema Íris, raro exemplar *art-nouveau*, será restaurado. Tudo que for feito na Rua e no Largo da Carioca terá de contar com a concordância do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Ao contrário de demolição, o que existe são planos de restauração.

O arquiteto Sabino Barroso, responsável pelo projeto de recuperação do Largo da Carioca e da rua, afirmava ao *Jornal do Brasil* de 30 de novembro de 1977 que “a ideia é manter todo o conjunto arquitetônico”.

Afinal, segundo as autoridades, toda a conversa sobre destruição parece ter sido obra de um mal-entendido. Registra *O lojista* 527, de agosto de 1978:

...Como Diretor do Serviço Nacional de Teatro, assim que eu soube desse projeto de demolição da Rua da Carioca, adiantei-me e pedi o tombamento do hall de entrada do Cineteatro Íris...

...O Dr. Renato Soeiro concordou verbalmente com o meu pedido feito, como já disse, como Diretor do SNT, mas também como cidadão.

O tombamento do Cinema Íris, foi assinado no dia 15 de julho de 1978 pela Secretária do Estado de Educação, Mirthes Wentzel. De acordo com o relatório do Conselho Nacional de Tombamento é um exemplar arquitetônico de valor sobretudo ambiental e urbanístico, inserido num conjunto que merece ser preservado e dotado também de valor histórico.

Sendo o primeiro prédio a ser tombado pelo Instituto Estadual de Patrimônio Artístico Cultural (Inepac), o Íris abriu caminho para o tombamento de toda a Rua da Carioca, hoje Patrimônio Cultural.

O ato protetor foi o resultado de uma série de apelos, envolvendo personagens da mais alta expressão, como Orlando Miranda, diretor do Serviço Nacional de Teatro, que pediu esse tombamento; Renato Soeiro que, à frente do órgão competente, optou pela medida; o Vereador Moacyr Bastos que apresentou Projeto de Lei, ressaltando o alto interesse dos edifícios de uma das mais tradicionais ruas do Rio – a da Carioca –, o então prefeito Marcos Tamoyo e da Secretária de Estado de Educação Mirthes Wentzel, que assinaram o decreto para cuja efetivação se manifestaram os membros do Conselho Estadual de Cultura, como registra *Manchete*, em janeiro de 1974:

No dia 5 de abril de 1974, uma sexta-feira, os jornais falavam da comemoração dos 65 anos do cinema Íris, com uma noite de nostalgia preparada nos mínimos detalhes pelo Departamento de Cultura do então Estado da Guanabara junto com a cinemateca do Museu de Arte Moderna, com filmes de Mack Sennett, o Michael Sinott, cineasta norte-americano...

...*Lili Borboleta* era o título da fita de inauguração. Ninguém se lembra do título original do filme, mas muitos garantem que, como continuou por muito tempo, nada tinha a ver com Lili, muito menos

com borboleta. De qualquer maneira foi o Soberano um dos pioneiros do campo dos filmes falantes. Eram peças musicadas, com vozes e músicas de artistas que ficavam atrás da tela, sincronizadas com as cenas filmadas.

A partir de 1983, o cinema torna-se popular, frequentado por gente simples, em busca de diversão de baixo custo. O ingresso dava direito a assistir a dois filmes e um show de *strip-tease*, com sessões às 15:00 e 18:00 horas.

O prefeito César Maia, em 1996, irritado com os shows e com os cartazes com mulheres nuas, e descobrindo que o cinema tinha alvará apenas para produção artística e não para shows, multa a casa e manda suspender os espetáculos.

Os donos conseguem alterar o Alvará, sendo que o novo concedia cinema, produção artística, venda de doces, salgados e refrigerantes, teatro e atração artística (leia-se show de *strip-tease*), voltando a casa a ser palco para as *strippers*. Suas condições físicas estavam cada vez mais precárias: os vidros e espelhos recolocados em substituição aos originais, importados, bem como a falta de alguns antigos azulejos portugueses, descaracterizam e empobrecem o ambiente. Declarações prestadas pelo sr. Raul Pimenta Neto, bisneto do fundador, resumem as atuais condições do interior da casa:

Há rachaduras nas soleiras, falhas nos rodapés, o revestimento de pastilhas está parcialmente rachado. As falhas dos azulejos que revestem as paredes foram cobertas com cimento, os três últimos espelhos existentes estão completamente gastos pelo tempo e a simetria do hall não existe mais por causa da construção de uma parede, e a bela bilheteria, trabalhada em madeira e desenhada por Antônio Borsoi, o autor da decoração da Confeitaria Co-

lombo, está guardada no sótão, no meio da poeira e das teias de aranha.

As obras e trabalhos pesquisados não permitem precisar as dimensões e o vulto das restaurações ou reformas pelas quais passou essa casa de espetáculos no curso da sua história, bem como as datas em que tais obras ocorreram.

1911 Teatro Chantecler (Cinema Olympia)

Em 13 de maio de 1911 era inaugurado à Rua Visconde do Rio Branco n. 53-55 o Teatro Chantecler, de propriedade da Empresa Júlio Pragana e Companhia, cujo diretor era Eduardo Pereira. O espetáculo de estreia foi a opereta *Saia-calção*, de Gastão Bousquete música de Costa Júnior. Logo depois passou a chamar-se Teatro Olympia.

Em 1913, o teatro encerrou suas atividades, voltando a ser cinema com o nome de Cinema Max. A partir de 1917 passou a chamar-se Cinema Olympia, ficando com este nome até 1959. Quando teatro, havia uma predominância de operetas, como gêneros de espetáculo, mas também se registravam paródias e revistas.

Nas fontes pesquisadas, não há descrição do teatro. Segundo Mário Nunes, era originariamente cinema, em que se construiu um palco para apresentações teatrais.

1911 Teatro Polytheama

O Teatro Polytheama, com uma fachada ampla de barracão com arcabouço todo de ferro, de propriedade particular de Eduardo Victorino, que o mandou construir, foi inaugurado

em 12 de outubro de 1911. Era localizado à Rua Visconde de Itaúna, que começava na Praça da República e terminava, na Rua Miguel Frias e Avenida Francisco Bicalho.

A construção do teatro teve início no dia 8 de agosto de 1911 e foi concluída em 66 dias – num “prodígio de atividades e esforço do Sr. Eduardo Victorino”, diz o *Jornal do Commercio* de 13 de outubro de 1911. A instalação elétrica da casa teve sua execução confiada à empresa C. Carvalho & Cia.

O espetáculo de inauguração *A volta ao mundo a pé*, de Gaston Marot foi com um discurso do orador oficial, Dr. Coelho Neto; apresentou a peça em 3 atos, 12 quadros e 22 números de música. Os números musicais foram de autoria do maestro Archimedes de Oliveira.

Não se pode precisar em que época deixou de apresentar atividades teatrais, e passou a programação de cinema, com o nome de Cinema Polytheama.

Pelos comentários da imprensa, após sua inauguração, sabe-se de seu interior pelo *Jornal do Commercio* de 13 de outubro de 1911:

A sala em anfiteatro tem cadeiras no centro; circunda essa plateia em hemicírculo uma vasta arquibancada. Nesse recinto bastante espaçoso, podendo conter uma assembleia de mais de mil espectadores, há uma única pequena porta estreita de saída. Se um incidente insignificante, um grito, uma pilhéria de espectador irrefletido, produzir um pânico, além do espetáculo da cena haverá uma tristíssima tragédia na sala. A caixa do teatro é bastante espaçosa para as mais aparatosas representações. Perto de trinta camarins, todos bem iluminados e arejados, oferecem comodidade ao elenco. A iluminação elétrica tem uma instalação bem-feita e dispõe de variados recursos para a cena com os mais imprevisíveis efeitos. O Polytheama é realmente

um teatro popular e merece a boa vontade do povo para quem foi feito.

Pelo Decreto de anulação de denominação n. 7.635, de 10 de novembro de 1943, a Rua Visconde de Itaúna foi incorporada à Avenida Presidente Vargas, época em que o Cinema Polytheama talvez tenha sido demolido.

1913 Coliseu Sul-Americano

Outra casa de espetáculos também com funções teatrais foi o Coliseu Sul-Americano, inaugurado em 1913, no Boulevard 28 de setembro, Vila Isabel.

1914 Teatro República (Cinema República)

A atividade principal como teatro justifica sua manutenção na relação dos teatros cariocas do século XX.

1919 Teatro Central (Cinema Central)

O Teatro Central foi inaugurado como teatro em 4 de maio de 1923, embora tenha funcionado desde 15 de novembro de 1919 como Cinema Central. Era localizado à Avenida Central n. 166/168, posteriormente Rio Branco. A área hoje é ocupada pelo edifício-sede da Caixa Econômica Federal.

O espetáculo de estreia foi com a peça *O pobre milionário*, de Gastão Tojeiro, tendo no elenco Augusto Aníbal, Iracema de Alencar, Ema de Souza e, como Diretor Cristiano de Souza.

Era particular e teve como concessionário, em 1923, Gustavo Pinfildi e nessa mesma época foi ocupado pela Cia. dirigida por Cristiano de Souza e não há menção quanto à fachada e seu interior.

Mesmo depois de ter passado a teatro (1923), o Central não deixou de exibir filmes. Sua programação diária contava sempre com um filme e um espetáculo no palco, espetáculo este dos mais variados, com artistas nacionais e internacionais. Como gênero, além das canções regionais brasileiras e dos sainetes, ainda apresentava revistas, bailes, canções e patinadores.

O Central existiu pelo menos até 1929, conforme informações do *Almanak Laemmert*, de 1929, pág. 593. Depois, em 1931, passou a chamar-se Eldorado, exibindo o primeiro dos nossos filmes falados e cantados, *Coisas Nossas*, de Wallace Downey. Neste período seu proprietário era Generoso Ponce Filho. Permaneceu com o nome Eldorado até o final de sua existência em 1932, conforme o *Jornal do Commercio* de 21 de agosto do mesmo ano. Não se tem informações sobre a causa e data precisa de seu desaparecimento.

1921 Cineteatro Rialto

Depois de ser adaptado para este fim, o Cineteatro Rialto foi inaugurado em 24 de maio de 1922. Era localizado na Rua Chile n. 35, atual Rua da Ajuda n. 35, área onde se ergue o prédio comercial edifício Barão de Javari.

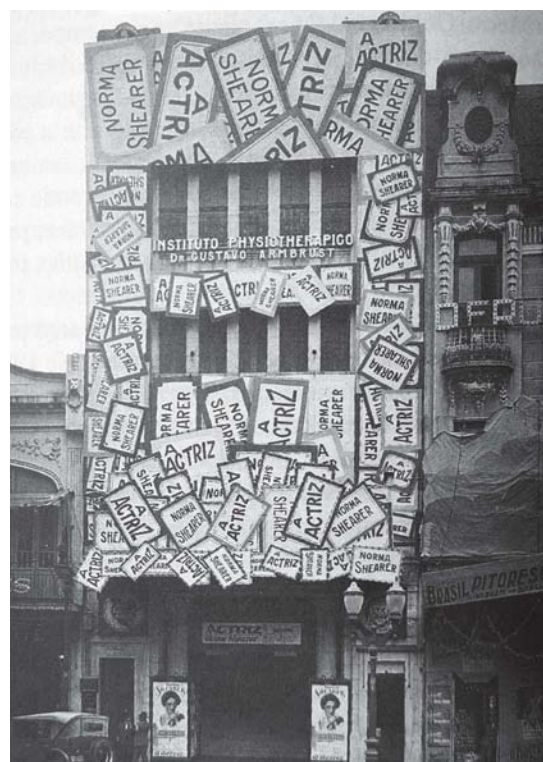
O espetáculo de inauguração como Cineteatro foi a opereta de Bastos Tigre *Ver e amar*, pela Cia. de Brandão Sobrinho, música de Roberto Soriano, sendo o elenco formado por Vicente Celestino, Henrique Machado, Edu Carvalho, Santos Lima, Carlos Haillot, Francisco Pezzi, Abílio Pires,

Inácio Brito e Laís Areda, Medina de Souza, Albertina Rodrigues, Vitória Soares, Beatriz Ferreira, Elisa Lopes, Celeste Batista e Alice Tinoco.

Sua construção foi supervisionada pela Empresa Cinematográfica Claude Darlot. Ocupava o térreo e o primeiro pavimento de um edifício de três andares, que ficava ao lado do Parisiense e sua capacidade era de cerca de mil lugares na plateia, além de frisas e balcões.

Segundo Mário Nunes, o Cineteatro Rialto,¹⁶

possui clara e elegante sala de espera... A entrada e a saída fazem-se por largos corredores e escada de fácil acesso. A decoração rósea da sala de espera, simples mas de belo efeito, está em harmonia com a artística da sala de espetáculos, em que há *panneaux* decorativos, representando o castelo medieval de Valentino, em Turim, e a ponte Rialto, em Veneza.



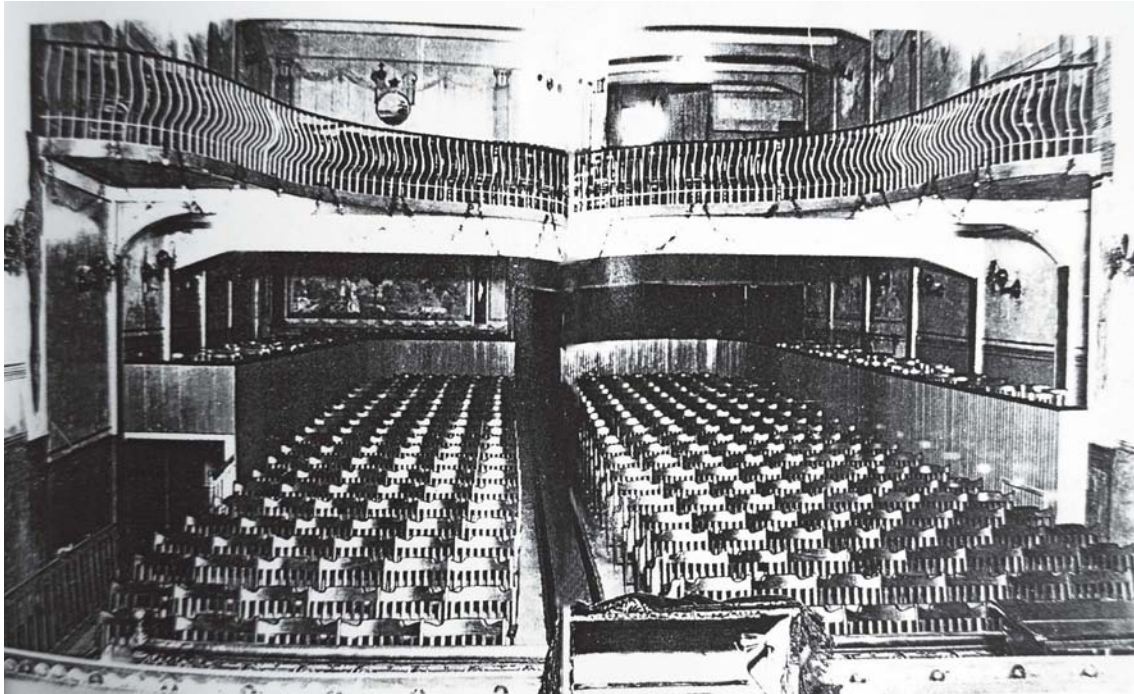
Reprodução: Alice Gonzaga

Rialto. A publicidade tomando a fachada



Reprodução: Alice Gonzaga

Fachada do Rialto, e o velho Parisiense à direita



Rialto com sua sala de espetáculos em sua forma original

Transformado em Teatro Rialto em 11 de agosto de 1925, foi reinaugurado com a comédia *O dançarino de madame*, pela Cia. de Carmen Azevedo, tendo no elenco Carmen Azevedo, Sílvia Bertini, Palmira Silva, Armando Rosas, Eduardo Pereira e Oscar Soares. Passou por reformas em 1926, reabrindo, em 14 de maio de 1927, totalmente remodelado, apresentando decoração em estilo mourisco.

Nos anos de 1931 e 1933 sofreu novas transformações, sendo completamente reformado em 1935, ao tornar-se definitivamente Cinema Teatro, e posteriormente, Teatro Rialto. Teve como arrendatárias, entre outras, as seguintes companhias: Cia. de Brandão Sobrinho (1922); Empresa Ponce e Cia. (1926); Cia. Negra de Revistas (1927); Cia. de Revistas Parisienses (empresário Luís Galvão) (1928), e Cia. Moulin Bleu (Genésio Arruda e Tom Bill)(1932).

Em seu palco foram apresentados diversos gêneros de espetáculos: revistas musicais e carnavalescas, comédias, chanchadas, va-

riedades, operetas, burletas, dramas, gênero livre (com exibição de nus artísticos) etc.

1922 Teatro Centenário

Na Praça Onze de junho, 212, Rua Serrador Euzébio 188 e 190, Centro, era inaugurado,



Centenário. Praça Onze

em 17 de março de 1922, por uma empresa sob a direção de Oduvaldo Vianna e Viriato Corrêa, o Theatro Centenário. Uma homenagem ao aniversário da Independência. O espetáculo inaugural foi a revista *Ai seu Melo!*. Mais tarde tornou-se um cinema, o Cinema Centenário. Possuía 910 lugares.

1925 Teatro Capitólio

Em 23 de abril de 1925 era inaugurado o Teatro Capitólio, à Praça Marechal Floriano n. 51, edificado em terrenos do antigo Convento da Ajuda, pela Companhia Brasil Cinematográfica, de propriedade de Francisco Serrador.

Ocupava três pavimentos do prédio e sua fachada era toda iluminada, apresentando o nome do cinema em cores cambiantes.

A inauguração ansiosamente esperada pelo público carioca, que afluía à frente da casa para assistir às experiências de iluminação, foi motivo de comentários por parte da imprensa, que assim se manifestava, no *Jornal do Commercio* de 24 de abril de 1925:

A casa não é muito grande, relativamente, pois terá a capacidade de uns 1.300 a 1.400 lugares... mas esses 1.300 lugares do Capitólio estão divididos em uma plateia de poltronas confortabilíssimas, uma galeria imponente para mais de 500 espectadores e uma ordem de frisas. A ornamentação interna é distinta e sóbria, mas sempre artística. Possui um foyer luxuoso e uma cabine magnífica de operação, em toda a largura do edifício, com quatro máquinas montadas. A projeção é excelente e grandemente ampliada.

Nos dias subsequentes o *Jornal do Commercio* acrescentava ainda:

A sala é de linhas elegantes com decorações em que predominam o pérola e o branco, o que empresta ao ambiente nobreza e distinção. Todos os problemas de arejamento e de luz foram cautelosamente estudados e resolvidos...

e continuava o jornal, no dia 25 de abril:

A plateia ocupava o térreo; o segundo pavimento compreendia os camarotes, uma sala de espera e uma bonbonnière elegantíssima em que as obras de marcenaria artística alternam com os espelhos e móveis de luxo, destinados ao repouso e prazer dos espectadores, ali se achando montada uma buvette... e, no terceiro pavimento ficavam o anfiteatro e o promenoir, com elevada lotação, distribuída por cadeiras cômodas e confortáveis.

Nessa época, era dirigido por Octaviano de Andrade, e a programação de estreia contou com a apresentação da Sinfonia do *Guarani*, executada por vinte professores da orquestra da casa e com um espetáculo exclusivamente cinematográfico: *A voz do Minarete*, filme da First National, com Norma Talmadge e Eugene O'Brien e *A tarde de um fauno*, produção da Gaumont.

O Capitólio, que vinha apresentando seus programas cinematográficos intercalados com espetáculos de palco, oferecendo números variados, em 22 de junho de 1925, estreou a primeira peça teatral, uma *revuette* de autoria de José do Patrocínio Filho e George Boetgen, em 1 ato e 15 quadros, intitulada *Comme à Paris*. O elenco era formado por George Boetgen; Suzi Regine e Zizi Bonjour, dos palcos parisienses; Sonia Boetgen e Germaine Guise, bailarinas clássicas e fantasistas; as Capitol's Girls e Gaby Reymo, do Bataclan de Paris.

Nas fontes consultadas, não ficou determinada a época em que o Capitólio passou a funcionar exclusivamente como cinema. Foi demolido para dar lugar à construção do prédio comercial Paulino Ribeiro Campos.

1925

Cineteatro Glória

O Cineteatro Glória era localizado na Praça Floriano n. 35/37, antiga área ocupada pelo Convento da Ajuda, atualmente Rua Francisco Serrador n. 2, onde existe o edifício Glória. Lá funcionava o antigo *night-club* Beguin. No dia 3 de outubro de 1925, foi inaugurado como cinema, com o filme *A única mulher*, da First National, estrelando Norma Talmadge. Os espetáculos cinematográficos eram precedidos de números musicais executados pela orquestra da casa. As sessões cinematográficas foram suspensas no dia 25 de outubro, para serem iniciados os ensaios finais da Companhia Tro-Lo-Ló, de Jardel Jércolis e Patrocínio Filho, que inauguraria o teatro em 30 de outubro de 1925. Entretanto, a peça que abriu as portas do Cineteatro Glória foi a revista denominada *Fora do sério*, assinada por Humberto de Campos (Conselheiro XX) e Oscar Lopes (Barão Oélle), estreando nessa ocasião como atriz Lódia Silva, esposa de Jardel – que antes era corista –; com música de Soriano Roberto; cenários e figurinos de Luiz Barros; guarda-roupa de Raphael Parra e direção de Jardel Jércolis. No elenco, Adriana Noronha, Aracy Côrtes, Ivette Rozolen, Lia Binatti, Lódia Silva, Lucilla Jércolis, Manola Matheus, Sonia Botgen, Victoria Miranda, Augusto Annibal, Danilo Oliveira, Georges Botgen, Jardel Jércolis, João de Freitas, Paschoal Américo, Roberto Vilmar e 18 músicos.

Era de propriedade particular, tendo sido edificado pelo Dr. Luiz da Rocha Miranda Eugênio Honold.

O Glória foi arrendado a várias companhias teatrais, entre elas, a Companhia Tro-Lo-Ló, em 1925, e a Companhia Teatro de Brinquedo, de Eugênia e Alvaro Moreyra em 1932. Ocupava o espaço de três andares do edifício Glória, de oito pavimentos, tendo sua frente voltada para a Avenida Rio Branco, os lados para as duas laterais – Francisco Serrador e Ator Jayme Costa, e os fundos para a Rua Álvaro Alvin. Com portas e janelas rasgadas para todos os lados, oferecia perfeitas condições de ventilação e de segurança. Sua entrada era encimada por um letreiro indicativo que, segundo comentários da época de sua estreia, era uma maravilha de perfeição, um jogo de luzes policromáticas que encantavam.

Referindo-se às instalações da nova casa de espetáculos, o *Jornal do Commercio* comentava, em 3 de outubro 1925:

Quanto à sua comodidade tem-na o novo Cineteatro com um mobiliário idêntico ao do Capitólio, que é comodíssimo, sendo que é todo em tom claro e alegre. Possui uma série de camarotes que é uma maravilha, e uma galeria estupenda. O seu palco é vasto, e a boca de cena magnífica, o que lhe dá esplêndidas propensões para explorar o gênero teatral.

O Cineteatro, e não o prédio, foi demolido, em 1968. Seu proprietário na época era Edgar Rocha Miranda. O espaço deu lugar a uma galeria, com lojas comerciais, ligando a Rua Francisco Serrador à Rua Ator Jayme Costa. Naquela ocasião, falava-se na construção, em cima da galeria, de uma nova sala de espetáculos, com 400 lugares; fato que não se concretizou, desaparecendo definitivamente o teatro. Nessa ocasião, entre as razões para justificar sua demoli-

ção, dizia-se, no *Diário de Notícias*, de 5 de fevereiro de 1968), que o “Glória não tinha acústica, era barulhento, incômodo e representava um enorme espaço perdido...”

1925

Cineteatro Império

O Cineteatro Império, localizado na Praça Marechal Floriano n. 19, foi inaugurado em 12 de novembro de 1925 com um espetáculo exclusivamente cinematográfico, exibindo o filme da First National, *Vencedora de corações*, interpretado por Conway Tearle, Ben Finney, Harry Morey, Arnauld Daly e Cliphon Webb.

O Império foi a terceira casa de espetáculos que a Companhia Brasil Cinematográfica, de propriedade de Francisco Serrador, construiu nos terrenos do antigo Convento da Ajuda; ao lado do Glória e do Capitólio. Com a frente voltada para a Praça Mal. Floriano, ocupava o andar térreo e os dois primeiros pavimentos de um edifício de oito andares.

O Império foi o menor dos três cinemas construídos pelo sr. Francisco Serrador, mas dispunha de todos os requisitos de comodidade, elegância e higiene, tendo sido considerado uma das mais luxuosas e confortáveis casas de diversões do Rio.

Planejado nos mesmos moldes do Capitólio e do Glória, introduziu poucas variantes, conforme noticiava o *Jornal do Commercio* de 15 de novembro de 1925:

os lugares, segundo o precedente consagrado na terra-mater dos cinemas, os Estados Unidos, repartem-se principalmente entre a plateia e o anfiteatro, ambos amplos e bem emoldurados pelo gracioso contorno da parábola do salão.

E a respeito da decoração interna da casa, o mesmo jornal comentava que a Compa-

nhia Brasil Cinematográfica esmerara-se mais ainda, dando ao Império “um cachet de elegância e distinção muito apreciável”, classificando-o como o “mais agradável e simpático ao espectador”, completando essa impressão com um “mobiliário elegante e um sistema de iluminação primoroso”.

A partir de 1 de julho de 1926, surgiram espetáculos de palco apresentados como prólogo das sessões cinematográficas, pela Companhia de Comediantes Arthur-Amélia de Oliveira Teixeira Pinto. A primeira peça apresentada, no gênero *grand-guignol*, foi *Onde não há lei seca*, com Amélia de Oliveira, Tulia Burlini e Arthur de Oliveira. Os espetáculos tiveram pouca duração: apenas dois meses. A partir de 1 de setembro desse mesmo ano passou exclusivamente à exibição de filmes sendo demolido para dar lugar à construção de um prédio comercial.

1926

Cineteatro Yolanda

Existiu, nesta época no Rio, o Cineteatro Yolanda, localizado no bairro de São Cristóvão. Conforme algumas fontes, atuou neste teatro uma companhia dirigida pelo ator e ensaiador Asdrubal Miranda, com a peça musicada *O picareta*, fazendo parte do elenco Antonio Denegri e Edmundo Maia.

Asdrubal Miranda foi presidente da Casa dos Artistas, e faleceu em 1926 junto a sua família no bairro de Jacarepaguá.

1932

Teatro Alhambra (Cinema Alhambra)

O Teatro Alhambra foi inaugurado em 9 de agosto de 1932, porém antes de ter estreado como teatro, havia sido aberto como



cinema em 2 de fevereiro do mesmo ano. Era localizado à Rua do Passeio n. 14 e 16, que posteriormente passou a ser Praça Mahatma Gandhi com os mesmos números.

O teatro era propriedade particular de Francisco Serrador e consistia em um prédio de três pavimentos de¹⁷

construção provisória”, [foi erguido] “em 50 dias, com a mão de obra de 500 operários, empregando, no seu arcabouço, cimento e ferro. O Alhambra serve para tudo: teatro, cinema, circo, diversões diversas, mas abriu por dois dias, como rink de patinação; e logo nos quatro seguintes para realização de animados bailes carnavalescos. Copia o Vaterland, de Berlin.

Além da plateia o teatro tinha duas ordens de localidades, frisas e camarotes, não sendo encontradas referências a respeito da lotação e nem da decoração interior.

O espetáculo de inauguração foi a peça de Oduvaldo Vianna, *Feitiço*, encenada pela Cia. de Procópio Ferreira, que o havia arrendado, tendo no elenco: Delorges Caminha,

Alhambra. Fachada. Pouco antes do incêndio que o destruiria

Darci Cazarré, Eduardo Viana, Hortência Santos, Elza Gomes, Luiza Nazareth, Ruth Viana e o próprio Procópio.

Depois que passou a cinema, em 11 de novembro de 1932, ainda apresentou, por algum tempo, espetáculos de palco, como a peça *Brasil da gente*, de Marques Porto, Ary Barroso, Gastão Penalva e Velho Sobrinho, levado no dia 30 de dezembro de 1932 pela Cia. Brasileira de Revistas, que o arrendou neste período.

No dia 10 de março de 1940, período em que já estava fechado, um violento incêndio destruiu todo o Cineteatro. Iniciado com a explosão do grande cofre de filmes, situado na parte posterior do edifício, onde estava depositado um grande estoque de películas, entre elas, duas da artista Danielle Darieux e do ator Henry Bauer.

Não estando o prédio no seguro, o prejuízo foi total, atingindo, inclusive, as casas comerciais existentes no edifício. A área atualmente é ocupada pelo Edifício Serrador, pertencente à Petrobras.

Referências Bibliográficas

Cinematógrafo Pathé

DUARTE FILHO, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 68.

Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 3 de junho de 1926; 1 a 31 de janeiro de 1926.

FERNANDES, Sebastião. *Casas de espetáculo*. Dionysios. Rio de Janeiro, Ano 25, n. 18, 1974, p. 109.

GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras*. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, 17 de setembro de 1907; 18 de setembro de 1907; 6 de julho de 1909; 28 de julho de 1909; 2 de dezembro de 1910; 18 de agosto de 1911; 2 de setembro de 1911; 12 de maio de 1915; 22 de maio de 1915; 11 de agosto de 1916; 29 de agosto de 1926; 8 de setembro de 1926; setembro de 1932; julho de 1937; 3 de março de 1940.

MACEDO, Roberto. *História carioca; teatros*. O Globo. Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1962.

NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro, 1956, v. I, p. 60, 68, 76 e 77; v. III, p. 114 e 144.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 109.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.

Cinematógrafo Rio Branco

GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras*. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1907; 3 de dezembro de 1907; 27 de novembro de 1908; 6 de abril de 1909; 30 de agosto de 1911; 2 de setembro de 1911; 3 de maio de 1915.

MACEDO, Roberto. *História carioca; teatros*. O Globo. Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1962.

NUNES, Mario. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. 1, p. 40, 51 e 262.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 106.

SOUSA, J. Galante. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.

Concerto Avenida

BRASIL, Gerson. *História das ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 186-187.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1908; 16 de novembro de 1908; 23 de novembro de 1908; 2 de abril de 1909; 4 de abril de 1909; 7 de abril de 1909; 6 de dezembro de 1910; 11 de outubro de 1911 e 30 de novembro de 1911.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 107.

Cinematógrafo Odeon

Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 2 de abril de 1926; 3 de abril de 1926; 18 de abril de 1926 e 29 de abril de 1926.

GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras*. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, 15 de agosto de 1909; 16 de agosto de 1909; 18 de agosto de 1909; 19 de agosto de 1909; 24 de abril de 1925; 23 de julho de 1926; 20 de agosto de 1926; 29 de agosto de 1926 e 08 de setembro de 1926.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro, n. 477, janeiro/fevereiro/março de 1991.

Cinematógrafo Ideal (Cineteatro Ideal)

- Anuário Casa dos Artistas*. Rio de Janeiro, 1981, p. 33.
- Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 29 de abril de 1926; 1 de maio de 1926; 7 de maio de 1926 e 12 de maio de 1926.
- GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras*. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996.
- Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1986.
- Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de dezembro de 1910; 1 de julho de 1911; 2 de julho de 1911 e 6 de agosto de 1911.
- NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. 2, p. 167; v. 3, p. 50.
- Revista Refletor*. Rio de Janeiro, n. 13, junho de 1983.

Cinematógrafo Soberano (Cinema Iris)

- Almanak Laemmert*, 1921, p. 793; 1928, p. 415.
- Anuário da Casa dos Artistas*. Rio de Janeiro, 1981.
- DUARTE FILHO, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 45.
- GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras*. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996.
- Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1997.
- Jornal Tribuna da Cidade*. Rio de Janeiro, novembro de 1984.
- MACEDO, Roberto. *História carioca; teatros. O Globo*. Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1962.
- NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. 2, p. 183; v. 3, p. 94-95 e 131.
- O Globo*. Rio de Janeiro, 17 de julho de 1978; 1 de abril de 1999.
- O Lojista*. Rio de Janeiro, n. 527, agosto de 1978.
- Revista A Cigarra*. Rio de Janeiro, maio de 1961.
- Revista Manchete*, janeiro de 1984.
- SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 111.
- SOUSA, J. Galante. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.

Teatro Chantecler (Cinema Olympia)

- AUGUSTO, Maurício. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.).
- DUARTE FILHO, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.).
- FERNANDES, Sebastião. *Casas de espetáculo*. Dionysos. Rio de Janeiro, 1974, p. 108.
- GILL, Ruben. *Praça Tiradentes; documentário para a história anedótica do teatro nacional II*. Comédia. Rio de Janeiro, agosto/setembro de 1946, p. 72-74.
- GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras*. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996.
- Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1926; 08 de outubro de 1926; 01 de janeiro de 1927; 03 de novembro de 1927; 07 de novembro de 1927; 15 de dezembro de 1927; 15 de setembro de 1932 e 24 de setembro de 1932.
- MACEDO, Roberto. *História carioca; teatros. O Globo*. Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1962.
- NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. I, p. 51, 220 e 261; v. 3, p. 33.
- SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 107-108.
- SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.

Teatro Polytheama

- BERGER, Paulo. *Dicionário histórico das ruas do Rio de Janeiro; I e II Regiões Administrativas (Centro)*. Rio de Janeiro, Gráfica Olímpica Ed., 1974.
- BRASIL, Gerson. *História das ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.).
- FERNANDES, Sebastião. *Casas de espetáculo*. Dionysos. Rio de Janeiro, 1974, p. 108.
- GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras*. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996.
- Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1911; 8 de setembro de 1911; 13 de setembro de

1911; 10 de outubro de 1911; 11 de outubro de 1911; 12 de outubro de 1911; 13 de outubro de 1911 e 02 de outubro de 1926.

MACEDO, Roberto. *História carioca; teatros*. O Globo. Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1962.

NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. 1, p. 63.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 108.

SOUZA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.

Teatro Central (Cinema Central)

Almanak Laemmert, 1929, p. 593.

GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras*. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996.

Cineteatro Rialto

AUGUSTO, Maurício. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 205-206.

DUARTE FILHO, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 78.

GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras*. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996.

Jota Efegê. *Praça Tiradentes também já teve o seu Moulin Rouge*. O Globo. Rio de Janeiro, 5 de abril de 1972.

MACEDO, Roberto. *História carioca; teatros*. O Globo. Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1962.

NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. I, p. 262; v. II, p. 3 e 70; v. III, p. 36; v. IV, p. 29, 44 e 88.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 112.

SOUZA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. I.

Teatro Capitólio

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, 18 de abril de 1925; 19 de abril de 1925; 21 de abril de 1925; 22 de abril de 1925; 24 de abril de 1925; 25 de abril

de 1925; 17 de junho de 1925; 21 de junho de 1925; 23 de junho de 1925; 24 de junho de 1925.

NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. 2, p. 167 e 183.

Cineteatro Glória

Almanak Laemmert, 1929, p. 593.

Jornal Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 7 de outubro de 1958.

Jornal Diário Carioca. Rio de Janeiro, 2 de outubro de 1959.

Jornal Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 1968.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, 1 de outubro de 1925; 3 de outubro de 1925; 24 de outubro de 1925; 25 de outubro de 1925; 29 de outubro de 1925; 31 de outubro de 1925.

NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. II, p. 169; v. III, p. 47 e 153; v. IV, p. 62.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro, n. 301, janeiro/fevereiro de 1958.

SOUZA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.

Cineteatro Império

GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras*. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1925; 12 de novembro de 1925; 13 de novembro de 1925; 14 de novembro de 1925; 15 de novembro de 1925.

NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. 2, p. 169; v. 3, p. 53.

Teatro Alhambra (Cinema Alhambra)

Almanak Laemmert, 1891; 1892; 1893.

BRASIL, Gerson. *História das ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 235.

DUARTE FILHO, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 77.

- EMYGDIO, Carlos. *Os teatros do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ilustração Brasileira, fevereiro de 1928.
- GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras*. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996.
- Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro: 5 de fevereiro de 1932; 03 de agosto de 1932; 9 de agosto de 1932; 2 de novembro de 1932; 11 de março de 1940 e 12 de março de 1940.
- NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. I, p. 262; v. IV, p. 39, 44, 56 e 60.
- SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 113-114.
- SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.

4.2. OS TEATROS DO CENTRO DA CIDADE

Por que não se cogita a fundo e a sério de construir “A Comédia Brasileira” – criando-se um segundo Municipal, que não precisa de ter tantos mármore preciosos. Que até nisso nos faltou a sorte...

Temos um só e esplêndido teatro. Logo havia de ser para que nele garganteiem seus gorjeios e estrondem seus acordes; artistas estrangeiros. Está bem. O que está mal, o que não está certo é que no Rio tenha ótima casa posta aos artistas de Hollywood e os músicos de Milão, enquanto vivem em avenidas de subúrbio os artistas e os autores brasileiros.

Ega Júnior,

No início do século XX, a cidade do Rio de Janeiro conservava, apesar do imenso progresso devido às novas instituições, o estilo da antiga cidade portuguesa, tipo do Porto, por força colonizadora de Portugal. Com sua paisagem natural, pacata e burguesa, não pensava em monumentos arquitetônicos.

Quando o teatro começou a entrar em decadência, surge um dramaturgo, Artur Azevedo, lembrando da necessidade de criação de uma companhia teatral, subvencionada pela Prefeitura Municipal. Tendo consciência de que o teatro era expoente de cultura, e que as civilizações caracterizavam-se pelo seu reflexo nesta arte, este homem de teatro, vivendo em um país sem o preparo mental para o produzir, mas possuído de uma doce alma toda feita de bondade, tinha a convicção e fé inabalável no ressurgimento do teatro nacional. Passou então Artur Azevedo a trabalhar por este

teatro nacional, solicitando o interesse dos governos pelo assunto.

Por ser escritor, e escrevendo diariamente nos jornais, a imprensa foi sua grande aliada, dando-lhe forças para enfrentar a ingratidão, que ele olhava com indiferença. Os intendentess municipais resolveram, no ano de 1894, consagrar a ideia em lei municipal. A partir do decreto, começou a render ao município um novo imposto. O tempo foi passando, e com a indiferença geral, a lei não foi executada, apesar da insistência do escritor, cuja tenacidade acabou recompensada com a construção do tão esperado Theatro Municipal.

A crônica da cidade é insistente na valorização dos teatros que fizeram a glória da cidade nas primeiras décadas do século XX não só pela novidade das construções inspiradas em modelos europeus, como pela função que exercia o teatro como elemento catalisador da vida cultural da sociedade culta da época. Além disso, o teatro estava identificado, pela voz de alguns defensores do produto autêntico, com a própria cultura nacional. Dentre eles, na trilha aberta por Artur Azevedo, está Paschoal Carlos Magno, zeloso de nosso patrimônio, manifestando-se através da seção teatral do *Correio da Manhã*, que ele dirigia, e no *Boletim Sbat*. É um precioso documento sobre a história do teatro na nossa cidade, na primeira metade do século.

Um dos meus amigos exhibe, entre as peças do seu museu de peças brasileiras, duas poltronas de jacarandá legítimo. Cada uma no espaldar, sobre uma placa de metal branco, um número.

– São do “Lírico”.

Lembram-se do Lírico? Era o nosso melhor teatro, de acústica perfeita, linhas sóbrias, discretíssimo na sua decoração interna. Pois não é que vem um prefeito e

como não gosta de teatro, resolve atirá-lo abaixo e transformar a sua antiga área em parque de automóveis?! Aquelas cadeiras foram vendidas, como todas as outras que enchiam a plateia imensa, em leilão.

Se não me falha a memória, foi o mesmo prefeito quem mandou destruir o Cassino Beira-Mar, que era um excelente teatro colocado no Passeio Público, entre árvores, com a frente para a baía. “O teatro ameaça cair”, foi a desculpa que deu. Mas a queda só foi possível a custa de muito dinamite.

A cidade cresce. E o interesse pelo teatro também. Aumenta o número de atores, autores, cenógrafos, diretores, figurinistas, maquinistas, costureiros, eletricitas. Mas seus palcos desaparecem? Dizem que em razão das mudanças que a cidade sofre. Mas frequentemente sem razão nenhuma.

Um empresário, Celestino Silva, enriqueceu com o teatro. Era o proprietário do Teatro Apollo, à Rua do Lavradio. Quando morreu, deixou-o em testamento à Prefeitura para que o transformasse numa escola. Ainda bem. Podia ter acabado em repartição da Municipalidade de muitos funcionários e pouco trabalho!

Não muito distante dele, à Rua Dr. Pedro I, existe a Fundação Hime, que nada mais é que o antigo Teatro Lucinda. A gente passa pela rua e dá uma espiadaela para dentro. Todo o esqueleto do Lucinda resiste ao tempo, que é de doer. Na vizinhança, o rei era Paschoal Segreto. Tinha nas mãos os Teatros S. José, Carlos Gomes, Maison Moderne e outros. O segundo, depois de reformado e incendiado, para ser novamente reintegrado à sua função, continua. O primeiro era o centro das nossas revistas populares, com numeroso público. Vivia sempre repleto. Fazia a glória de muita gente. Os herdeiros de Paschoal Segreto

o transformaram num cinema de segunda classe. Pena: não concordam?

Se o leitor tem menos de vinte anos, não conheceu o Trianon – ficava ali mesmo onde é atualmente o Cineac Trianon. Era um teatro cordial, simples. Leopoldo Fróes, Procópio, Apolônia Pinto, Jayme Costa, Viriato Corrêa, Armando Gonzaga, Tojeiro, Oduvaldo Vianna, Joracy Camargo e tantos outros intérpretes e autores, têm a sua glória ligada a essa casa de espetáculos. Todas as tardes fazia-se comício de gente de teatro à sua porta. Rafael Pinheiro, com seu bigode imperial e sua voz de belos tons graves, era o centro das conversas. Eu me recordo voltando da Faculdade ou ainda do ginásio, passando perto dessa gente toda cuja vida e cujos nomes conhecia, sonhando poder um dia me aproximar e fazer parte desses comícios de inteligência.

Ouvi, mais tarde, que diariamente esse grupo reclamava como os que são herdeiros do seu sonho e de seu entusiasmo, reclamam agora, pois no Brasil se gasta dinheiro com tudo, menos com teatro. Falava-se então, como se falará sempre sobre a tenacidade heroica de Artur Azevedo, que edificou o Municipal. Era sonho dele arranjar casa para nossos autores e atores de prosa. O tempo mutilou seu sonho: o primeiro teatro da cidade serve hoje para tudo, até para baile de carnaval, que o estraga e avilta, abriga espetáculos de ópera, concertos, elencos estrangeiros. Mas de lá enxotam nossos conjuntos de prosa. Tornou-se assim, o menos brasileiro de nossos teatros. Coitado do Artur Azevedo! Desde então, como acentuou R. Magalhães Júnior na admirável conferência que realizou recentemente na Câmara dos Vereadores sobre “O Rio de Janeiro no teatro do Brasil”, a Municipalidade não mais se preocupou em dar teatros à cidade.” Mas achou

terrenos e recursos para construir quatro “boites” para serem cedidas quase de graça aos felizes locatários: a da Estrada das Canoas, a do Joá, a do Lido e o Casablanca, na Praia Vermelha.” Mestre Coelho Neto, em 1922, diante dos gastos suntuários do Centenário “dessa feira reles que foi a Exposição” gritava que, com pouco desse dinheiro, se devia ter construído um teatro. Um pequeno teatro para a comédia brasileira. E “tal obra seria mais útil à Pátria que tudo isso aí que jaz, entupindo a cidade, e proclamando escândalo da administração desasada”. A cidade ganhou, é certo, alguns teatros novos como o Dulcina, o Serrador, o Rival. Este, exíguo e nada confortável. O segundo, ameaçado de perder a sua sala de espera, com o alargamento que se prepara da Rua Senador Dantas. Vão também demolir o Recreio, onde nasceu o Clube Militar. Um incêndio destruiu o harmonioso Teatro do Copacabana. Quando o nosso amigo Octávio Guinle o ressuscitará?. O João Caetano, de cimento armado e a pior acústica deste mundo, substituíram o São Pedro, que era um padrão de bom gosto e com condições admiráveis de ver e ouvir. Há o República, na Avenida Gomes Freire. Dos nossos melhores teatros. Vive fechado dois terços do ano. Não é fora de mão, como muita gente diz por aí, se quem estiver lá, apresente espetáculo que valha, público não lhe faltará. Foi assim com o *Hamlet*, do Teatro do Estudante; com o Teatro Experimental de Ópera, com Katarine Dunham e seus bailarinos mágicos, e com Henriete Morineau e “Os Artistas Unidos”.

Iam acabar com o Fênix. Houve uma gritaria danada. Mas os donos do Fênix têm muita importância financeira. E não queriam de maneira alguma saber de que aquele terreno fora doado pela Fênix Dramática para que ali permanentemente

existisse um teatro. Depois de muita gente tratar do assunto, a Câmara dos Vereadores, por obra de um projeto de R. Magalhães júnior, mandou desapropriá-lo. Muito bem. Quando é que o prefeito pede, em mensagem, crédito para solucionar toda essa história e mandar reabrir o teatro da Avenida Almirante Barroso?

Devia cada arrabalde ter seu teatro próprio. Isto acontece em todos os centros civilizados. Copiamos de fora o pior. Nada de coisas boas como essa. É verdade que Copacabana ganhou teatros diminutos, mas úteis à sua população e aos nossos artistas: o De Bolso, o Folies, e o Jardel. Até em Madureira apareceu um teatro, por obra da coragem da atriz Zaquia Jorge.

E estão sendo construídos dois na Tijuca e recentemente foi inaugurado um no Riachuelo. A Prefeitura terminou um em Marechal Hermes e outro em Campo Grande. Mas não serão tão cedo inaugurados, porque não há verba para poltronas...

Os moços de Campo Grande, do “Teatro Rural do Estudante”, ganharam um terreno e vão construir a sua própria casa de espetáculos. Muita gente se alvoroça atualmente sonhando construir, para seus grupos ou companhias, de amadores ou profissionais, seu teatro, por menor que seja.

Faço parte dessa legião. Por isso, na nossa casa de Santa Teresa, construí o “Teatro Duse”, de cem lugares, que se destina somente a encenar originais de autores brasileiros inéditos, sem nenhuma preocupação de comércio ou lucro.

Tinha vontade de substituir essas cem poltronas moderníssimas por cem poltronas do Lírico, de jacarandá legítimo, que foram todas vendidas em leilão. Meu amigo, que possui duas, está pronto a me oferecer, se arranjar outras. Mas poderá guardá-las sem susto, que o endereço das outras é difícil de descobrir.¹⁸

A crônica se completa em outra, de Henrique Pongetti, também de grande abrangência, escrita no Rio de Janeiro, em 1956:

O Teatro Fênix continua fechado enquanto se arrasta o drama financeiro da sua desapropriação. Dizem até que está mal-assombrado. Que à meia-noite em ponto as almas de eminentes “canastrões” baixam ao seu palco – sem quebrar um só fio do imenso dossel de teias de aranha e se revezam num cavernoso ato variado. Deve ser verdade. Mesmo antes do fechamento, algumas temporadas de brilhantes atores vivos sentiram a interferência do Além. A ideia se apresentava repleta, mas os talões de ingressos permaneciam virgens e o porteiro jurava pela honra de sua progenitora que não vira ninguém entrar... Um dia houve um detalhe que deu para desconfiar: a primeira atriz recebeu uma belíssima “corbeille” de saudades bem roxas e de cravos-de-defunto. Procurou o cartão do admirador e encontrou um mapa do cemitério com uma porção de setinhas marotas indicando o itinerário para se chegar a certo túmulo...

Há uma antiga e triste sina perseguindo os nossos teatros. Aquele lindo chamado Beira-Mar, no Passeio Público, foi demolido porque apresentava uma perigosa fenda em certa parede vital. Quando quiseram derrubá-lo, a tal parede resistiu a tudo e foi preciso recorrer à dinamite. Parecia um vereador insubornável da oposição em fim de mandato, querendo reeleger-se.

O Teatro Lírico foi posto abaixo, em plena validade, mais por velhice aparente do que orgânica. Com uma sábia reforma externa, e alguns retoques internos, sua existência gloriosa teria prosseguido sem que a cidade em fúria de rejuvenescimento pudesse vexar-se. Paredes tipo

Verdun, uma acústica jamais obtida em nenhum desses antros para conspiradores ou surdos-mudos construídos por arquitetos descendentes em linha reta dos primeiros cristãos das catacumbas. Quero referir-me aos que fizeram o João Caetano sobre os fundamentos do São Pedro.

O São Pedro era indubitavelmente um teatro. Via-se. Ouvia-se. Depois resolveram não homenagear mais o santo e reverenciar um ator e parece que o céu não gostou da história. Como João Caetano tudo ficou diferente e sabe a castigo. Cada cadeira ocupada, graças a um infernal dispositivo, canta apenas os lábios procurando fingir sincronismo. O público para e acaba dando concerto. Encabuladíssimo, por sinal, porque já noites em que as cadeiras indispostas vocalmente incitam ruído de roupa... rasgada, e alguns espectadores receiam erguer-se nos intervalos, com as luzes acesas... Quanto à visão, alguns oculistas já fizeram do palco do João Caetano seu último teste:

– Viu tudo e bem?

– Vi tudo e bem.

– Eu percebi logo: o senhor ficou completamente estrábico...¹⁹

1903

Teatro da Maison Moderne

O Teatro da Maison Moderne, situado à Rua do Espírito Santo (atual Pedro I) n. 15, 17 e 19, esquina com o Largo do Rossio, foi inaugurado em 5 de abril de 1903, com a comédia revista *O Rio por um óculo*, peça em um ato, de autoria de J. Teixeira.

Não era propriamente um teatro, mas sim um *café-concerto* de propriedade particular e pertencia à Empresa de Paschoal Segreto, não se encontrando referências da fachada do teatro.



Maison Moderne.
A sala de espetáculo era o penúltimo prédio

Com suas características de café-concerto, a ideia era constituída de uma ampla área mobiliada com mesas e cadeiras, onde os espectadores se serviam de refrigerantes; enquanto no palco se exibiam artistas. Possuía 26 camarotes de primeira; 4 camarotes de segunda; 2 frisas; 500 poltronas e 180 galerias. Era iluminado a luz elétrica.

Mais tarde, foi transformado em parque de diversões, com o teatro de verão e um grande jardim, instalando a exemplo dos grandes parques europeus, brinquedos e fe-

ras amestradas, já que ao lado, quase esquina da Praça com a Travessa Barreira (Rua Silva Jardim) ficava o Teatro São José, que tinha boa frequência, desde o tempo que se chamava Teatro Variedades.

Na parte descoberta do terreno, funcionava um verdadeiro mafuá bem familiar, havia ali instalados vários divertimentos populares, carrossel, montanha-russa, rodagigante, tiro ao alvo, bola ao cesto, e toda classe de jogos permitidos. Era todo de ferro e sua armação engenhosamente ajustada.

Ao fundo do terreno era localizado o teatro, com um pequeno palco, todo construído também em ferro. A área destinada à plateia era mobiliada com mesas e cadeiras para os espectadores, e parte ficava ao ar livre e parte sob a cobertura.

A plateia tinha 15m de comprimento por 17 de largura, constando de camarotes, cadeiras de primeira e segunda classe, galerias, entradas gerais, varanda de primeira e segun-

Maison Moderne.
A sala de espetáculo era o penúltimo prédio



da ordem, além do jardim. Inúmeras reformas foram realizadas, adaptando-se a construção metálica do teatro a diferentes usos. Em junho de 1912 era transformado em café-concerto, apresentando uma trupe de variedades. Em abril de 1914 é transformado em um *music-hall* e em novembro de 1916, sofre mudanças arquiteturais, e é transformado em Teatro Gymnasio, com entrada pela Rua Luis Cruz Gama (antiga Espírito Santo e atual Pedro I). Durante a década de 1920, o teatro sofre todas as pressões e críticas da imprensa, qualificando-o como um local indecente e imoral, igualando-o a um barracão foco de infecções, colocando os frequentadores em perigo de vida.

Apesar das críticas o teatro continua a funcionar, e em 1929 já havia sido transformado em Cinetatro Moderno. As mudanças continuam e em 14 de abril de 1940 é reinaugurado com o nome de Teatro Apolo (aliás, diga-se de passagem, o terceiro com esse nome), resultado da transformação do Cineteatro Moderno, antiga Maison Moderne em teatro. Em 1942 foi demolido o teatro, sendo erguido no terreno o prédio de apartamento Gaetano Segreto.

Como gênero de espetáculos, o Maison Moderne foi dos mais diversificados: comédias, revistas, *vaudevilles*. Havia divertimentos para todos, adultos e crianças: balões, tiro ao alvo, malho, diorama, fotografia, rodagigante, mulher barbada, máquinas de caça-níqueis, e exposição de feras enjauladas.

1903 Teatro da Exposição de Aparelhos a Álcool

O Teatro da Exposição de Aparelhos a Álcool era localizado à Rua do Lavradio n. 104, e foi inaugurado em 22 de novembro de 1903 com a comédia de França Júnior,

O defeito de família, tendo como ator principal Guilherme Rocha e diretor da orquestra o maestro Brito Fernandes. Não foram encontradas na vasta bibliografia consultada, referências de sua vinculação, e de sua fachada e interiores. O teatro que teve vida curtíssima, não se encontrando que causas motivaram o seu desaparecimento.

1909 Theatro Municipal do Rio de Janeiro

No quarto ano presidencial de Francisco de Paulo Rodrigues Alves, tendo como prefeito da cidade do Rio de Janeiro o engenheiro Francisco Pereira Passos, foi dada prova de sua grande vitalidade, trabalho e ação. Pereira Passos imaginou uma cidade inteiramente nova e começou a trabalhar com este objetivo, rasgando a cidade de ponta a ponta, transformando-a em grande canteiro de obras com muita poeira no ar. Aproveitando a ocasião, Artur Azevedo continuou sua campanha por um teatro realmente nacional e Pereira Passos, na febre de edificações, pensou nisso. A princípio, pensou em remodelar o São Pedro de Alcântara, pois era seu desejo aparelhá-lo exclusivamente para representações dramáticas, segundo o projeto elaborado pelo então engenheiro consultor da Prefeitura Francisco de Oliveira Passos. Mas, para a felicidade de Artur Azevedo, o Banco do Brasil, proprietário do imóvel na época, não chegou a um acordo.

Quando a poeira assentou e a cidade estava com novas avenidas e praças amplas, foi resolvida então a construção do novo teatro. Para tanto foi realizada uma concorrência pública por licitação para apresentação de projetos – sob anonimato –, aberta em 15 de outubro de 1903. Na ocasião de seu encerramento, em março

de 1904, sete haviam sido entregues, e dois obtiveram o primeiro lugar: “Isadora” e “Aquila”. Este último, pseudônimo de Francisco de Oliveira Passos, acabou sendo escolhido, e o projeto, após ligeira modificação, foi adotado definitivamente para a construção. Francisco era sobrinho de Pereira Passos, mas ninguém ousou pôr em dúvida a lisura do resultado, seja pela notória integridade do prefeito, seja pela comissão julgadora do concurso, de que faziam parte homens como o ministro Lauro Müller, Paulo de Frontin, Adolfo Morales de Los Rios, Artur Azevedo, Tristão de Alencar, Araripe Júnior e Rodolfo Bernadeli.

Formalmente o projeto inspirava-se no edifício da Ópera de Paris (1875), projetado por Charles Garnier (1825-1875). O segundo colocado foi o francês Albert Guilbert, do pseudônimo “Isadora”, de cujo projeto se aproveitou a fachada.

O prédio ilustra a influência da teoria arquitetônica da École des Beaux Arts,

predominante no mundo ocidental, na segunda metade do século XIX e décadas iniciais do século XX (ao menos até a 1ª Guerra Mundial). De tendência eclética, esta teoria caracterizava-se pela absorção de elementos arquitetônicos e decorativos contidos na tradição clássica europeia.²⁰

Em 2 de janeiro de 1905 iniciaram-se as obras, em terreno na maior parte um alagado, apresentando lençol de água subterrâneo. Em 19 de maio do mesmo ano é apresentado o projeto do decreto que reabria crédito de 3.180 contos de réis para o financiamento das obras e desapropriações complementares no Beco Manuel de Carvalho e adjacências, a fim de ser construído o Theatro Dramático Municipal. E em 20 de maio, do mesmo ano, nos terrenos onde se abria a Avenida Central, depois de dois anos de trabalhos executados por duas turmas de operários que trabalhavam dia e noite sem

Theatro Municipal. Fachada principal





Theatro Municipal. Fachada lateral

parar, estavam concluídas as fundações, sendo colocada a pedra angular ao canto do edifício entre o Beco Manoel de Carvalho e a Avenida Rio Branco.

O novo prefeito Francisco Marcelino de Souza Aguiar, substituto de Francisco De Oliveira Passos, não interrompeu as obras, pois era admirador do projeto, antes mesmo de ter sido convidado pelo governo de Afonso Penna (sucessor de Rodrigues Alves), para Prefeito Municipal. As obras do teatro continuaram com o mesmo ritmo, e no período de quatro anos da data do início da construção, em 14 de julho de 1909, inaugurava-se o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, sendo Presidente da República

Nilo Peçanha e o prefeito da cidade Innocencio Serzedelo Correa. O prédio fica no quarteirão formado pela Avenida Rio Branco (ex-Avenida Central), Praça Marechal Floriano (ex-Ferreira Viana), Rua Treze de Maio e Rua Manoel de Carvalho (ex-Beco Manoel de Carvalho). Por obra do destino, Artur Azevedo não compareceu à inauguração, pois havia falecido em 22 de outubro de 1908. O *Anuário da Casa dos Artistas* de 1938 descreve a inauguração:

Às 2 horas da tarde chegou o Presidente da República, o Exmo. Sr. Dr. Nilo Peçanha, ao Theatro Municipal. S. Ex. Fez-se acompanhar do chefe de sua Casa Militar, Coronel Bento Ribeiro, e do Oficial de Gabinete, Coronel Álvares da Fonseca.

Foi recebido, à entrada do suntuoso edifício, pelos Srs. Prefeito do Distrito Federal, General Souza Aguiar; presidente do Conselho Municipal, intendentess municipais, chefes da comissão construtora do Theatro, Dr. Francisco de Oliveira Passos, e pelos demais membros dessa comissão, Drs. Carlos Penna, Alvarenga Peixoto e Antonio Rafin; Raul Cardoso, diretor do Patrimônio Municipal e superintendente do Teatro, diversos deputados, funcionários da Prefeitura, representantes dos jornais diários junto à presidência, vários atores e cenógrafos. Acompanhados por quantos se achavam no local, S. Ex. percorreu todas as dependências do edifício, examinando-o minuciosamente, enaltecendo, por vezes, os méritos da obra admirável que é aquele conjunto de arte, em todos os gêneros.

O pessoal do movimento de cena executou várias manobras ao proscênio, fazendo mover o tablado e os cenários e funcionar o aperfeiçoado sistema de iluminação. Em seguida S. Ex. visitou a usina de eletricidade, que é das mais completas, e depois dirigiu-se ao salão da biblioteca do Theatro.

Aí, o engenheiro Dr. Francisco de Oliveira Passos procedeu à leitura da ata referente à inauguração do edifício. Esse documento está encerrado numa pasta de chagrin verde-escuro, com desenhos e fechos dourados. O revestimento é de cetim amarelo e numa larga folha de pergaminho, encimada pelo escudo do município do Rio de Janeiro, capital dos Estados Unidos do Brasil, assim reza:

Aos quatorze dias do mês de julho de 1909, 88º da Independência do Brasil e 21º da República, sendo presentes no edifício do Theatro Municipal, erecto na Avenida Central, da cidade do Rio de Janeiro, o Dr. Nilo Peçanha Presidente da República, ministros do Estado, o general de brigada Francisco Marcelino de Souza Aguiar, prefeito do Dis-

trito Federal, e mais autoridades superiores da República e deste Distrito, bem assim representantes dos poderes legislativo, Federal e Municipal, do poder judiciário, o engenheiro chefe da comissão construtora do teatro, representantes da imprensa e das classes que compõem a força pública, muitas senhoras e cidadãos das demais classes sociais, realizou-se, de conformidade com o programa distribuído e do qual se junta um exemplar, o solene espetáculo de inauguração do referido edifício construído sob os planos e direção do engenheiro Francisco de Oliveira Passos, na administração do prefeito Dr. Francisco Pereira Passos e do atual acima mencionado.

E, para que em todo tempo possa constar, foi lavrada a presente ata, que vai subscrita pelo secretário da comissão construtora do Theatro Municipal e assinada pelos exmos. Srs. Presidente da República, ministro de Estado, prefeito do Distrito, o engenheiro chefe da comissão construtora do Theatro, altas autoridades e outras pessoas gradas que compareceram.

Uma comissão de artistas da Companhia Dramática Arthur Azevedo após a inauguração, dirigiu-se ao Cemitério de S. Francisco Xavier e ali depositou, no carneiro número 4.887, 1º quadro, onde jazia o corpo do saudoso comediógrafo Artur Azevedo, uma linda palma de flores naturais, comemorando desse modo a data da inauguração do Theatro Municipal.

À noite realizou-se o espetáculo inaugural, grandemente concorrido ao qual não faltaram todos os elementos indispensáveis ao brilhantismo da festa.

Às 8 ½ horas da noite chega ao Theatro Municipal o Presidente da República, acompanhado de sua senhora e dos membros de suas casas civil e militar. S. Ex. fez-se transportar do palácio em carro à Daumont. Re-

cebido à entrada do edifício, pelo prefeito do Distrito Federal, superintendente do Theatro e pessoas gradas, foi acompanhado até ao camarote presidencial.

Ao assomar S. Ex. ao seu camarote, a orquestra, sob a regência do maestro Francisco Braga, executou o Hino Nacional, ouvido de pé por todos os assistentes. Em seguida, o orador oficial, o poeta Olavo Bilac, produziu o discurso da inauguração, fazendo um longo estudo sobre a evolução do teatro, desde os tempos da antiga Grécia até aos nossos dias.

No decorrer do seu discurso enalteceu a campanha tenaz, o louvável e sempre crescente empenho com que o inolvidável escritor Artur Azevedo batalhara em prol da fundação do Theatro Municipal.

Findo o descanso, a orquestra, de 60 professores, sob a regência do maestro Francisco Braga, executou, em cena aberta, o poema sinfônico desse compositor nacional e intitulado *Insônia*, sob o texto de Escragnole Doria, obra musical de

feito moderno, entrelaçada de melodias originais, com um instrumental de empolgantes efeitos sonoros.

Após grande intervalo, a mesma orquestra executou, no local que lhe é destinado nesse teatro, o noturno da ópera “Condor”, de Carlos Gomes.

Finda esta parte orquestral, o Dr. Paulo de Frontin, que ocupava uma das frisas da esquerda, levantou um viva ao Dr. Francisco de Oliveira Passos, engenheiro chefe da construção do Theatro Municipal.

Esse viva foi entusiasticamente correspondido pela sala, sendo o manifestado obrigado a ir ao proscênio, onde recebeu aplausos e vivas prolongados, estendendo-se essas manifestações ao ex-prefeito, Dr. Francisco Pereira Passos, cujo nome foi então brilhantemente vitoriado.

Houve, depois, novo intervalo ainda, como o antecedente, bastante longo. Por fim, o velório, de veludo ouro-vermelho,

*Theatro Municipal.
Aspecto do recinto na noite de inauguração*



correu, para a representação da peça em um ato – *Bonança*, escrita especialmente, por Coelho Netto para essa récita, cujo desempenho foi confiado aos artistas da “Companhia Dramatica Arthur Azevedo”: Antonio Ramos, Luiza de Oliveira, Gabriela Montani, Candido Nasareth, João de Deus, e Lucila Péres, aos quais foram distribuídos os papéis de maior responsabilidade. Conduziram-se a geral contento, recebendo palmas, bem como o autor, que foi chamado repetidas vezes à cena.

Às 12 e 25 minutos da noite, o maestro Francisco Braga empunhou novamente a batuta e deu sinal de ataque do prelúdio da “Moema”, ópera Lírica em um ato, de Delgado de Carvalho, cantada pelos artistas do Centro Lírico Brasileiro. Cantaram a Ópera a Sra. Laura Malta e os srs. Americo Rodrigues e Mario Pinheiro, que receberam ovações, bem como o autor da ópera.

Assim se pretendeu ter satisfeito a grande aspiração de Artur Azevedo que, com pertinácia ingente tão em contraste com o nosso proceder, se batera pela criação do Teatro Nacional.

Construído o edifício, não se cogitou de saber se os que lhe seriam inquilinos – os artistas – estavam habilitados para aquele ambiente ou quiçá, premeditaram desde logo que tão suntuosa casa merecia inquilinos provindos de outras terras, pois os indígenas continuariam nas suas tabas onde até então estiveram menosprezados e afastados do convívio social.”

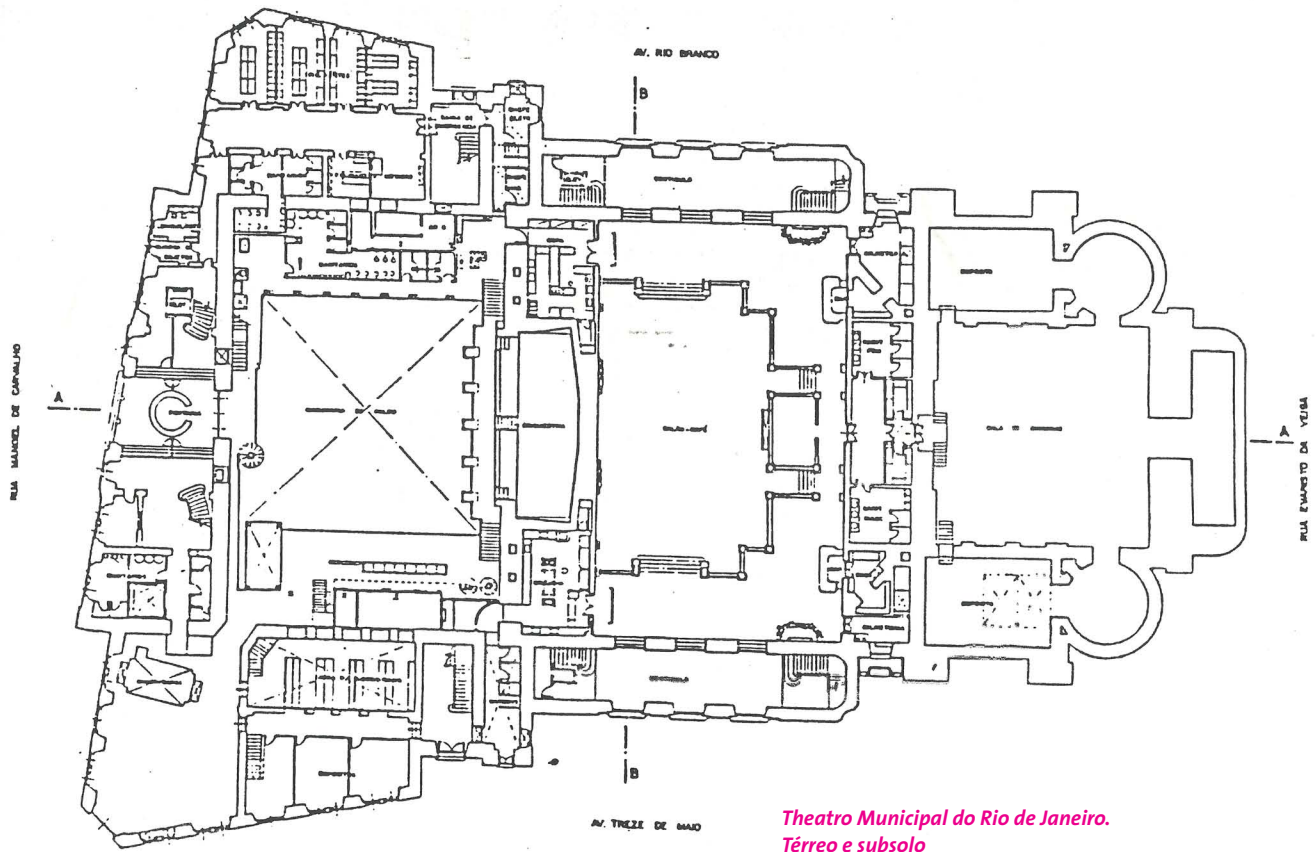
Coube a Olavo Bilac o discurso da inauguração, no qual o poeta entregou à cidade o sonho realizado de Artur Azevedo. Pela raridade, o discurso merece ser reproduzido na íntegra. Foi publicado por Brício de Abreu, no jornal *Diário da Noite*, em 20 de julho de 1959, por ocasião do cinquentenário do Theatro Municipal:

Senhor Presidente da República

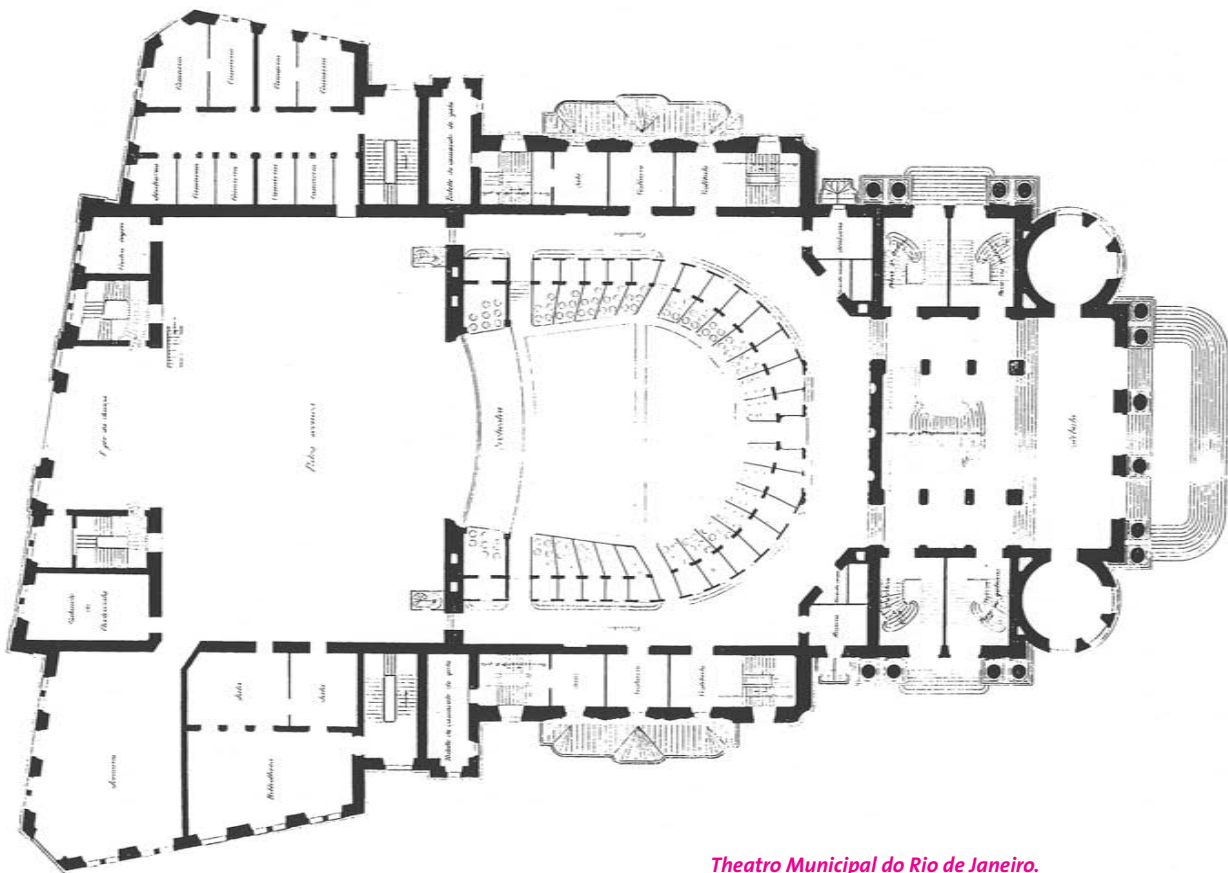
Minhas Senhoras e meus Senhores.

Transportai-vos comigo a uma remota civilização, a um encantado ponto da terra, que ainda hoje conserva o seu encanto, o seu céu azul, as suas árvores sagradas em cujo cerne ainda se percebe a queixa abafada das hamadriades, as suas montanhas ainda ressoantes do esquivo passo das oédes, os seus vales em cujo seio fresco ainda perpassa a ronda leve nas napeas e os seus campos e cidades onde os tempos mutilados ainda estremecem e palpitam como guardando a vida imortal dos deuses que os habitaram. Transportai-vos comigo Hélade luminosa, ao seu coração, a essa Atenas sacrossanta, diante de cuja acrópole os lábios de Renan murmuraram a mais bela prece que já brotou, num surto de enlevo artístico, da alma e da boca de um homem civilizado...

Espira o século de Péricles – e a democracia ateniense esplende em plena pureza, antes dos exageros e dos abusos que a vão arrastar aos desastres da guerra do Peloponésio. Eis-nos em Atenas, e eis, repleto o velho Teatro de Dionysos, já transformado e aperfeiçoado pelos arquitetos do grande século, mais conservando a simplicidade majestosa da instalação primitiva – as arquibancadas ao ar livre, os gradins talhados na rocha viva da Acrópole sombra do Parthenon, os bancos de mármore, destinados aos archontes, aos estrategistas e a cena, a ara junto à qual, antes do espetáculo, era entoado em versos trocheus o hino em louvor do filho de Júpiter e Semele. Vinte mil atenienses enchem o imenso âmbito. Do alto dos gradins o povo abrange com a vista um panorama fúlgido. O Ilissus e o Himeto, do jardim da Academia, os ginásios, o templo de Afrodite, o porto do Pireu, e o mar largo arfando ao peso das



*Theatro Municipal do Rio de Janeiro.
Térreo e subsolo*



*Theatro Municipal do Rio de Janeiro.
Planta do pavimento das frisas*

triremes vencedoras de Salamina. Ao sol faiscante, indo e vindo na vasta cena, atores e chorêutas vão interpretar uma das obras-primas do teatro grego – *O Prometeu Acorrentado* de Ésquilo, ou o *Édipo em Colona* de Sófocles, ou a *Ifigênia em Taurida* de Eurípedes. Um arauto proclama o nome do poeta.

Mas antes que o Coro apareça para entoar o parodo inicial – um ator, o mais humilde de todos, o tritagonista encarregado dos papéis acessórios, vem à boca de cena explicar o entrecho da peça. É o prólogo. E dos seus lábios não saem apenas em resumo singelo as lendas ou os fatos que atores e chorêutas vão desenvolver; o prólogo celebra também, no limiar do espetáculo, a glória dos deuses e da Pátria, as guerras que dividiram os homens ou que os reuniram em revolta contra a tirania do Destino, e a grandeza da cidade, e seus sofrimentos e as suas vitórias...

Não é outro hoje o meu papel, senhoras e senhores, nesta cerimônia da inauguração do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Sou o prólogo desta grande festa da civilização brasileira. E não venho dizer-vos o que são, como documento e glória da nossa arte, a prosa admirável de Coelho Neto e a música magnífica de Carlos Gomes, de Francisco Braga e de Delgado de Carvalho: venho lembrar a cidade e à Pátria, que esta festa é um atestado de sua cultura; venho de algum modo explicar o entrecho deste drama social, em que o Tempo e o Trabalho, os dois criadores das civilizações enfeixaram as conquistas do nosso progresso e da nossa educação.

Pudesse eu alongar os poucos minutos que me são concedidos para esta oração inicial, e procuraria tragar-vos aqui a história do Teatro, como educador e engrandecedor do espírito humano. Mostrá-lo-ia, em sua origem informe, nas mais rudi-

mentares sociedades da Ásia, esboçado em cantos e danças de cunho religioso, já revelando esse instinto de imitação, que é o fator de todas as artes. Vê-lo-eis na Grécia heroica nascer sob a forma de um ditirambo animado, cantado e dançado pelo coro dos sátiros nas cerimônias culto dionisíaco; assistireis então ao aparecimento desse formidável Ésquilo, herói de Maratona e pai da Tragédia, desbaratador de persas e domador de ideias, cuja última trilogia trágica, formada por *Agamenon*, *As Coeforas* e *As Eumenides*, é um dos monumentos mais antigos e gloriosos das letras, e cujo *Prometeu Acorrentado* foi o primeiro grito de ira e de protesto que o homem acabrunhado pela força absurda do Desconhecido, levantou contra a sua própria miséria e a sua própria escravidão; depois de Ésquilo, para quem o opressor dos homens era o Destino inexorável; verieis surgir Sófocles, o glorificador da Attica, mais filósofo do que o seu grande rival, deslocando a poesia do céu para a terra, preferindo aos deuses as criaturas mortais, atribuindo o sofrimento da espécie ao despotismo das paixões humanas, produzindo mais de cem tragédias em que se definiu a forma clássica do Teatro Grego, até a obra-prima de *Édipo em Colona*, último fruto do seu gênio, escrita na extrema velhice, e que ainda é hoje o mais belo poema de quantos celebram o sofrimento e a dedicação, a dor e a piedade – redenção do castigo pelo amor, simbolizada na desgraça do herói tebano e na misericórdia de Antígone e vereis suceder a Ésquilo e a Sófocles o sombrio Eurípedes, o “destruidor de ilusões”, perseguido e banido por ter duvidado dos mitos, libertando o Teatro da influência da Religião, e eternizando nas suas tragédias os últimos fulgores da democracia ateniense.

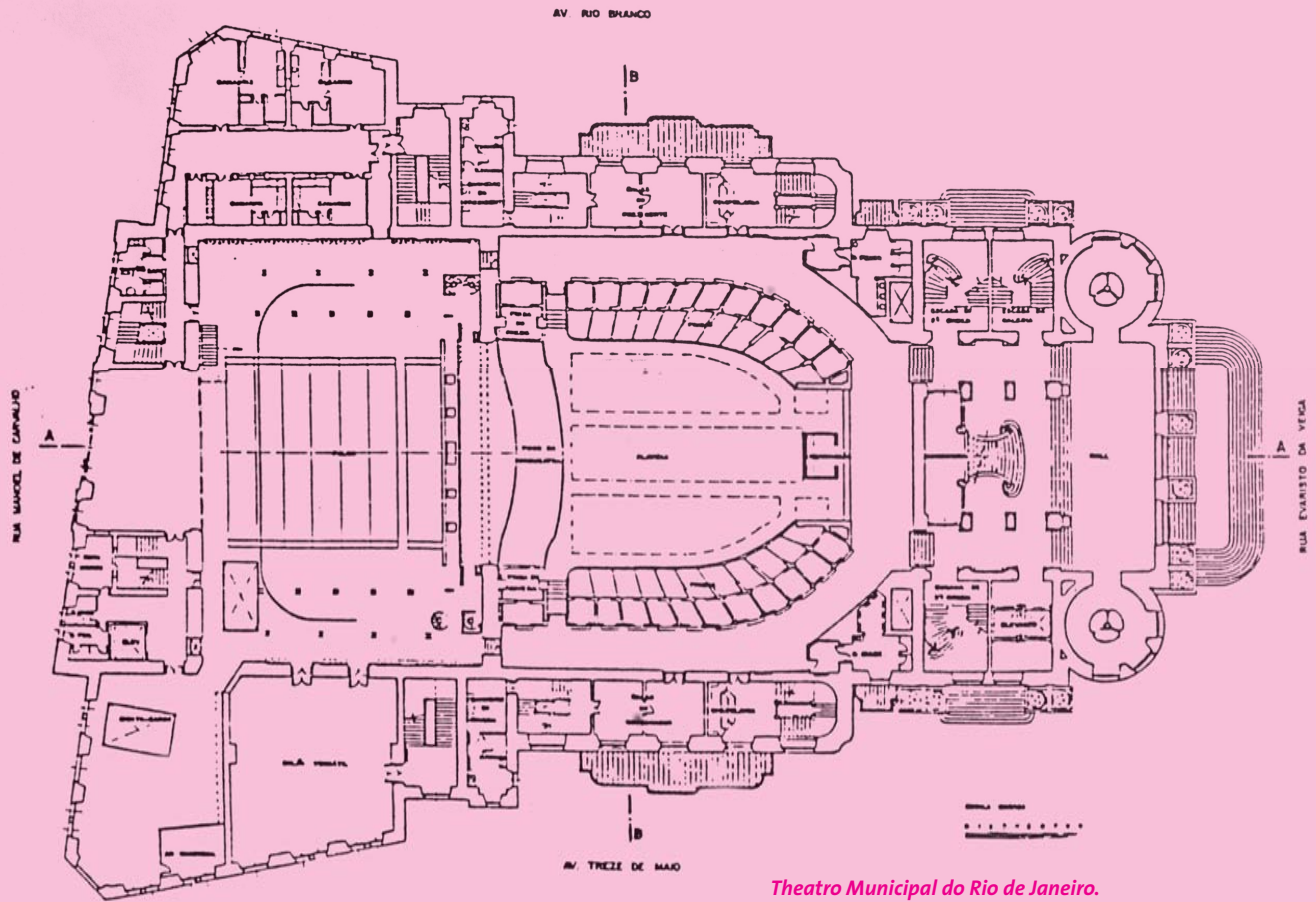
Nessa mesma Atenas, cuja constituição pôde ser chamada por Platão uma tea-

trocracia, pois a cidade democrática era de fato, um vasto teatro religioso e político, onde cada cidadão representava um papel definido e preciso; verieis, no lado da Tragédia, nascer e crescer a Comédia, apartando-se pouco a pouco, da brutalidade das festas bachicas, começando por imitar e ridicularizar os defeitos físicos e as inclinações grosseiras de certos homens, descrevendo depois grupos de homens e quadros sociais numa cópia tosca da vida real depois de sujeita à influência da imaginação – criando fantasia e lendas – e, finalmente, posta ao serviço da democracia triunfante vibrada às mãos dela como numa arma terrível, caricatura e sátira, servindo então aos ironistas da Helade, como tantos séculos mais tarde devia servir a Beaumarchais, de besta e funda contra a arrogância dos poderosos, e fixando-se tratada e polida por Crates, Aristófanes e Menandro, na forma artística e filosófica em que ainda hoje se mantém: um ensinamento sério, mascarado por um riso ora alegre e complacente, ora sardônico e vingativo.

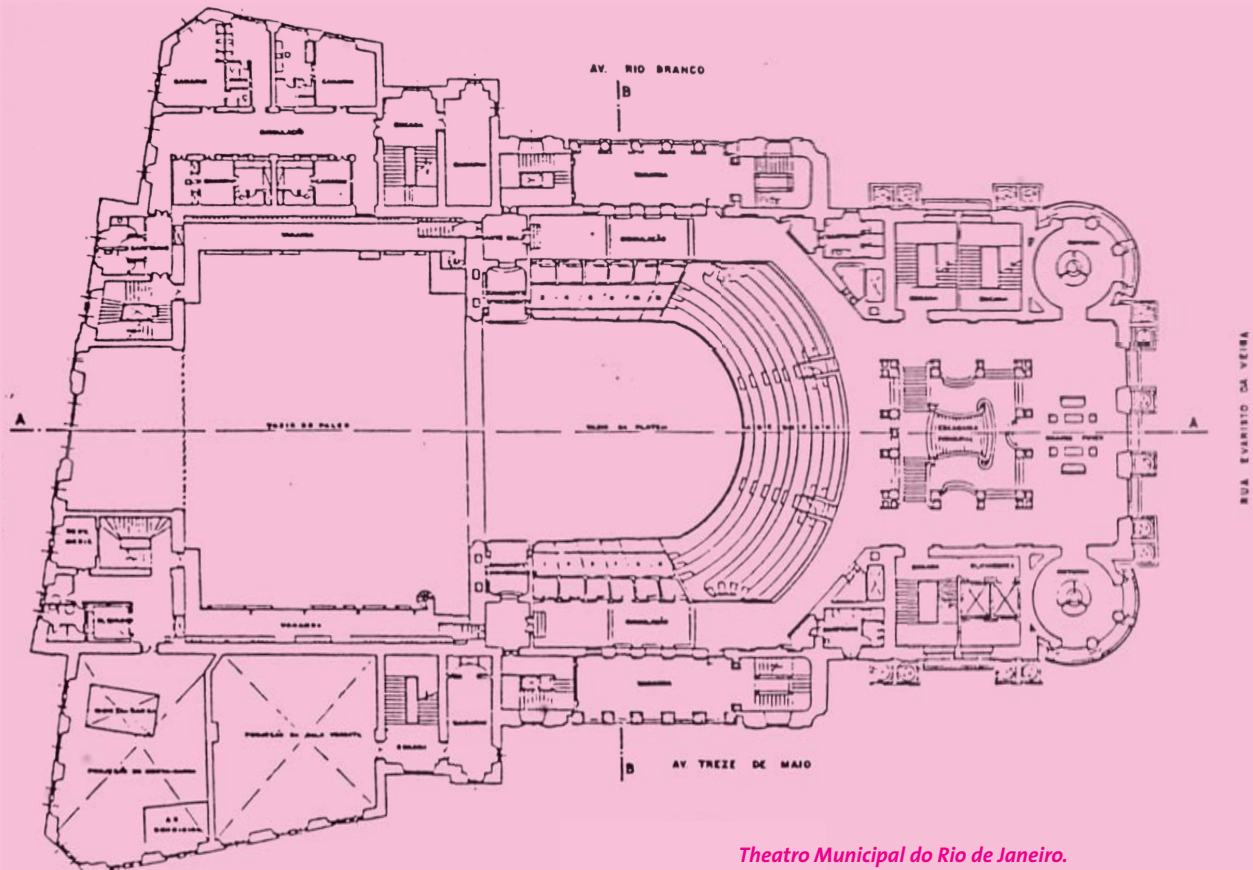
Da Grécia verieis o Teatro passar para Roma, com as suas máscaras, os seus cenários, toda a sua indumentária clássica. Mas os Romanos não possuíam fino gosto, o delicado paladar artístico dos Gregos. As tragédias e comédias de Helade, adaptadas ao gosto da península Itálica, por Névio, Lívio, Andrônico e Pacúvio, ao teatro original de Ovídio, Sêneca e Terêncio, e até as farsas e improvisações fesceninas importadas da Etrúria e aos mimos e às pantomimas, dos crotalos, e das harpas sírias, o povo romano preferia as naumachias, as corridas de bigas e quadrigas, os combates de feras e de beluários: na decadência do Império, nem já esses divertimentos brutais deliciavam a plebe: os funâmbulos, os animais amestrados, os quadros vivos eram todo o gozo da sociedade deprava-

da; e uma tragédia do ciclo de Péricles não desviava a concorrência do circo poeiren- to, onde patrícios, libertos e escravos se esmagavam para ver o Imperador Helio- balo representar o papel de Vênus numa sátira lasciva. Mas apesar de oprimido do descaso público, o Teatro desenvolveu-se em Roma a tal ponto, que ainda no tempo de Shakespeare os cenários e o movimen- to dos atores eram regulados pela tradição da cena romana. E ainda nesse meio hostile a Comédia foi uma grande servidora da justiça, pois não é justo esquecer que foi em uma comédia romana, na *Asinaria*, de Plauto, pela boca do escravo Leônidas, que pela primeira vez se afirmou a humanida- de dos escravos, iguais aos senhores como homens: “tam ego homo sum quam tu”...

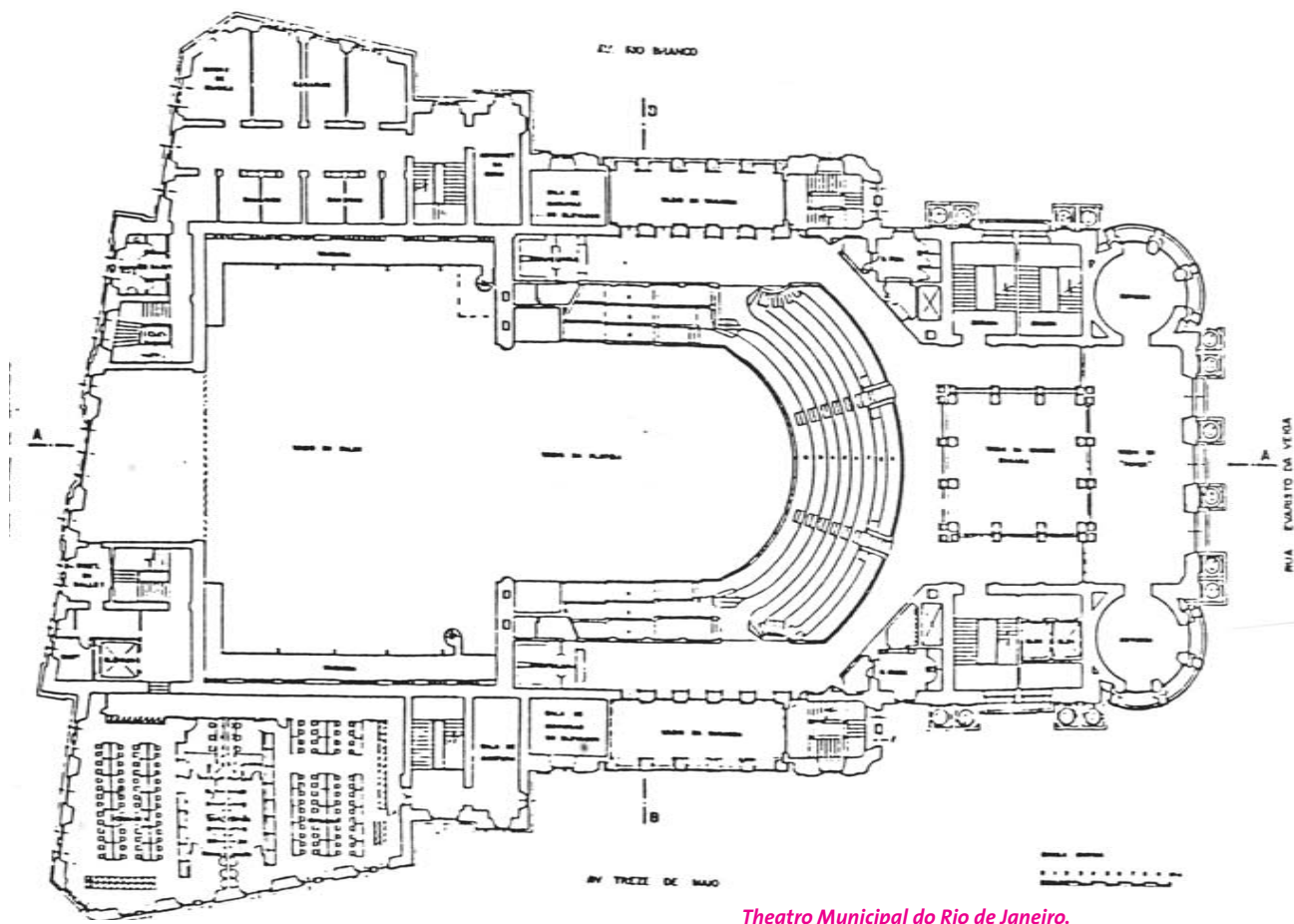
Na idade média encontrareis a Tragédia, o Drama e a Comédia no refúgio dos con- ventos, em cuja recolhida penumbra de calma e estudo medrava então a inteligên- cia humana ao abrigo das guerras. Como na idade antiga acharieis de novo o Teatro associado à Religião, nos dramas litúrgi- cos, em prosa latina, em que só apareciam os termos consagrados pelo ritual. Ainda de longe em longe aponta vagamente uma reminiscência da arte clássica: Philarete Charles descreve em uma página admirável a representação de uma peça de Terêncio, adulteradíssima pelo adaptado no Sétimo século, diante da rude corte de Quipéri- co: teutões insolentes recamados de ferro, galoromanos cabeludos apoiados aos glá- dios enormes, e aqui e ali alguns romanos puros, pálidos, revelando na densidade do couro, na indiferença do olhar, a agonia de uma raça... Mas o drama da idade média é essencialmente cristão. Nele se desenvolve progressivamente o gênio inventivo, liber- ta-se a trama dramática do jugo do ritual e a prosa é substituída pelo verso, a prin- cípio livre, depois ornado de alterações e



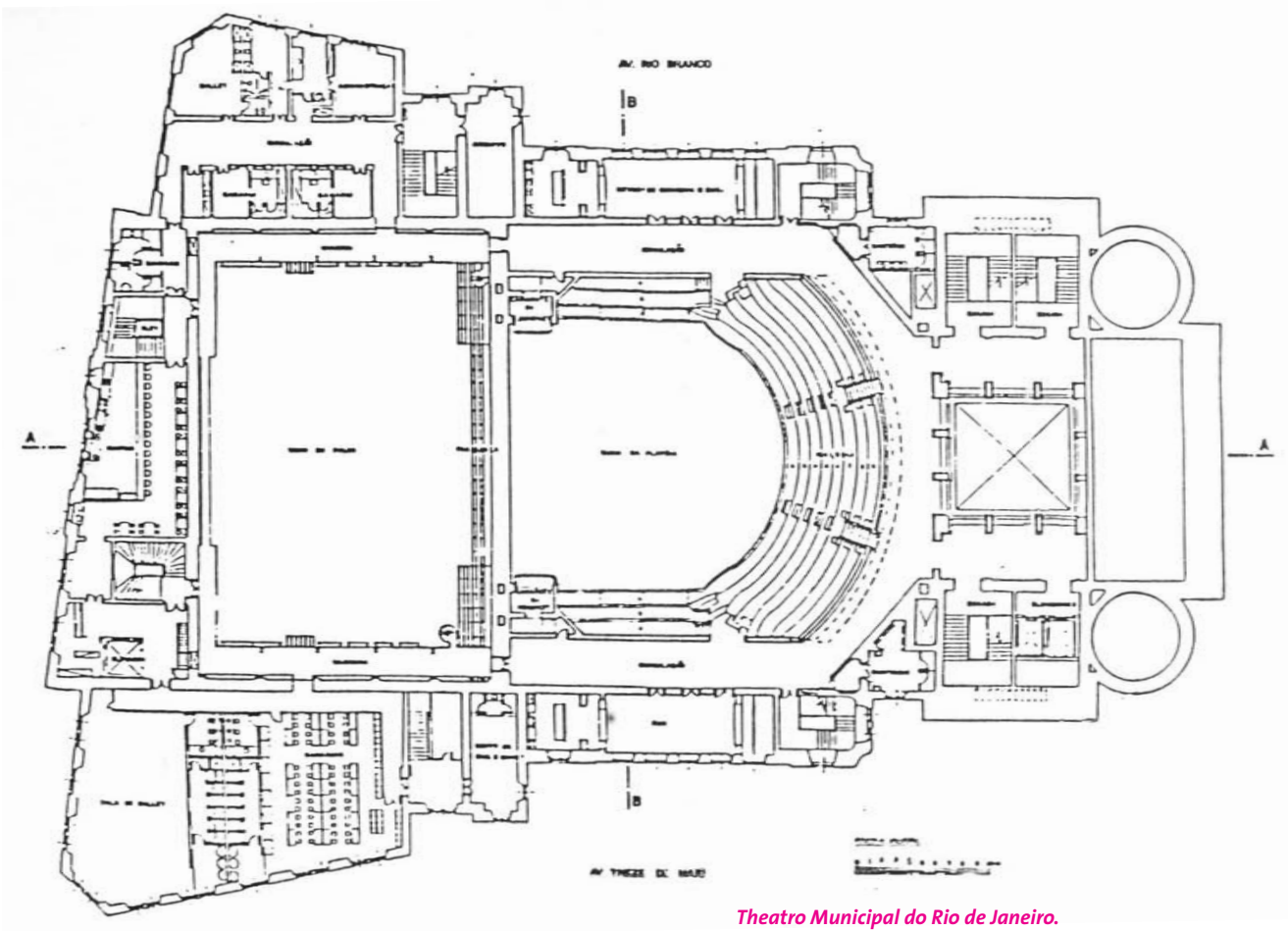
*Theatro Municipal do Rio de Janeiro.
Plateia*



*Theatro Municipal do Rio de Janeiro.
Balcão Nobre*



Theatro Municipal do Rio de Janeiro.
Balcão simples



Theatro Municipal do Rio de Janeiro.
Galeria

de rimas. Durante alguns séculos o texto sagrado abastece de poemas o Teatro; é a época dos “jogos” e dos “milagres”, e em seguida dos “mistérios” e dos fabulários metrificadas em que os atores são seculares e a cena profana – até que aparecem as “moralidades”, as alegorias e as farsas, de onde decorre a restauração da Comédia.

No século XVI, já na França, na Espanha, em Flandres, na Itália, na Inglaterra o renascimento teatral é completo e a profissão de comediante definida. Daí por diante, que assombro, que maravilhosa fecundidade do espírito humano nesta província da Arte, de que todas as outras províncias se tornam tributárias! Não poderíamos facilmente, em muitas horas que durassem este discurso, abranger a história do Teatro nestes quatro séculos de incomparável fulgor. Rueda, Cervantes, Lope de Vega, Calderon, Tirso de Molina, na Espanha; Ariosto Metastasio, Gossi, Golsom na Itália; Hans Sachs, Arer, Schiler, Lessing na Alemanha; Corneile, Racine, Marivaux, Victor Hugo, na França sem falar da produção contemporânea, cada um desses nomes, e não são todos, nos deteria longo tempo. Nessa prodigiosa cordilheira espiritual em que tantas montanhas se acumulam e acastelam, o olhar, na rápida volta com que as abraça, pode apenas fixar-se ofuscando nos três cimos rútilos que dominam a massa confusa, gênios universais que enchem toda a idade com a irradiação da sua glória; Goethe, o criador de *Fausto* que é o poema simbólico e definitivo dos desesperados, das ânsias dos martírios da alma humana; Molière, demolidor implacável, extraindo da sua melancolia, o riso vasto que sacudiu como um sopro de tempestade toda a sociedade humana; e Shakespeare, o poeta máximo, perfeito no drama, na tragédia, na comédia e na farsa deus formidável, criador de imensos mun-

dos morais, arquiteto milagroso, cujo trabalho sobre-humano só pode ser simbolizado na epopeia de formas e de cores com que o gênio de Miguel Angelo representou a criação do Universo nos cinco primeiros campos do teto da capela Sistina.

Perdoai-me o enfado da digreção um pouco longa. Este olhar lançado ao Passado era indispensável: era preciso que aqui se lembrasse toda a história dessa instituição, para mostrar quanto é dela inseparável a história da humanidade; pare este templo melhor sagração não poderia haver do que a vocação dos serviços que a espécie humana deve ao Teatro. Nunca a civilização realizou uma conquista que não fosse preparada e anunciada pelo Teatro; nunca o Teatro ficou abandonado dos homens, sem que esse menosprezo traduzisse um desfalecimento do gênio deles, um eclipse da sua razão, uma suspensão do seu progresso. Foi sempre do Teatro que a Liberdade e a Justiça oprimidas levantaram o seu grito de revolta. Foi sempre de dentro dele que a alma humana se desafogou dos seus sofrimentos em brados de angústia ou em explosões de ironia. Lembrar a tudo isto, é dar a esta casa o batismo que mais lhe convém.

Mais atendamos agora alguns instantes à nossa raça e à nossa língua, nesta noite em que se inaugura na capital do Brasil o Palácio do Teatro. Declaremos bem alto que este Palácio não surge temporão e inexplicável, sem uma história que lhe dê direitos de cidade na Cidade. O nosso Teatro nasceu no século XV, na metrópole de que herdamos o gênio e o idioma. Esboçado nos momos e entremezes, formou-se no século seguinte com Gil Vicente e a sua escola nos autos palacianos de Évora, Santarém e Coimbra, e renovou-se com Sá de Miranda e Ferreira, introdutores da tragédia e da comédia clássicas com a invenção

das comédias de capa e espada nos pátios dos hospitais e dos conventos, e com as pastoras e alegorias de Rodrigues Lobo, Souto Mayor e Alexandre de Gusmão, até que, depois de passar pela crise revolucionária da imitação de Voltaire, veio florescer lindamente com Garrett, aurindo viço no humo fértil do romantismo. Transplantado para o novo mundo, o Teatro da nossa língua teve a mesma evolução; o povo humilde dos sertões ainda conserva a tradição dos autos místicos do século XVI, nos seus ingênuos “mistérios” do Natal, dos Reis e de São João, que são o remanescente do gênero dramático-religioso, arma de catequese, em que exceleram a Anchieta e os seus companheiros de apostolado; nos dois séculos seguintes imperam a comédia e a tragicomédia, sobressaindo a todos os seus cultores o grande e desventurado Antônio José; depois com a reforma romântica, Gonçalves de Magalhães, Porto Alegre e Gonçalves Dias no Drama, e Martins Pena na comédia precedem Alencar e Macedo, e preparam o advento do teatro de hoje, em que já brilham tantos nomes, de jovens escritores e em cujo amor tanto se empenhou o nosso querido Artur, que deveria ser o inaugurador deste Palácio, se a morte o não houvesse arrancado ao honesto labor e à admirável atividade que enobreceram a sua vida.

Não é preciso que eu vos lembre, senhoras e senhores, a longa lista dos nomes que poderiam ser aqui citados, como de servidores do nosso Teatro, nem a vasta relação dos dramas e das comédias com que já se pode abastecer o repertório das companhias nacionais que hão de em futuro próximo trabalhar nesse teatro. Falo a quem conhece a valia da inteligência brasileira e dirijo-me a um auditório que me não perdoaria a inutilidade de uma proleção didática.

Nem esta brilhante reunião nem a organização do espetáculo que ides aplaudir seriam possíveis em uma cidade que não tivesse cultura bem definida e bem consciente que o Rio de Janeiro possui; e já a estrutura material deste teatro, a grandeza a um tempo majestosa e sóbria da sua fábrica, a harmonia gentil das suas linhas, o primoroso acabado do seu organismo, a nobreza simples da sua decoração, e as outras qualidades que o põem em medida de afrontar o cotejo com os melhores do mundo, fazem dele um monumento emblemático em que se fixa e perdurará o nosso valor artístico, pois é preciso lembrar que é nosso e bem nosso o jovem arquiteto, já agora glorioso, que o ideou e executou, como são nossos os artistas que o adereçaram de pinturas e esculturas. Reconhecer isto, já é reconhecer a utilidade e a beleza deste empreendimento com tão feliz êxito ultimado. Mas é bom insistir em mostrar a sem-razão de censuras possíveis. Não se aproveite como argumento contra esta criação o fato de ser o Theatro Municipal entregue depois desta festa de abertura, a uma companhia estrangeira: não se diga que a cidade quis ter o templo antes de ter religião, e que na casa suntuosa hoje inaugurada reside o sintoma de uma funesta megalomania.

A religião existe, e espera o seu templo, e nunca é demasiado o fausto, nem condenável a suntuosidade, quando se quer alojar dignamente o espírito e a cultura de um país. A religião, que é neste caso a arte nacional, existe, e ainda hoje aqui se vai manifestar na excelência de uma composição dramática brasileira e no brilho de composições, também brasileiras do gênero musical, gênero afim do dramático e no qual, para só falar de compositores mortos, tanto orgulho deram ao Brasil, José Maurício, Francisco Manoel, Carlos Go-

mes e Leopoldo Miguez. Fundada a casa nela se agremiará a escola e da escola sairá a teoria dos artistas.

Seria absurdo que somente fundássemos a casa do Teatro quando já pudéssemos contar exclusivamente com um teatro todo nosso, não só no elenco das peças como na nacionalidade dos atores. Em primeiro lugar, a história do Teatro é uma longa série de imitações, literárias, em que o gênio de cada povo apreende e afeiçoa os legados artísticos do passado, de modo que excetuando talvez somente o ciclo das criações na Grécia antiga, é impossível definir com precisão o que seja um teatro rigorosamente nacional; esta pretensão seria ridícula em uma civilização, que é das últimas nascidas, em uma época mais de expansão industrial do que de criação artística. E, além disso, como seria irrisório pretendermos fechar os portos da nossa inteligência ao comércio das letras estrangeiras, cem anos depois do decreto que abriu os portos do nosso litoral aos navios mercantes de todo mundo!...

Mas, e esta consideração é a principal de quantas quero lembrar aqui – um teatro não é apenas um campo aberto ao exercício das ideias literárias e da crítica dos costumes:

Ele é hoje, como já no tempo de Péricles, o lugar em que se estreitam e apuram as relações sociais, o horto moral em que se cultiva essa melindrosa planta da sociabilidade, que apenas medra em terreno de extremado trato. Em Athenas havia à agora, onde se discutia a política e onde se combinavam os negócios, e havia a Academia onde as filósofos disqueteavam; era porém, no teatro que os espíritos repousavam e se congregavam, adquirindo e esmerando esse hábito de convivência, esse capricho de tolerância mútua, esse polimento de costumes e de maneiras, sem

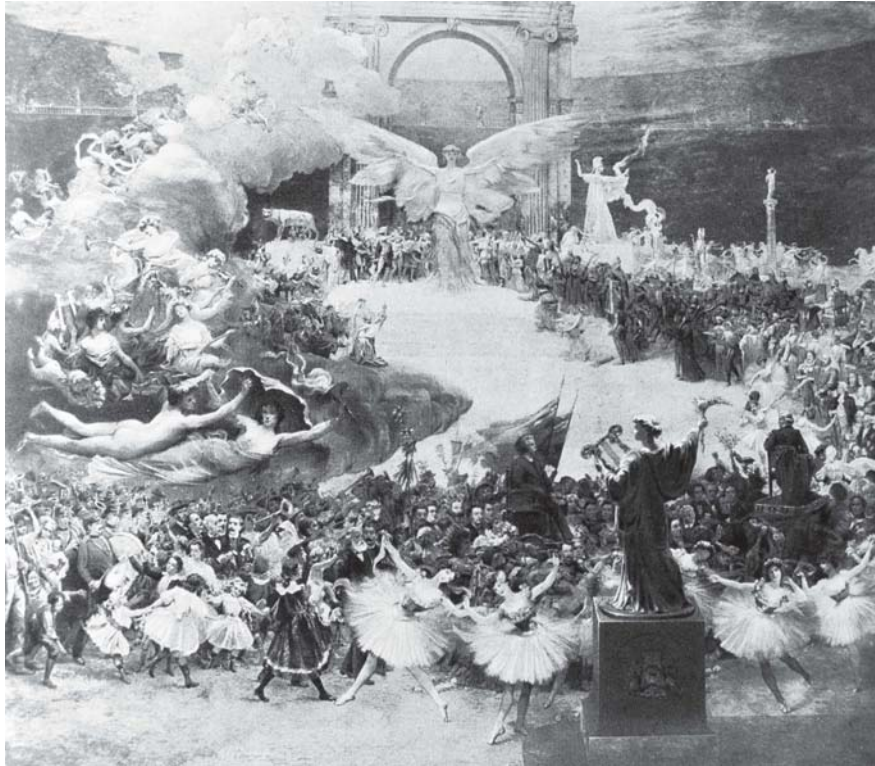
os quais não pode haver nas sociedades a ordem e a harmonia em que se fundam no Estado civilizado a alegria de viver e o prazer de trabalhar.

Essa tradição foi conservada pelo Teatro, através dos tempos, através de todas as moléstias e convalescenças que têm abalado o organismo da espécie, através de todas as sínopes e renascimentos que o espírito humano tem experimentado. O Teatro é ainda hoje o salão nobre da cidade, o seu “Forum” social, a arena elegante em que se travam torneios da Moda, da Graça, da Conversação e da Cortesia.

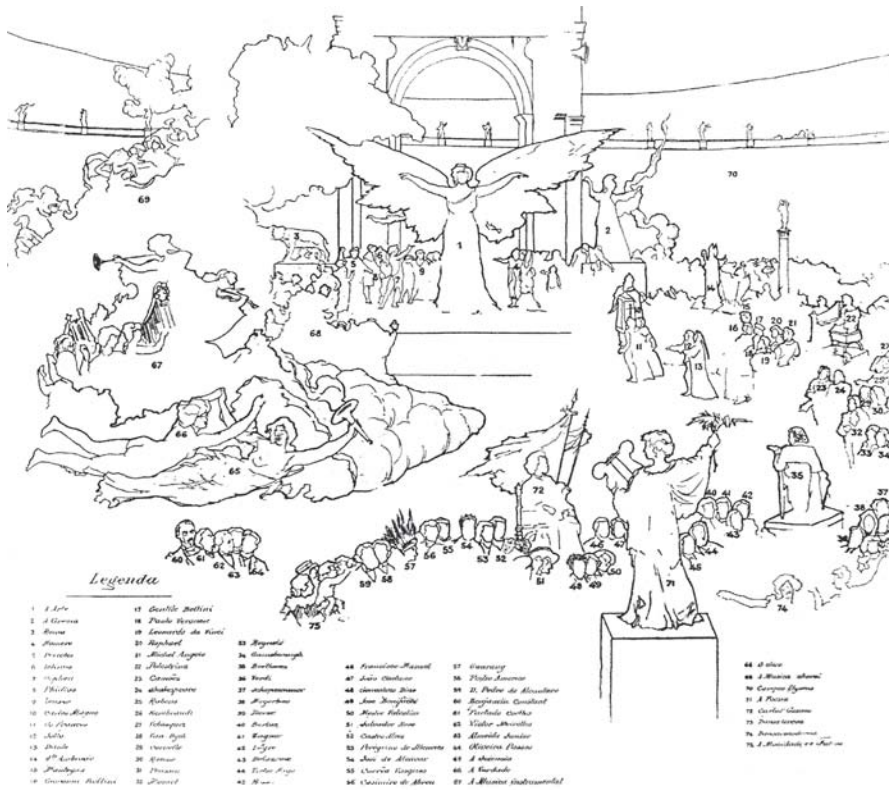
É por isso que, a fim de enriquecê-lo de encantos, todas as artes se aliam e esforçam para servi-lo, a Poesia esbanja o tesouro das ideias; para exaltá-lo a Música multiplica as combinações harmônicas dos sons para acrescer-lhe a sedução, a Dança varia as mil graças da Forma e do Movimento; para ataviá-lo, congregam-se a Engenharia, a Arquitetura, a Pintura, a Escultura, a Marcenaria, a Cerâmica, a Indumentária. É que dentro dele reside toda a vida civilizada; tudo quanto ela tem de sério e de amável, de forte e de meigo, de deslumbrante e de encantador, se resume e condensa dentro dele; no palco impera o Pensamento, na sala impera a Beleza.

Faltava-te este Palácio, cidade amada! No teu renascimento esplêndido, faltava esta afirmação do teu gênio artístico! E eu abençoo a sorte benévola que me reservou a aventura de ter sido o escolhido para entregar ao teu gozo e ao teu carinho esta casa, que é uma das mais belas joias da tua coroa de rainha! ²¹

Para a direção do teatro foi nomeado Oliveira Passos, que com entusiasmo iniciou a proteção à arte dramática, abrindo o teatro aos artistas e aos autores brasileiros.



Theatro Municipal. Pano de boca (A influência das artes sobre a civilização.
 Pintura de Eliseu Visconti)



Theatro Municipal. Pano de boca (A influência das artes sobre a civilização.
 Pintura de Eliseu Visconti)

O programa da inauguração foi dividido em três partes. A primeira incluía a execução do Hino Nacional, o discurso de Olavo Bilac e um poema sinfônico, *Insônia*; texto de Escragnole Dória e música de Francisco Braga. Na segunda parte foi apresentada a peça, em um ato, *Bonança*, de Coelho Neto e um noturno de Carlos Gomes, *Condor*. A última parte foi a apresentação da ópera *Moema*, de Delgado Carvalho. No elenco de *Bonança*: Antonio Ramos, Nasaré, João de Deus, Lucília Peres, Luiza de Oliveira e Gabriela Montani, Laura Malta, Américo Rodrigues, Arnaldo Braga e Mario Pinheiro viveram as personagens de *Moema*.

Quanto às características físicas, o teatro ocupa uma área de 4.220m². Em função da desigualdade de resistência do terreno e da existência de um lençol de água subterrâneo, foi adotado o sistema de estacada para as fundações do edifício: 1.180 estacas de madeira de lei, medindo entre 4 e 11 metros de comprimento. A construção dos porões, sob o palco cênico e o vestíbulo da entrada, apresentou grandes dificuldades devidas ao lençol subterrâneo de água.

O custo total da obra foi de 10.856.000\$000 (dez mil oitocentos e cinquenta e seis contos de réis), incluindo a decoração e o preço do terreno, todo custeado pela Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro.

Muitos edifícios teatrais marcam a que se destinam. Do Theatro Municipal, se tem a visão de um templo, a imediata certeza do fim a que ele se destina. Um monumento voltado com sua fachada para o mar, que ilustra a cidade, destacando-se ao fim da Avenida Rio Branco. Por ocasião da inauguração, o teatro tinha as seguintes características:

Na larga calçada de mosaico que separa a rua da escadaria, duas grandes colunas laterais de granito e bronze; escudos da Municipalidade em bronze, sustentam os lampadários. A escadaria leva o olhar até o

primeiro lance do edifício. O corpo principal e os dois laterais da fachada são na parte inferior de granito. Os pedestais sobre os quais se assentam as quatorze grandes colunas do corpo principal, que sustentam o entablamento, são de granito de candelária, cuja cor, logo na parte inferior, acentua seu destaque entre os bronzes e mármore.

Três portões de bronze dão acesso ao interior, por sobre portas, os balcões de mármore indicam o segundo pavimento, balcões com vitrais. O embasamento, as escadarias, e as guarnições das portas são também de granito da candelária, trabalho de baixo relevo. As colunetas são de mármore italiano e belga. As quatorze, do corpo principal, em estilo coríntio, lavradas em mármore carrara, tendo como motivo do capitel as armas da República. São colunas monumentais, com o diâmetro máximo de um metro e vinte centímetros, tendo o fuste composto por apenas cinco tambores. No friso, ladeando as letras douradas da inscrição “Theatro Municipal”, nomes de grandes mestres da música e da dramaturgia, e ao alto entre as duas cúpulas encimadas por globos luminosos, que completam os dois foyers laterais, a parte central do edifício tem de um lado a música e do outro a poesia, belas esculturas de Rodolpho Bernadeli (1852-1931), e sobre a imensa esfera de vidro a águia Real, que coroa o prédio.

Nas fachadas laterais, as cariatides de bronze que representam as estações do ano. A mesma pompa de mármore e bronze dourado.

Marquises de ferro forjado resguardam as entradas laterais, com lojas de mármore decoradas com painéis de cerâmica representando as cenas da dança antiga e moderna sustentadas por seis grandes colunas monolíticas. Da rua dá para perceber, abrindo-se para o espaço, como dois cofres reluzentes, o relicário policromo dos mosaicos, as duas

lojas, e é como uma sensação de encanto, os dois grandes balcões em que a arte se debruça para a vida.

As três partes essenciais – foyer, sala de espectadores e caixa cênica – estão perfeitamente diferenciadas. Estas três partes são ainda caracterizadas pela diversidade dos andares. O corpo principal, à frente, dispõe apenas de dois andares, que correspondem ao hall de entrada e ao foyer; o da sala de espetáculos tem cinco, correspondentes ao restaurante, frisas, duas ordens de camarotes, galerias; a caixa cênica tem quatro. A diversidade dos planos horizontais é uma das grandes dificuldades a vencer no projeto das fachadas de um teatro isolado em todas as suas faces, como o Municipal.

A luminosidade através dos vitrais que Feuerstein e Fugel, de Stuttgart, pintaram especialmente para o teatro é harmoniosa. A luz de dentro é suave. Subindo as escadarias encontramos as portas de bronze e de cristal facetado, portas em que o peso solene do bronze é como rendilhado pela transparência da luz, que irradia do cristal em facetas.

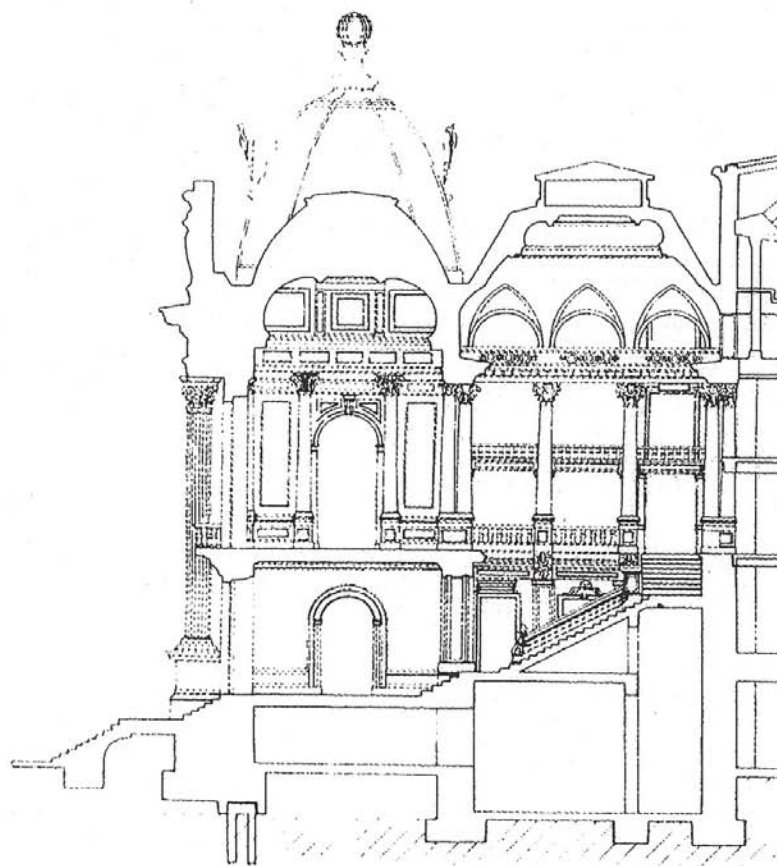
O Theatro Municipal do Rio de Janeiro possui o que os outros não possuem, ele guarda a proporção de luxo e graça entre a parte interna e a parte externa. Não existe nele um contraste violento entre as partes, comum em outros teatros.

Quanto à distribuição interna, dados os limites impostos pela área do terreno e sua irregularidade, a organização do projeto de construção é de admirável aproveitamento, servindo ao público e aos artistas com todas as comodidades e todos os aperfeiçoamentos técnicos.

Nada mais simples que a distribuição interna do Municipal. No corpo principal, estão colocados o hall de entrada, o foyer e as escadas. A distribuição obedece ao princípio do sistema central. Consta de uma escada principal dando acesso para o pavimento

nobre, em torno do qual estão agrupadas quatro escadas secundárias comunicando-se com a segunda ordem e a galeria. É em seus traços gerais, o sistema da Ópera de Paris.

Entrando à porta principal, chegaremos a um grande espaço suntuoso, a escada principal, que quebra após o primeiro lance, abrindo-se em dois lances. Vai-se ao foyer, aos camarotes da primeira ordem, aos saguões do primeiro andar. Aí o esplendor da escadaria se atenua em uma decoração discreta. O piso parquet faz deslizar o passo sobre o assoalho de marqueteria. De ambos os lados, abrem as lojas para o ar livre, com o céu e o piso de cerâmica, os painéis e os balcões de mármore debruçados sobre a rua. O segundo pavimento tem a mesma forma, sem as lojas, tendo ao fundo os balcões.



Pelas escadas laterais entra-se para a segunda ordem e a galeria, ampla e espaçosa.

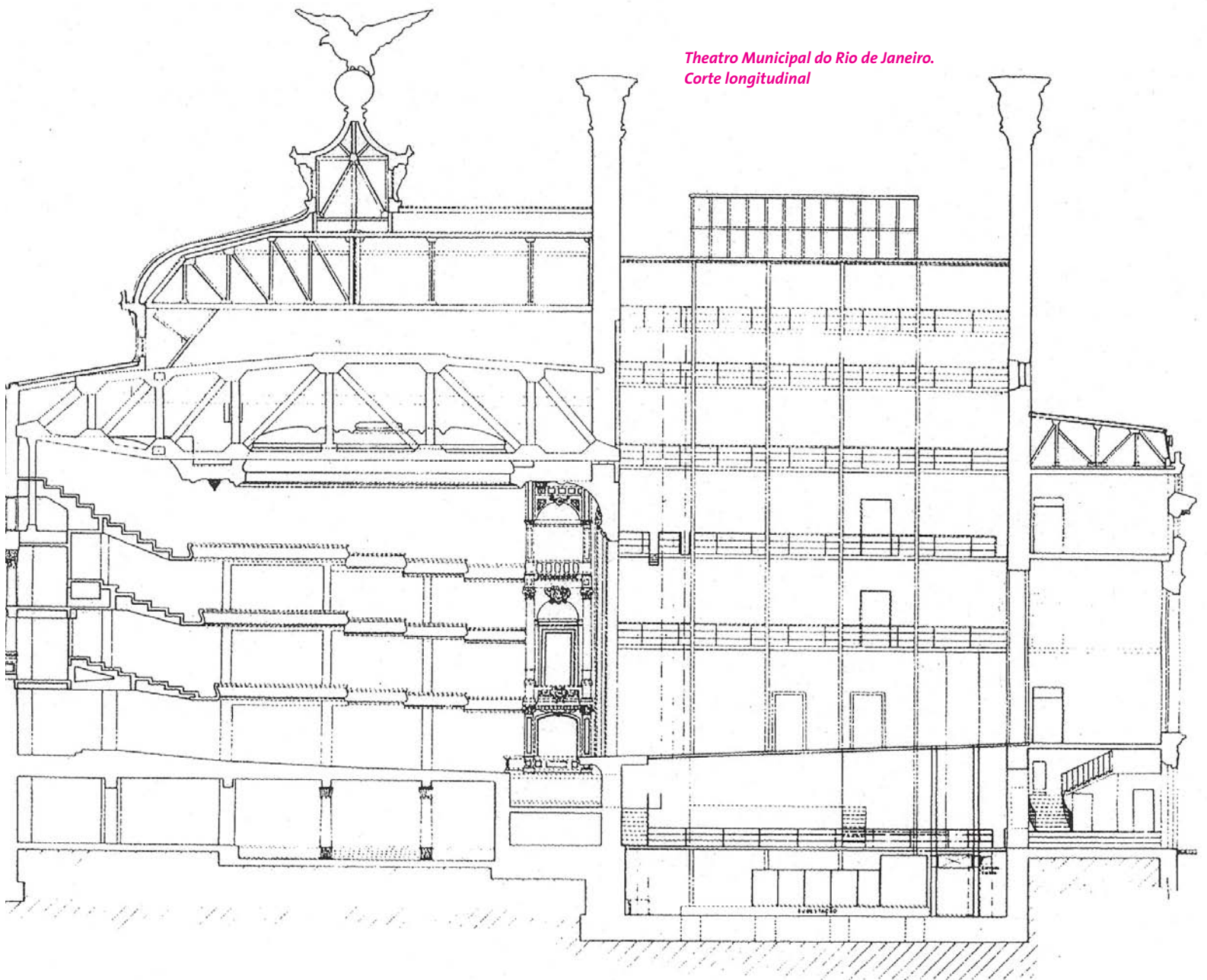
Mas na primeira ordem, ainda os olhos encantados com o brilho da escadaria, é de certo prazer delicado o estar um momento no foyer, suave decoração Luiz XVI, branca e ouro, que tem nas duas rotundas que o terminam, os tetos, pintados por Henrique Bernardelli (1858-1936).

Descendo as escadas, chega-se ao novo hall. Duas estátuas de bronze, assinadas por Verlet, simbolizam a Poesia e a Dança. As colunatas se incrustam de aplicações de mármore e bronze dourados e o piso de mosaicos.

Nos saguões que circundam a plateia estão os banheiros das senhoras, um de cada lado, um amplo banheiro para homens e duas entradas em que vêm dar as entradas laterais do teatro, dando ao fundo no palco, com o qual se comunica por duas portas.

As outras partes são: ao fundo o palco, em subsolo o restaurante Assyrio e ao centro a plateia.

A sala na época da sua inauguração tinha capacidade para 1.739 espectadores, distribuídos pela plateia, numa ordem de frisas, primeira e segunda ordem de camarotes e galerias. As curvas das diversas ordens, em



forma de ferradura e recuando progressivamente umas sobre as outras dão a sala a forma ampla. Na plateia, poltronas confortáveis e ao mesmo tempo aconchegantes.

No palco, os panos de boca pintados por Eliseu Visconti, e ao lado do proscênio, vindo até a boca de cena, florescem grandes tufos de hortências. Sobre o proscênio estão à direita, o camarote destinado na época ao Presidente da República, e a frisa do Conselho Municipal, à esquerda o camarote do Prefeito Municipal e a frisa também utilizada na época pelo chefe de polícia. As antessalas dos camarotes de gala são todas em estilo Luiz XVI, com painéis de seda e mobiliário forrado de tapeçaria Aubusson, fabricadas especialmente para o Theatro.

Pela originalidade da sua concepção, prendia a atenção a disposição dos parapeitos, misto de balaustrada vazada, em uso geral no Brasil e o parapeito fechado, usado nos teatros europeus. No Municipal, o parapeito é fechado.

Após o proscênio, há o lugar da orquestra, que, a exemplo de Beyreuth, está situado a um plano inferior ao da plateia, e assenta sobre a caixa sonora. Discordando de princípios geralmente adotados, o autor do projeto do Theatro Municipal preferiu para esta, a forma elíptica ou a parabólica, à forma retangular. Separa a orquestra da plateia uma balaustrada de mármore de carrara.

O mobiliário de Mogno com incrustações de pau-marfim, a sala de cores esmaltadas, cortadas de ouro velho, cores em que predomina o rosa. São os balcões, são as pinturas simples da ampla e superposta ferradura cortando a tonalidade do branco, do ouro demasiado e do rosa. Um enorme lustre de cristal ao centro da sala jorra sobre a plateia o esplendor fixo da luz.

O pano de boca, pintado por Eliseu Visconti, representa a influência das artes na civilização, assim descrita:

No centro dos Campos Elyseus e fazendo o fundo da tela, ergue-se um Arco de Triunfo, consagração usada desde remotos tempos aos grandes feitos humanos, em épocas de glórias, e sob esse arco, um gênio alado, representando a Arte, domina o desfile das celebridades que mais concorreram para o esplendor da sua soberania, e a qual preside a poesia, como manifestação artística instintiva.

A fim de estabelecer a coesão das idades históricas no brilhante desfile dos grandes artistas, está dividida em seis etapas a composição. Ao lado do Arco de Triunfo veem-se Minerva e uma loba indicando as duas grandes cidades da civilização ocidental – Athenas e Roma, tendo à direita as figuras de Orpheu e Homero, que precedem a um novo período caracterizado pela estátua de Santo Ambrósio, o criador da música sacra.

Jotto e Dante seguem-no e abrem a Renascença com a apoteose de Palestrina, a que se agrupam Mantegna, os Bellini, Leonardo da Vinci, Ticiano, Raphael, Miguel Angelo.

A esta segue-se a quarta etapa com os homens célebres: Camões, o maior épico do seu tempo e grande poeta da língua portuguesa; Corneille e Racine, representando a poesia e o teatro francês; Shakespeare, o teatro inglês; Mozart, a música; Poussin, Rubens, Van Dyck, Velasquez, Rembrandt, Reynold e Gaignsborough, a pintura, tendo por culminância Beethoven, o gênio da arte musical.

Logo após segue-lhe a quinta etapa representada por Victor Hugo, Beilios, Wagner, Delacroix, Ingre, Meyerbeer, Menzel, Schopenhauer, Rossini e Verdi. É o período Romântico.

A sexta etapa foi destinada às glórias brasileiras, a José Bonifácio, o organizador da independência política do Brasil e consagrado poeta; a João Caetano, o maior artista



Theatro Municipal. Vestíbulo de entrada

dramático do passado; a Francisco Manoel, o inspirado autor do Hino Nacional; aos seus poetas, dramaturgos, autores, tais como Gonçalves Dias, Castro Alves, Casemiro de Abreu, Peregrino de Menezes, Corrêa Vasques e mestre Valentim, que resume a arte da escultura no passado.

Representando o período moderno acham-se: D. Pedro II, não o imperador, mas o homem culto despido de ostentações, que protegeu instintos literários, que animou talentos dos seus compatriotas e concorreu para a educação dos artistas, o que, por destino do nascimento, governou um povo fazendo timbre da sua índole democrática; Pedro Américo e Victor Meireles, as primeiras constelações da nossa pintura cultivada; José de Alencar, representando o drama e o romance; Furtado Coelho, a arte dramática moderna e Francisco Oliveira Passos (era o único vivo retratado), como arquiteto do Theatro Municipal, o mais suntuoso monumento público levantado na era do surgimento da cidade. Essa reunião de celebridades aclama e leva em triunfo a Carlos Gomes, o maior músico que o Brasil possuiu dentro de sua época de formação nacional.

Acima da multidão popular, caracterizada em todas as classes, até nas mais humildes, que acompanha, ao som da Banda Marcial, o carro de triunfo, pairam a ciência e a verdade, sem outros adornos mais do que a beleza de suas formas, que são a expressão da sua pureza.

E enquanto esse desfile triunfal passa por diante da arte, enquanto soam trompas de glórias e sobe ao ar, com aclamações, a harmonia da música, a dança, que é a arte primitiva de figuração dos sons, desenvolve as suas cortes através dos tempos, desde a Grécia até hoje, desde os compassos simples e simbólicos, até a rapidez elétrica dos bailados.

À esquerda do Arco de Triunpho acha-se simbolizado o mundo espiritual e subjetivo, o Papado, a Religião e a Música.

Saindo da plateia para os amplos corredores revestidos de mosaicos venesianos, descendo a escada de mármore branco, chega-se num dos vestibulos das entradas laterais forradas de mármore de carrara, cujas paredes se decoram de painéis de mosaicos, revivendo cenas de grandes peças, passa-se ao subsolo transformado em restaurante Assyrio.

A mudança é brusca, os estilos se elevam. Na sala de espetáculos em pleno renascimento. No subsolo, de repente sentimos como o sonho de uma das criações de Assurbanipal. É o oriente médio, o oriente babilônico, a civilização de vários povos, que Alexandre ligou ao ocidente no fio de ouro das suas conquistas; é vivendo em cerâmica isso que nós víamos em museu, a arte assíria.

Um primeiro plano ligado ao segundo por amplos saguões. No centro quadrangular, afundado, o lugar destinado a comer. Nas paredes forradas de cerâmica esmaltadas as decorações. O subsolo tem 32 metros de comprimento por 24 de largura e 4 metros e 50 centímetros de altura. Mas essas extensões tomam proporções enormes, graças à ciência de impressão dos decoradores.

Anexos ao restaurante existem a cozinha, a copa, a dispensa, a câmara frigorífica, os toilettes para homens e senhoras. É o lado prático ao lado do sonho realizado.

A caixa do Municipal é separada da sala de espetáculos e de suas dependências por uma grossa parede de granito e cimento, que secciona o edifício desde os alicerces até acima da cobertura.

Duas entradas dão acesso para a caixa pelo corredor das frisas. Há no fundo do edifício uma ampla entrada de serviço para os artistas e equipe técnica. A caixa dá parte para a Avenida Rio Branco, parte para a Rua 13 de Maio, parte para a Rua Manoel de Carvalho. O palco é o centro, como a sala de espetáculos o é da outra parte do edifício.

Do lado da Rua 13 de Maio ficam o salão da biblioteca, mobiliado à inglesa, a sala da direção, a sala dos jornalistas, o ateliê de cenografia, os depósitos de móveis e cenários. Na parte dos fundos, com frente para a Rua Manoel de Carvalho, estão situados o foyer dos artistas, gabinetes dos eletricitistas e do contrarregra, e a sala especial para ensaios. Do lado da Avenida estão os camarins dos principais artistas no primeiro andar, tendo cada um sala de vestir e salão de receber e no segundo e no terceiro pavimentos outros camarins.

O acesso para os pavimentos superiores é facilitado por quatro escadas principais e duas secundárias, todas de ferro.

Mas a parte principal é a cena, em torno da qual, como já mencionado, agrupam-se as diversas dependências. As dimensões da caixa são de 32 m X 22 m.

Dotada de todos os aperfeiçoamentos técnicos, com palco móvel, devido a seis pontes em que é dividido. Além dessas pontes que dispõem do triplice movimento vertical, giratório e inclinatório, existem três plataformas, com movimento horizontal, quatro alçapões simples, um alçapão duplo, um grande elevador, dois pequenos elevadores, e vestimentas que permitem a redução de cena, quando utilizada para a apresentação de pequenas comédias.

Possui todos os aparelhos para a produção de efeitos de relâmpagos, trovoadas, ventania, chuva e sinais elétricos para o maestro.

Os panos e os cenários são suspensos sem dobras. O movimento de todo maquinismo é manual e elétrico.

Sigo à caixa. É a maior caixa dos teatros do mundo. Aí os meus olhos se desnorream. Perco-me naquele emaranhado de traves, de bastidores, de arames, alçapões, elevadores que vão para o fundo do palco e sobem pelo teto. Faz-se experiência do mecanismo;

aqueles traves sobem, abaixam-se, galgam o telhado, mergulham no subterrâneo, tudo rápido, silencioso, sem um ruído a não ser o maquinista, que dá em voz alta as ordens.

Desço ao fundo da caixa. O meu desnorreamento é maior. Não tenho meios de compreender aquele labirinto de ferros movediços, a todo momento subindo e descendo. O empregado do teatro, que está ao meu lado faz todo o possível para me explicar. Ele também não compreende bem aquilo. Não é o profissional encarregado do serviço.

Subo de novo à caixa. As traves continuam a ascender e baixar. As escadas galgam para o teto sinuosamente, como cobras, os elevadores silenciosamente descem. Ouve-se apenas, longinquamente, e o ruído da oficina elétrica, que ali chega como um arfar.

Está-se armando uma sala. A sala é riquíssima: um salão de palácio, com as paredes forradas de veludo, bambinelas de seda azul, dando para um terraço que se vê através de uma porta envidraçada a cristal; lá no fundo as árvores esbatidas de um pomar.

Às ordens do maquinista vou vendo os movimentos do palco. Este é um domesticado às ordens do profissional. Sobem lentamente, bastando que se toque numa mola, desce, distende-se, alarga-se diminui, encolhe, como se fosse feito de borracha. Às vezes, fica ao plano da plateia, às vezes da plateia não se consegue vê-lo, há momentos em que ele é visto no alto, enorme, volumoso, como um grande caixão.

Vou depois aos terraços. Mesmo aí o luxo esplende. O mármore raiado, verde ou leitoso predomina. Nas paredes, azulejos caríssimos têm desenhos de arte: em frente ao colosso do teatro, dançarinas tremulando a graça dos véus bailam. A abundância de luz impressiona ainda. Lustres gigantescos, ainda de cristal faíscam.

D'aí vê-se a cidade: de um lado a Rua Treze de Maio e do outro lado a Avenida Central.

À noite, para quem passa por ali, o efeito é deslumbrante. Vê-se o terraço banhado de um fulgor ofuscante, dando o aspecto estonteador de um trecho de lenda.

O empregado convida-me:

– Não quer ir à águia?!

– À águia?!

– Sim, à águia! A que está dominando o edifício, de asas espalmadas pelo azul.

Ir à águia não é de todo agradável. Sobee-se por uma escadinha estreita até o terraço superior do Teatro. Aí o panorama é surpreendente. Vê-se um dos pedaços mais lindos da cidade. À frente, a baía, crespa, azul, cheia de flocos de espuma...²²

A fim de renovar o ar e abaixar a temperatura na sala de espetáculos, no palco e no restaurante, dispõe o teatro de uma posante instalação de ventilação e refrigeração, instalada no porão sob o vestíbulo de entrada. A ventilação do palco cênico é feita independentemente da sala de espetáculos, de forma que a temperatura nestas duas partes do teatro é sempre igual.

O edifício possui uma usina geradora de energia elétrica; de uma rede telefônica, pondo em comunicação todas as suas dependências; e de um dispositivo contra incêndio.

As obras de construção tiveram início a 2 de janeiro de 1905, com o fincamento da primeira estaca. Durante o primeiro ano trabalhou-se ativamente com duas turmas de operários, dia e noite, de forma que, apenas decorridos cinco meses, estavam concluídas as fundações e podia ter lugar – a 20 de maio do mesmo ano – a colocação da pedra angular do edifício, no canto formado pela Avenida Rio Branco com o Beco Manoel de Carvalho; e no segundo ano, pode ter início o assentamento da cobertura. As paredes, até a

altura do primeiro andar, são de granito, e daí para cima de tijolo. O vigaamento dos soalhos e a cobertura são de aço. Merecem especial menção as grandes tesouras sobre o palco cênico com 10 m de altura e 32 m de vão livre.

A sala de espetáculos forma um sistema construtivo à parte, envolvido pelos corpos laterais do edifício. Os esteios deste sistema são formados por 12 colunas de aço sólido, que, encaixadas na parede existente entre os camarotes e as antessalas, ficam invisíveis nas frisas e na primeira ordem de camarotes.

A construção dos porões sob o palco cênico e sob o vestíbulo de entrada apresentou grandes dificuldades, devidas ao lençol d'água subterrâneo. O porão do palco, cujas paredes estão sujeitas à pressão horizontal de três toneladas por metro quadrado, foi tornado estanque por meio de revestimento de asfalto. Ideia aproximada do que foi a construção desse monumental edifício, pode ser feita sabendo-se que nela foram consumidas as seguintes principais quantidades de materiais: 6.779 m correntes de estacas de madeira de lei; 6.262.500 Kg de cimento; 16.253 m³ de areia; 4.794.000 tijolos; 8.669 m³ de granito; 3.419 m³ de pedra britada; 2.463.000 l de cal de pedra; 1.669.000 Kg de aço; 1.545.000 Kg de mármore. Do local das obras foram retirados 27.895 m³ de terra e entulho durante a construção.

Não há dúvidas sobre as influências europeias da época e particularmente parisienses sobre os riscos do nosso principal teatro, influências manifestas, mais ou menos acentuadas em outros prédios construídos à época na Avenida Central. Era o gosto da França estendido a outros países que vinha ocorrendo desde a luxuriante época dos “Luízes” e da fase correlata, em matéria de gosto, de Napoleão. O teatro da Ópera de Paris, de Garnier, ditou regras e estabeleceu

princípios e o Brasil não foi imune às suas doutrinas em matéria de arquitetura e em todas as manifestações das artes visuais.

O Theatro Municipal é, sobretudo, uma obra requintada de acabamento e emprego de materiais nobres com preocupação de luxo, a começar pela suntuosidade de sua escadaria monumental que leva aos camarotes e ao rico foyer, realizadas em mármore de cores distintas, ônix e bronze, revestidos de folhas de ouro. Entre grandes colunas de mármore, encontra-se a estátua do escultor francês A. Injalbert, simbolizando a “Verdade”.

Por certo foram chamados a colaborar os maiores artesãos disponíveis no Rio de Janeiro e grandes artistas que regressavam da Europa com novos pontos de vista sobre pinturas e decorações de monumentos públicos.

Sua primeira reforma foi em 1934, quando a boca de cena foi aumentada de três metros e ampliados a plateia, os balcões nobres e simples e as galerias, aumentando a sua capacidade para 2.205 espectadores, eliminando lugares cegos, instalando dispositivos para incêndio e dotando-o de ar-condicionado.

A Prefeitura, na ocasião, proibiu qualquer modificação em sua fachada.

Sua reinauguração deu-se em 15 de agosto de 1934, com a ópera de Carlos Gomes *Maria Tudor* com a presença do Presidente da República Getúlio Vargas.

Passadas duas décadas surgem as críticas como a de Jorge Segundo publicada no *Jornal O Globo* de 6 de abril de 1976, sendo o seguinte o teor:

A primeira reforma geral de 1934 foi projetada por Roberto Doyle Maia. O Prefeito Pedro Ernesto deu todo apoio à iniciativa. Entre os melhoramentos, aumentou-se a capacidade de quase mil lugares, eliminando-se os “lugares cegos” que ficavam atrás das colunas; construiu-se uma estrutura de concreto armado para suportar os

balcões nobres, simples e galerias; e foram feitos pisos para as máquinas de ventilação e refrigeração.

Outro benefício resultante da obra foi a instalação do sistema de incêndio, que se revelaria ineficiente: ao simples puxar de uma alavanca, é liberado todo o conteúdo das caixas de água do teatro. Resultado: água apaga o fogo destrói tudo. Numa única vez em que foi usado o sistema, os prejuízos foram grandes. Todo esse conjunto de melhoramentos projetado por Doyle Maia, dizem pessoas ligadas ao teatro, teve contribuição negativa: diminuiu sensivelmente a qualidade da acústica.

A lei 425 de 28 de novembro de 1949, cria o Museu dos Teatros do Rio de Janeiro, instalado no Salão Assyrio do teatro, afim de preservar e expor à visitação pública tudo quanto se refira à vida artística teatral.

O salão Assyrio foi primitivamente um cabaré, de larga tradição na vida boêmia da cidade. Depois transformou-se em restaurante do SAPS e começaram a surgir inconvenientes para o funcionamento do teatro. Os odores da cozinha, o cheiro penetrante de gordura, invadiam os corredores e penetravam até no salão, durante as récitas. Ouvia-se música e sentia-se cheiro de tempero, em uma desagradável combinação acústico-olfativa...

Extinguiu-se então o restaurante e instalou-se mais tarde o museu, ao qual se deve hoje a presença histórica do Theatro Municipal em nossa cultura. A Sra. Stela Werneck, diretora do Museu, e suas filhas, em trabalho abnegado, de muitos anos, levantaram todos os acontecimentos no Municipal, desde a sua fundação, que data de 1909, em painéis, fotos, fichas, vitrinas, grupos estatutários, à disposição dos visitantes, que são muitos...

A ideia da criação do Museu nasceu da doação feita à Municipalidade em 1942, por Elyseu Visconti, dos seus croquis e esboços para a decoração do Theatro Municipal. Esses estudos, acrescidos de peças da antiga decoração do teatro, remodelado em 1934, e de farto material referente à sua construção e inauguração, constituíam o pequeno, mas precioso acervo que, até então sob a guarda da administração do teatro, levou o professor Maciel Pinheiro, Diretor do Departamento de Difusão Cultural, a propor a fundação de um Museu de Teatros, ao prefeito, General Mendes de Moraes, que deu todo apoio à iniciativa e sancionou a lei.²³

O Museu dos Teatros foi inaugurado em 20 de janeiro de 1950, e através de doações

espontâneas de colecionadores particulares, colaboradores dotados de espírito público e da classe artística e seus familiares, que ofereceram objetos e documentos ligados à vida profissional dos artistas.

Em 1973 o Salão Assyrio, onde então funcionava o Museu, foi transformado em restaurante de luxo. Sendo o Museu, com todo seu acervo, transferido para um prédio no bairro de Botafogo.

Em 1951 e 1957 foram introduzidas melhorias no setor elétrico e de refrigeração. Em 1959 era publicado um artigo na *Revista de Teatro da Sbat*, em que abordava a situação de abandono em que se encontrava o teatro.

Theatro Municipal. Entrada principal



Após 50 anos de existência, o Theatro Municipal começa a cair aos pedaços.

“Eu ficarei satisfeito,
Se algum leitor serviçal
Me disser o que foi feito
Do Theatro Municipal

Artur Azevedo, escreveu esta quadra no *O Paiz*, de 27 de fevereiro de 1896, quando ainda se sonhava com a construção de um teatro municipal para a comédia brasileira.

Somente treze anos depois, e com ele já falecido é que o teatro foi inaugurado e, agora passados 50 anos, podemos responder ao nosso imortal escritor e autor dramático: “Eles o escangalharam, mestre!”

Com efeito, nesses 50 anos de existência, o Theatro Municipal, viu-se desmoronando moral e materialmente. Moralmente, porque não foi destinado à sua finalidade, que era a comédia, mas à ópera, balets, colações de grau e bailes de carnaval. Materialmente, porque sofreu atentados e estragos que estão arruinando toda a sua beleza artística.

Quanto à parte artística-ornamental é doloroso consignar dos dois lindos painéis em cerâmica, verdadeiras obras de arte que vieram da França e que ornavam as duas varandas laterais dos camarotes de 1ª, que dão para as Avenidas Treze de Maio e Rio Branco, apenas um existe. O outro, que estava na varanda que dá para a Avenida Treze de Maio e que representava a dança antiga, foi se despregando da parede e caindo, sem que alguém tivesse tomado a menor providência. No seu lugar agora se encontra uma borradela com tinta branca, conforme os leitores poderão verificar “in loco”. É a reprodução fotográfica do belíssimo mural que já não mais existe, e que figurava em mosaicos de cerâmica e dança...²⁴

Em 1960, era empossado como diretor do teatro Antonio Bento de Araújo.²⁵

Em abril de 1961, era mecanizado o poço da orquestra do teatro, obra que consumiu três meses de trabalho. Consiste num sistema de pistões hidráulicos para carga até 30 toneladas e uma plataforma para orquestra com cerca de 85m² quadrados de superfície.

O conjunto de compressores a óleo e de estabilizadores com cabo de aço, permite um funcionamento uniforme e suave, isento de choques e bruscas paradas, com subida em apenas um minuto. Seu custo na época importou em cerca de seis milhões e quinhentos mil cruzeiros, sendo de fabricação nacional.

Em 1964, gestão de Rubem Dinard, o teatro passou por algumas reformas, limpeza e restauração, além da recuperação dos camarotes do Presidente da República e do Governador do Estado.

Foram de três a quatro meses de trabalho em ritmo acelerado, sendo a remodelação interna supervisionada por Edson Mota; o trabalho nas frisas e camarotes das autoridades ficou a cargo do decorador Gregório Medina e a pintura foi entregue a Wilson Alves de Oliveira.

O próprio Edson Mota, que na época era responsável pelo serviço de recuperação de arte da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, foi quem restaurou o pano de boca, obra de Eliseu Visconti.

As instalações elétricas foram inteiramente renovadas, além do telhado e impermeabilização da cobertura.

Em 1 de outubro de 1964, assumia a direção do Theatro Municipal, Murilo Miranda, que já havia sido seu diretor no período de 1956 a 1959. Mas em uma nota no *Jornal do Brasil* de 9/12/65, afirma sua despedida do cargo de Diretor do Teatro e no jornal *O Dia*, na coluna de H. Marques Porto, do dia 19/02/1967, dá como sendo o diretor, o jornalista Antonio Vieira de Melo.

Em 28/01/1968, o Deputado Nina Ribeiro fez uma denúncia no *Jornal do Brasil*,

informando que as contas do Baile de Gala de 1967 apresentavam irregularidades, e que havia necessidade de uma Comissão Parlamentar de Inquérito: Antonio Vieira de Melo fez então um relatório completo das contas já aprovadas pelo Tribunal de Contas do Estado na sessão de 18/07/1967, com a quitação n. 259, de 25/07/1967, e enviou-o a imprensa.

Em 26 de abril de 1968, foi realizado o depoimento das pessoas citadas no inquérito, como publica *O Jornal*:

sob a presidência do deputado Couto de Souza e com a participação dos deputados Iara Vargas – que conduziu a maior parte do interrogatório – Nina Ribeiro, MacDowel de Castro, Jamil Haddad e Dalton Scier.

Em 1971, assumia a “direção geral do Teatro José Mauro Gonçalves, e Ayres de Andrade como diretor artístico.”²⁶

A estrutura física do teatro já estava ficando obsoleta, e sua engrenagem administrativa cheia de vícios e hábitos, muito bem organizados, e que não se conseguia deter.

Paulo Autran, com o espetáculo *Coriolano*, de Shakespeare, em excursão pelo Brasil, em agosto de 1974, e com pauta para o Teatro Municipal, comenta em entrevista ao *Jornal do Brasil* sua trágica experiência com esta máquina administrativa na época:

...Outra coisa interessante é a quantidade de gente que trabalha no palco do Teatro Municipal. Quando a gente entra, tem a impressão de que está entrando numa casa de sogra. É uma tensão muito grande, porque a quantidade de pessoas vagando por dentro daquele palco não dá nem pra contar. Todas essas pessoas se aproximaram de mim nos primeiros dias e diziam: “Olha seu Paulo, a minha senhora gosta muito de teatro. Será que o senhor poderia me

arranjar dois convites?” E eu, ingenuamente, dei dois convites. Chegou outro e pediu para as netinhas, e eu dei mais dois convites. E assim vinha. Ora era a família, ora era o próprio que no dia seguinte ia descansar e podia assistir ao espetáculo e eu comecei a dar ingressos. Qual não foi o meu espanto quando eu percebi que esses convites que eu dava eram vendidos por cambistas do lado de fora do teatro. Então eu percebi que tudo aquilo faz parte de uma espécie de armadilha para incautos.

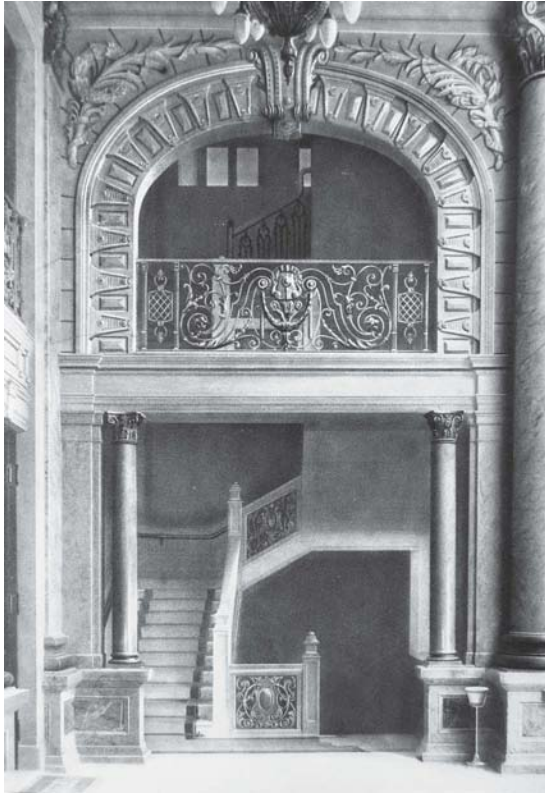
Realmente, a temporada aqui no Municipal para mim e para meu elenco foi uma espécie de pesadelo.²⁷

Nesta fase do Teatro Municipal, os problemas eram muito grandes e graves, o que colocava em risco a vida de artistas e funcionários, mas para o então diretor José Mauro Gonçalves “A coisa não é tão feia quanto pintam.”

Só porque até hoje ninguém morreu dentro do Teatro Municipal está tudo bem e na mais perfeita ordem e organização para o diretor José Mauro Gonçalves, nomeado para o cargo no início do mandato do Governador Chagas Freitas.

Ano passado o maestro Eliasar de Carvalho foi convidado ou pelo menos “sondado”, pelas altas autoridades federais para assumir a direção do Teatro Municipal, antes que ele acabe. A resposta de Eliasar “Aceito se puder fechar o teatro por dois anos, para uma reforma no prédio e na administração”. Evidentemente, depois dessa resposta, ninguém mais ouviu falar no nome do maestro para o cargo, que continua com o Sr. José Mauro Gonçalves, um otimista de primeira ordem.²⁸

A Funterj foi criada em 10 de abril de 1975. Ao ser constatado precário estado das instalações do Teatro Municipal e de outros que passaram a integrar a Funda-



Theatro Municipal. Detalhe das lojas

ção, foi solicitada a formação de uma comissão técnica (engenheiros e arquitetos) encarregada de realizar uma vistoria completa de todos os teatros.

A comissão foi constituída por ato da Sra. Secretária de Educação e Cultura, em 22 de maio.

Durante 60 dias a comissão vistoriou minuciosamente todos os edifícios, instalações, equipamentos e obras de arte existentes, apresentando suas conclusões em um extenso e detalhado Relatório, documentado fotograficamente.

Em resumo, com relação ao Theatro Municipal, a comissão constatou:

a) que o telhado, com relatórios dramáticos desde 1968, encontrava-se em obras desde 1973, tendo sido executados apenas 20% da área total. A consequência foi uma progressiva e contínua deterioração das

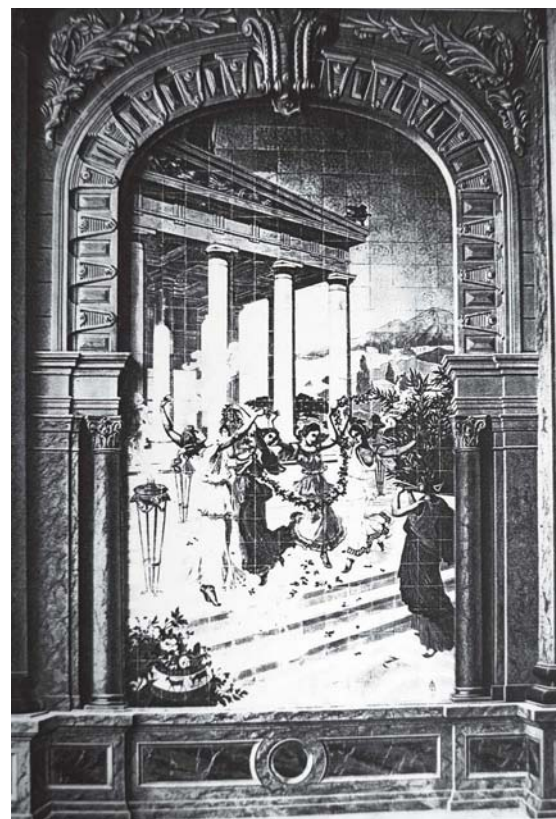
dependências, instalações e patrimônio, causada pelas constantes infiltrações de água, atingindo dois andares superiores até o subsolo do edifício, com graves riscos até mesmo para a segurança do imóvel.

b) o acesso do público pelas portas principais e escadarias internas estava interdito em virtude da falta de segurança, tendo estas sido provisoriamente (desde janeiro de 1974) escoradas com estrutura de madeira.

c) a eminência de desabamento da abóboda do *foyer* principal, originando riscos para a segurança do público e a possibilidade de perda de um dos maiores acervos artísticos do país.

d) o deplorável estado das pinturas de Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo, atingidas pelas infiltrações e também pelo pano de boca, com pintura de Visconti, afetado profundamente pelas decorações de bailes de carnaval.

Theatro Municipal. Decoração das lojas: a dança antiga (cerâmica)



e) a insegurança dos tetos e forros das salas utilizadas pelo guarda-roupa e pelo Corpo de Baile. (a título de curiosidade, em dias de chuva um grupo de funcionários corre ao Teatro para arrastar os armários de aço que abrigam os trajes).

f) o perigo de desabamento das marquises externas sobre as portas laterais de acesso do público: (Nota: durante todos os espetáculos realizados em 1975, essas portas permaneceram fechadas a fim de evitar acidentes pessoais de grande proporção).

g) o lastimável estado das poltronas, tapetes, cortinas, parapeitos, mármore, bronzes e outros elementos decorativos, ocasionado pelo mau uso do Teatro para realizações de nível artístico incompatível com suas instalações e para bailes de carnaval.

h) a falta de conforto, de conservação e manutenção das instalações sanitárias para o público e artistas.

i) a periculosidade das instalações elétricas do palco, principalmente no que se refere ao quadro de comando de luz (instalado para a inauguração do teatro).

j) a antiguidade de equipamentos cênicos, tais como o ciclorama e a concha acústica, que datam de 1934.

k) as inadequadas instalações de bares e restaurantes dentro das áreas do público e dos artistas, sem condições sanitárias.

l) o Teatro Municipal, assim como todos os demais teatros da Fundação, nunca foi seguro. Durante anos correram processos burocráticos sem solução objetiva. (Desde dezembro próximo passado, o Teatro Municipal, pela primeira vez em sua história, está com seu imóvel e patrimônio cobertos por seguro. Os restantes estão em fase de vistoria com a mesma finalidade).

m) a má utilização de espaços internos para guarda de material facilmente combustível em áreas reservadas para escoamento do público e artistas.

Outras constatações extracomissão de vistoria

1) a precariedade dos pisos internos e externos do teatro, que apresentam grandes fissuras e falhas no revestimento.

2) os instrumentos musicais (pianos de elevado valor, harpas, órgão, contrabaixos e outros) não têm lugar próprio e adequado para seu armazenamento.

3) as Escolas de Dança e Canto encontram-se situadas no prédio anexo em instalações sob todos os aspectos (físico, sanitário, pedagógico etc.) condenáveis.

4) a realização de qualquer evento artístico obriga o fechamento do teatro para o público, para a preparação de cenários (construção e pintura) que são executados no palco do Teatro.

As obras

As obras obedeceram a 4 itens: reformas propriamente ditas, restauração, ampliação e modernização. A 1ª visou à recuperação total do imóvel, do telhado que teve suas chapas de cobre deterioradas substituídas por novas, até o subsolo que foi transformado num restaurante: Café do Teatro. Nesse item de reformas incluem-se o reestofamento em couro de todas as poltronas do teatro, inclusive as do balcão simples e galeria, que eram de madeira; a recuperação das instalações elétricas, com substituição de fiação, hidráulicas e sanitárias; a forração com placas de cortiça da plateia do teatro e colocação de tapete em toda a sua extensão; a substituição de painos de boca e cortinas de veludo; a recuperação de mármore danificado e das escadas e marquises de ferro corroídas pela ação do tempo e intempéries; douração em ouro de todos os adornos, redouração de todas as peças metálicas (das barras para os pés, numeração das poltronas, maçanetas, apliques); recuperação de todos os lustres

com reposição de peças danificadas e troca de fios metálicos de junção.

No item restauração entram as obras de arte do Teatro de autoria de Eliseu Visconti (pano de boca e abóbada do foyer principal), Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli (painéis nas rotundas laterais do foyer principal), cujo trabalho foi entregue ao Prof. Edson Motta e sua equipe.

A ampliação ultrapassa os limites do próprio teatro, pois, além da recuperação de espaços em seu interior, foi construída a Central Técnica de Produção Técnico-Teatral em Inhaúma, com 8 mil m² em galpões modulados, que abrigam todas as oficinas de apoio ao Municipal, e outras unidades da Fundação como: ateliês de confecção, pintura e testes de cenários; de costura, de recuperação de instrumentos musicais – todos com locais próprios de depósitos e previsão de manutenção; lavanderias, tinturarias, almoxarifado, oficinas mecânicas, elétricas e hidráulicas. O conjunto contém ainda uma réplica, em termos de espaço, do palco do Theatro Municipal que servirá para os testes de cenários e os preliminares de iluminação; uma casa de força, uma cozinha, um refeitório e um gabinete médico para atendimento dos funcionários.

No item modernização estão incluídos a aquisição de um Sistema de Iluminação cênica dos mais modernos, funcionando por controle eletrônico. A firma belga que o forneceu – por concorrência internacional – o instalou no teatro: é a de um novo ciclorama em material transparente para substituir o antigo em madeira e permitir projeções e retroprojeções. A notar que a iluminação dos espetáculos do Theatro Municipal, antes de seu fechamento, era feita por um gabinete eletromecânico datando de sua inauguração em 1909. Todo o espaço do Theatro Mu-

nicipal foi devolvido à função artística, retirando-se dele instalações que serviam às funções administrativas. Os camarins aumentaram de número, foram reformados, modernizados e ampliados. O palco foi inteiramente reformado, tendo sido dele retirada a mencionada cabina de iluminação eletromecânica.

Cerca de 100 km de cabos elétricos foram utilizados. Toda a fiação e tubulação antiga foi retirada e substituída por nova.

A contribuição de Edson Motta

O Professor Edson Motta iniciou suas atividades em outubro de 1975, logo após o fechamento do teatro, dando início aos trabalhos de restauração do pano de boca – obra de Eliseu Visconti – que se encontrava em lastimável estado (rasgado e perfurado).

Foi, em seguida, executada tarefa mais difícil de restauração artística – a do painel de Eliseu Visconti, que se encontra na abóbada do Grande foyer do balcão nobre.

É de notar que a estrutura dessa abóbada, totalmente rachada, estava em adiantado processo de desabamento tendo sido toda a sua área interdita ao público frequentador.

Quando descoberto esse processo, foi solicitada a presença do Prof. Motta e do Engenheiro Paulo Fragoso e outros técnicos, para uma análise da situação e providências imediatas.

Decidiu-se injetar inicialmente um material aglutinante e colante entre as fendas, o qual, uma vez endurecido, impediria a continuação do processo de deslocamento da abóbada.

Realizada essa etapa, foi construída, na face superior da abóbada, uma laje com forragem delgada, utilizando-se o jateamento de cimento com o objetivo de estabilizar permanentemente a estrutura daquele se-

tor do imóvel. Pôde então o Professor Edson Motta e sua equipe iniciarem, pela face interior da abóbada, os trabalhos de recuperação e restauração da pintura de Visconti.

Em seguida, iniciaram-se os trabalhos de recuperação das pinturas de Amoedo e Bernardeli, existentes nas rotundas e abóbadas laterais, respectivamente (lados Avenida Rio Branco e Treze de Maio), ao nível também do foyer do balcão nobre.

Constatou-se que igualmente ao ocorrido na abóbada central, ambas as laterais se apresentavam também com fissuras e rachaduras, o que obrigou a adoção da mesma solução adotada.

O Professor Edson Motta acompanhou e orientou os trabalhos de injeção e execução da laje nas três abóbadas.

Atuou também durante toda a obra e, mesmo depois de sua conclusão, vem atuando como consultor. Nesta última condição, participou de trabalhos executados por terceiros, tais como:

Pintura das áreas nobres do Teatro, tendo inclusive fornecido e fiscalizado a fabricação das tintas utilizadas (as tintas foram elaboradas na obra) Limpeza e recuperação de mármore e azulejos decorativos

Escolha de tapetes, cortinados e outros tecidos decorativos

Escolha da cor de tapetes e cortinas

Douração de metais

Recuperação dos sanitários do público

Mobiliário das partes do público

Douração a ouro fino de elementos decorativos

Restauração do salão Assyrio, hoje Café do Teatro

Limpeza e recuperação das fachadas

Recuperação de lustres, candelabros e outros elementos de cristal

No dia 15 de março de 1978, às 21 horas, reabriu-se o Theatro Municipal com todo o esplendor do seu patrimônio artístico.²⁹

Em 1975, comandada por Adolpho Bloch, então diretor da Funterj na época, inicia-se a grande restauração do Municipal, entregue ao público em 1978. A posição filosófica adotada pelos encarregados do trabalho seria conservar a personalidade desde a sua arquitetura até os detalhes de decoração. A tarefa dividiu-se em duas etapas: restauração artística e restauração de engenharia civil. A artística foi dirigida por Edson Motta, diretor na época do Museu Nacional de Belas-Artes e a de engenharia civil pela Wrobel Construtora.

Edson Motta e sua equipe dedicaram-se a deixar em condições as pinturas de Visconti, Bernardeli e Amoedo. O dourador Primo de Rivera fez um trabalho de colar folhas finíssimas de ouro e Souza Braga, que era português, e já tendo sido responsável pela nova decoração dos Teatro São Carlos e Dona Maria II em Lisboa, era responsável pela decoração, obedecendo fielmente à original, tanto nos desenhos dos móveis, como nos tecidos que recobriam as cadeiras e sofás, até os cristais, maçanetas e comutadores. Carlos Lafayette Barcelos trabalhava com Gitmam Vibranovski e Jones Botsman, que desempenhavam funções de engenheiros fiscais. A acústica estava a cargo de Carlos Eduardo Hime, Júlio Niskier dava assessoramento nos projetos e implantação das novas redes elétricas e hidráulicas, inclusive iluminação cênica. Paulo Fragoso, consultor na parte de cálculo estrutural e Aldo Calvo, consultor para parte técnica do palco e o arquiteto Raphael Peres.

A preocupação maior na reforma foi manter o caráter da arquitetura do teatro, que é resultante da conjugação de vários estilos.

Os estragos sofridos pelo teatro foram principalmente os bailes de carnaval realizados ali desde 1932³⁰ e os abalos provocados pelo trânsito intenso nas ruas que ladeiam o prédio, sobretudo a Avenida Rio Branco.

Com relação aos bailes de carnaval, um depoimento de Nilson Penna (ex-bailarino, cenógrafo e figurinista) ilustra os estragos sofridos:

O Municipal não era local para aqueles baicanais gregos. O teatro é um templo de arte. Naqueles bailes acontecia de tudo. Havia casais escondidos por todo lado, até nas rotundas...

Às 23 horas o baile era uma beleza. Uma hora depois, não dava nem para andar. O teatro ficava muito danificado. As cadeiras de couro marroquino eram furadas porque as mulheres pulavam em cima de salto alto. As paredes eram recobertas com folhas de ouro de 14 quilates e eu vi o professor Edson Motta fazendo esse trabalho. Pois nos bailes eles arrancavam tudo. No restaurante Assyrio, funcionava um cabaré, a partir das 23 horas. Cabaré, naquela época, era frequentado por famílias. O do teatro era muito chique.³¹

Tecnicamente o estado do teatro era bem precário, sendo a obra de mais urgência o telhado, devido ao adiantado das infiltrações. Através das três cúpulas, a água vinha já há bastante tempo danificando as paredes, e a pintura interna da abóbada pintada por Bernardelli, em alguns pontos toda rachada. A grande abóbada do foyer do balcão nobre, de Visconti, estava visivelmente marcada pelas águas.

Estamos agora com o telhado totalmente recuperado. A chuva chegava a inundar até o Assyrio, onde funcionava o Museu dos Teatros.³²

Joãozinho Trinta era um dos mais empolgados com as obras. Nessa época, encarregado do guarda-roupa do teatro, ele fiscalizava também as aquisições de materiais antigos

que deveriam ser refeitos. Como havia estado em julho de 1977 em Paris, com a Escola de Samba Beija-flor, aproveitou para procurar a casa que havia feito os azulejos para os painéis do teatro. A loja havia mudado de endereço, e seu trabalho de detetive levou-o às novas instalações:

Ficaram muito surpresos, pois nem sabiam mais da existência desses painéis. Seus arquivos foram destruídos durante a guerra e eles perderam contato com seus primeiros trabalhos. Levei um azulejo que tinha caído e eles estudarão a possibilidade de fazerem outros.³³

Os camarins foram inteiramente refeitos. Foram criados quatorze camarins nobres, com sala, antessala e banheiro. Construíram salas especiais de maquiagem. Nos camarins coletivos foram instalados banheiros, bancadas individuais de maquiagem, além de guarda-roupa. Um novo elevador com capacidade para vinte pessoas foi instalado para atender aos camarins coletivos. O palco ganhou mais espaço com elevador monta-carga. Ao lado do palco foi construída uma sala com 150 m² para afinação, ensaios, com isolamento acústico tão perfeito que, embora ao lado do palco, podia-se ensaiar uma orquestra inteira mesmo durante um espetáculo. Dotou-se o teatro com um sistema de som, principalmente para comunicações e avisos para os camarins e pessoal técnico, sem nenhuma interferência com o espetáculo. No conjunto da portaria foram criadas salas para segurança, guarda-roupa e guarda-objetos.

Os camarotes do presidente e do governador foram totalmente reformados. Entretanto, não existe um camarote para o prefeito. Agora que o Rio de Janeiro possui um prefeito eleito, seria importante que se reformulasse seu esquema de camarotes.

Não se justifica um camarote presidencial permanente, uma vez que o Presidente da República não mora no Rio.

Toda a fiação elétrica foi trocada com instalação de quadros de luz automatizados.

Todo fosso de orquestra foi remodelado, com aumento de espaço útil e sensível melhora das condições acústicas.

Foi montada uma subestação de energia elétrica que seria suficiente para atender às necessidades da maioria dos municípios brasileiros, garantindo o fornecimento de energia sob qualquer condição. Foi instalado também um sistema telefônico (PABX) e reformadas as bilheterias.

O trabalho de restauração foi feito em todas as esquadrias de madeira, pisos, janelas e portas. Na restauração dos quatro tipos de pisos existentes (cerâmica, madeira, vidro e mármore) além da reconstituição dos desenhos originais, em muitos casos, houve necessidade de uma fabricação especial para que fosse impossível distinguir o piso novo daquele colocado há 70 anos.

Para recuperar os mármore de carrara, os especialistas descobriram uma técnica nova: prepararam uma liga com o pó da própria pedra, obtendo uma massa com a mesma tonalidade do mármore a ser reparado.³⁴

As paredes internas foram pintadas na cor e textura originais, bem como as luminárias, exatamente iguais às anteriores. Externamente o teatro foi lavado com produtos químicos neutros para não alterar seu aspecto. O novo sistema de iluminação cênica planejado e executado na Bélgica.

O Assyrio foi inteiramente remodelado e dotado também de ar-condicionado. Atualmente, o palco do Municipal tem 16 m de largura por 9 m de altura da boca de cena, 25 m o urdimento e 3,5 m o pros-cênio.

A iluminação conta com uma mesa de comando, fabricação ADB tipo Memolight para 360 circuitos independentes, dotada de memória magnética para gravação de 123 cenas, Floppy-disc para gravação de 300 cenas por disco, teleimpressora. Conjunto de 360 Dimmers com as seguintes características: 324 Dimmers de 2,5 KW, 24 Dimmers de 5 KW e 12 Dimmers de 10 KW. A potência total para o suprimento ao palco é de 1.050 KW. O sistema de suprimento de iluminação cênica é de 220 KW entre fases, frequência de 60 HZ. Existem 8 projetores seguidores de 1.000 W com tripé; 96 projetores para piso de ciclorama de 500 W, 3 projetores de efeitos estáticos de 5.000 W, 4 projetores de efeitos estáticos e móveis de 2.000 W, com acessórios para nuvens, tempestades, chamas, chuva, água corrente, fumaça e neve; 64 projetores para ciclorama de 1.000 W; 28 projetores de fecho concentrado de alta intensidade de 1.000 W; 28 projetores Fresnel de 1.000 W; 17 gambiarras contendo, cada, 12 lâmpadas de 150 W; 196 projetores de dupla focalização lentes plano-convexas, espelhos elipsoidais de 1.000 W, fecho regulável de 10 a 22 graus; 12 projetores de fecho estreito regulável de 10 a 22 graus e 16 projetores de fecho regulável de 20 a 36 graus. Na sonoplastia, conta o teatro com 6 caixas acústicas, 52 caixas de chamada em áreas de apoio ao palco, 2 misturadores, 8 amplificadores, 6 microfones e 2 gravadores.

A lotação de 2.357, assim distribuídos: 502 na plateia (mais 28 suplementares), 400 no balcão nobre, 72 nos camarotes (6 em cada), 132 nas frisas (6 em cada), 500 no balcão simples e, 723 nas galerias. Os camarins coletivos têm capacidade para 280 pessoas, e o Restaurante Assyrio, para 250 pessoas.

Um dos pontos principais da reforma foi a construção, em Inhaúma, da Central de

Produção Técnica e Artística. Instalada em galpões pré-montados, com área coberta de 8 mil m². Lá funcionam todas as seções de apoio ao teatro, como a oficina de construção de cenários, pintura artística, adereçagem, acervo de guarda-roupa, acervo de contrarregra, tinturaria, costura, alfaiataria, chapelaria, perucaria, sapataria, oficinas de eletricidade e hidráulica.

Essa central veio racionalizar toda a produção cenográfica do Theatro Municipal, como afirma Geraldo Matheus:

Antigamente, para realizar uma exibição de três dias, o Theatro Municipal tinha que fechar durante 15 dias. Isso para que no seu interior fossem construídos cenários, escolhida a iluminação. Agora com a Central de Produções, as facilidades serão muitas, os cenários poderão ser feitos com antecedência e desmontados para transporte.³⁵

Antes da existência da Central de Produção Técnica e Artística, todos os cenários, figurinos e adereços dos espetáculos realizados no teatro eram transferidos, após a temporada, para um depósito no Maracanãzinho, colocados em lugares sem a menor condição de arrumação e manutenção. Com o tempo tornavam-se imprestáveis às remontagens.

A matéria do *O Jornal* de 14/06/1973 confirma:

A solução seria remontar balés e óperas antigas, cujas roupas e cenários estejam conservados ou possam ser recuperados. Nem sempre é possível a recuperação pois o tempo e as traças deixam suas marcas e, depois, há falta de espaço para uma boa conservação. Grande parte dos cenários antigos estão guardados “provisoriamente”, há alguns anos, no Maracanãzinho – sob os protestos

dos bombeiros encarregados do serviço de segurança contra incêndio, que várias vezes já pediram que fosse retirado o material. Enquanto possível esses pedidos vão sendo ignorados, pois não haveria outro lugar para guardá-los...

...O encarregado do guarda-roupa, João Jorge Trinta, o Joãozinho, mostra os blocos de armários de aço, todos cheios de roupa, e explica que o problema é que o material – roupas, sapatos e perucas – aumentam incrivelmente a cada mês, enquanto o teatro continua do mesmo tamanho.

O objetivo de Geraldo Matheus era devolver ao público um Municipal reestruturado artisticamente, e em boas condições por fora e por dentro.

O Municipal desempenha função vital na nossa cultura. O Governo Federal que tanto incentivou a recuperação de outros teatros, como o Amazonas, tem sido solicitado a vir em nossa ajuda, já que as verbas estaduais não são suficientes para cobrir todas as despesas que teremos. Estamos em pleno trabalho e muito já foi conseguido. Já procedi, por exemplo, à mudança de todas as oficinas e depósitos de cenários, guarda-roupa, equipamento técnico para uma área de dez mil m² que nos foi doada. Fica em Inhaúma, onde estão sendo construídos galpões especiais. As escolas, como a de dança, já estão funcionando em outro local. Assim o Municipal vai reabrir só como teatro que é, com destinação exclusiva ao espetáculo. Não mais será usado para solenidades de formatura, nem qualquer outra finalidade, que não seja exclusivamente artística.

O Baile de Carnaval acabou de vez. O de 1975 foi o último. Além de todos os danos e estragos, que sempre provocou, não faz o menor sentido fechar o teatro



Boca de cena do Theatro Municipal

durante dois meses, gastos exclusivamente com a sua preparação.

Orquestra, coro e corpo de baile, ficam de férias de dezembro a março ou abril por causa do baile do carnaval. Parece-me absurdo parar todas as atividades artísticas de nossa principal casa de espetáculos, por tanto tempo.³⁶

Depois da restauração, que levou 3 anos, no dia 15 de março de 1978, com a presença do Presidente da República, Ernesto Geisel; do Governador do Estado do Rio de Janeiro, Faria Lima; do Prefeito Marcos Tamoyo; dos ministros Nei Braga, Reis Veloso; da Secretária de Educação do Estado,

Myrtes de Lucca Wenzel; de Adolpho Bloch, Diretor da Funterj e de Geraldo Matheus Torloni, Secretário-executivo, o Municipal apresentava a ópera *Turandot*, de Puccini, numa montagem produzida integralmente na nova Central Técnica de Produções Teatrais.

Com relação à produção da ópera, o meio artístico ficou indignado com a contratação de profissionais argentinos para confecção dos cenários, figurinos e adereços. É o que afirma o jornal *Última Hora*, de 27 de fevereiro de 1978.

Dia 15 de março. A reinauguração do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com a ópera *Turandot*, de Puccini. Artistas, montagem, direção e regência de estrangeiros. O brasileiro não terá vez. Nem mesmo o sapa-

teiro, cenógrafo e maquinista. Mais uma vez o artista brasileiro é magoado, preterido. Trouxeram de fora alguns desconhecidos. Os brasileiros ainda passaram por um vexame: teste de audição para um argentino. Da sua opinião, a contratação ou não. Dia 15 de março, o desrespeito ao nosso artista.

O Maestro Edino Krieger esclarece sobre esta necessidade e preocupação de se criar uma nova estrutura:

...criar uma divisão técnica-artística de ópera que nunca houve no Brasil, o que havia era a importação sistemática de *know-how* estrangeiro, pacotes que não nos legavam nada. Por isso tratamos de arrumar a casa em primeiro lugar.

Nesse trabalho tivemos sorte de contar com uma equipe que se formou no Teatro Colón, de Buenos Aires, que traz uma experiência de 20, 30 anos de teatro de ópera, coisa que nunca existiu aqui e que determina uma atitude pioneira: a partir de agora, toda a produção operística do Municipal é feita aqui e fica.³⁷

A equipe a que Edino Krieger se refere era composta de Oscar Figueroa (Maestro), Andrés Maspero (diretor de coro). Preparadores: Osias Wilenski, Larry Fountain, Frederico Egger e Genzon Martineli (os três últimos do Municipal do Rio). Hugo de Ana (cenógrafo e figurinista), Pascuala Montecalvo (vestuário), Maria Esther Fernbach (modelista), Laureano Suarez e Demetrio Mangano (chefes de maquinaria), Hilda Perna e Eduardo Caldirola (pintura e escultura).

No dia 8 de outubro de 1979 o Maestro Oscar Figueroa, então diretor de ópera do teatro escreveu uma carta a Adolpho Bloch – presidente da Funterj – à qual anexou um relatório sobre a situação do Theatro Municipal, do Centro Técnico de Produção e

da própria Funterj. Dez dias depois, Adolpho Bloch, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, anunciava a renúncia do maestro Figueroa. No seu relatório o maestro fazia severas críticas à reforma do teatro. Segue o texto integral do relatório:

O teatro foi primorosamente reconstruído, no que concerne ao exterior e à sala. Quanto ao palco e às dependências técnicas, pouco ou nada foi realizado. E mal realizado.

a) Chão do palco – Foi feito, mas de tal maneira deficiente, que, sem tapetes de espessura especial, os bailarinos não podem dançar. Em todos os teatros do mundo, salvo em velhos teatros de província, o tapete cumpre uma função estética e não prática, como no caso do Municipal, para nivelar o chão. Portanto, resumindo, a obra realizada no piso foi inútil.

b) Alçapões do palco – Foram tão sumariamente reconstruídos que precisaram de remendo especial efetuado pelo setor de maquinaria sob a minha responsabilidade (e ao qual estas tarefas não correspondem). Ainda, graças aos tapetes acima mencionados, em três oportunidades se evitaram acidentes com riscos de vida, já que os alçapões cederam sob o peso dos bailarinos, os quais teriam caído de mais de três metros de altura (duas vezes com o Balé Contemporâneo da França e uma com o bailarino solista do Lago dos Cisnes, no ensaio geral). Foi, pois, outra reconstrução inútil.

c) Maquinaria de palco – Encontra-se em situação igual ou pior àquela de antes da reconstrução do teatro. Os portalones (elevadores de palco) estão desnivelados. O único a funcionar quase normalmente é o primeiro. Os outros impossibilitam qualquer jogo cênico porque todas as instalações, de 1906, não foram mecanizadas. Por

exemplo, todas as meias-voltas precisam ser acionadas manualmente, como acontece nos teatros de princípios do século. Mesmo assim, à mão, não podem funcionar por causa das dificuldades que surgem por falta de peças jamais substituídas.

d) “Pistones” do fosso da orquestra – Não houve a mínima precaução de revisá-los, fato que logicamente teve suas consequências, como aconteceu num concerto da Sinfônica Brasileira, com Jacques Klein como solista, quando o fosso desceu abruptamente vários centímetros, provocando pânico entre os músicos.

e) Varas – O teatro foi despojado sem sentido de um certo número de varas que tinha antes da reconstrução, muitas delas imprescindíveis nas montagens. Não se solucionando o sistema de contrapesos nem a eletrificação das varas, não se pode simplificar a mudança de cenários, nem evitar acidentes com risco de vida, que são problemas inexistentes em qualquer teatro moderno.

f) As cordas que acionam todos os movimentos de solistas não foram substituídas. Quando o teatro reabriu, fomos surpreendidos pelas mesmas cordas do velho Teatro Municipal, o que provocou um sério acidente no ensaio geral de *Turandot*: arrebentando-se uma corda, o contrapeso desceu e, em poucos instantes, um dos maquinistas se viu pendurado a 14 metros de altura, na iminência de cair a qualquer momento. Depois desse acidente, houve uma inspeção. Soube-se, então, que 80% das cordas estavam podres. A inspeção foi realizada durante as funções de *Turandot*. Foi essa a primeira oportunidade para apreciar o funcionamento do atual mecanismo do palco do Municipal, já que a entrega do mesmo não se realizou no dia 2 de janeiro, como estava previsto, e sim em março, poucos dias antes da estreia de *Tu-*

randot. Resumindo, o teatro carecia de 80% dos elementos indispensáveis para a realização de qualquer espetáculo com êxito.

g) Ciclorama – Comprado para o teatro e sendo de excelente qualidade, não se pôde utilizar porque a estrutura realizada para a sua instalação encontra-se em lugar não adequado. Em caso de ter sido utilizado, teríamos diminuído em quatro a seis metros a profundidade de uma cena já pequena. Conta-se, pois, com material caro que não pode ser utilizado.

h) Parrila Sofita (teto interno do palco): data de 1906 e é inadequado para os nossos dias, já que nem sequer é uma construção original italiana. Corta as cordas; representa graves riscos nos deslocamentos, especialmente na obscuridade durante os espetáculos; impede a colocação de transversais em espetáculos não complicados, mas simplesmente modernos.

O Sr. Suárez, chefe de maquinaria e técnico, elaborou, com a minha participação um plano que com baixo custo poderia solucionar o problema e que podia ser realizado por etapas sem necessidade de cancelar os espetáculos. Esse plano não foi realizado e, portanto, os problemas continuam sem solução. La Périchole representou, pois, mais uma façanha pessoal de um pequeno número de profissionais.

i) Acessórios necessários para solistas (trabalhadores na varanda interna do palco): faltam as indispensáveis roldanas. As poucas que chegam vêm em número insuficiente e tarde. A falta de outros elementos é solucionada com improvisações sem a segurança das peças originais. Em resumo, o Teatro Municipal tinha elementos deficientes, mas que funcionavam, mesmo precariamente, que não foram substituídos nem melhorados. Veja-se o caso das estruturas metálicas das varas. A maioria está corroída pela ferrugem e já aconteceram

três rupturas durante os espetáculos, não ocasionando graves acidentes por milagre.

j) Pano de Boca – O Dr. Geraldo Mateus Torloni tem um relatório de um técnico – solicitado por mim – opinando que o pano de boca não tem as medidas necessárias, não fecha direito e está muito longe do original. Faltam-lhe forros internos (molhetón) para impedir que ele infle ao descer. Em várias funções, o pano caiu desgovernado. A bambolina decorativa está mal cortada. Cai desigualmente. Não foram feitas as costuras a mão.

Concluindo, no setor do palco do teatro, o pouco realizado durante a reconstrução foi deficiente e realizado por amadores que desconhecem o funcionamento de um teatro lírico, de tal maneira que, atualmente, as condições técnicas são piores do que o antigo Municipal.

k) Ombros (espaços laterais) do palco – Durante a reconstrução, as pessoas incompetentes que se ocuparam não estudaram a possibilidade de ampliar estas partes tão fundamentais, já que, não existindo, diminuem em 50% o funcionamento do palco.

Aparentemente, o setor da iluminação foi o menos descuidado. Adquiriu-se uma mesa e um número de spots de ótima qualidade. Apenas aparentemente. A instalação técnica e o tratamento que recebe, por força da precariedade das condições, é absolutamente deficiente.

É impossível acionar as luzes e dar ordens desde a cabina, pois em lugar de vidro polarizado instalaram vidro fumê, obstaculizando a correta visibilidade. Dentro da cabina, o técnico não pode verificar o funcionamento dos efeitos.

A luz da orquestra pode ser ligada ou desligada deliberadamente ou por sabotagem sem nenhum tipo de controle na cabina. Os dimers (parte substancial e alimento de toda a instalação de luzes) não têm a

indispensável proteção, apesar de ter sido exigida durante muitos meses ao Dr. Geraldo Mateus (como consta em vários relatórios em que pedíamos portas especiais, controle de chaves etc.) já que se trata de instalações muito sensíveis e qualquer dano a elas pode produzir prejuízos de vários milhões de cruzeiros. A única medida de segurança tomada, depois de um grave acidente, foi a colocação de um simples cadeado. Entretanto, os dimers continuam localizados junto à entrada dos decorados sem nenhum tipo de proteção contra a poeira, embaixo do palco, em lugar de trânsito, ao alcance de qualquer pessoa.

A disposição de todos os artefatos de iluminação está longe de ser prática e funcional. A decisão de colocar três hereses para este tipo de cenário é prejudicar o bom funcionamento da maquinaria, além de desnecessária para a iluminação. Portanto, foi preciso eliminar uma herese para não danificar artefatos demasiado caros.

Estas hereses não foram dotadas de motor para manobras rápidas. O sistema para subir ou descer é manual. E a mudança de uma lâmpada exige o trabalho de três homens durante uma hora. Para solucionar essa deficiência, em janeiro foi solicitada uma escada especial. Duas pessoas visitaram a fábrica em São Paulo, mas até hoje a compra não foi concretizada.

Assim os artefatos das hereses só podem ser utilizados quando por acaso iluminam a parte desejada.

Concluindo, 80% do material caríssimo estão inutilizados.

Seguidores – A localização é totalmente inadequada. Não existem seguidores do palco. Os complementos para seguidores e outros aparelhos (por ex. projetores) não existem. Não existem mini-spots.

Gelatinas – A variedade de gelatinas é totalmente inadequada e só podem ser uti-

lizadas duas ou três cores. Isto impede um mínimo de refinamento. Foi feito, pois, um investimento alto em equipamentos de primeira qualidade que, por falta de conhecimentos técnicos, não foram dotados de elementos (gelatinas) de baixo custo, mas imprescindíveis, prejudicando assim em 60% o funcionamento.

A sala do Municipal é a única a não dispor de uma iluminação em resistência, provocando assim um acender e um apagar.³⁸

De propriedade da Prefeitura do Distrito Federal, quando da sua construção, passou a ser, com a mudança da capital para Brasília, no dia 21 de abril de 1960 – de propriedade do Governo do Estado da Guanabara.

Em 1973 foi tombado pelo IPHAN (Proc. 860-T-72. INSC 503-fls. 92 do Livro Belas-Artes, em 24/05/1973).

Em 1975, com a fusão da Guanabara com o Estado do Rio de Janeiro, o Theatro Municipal é subordinado à Fundação de Teatros do Estado do Rio de Janeiro (Funterj), sendo na época Diretor do teatro Geraldo Matheus Torloni; Administradores, Ciro Pereira da Silva e Adolpho Bloch; o primeiro Presidente da Funterj, no Governo de Faria Lima e Prefeito Marcos Tamoyo. O segundo presidente, em 1979, passa a ser o escritor Guilherme Figueiredo.

Dalal Achcar, convidada pelo Governador Leonel Brizola e seu vice-Governador Darcy Ribeiro, foi empossada como diretora do Theatro Municipal em 24 de maio de 1984. Tomaram posse, também, Henrique Morelenbaum, como coordenador de música; Fernando Bicudo, coordenador geral do teatro; incluindo programação de ópera; Tatiana Memória como a diretora da Central Técnica de Produção e Mário Tavares na direção da Orquestra Sinfônica do teatro.

Dalal Achcar tomou posse em um período em que o teatro, ligado à Funarj (Fun-

dação de Artes do Estado do Rio de Janeiro), cuja história, no governo estadual estava pontilhada de crises. O primeiro ato de Dalal Achcar foi criar a Associação de Amigos do Theatro Municipal, para tentar superar a crise econômica (nos moldes de “Friends of Coven Garden”, de Londres e do Metropolitan Opera House, de Nova York). Foi uma forma de angariar fundos para o teatro, reunindo sócios fundadores, empresários e personalidades. Na lista de mais de cem sócios fundadores da Associação, figuravam entre outros: João Pedro Gouvêa Vieira, Israel Klabin, Leonídio Ribeiro, Adolpho Bloch, D. Sarah Kubitschek, Arthur João Donato, Roberto Marinho, Carlos Sant’Anna, Sérgio Bermudes, Ivo Pitanguy, Antonio Galotti, Celso Rocha Miranda, Aloísio Sales, Jayme Bastian Pinto, Afonso Capanema.

São nomes representativos da comunidade, que darão prestígio à associação. São personalidades conscientes da importância cultural que tem o Theatro Municipal. Pessoas que dão nome e prestígio, mas não dinheiro.³⁹

Tatiana Memória, preocupada com a escassez de mão de obra especializada necessária para tocar o trabalho da Central de Produção da Funarj, forma nesta época em Inhaúma bons profissionais que hoje preenchem parte das lacunas existentes nesta área.

Não é fácil. Para pintores de cenários, por exemplo, o mínimo necessário seriam 10 anos e a central só existe há seis. Além de saber pintar, esses artífices precisam de sensibilidade para reproduzir até quadros. Um cenógrafo, quando idealiza uma obra, vai rabiscando no papel sem se interessar se isso será complicado ou não. Cabe-nos viabilizar e descomplicar o que ele conce-

beu. Nenhum balé chega a ser tão complicado quanto a ópera mais fácil.⁴⁰

Uma verba de cinquenta milhões de cruzeiros foi liberada em 3 de agosto de 1984, pelo Governador Leonel Brizola, com o objetivo de reformas e compra de equipamentos para o Theatro Municipal. Essa verba foi utilizada na reforma de todos os elementos do palco, desde as cortinas até a iluminação cênica e os sistemas de mecânica cênica. Além de restauração de obras de arte, revisão de pinturas, revestimentos e estofamentos.

Em 3 de dezembro de 1985, foi aprovado pela Assembleia Legislativa do Rio, o projeto do Deputado Italo Bruno, que autorizava a transferência do Theatro Municipal e do Estádio do Maracanã para a esfera municipal. O Deputado fez a lei, a Assembleia aprovou, mas, além da aprovação final do governador, existiam outros aspectos legais a serem observados.

O projeto é lei apenas no sentido formal, e não no material.

Formal porque seguiu as exigências da Constituição para formulação de uma lei. Na verdade, ele apenas autoriza o Poder Executivo a fazer uma coisa que já é de sua competência exclusiva...”

...Só o governador tem condições de definir o que será melhor, dentro de uma visão global e institucional do Estado e Município.⁴¹

O Municipal nesta época tinha uma folha de pagamento, toda paga pelo Estado, de hum bilhão e meio de cruzeiros, incluindo sinfônica com 110 pessoas, coro com 110, do balé com 150 e dos técnicos (desde maquinistas a porteiros) num total de 150, além do pessoal do quadro administrativo da Funarj. Seu vice-presidente, Lenoel Kaz, não quis na ocasião falar sobre o assunto,

achando que isso competia ao governador e ao futuro prefeito.

Em dezembro de 1985, durante as apresentações do *Quebra Nozes*, de Tchaicovsky, a orquestra sinfônica do Theatro Municipal – em protesto contra a direção do teatro e do Secretário de Cultura Darcy Ribeiro – atirou objetos no palco e adiantou proposadamente oito compassos numa peça, enquanto bailarinos e colegas de profissão, todos num mesmo barco, se exibiam para uma plateia exigente.

De fato os músicos do Theatro Municipal têm todo o direito de fazer valer seus direitos, mas no episódio do *Quebra Nozes* de Tchaicovsky, diante do Presidente da República e do governador, foram no mínimo grosseiros e desrespeitosos.

Na verdade desejava era espinhar o Governador Leonel Brizola e expô-lo ao ridículo e constrangimento. A atitude era política...⁴²

Este acontecimento ameaçou a dissolução da orquestra sinfônica, para dar lugar a uma nova. Dar-se-ia vez aos jovens que saíram recrutados em todo território nacional. Entretanto, vieram as férias de janeiro, sem que nada fosse resolvido. Apenas constatou-se que haviam agido de forma exagerada e radical. Apesar de aberta sindicância, as conclusões da mesma ficaram vários dias em mãos do vice-Governador Darcy Ribeiro.

Para o início da temporada de 1986, o palco entrou em obras já que apresentava desníveis e vários buracos. Parte de sua madeira, que não havia sido trocada na ampla reforma de 1978, foi substituída, assim como ajustes das máquinas da ponte. O palco possui sete pontes que sobem, descem ou ficam inclinadas, conforme a necessidade. Essas pontes, que servem de apoio para os cenários, também estavam desniveladas.

Serão utilizadas vinte e cinco peças de pe-roba do campo, confeccionadas especial-mente para o palco, com cinco centíme-tros de altura, 11 centímetros de largura e cinco metros de comprimento.⁴³

Foram também reformadas 16 varas de maquinaria e as varas de luz passaram a ser elétricas: O teatro possui 78 varas no total (luz e maquinaria). Houve também revisão de refletores, sob a supervisão de Aniela Jordan, diretora técnica do teatro.

Foram também confeccionadas cortinas novas para a boca de cena, 2 panos de veludo de 9,00 m por 10,00 m, cada um pesando 800 kg, sendo trocado também todo o mecanismo da cortina e a tubulação do ciclora-ma; os serviços foram executados pela firma Tecnel, que teve que confeccionar peças es-peciais para o mecanismo de suporte da pe-sada cortina. Peças especiais também foram confeccionadas para as pontes, em bronze e latão, que não eram trocadas há 76 anos.

Não vamos inovar, apenas fazer uma ajustagem geral do sistema, que se desgastou devido ao uso.⁴⁴

Já consertamos as caixas d'água, e a in-filtração no foyer do balcão nobre. A pin-tura, que foi afetada por esta infiltração, também foi refeita. Temos outros proble-mas, mas não há verbas suficientes para a execução de todas as obras.⁴⁵

Para supervisão dos trabalhos do palco foi convidado Alfred Seley, técnico do Coven Garden, de Londres. As reformas não foram amplas, apenas três meses para inaugurar a temporada de balé, com a apresentação do Royal Ballet de Londres, no II Festival Inter-nacional de Dança.

Nelson Portela (barítono), que já estava há seis anos vivendo no exterior, e que veio ao Rio, chocou-se com o que viu no Thea-

tro Municipal. “Está entregue às baratas”. Na sua opinião, a orquestra está em situação lastimável, o coro não consegue se apresen-tar com frequência necessária, há escassez de ensaios e o amadorismo impera nas pro-duções. “O Balé tomou conta de tudo”, diz *O Globo*, de 8 de maio de 1986.

Com a manchete “A Salvação do Muni-cipal” – “Com suas produções em crescente decadência, o teatro tem o seu destino nas mãos do futuro governador da Cidade”, Ma-ria Teresa Dal Moro, traça um panorama ge-ral da situação do Theatro Municipal:

A melhor orquestra sinfônica do país – Or-questra Sinfônica do Theatro Municipal – limitou-se a acompanhar ópera e balé, e em fins de 1985, foi literalmente destruída.

Em 1984, a direção do Municipal entre-gou a um jovem desconhecido – Fernando Bicudo – o setor de ópera. Sua única ex-periência na área mais complexa do teatro era a de apaixonado espectador de ópera.

Enquanto a dança, em governos ante-riores, chegou ao apogeu, sob a direção de Dalal Achcar, neste último período, sob a mesma direção, teve inexplicável queda.

A ópera vai minguando em número de títulos (três em 1984 e quatro em 1985); chega a ser a menor temporada de teatros importantes; e paradoxalmente, os patro-cínios aumentam.

Em dois anos de gestão, Fernando Bi-cudo consegue fazer de *Aída* o espetáculo mais badalado (disse badalado) da histó-ria lírica do Municipal. São mais de 300 citações, entre reportagens, fofocas que formam o fabuloso dossiê. O deslumbra-mento é geral antes da estreia. Após, a de-cepção é colossal.⁴⁶

A administração de Dalal Achcar e Fer-nando Bicudo, no período de 1986 e 1987, é atacada implacavelmente pela crítica espe-

cializada, em quase todos os jornais da imprensa carioca.

Aconselhava-se para que procurassem um equilíbrio maior entre a ópera e o balé, que sempre conviveram harmoniosamente no Theatro Municipal, e não estavam ocorrendo o mesmo peso e a mesma medida, pelo fato de que sendo Dalal Achcar ligada à dança, dava prioridade a esta, não havendo um ponto de equilíbrio.

E a ópera, que fez? Que foi feito por ela, melhor perguntando? Qual a oportunidade que se deu a valores como Viviane Farias, Carol Mc Davit, Leda Macedo Luiz, Reginaldo Pinheiro, Ricardo Tuttmann, Amarilis Rebuá, Cristina Passos, Marcia Brandão, Marcos Thadeu, alguns da novíssima geração, esperando oportunidade?”

...a direção do teatro estenda sua mão e passe a assumir a ópera (e a música de modo geral), como assumiu a dança... Há os que dançam muito bem, mas também há os que cantam muito bem.

Vamos procurar o meio-termo, a divisão igual. Mas que para isso a ópera trabalhe, faça escola, crie talentos nacionais, sem nivelamentos por baixo, faça voltar uma regular temporada com várias óperas...⁴⁷

Em janeiro de 1987, o então Prefeito Saturnino Braga tenta negociações com o Governador Leonel Brizola para efetuar a passagem do Theatro Municipal e do conjunto esportivo do Maracanã do Estado para o Município.

É um assunto que estamos cogitando com cautela. Não nos interessa dar a impressão de que ao apagar das luzes do Governo Brizola, estejamos depenando o patrimônio do Estado.⁴⁸

Estas negociações são baseadas em um projeto do Deputado Italo Bruno, aprova-

do pela Assembleia Legislativa em 1985, autorizando o poder executivo a efetuar a transferência, bastando para isso um entendimento entre prefeito e governador para que a transferência seja assentada.

O Diretor de ópera do teatro, Fernando Bicudo, achava que uma medida como essa seria desastrosa e que o teatro sempre havia sido o filho bastardo do governador, e que chegou a usar a Central de Produção Técnica, para executar palanques e cadeiras para os Centro Integrado de Educação Pública (Cieps).

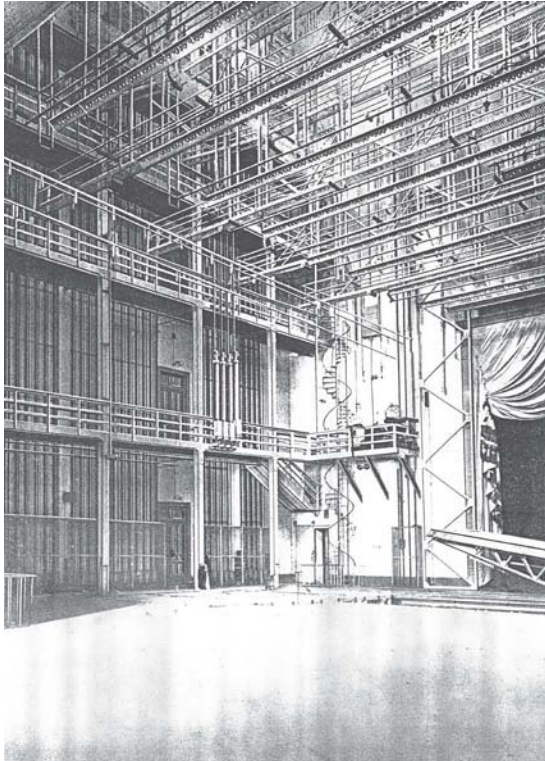
Ressentido com o desinteresse do Governador Leonel Brizola pela vida do teatro desabafa *Jornal do Brasil* de 27 de janeiro de 1987: “Ele considera nossos artistas elitistas como a primeira bailarina Ana Botafogo, que exhibe o vergonhoso contracheque de Cz\$ 4.703,68.”

E se diz animado com a chegada do novo Governador Moreira Franco:

É uma pessoa sensível, frequentadora da casa e que tem sido receptivo ao grave problema salarial que Brizola não resolveu, chegando até a perseguições pessoais. Moreira Franco tem se mostrado muito sensível aos problemas da casa que está com salários aviltantes e orquestra desfalcada.

Em 12 de março de 1987, o Theatro Municipal começou a mudar. A coordenadora de produção da Funarj, Tatiana Memória, havia pedido demissão irrevogável. Ficou no cargo por dez anos, como responsável pela Central Técnica de Inhaúma.

No início do mês de março de 1987, a bancada federal do PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro), fazia chegar ao então futuro Governador Moreira Franco sua opinião unânime contra a manutenção da diretora do teatro. A bancada



Caixa cênica do Theatro Municipal

havia ponderado que existiam áreas de resistência à permanência de Dalal Achcar.

Fontes do futuro governo informavam que o diretor de ópera, Fernando Bicudo, deveria ser mantido, pelo menos até o fim da temporada de ópera; informava também que o teatro iria deixar de ter diretor geral, e sim diretores setoriais responderiam integralmente por suas áreas.

Mas as críticas à diretora continuavam:

A atual diretora dirigiu o Municipal arbitrariamente, discricionariamente, de forma prepotente e autoritária. Não atendia ninguém, tem contra ela publicamente a orquestra, o coro, o corpo de baile, balet, todos os funcionários dos mais diversos setores. Como manter então uma diretora assim?⁴⁹

Em abril do mesmo ano a situação se agravou, mesmo tendo sido afastada do cargo de diretora do Theatro Municipal,

e dirigindo somente o corpo de baile, foi motivo de insatisfação dos bailarinos, que a tinham como uma pessoa arbitrária e ditadora.

Devido às péssimas condições salariais e agora às pressões psicológicas, Lúcia diz que os bailarinos só têm mesmo condições físicas de ensaiar...⁵⁰

A notícia já circulava pela cidade: a Secretaria de Cultura procurava caminhos para superar a crise no Theatro Municipal, sem atingir Dalal Achcar. A relevância que ela dera ao cargo de diretora chegou ao ponto de torná-lo mais importante e disputado que a própria Secretaria era realidade difícil de contestar.

Optou-se então pela solução mais fácil: desmembrar a Funarj e transformar o teatro numa fundação, sob o comando do engenheiro naval José Carlos Barboza e uma equipe de cinco notáveis, sob o comando de José Carlos, com longa experiência na área da cultura como ex-diretor da Fundação Roberto Marinho; Luiz Roberto Nascimento Silva, advogado, experiente em redação de estatutos para órgãos culturais; Oscar Ornstein, empresário; Carlos Leonan, ex-colunista social e publicitário; Paulo Afonso Grisoli, dramaturgo e diretor de teatro e TV e Lilian Barreto (homônima da pianista), reformadora do Museu da República.

Uma decisão do Corpo de Baile do Theatro Municipal, tomada por aclamação da Assembleia de 21 de abril de 1987, realizada com 63 dos 69 bailarinos da companhia foi levada ao conhecimento do Subsecretário de Cultura do Estado, José Carlos Barboza e do Vice-Presidente da Funarj, Luiz Eduardo Conde.

Os bailarinos exigiam o afastamento de Dalal Achcar da direção do balé, e afirma-

ram que caso ela não fosse demitida, eles não dançariam no 3º Festival Internacional de Dança.

No mesmo dia Dalal Achcar era dispensada, a seu pedido, da função de diretora do Theatro Municipal do Rio, por ato expedido pelo presidente da Funarj e Secretário de Cultura Estadual, Eduardo Portela, e que foi publicado no Diário Oficial do Estado em 22 de abril de 1987.

Após dez anos de separação, o corpo de baile do Theatro Municipal voltava para casa. Havia sido inaugurado em 13 de julho de 1987 a sala Alberto Romeiro (Bailarino do Corpo de Baile do Theatro Municipal morto no início do ano de 1987), no terceiro andar do teatro, onde o Balé passaria a ter aulas e a ensaiar suas coreografias.

Esta era uma antiga reivindicação dos bailarinos, que não viam sentido em dançar no subsolo do Teatro Villa-Lobos, quando pertenciam ao Corpo de Baile do Municipal.

A inauguração do espaço contou com a presença do diretor interino do Theatro Municipal, José Carlos Barboza; do Vice-Presidente da Fundação de Artes do Rio de Janeiro (Funarj), Luiz Eduardo Conde; da Regente do Corpo de Baile do Teatro, Tatiana Leskova e de Vania Moreira Franco, representando o governador.

A Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro aprovou, em novembro de 1987, a mensagem de Lei do Governador Moreira Franco, solicitando que o Theatro Municipal, administrado pelo Governo Estadual, passasse a ser uma fundação, com administração autônoma.

Segundo José Carlos Barboza, então diretor interino, a causa da transformação do Municipal em fundação residia basicamente na natureza de sua atuação, onde, ao contrário da Funarj, se trabalha basicamente nos fins de semana.

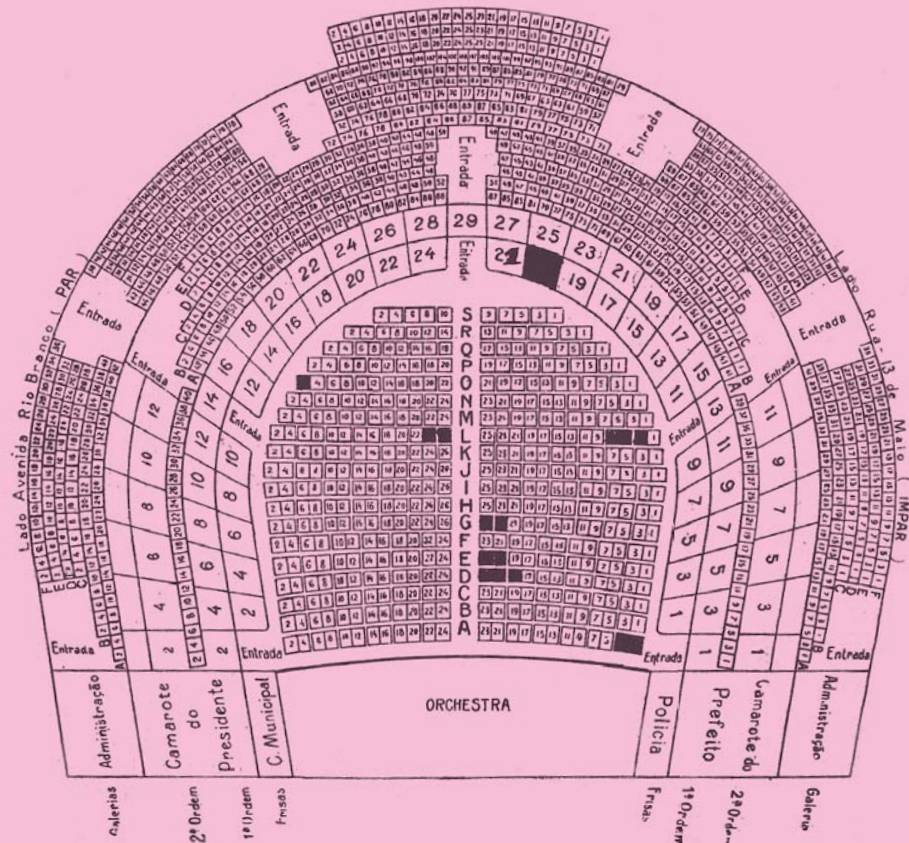
De recursos financeiros a contratações de última hora, o nosso trabalho acontece principalmente aos sábados e domingos, quando é grande o número de apresentações de óperas, balés e outros espetáculos. As instituições estaduais não funcionam nesses dias e até uma simples falta d'água tornava-se um problema monstruoso para nós. Sendo assim, todo o regime de trabalho dos funcionários também difere enormemente daquelas instituições e nada mais justo do que termos a nossa autonomia administrativa.⁵¹

Os dois meses de férias (janeiro e fevereiro de 1988) foram utilizados para tocar obras de emergência. Desde 1978 o Municipal não passava por uma restauração. Havia problemas no telhado, no mármore, no sistema de refrigeração e no painel de Eliseu Visconti. O Governo do Estado liberou verba para os dois concertos mais prementes, as três caixas d'água do teatro (25 mil litros cada) estavam vazando e a chave que comandava toda a energia elétrica do prédio só funcionava com um ventilador, para aliviar o seu perigoso aquecimento.

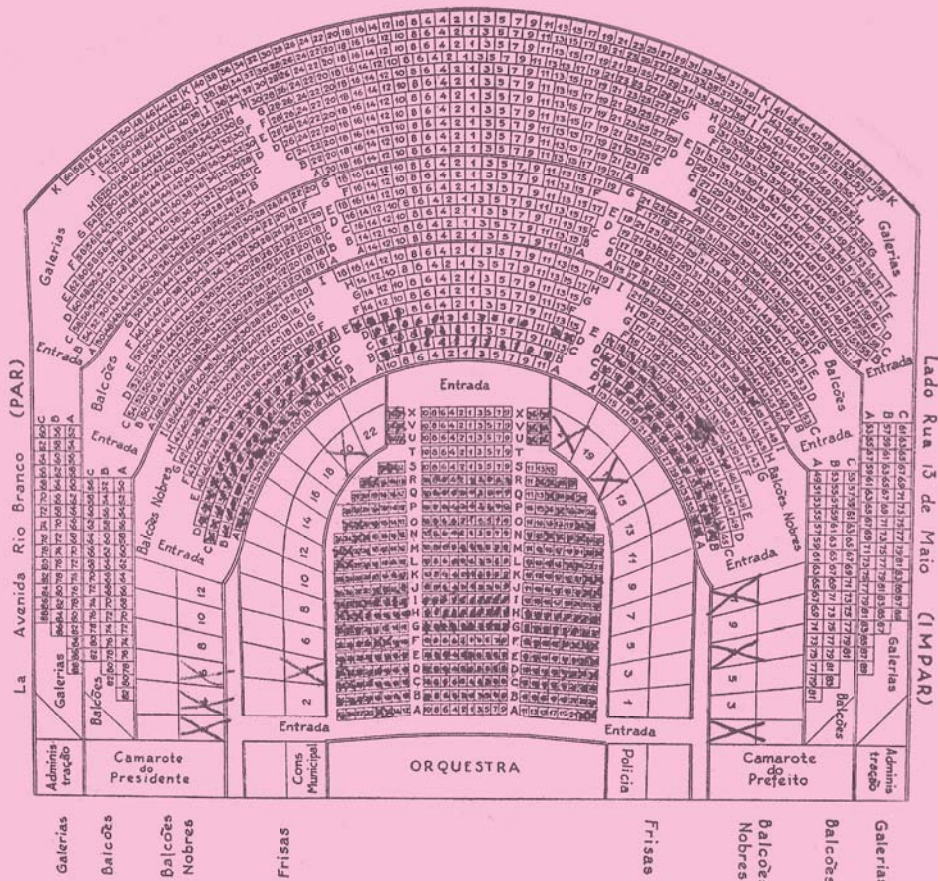
Com as portas fechadas nestes primeiros dois meses do ano, aproveitou-se para arrumar a casa, para temporada que começava em março; com a estreia da ópera *Aída*, de Verdi. Terminadas as obras, começou a empreitada maior: a restauração propriamente dita, que foi feita aos pedaços, como um verdadeiro mosaico, para não prejudicar o funcionamento do teatro.

As obras de restauração e conservação, que José Carlos Barboza levantou através da Lei Sarney só foram concluídas em julho de 1989.

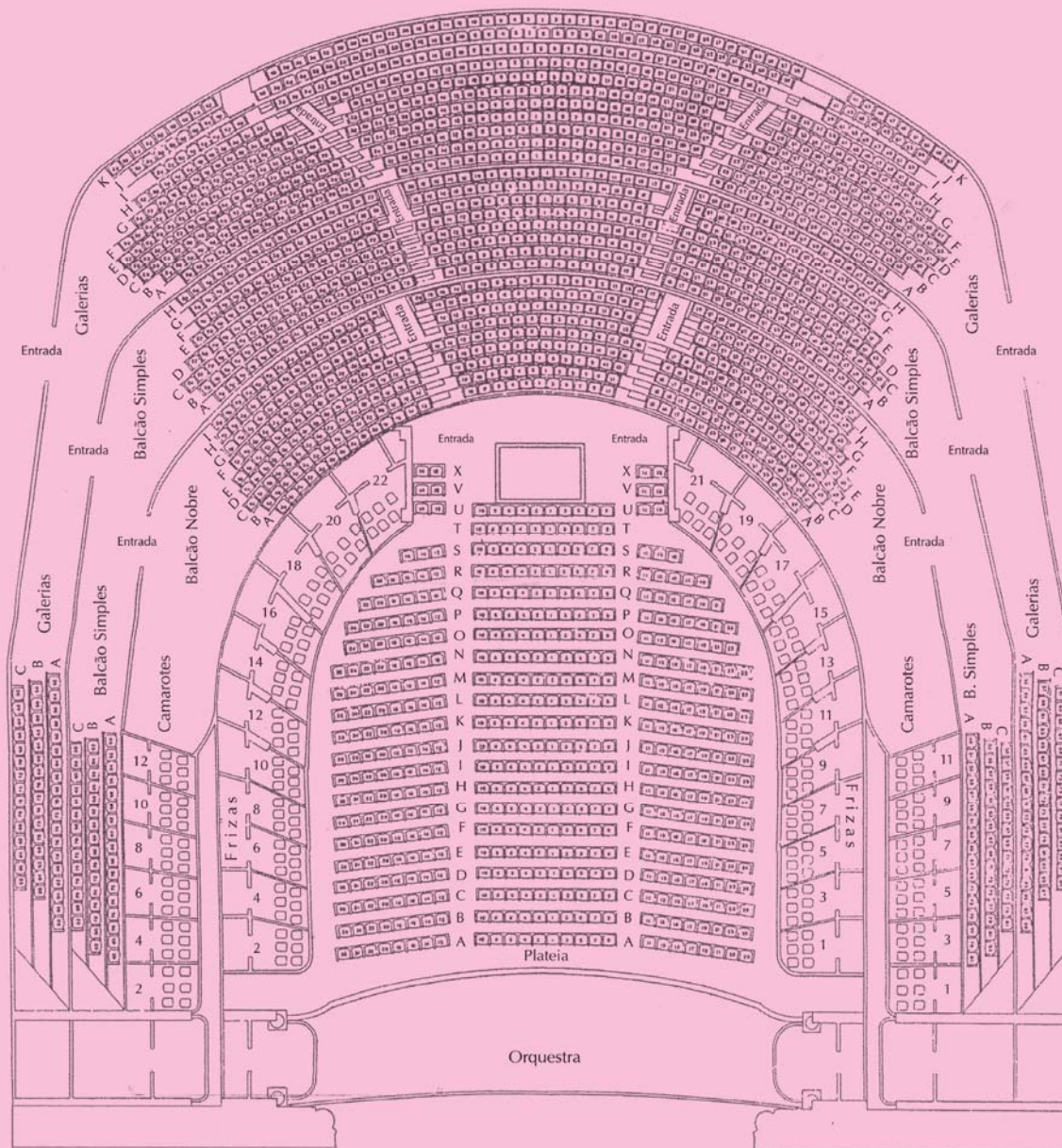
Viveu no ano de 1988 mais uma reforma, deixando, no entanto de pertencer à Funarj e ganhou autonomia econômica e administrativa como Fundação presidida por José Carlos Barboza.



Theatro Municipal. Planta das localidades.
 Reprodução: Catálogo temporada oficial de 1933



Theatro Municipal. Planta das localidades já com transformação



Theatro Municipal, 1999

Através da Lei Sarney, algumas empresas de grande porte como a White Martins, Pirelli, Petroquisa (Petrobras) e Banco do Brasil, doaram vultuosas verbas para as obras. A Multi-Fabrill contribuiu com as cortinas de veludo, a Casa da Moeda e a Diverje ficaram responsáveis pela afinação do piano Rosendorf, além de equipamentos.

Esperava-se que com essas obras fosse possível a construção do anexo, que é um projeto de 1976, em um terreno vazio da Rua Manuel de Carvalho nos fundos do teatro, onde funcionou a Escola de Dança e era um dos sonhos de Guilherme Figueiredo. O primeiro projeto foi encomendado a Oscar Niemeyer e concluído em 1980. Um projeto arrojado que previa 26 andares. Foi barrado, contudo, pela política do corredor cultural, que não permitia tal gabarito no Centro da cidade.

Em 1985, com a nova legislação para construções (que não ultrapassassem ao gabarito dos prédios existentes), o projeto foi aprovado e, por indicação do próprio Niemeyer, foi exposto ao arquiteto Glauco Campelo, consultor do IPHAN, e autor do estudo definitivo do prédio, que passaria a ter 12 andares.

O anexo teria 600 m² quadrados de área construída, oferecendo o máximo de funcionalidade, transformando-se numa extensão de coxias do teatro, com vestiários, salas de ensaio, auditórios, uma “área de vivência” na cobertura (um local de encontro dos frequentadores), e um double de palco, igual ao do Municipal, ligado por uma ponte coberta, onde o corpo de baile, orquestra e coro poderiam ensaiar, liberando o palco do teatro para os espetáculos.

A construção do prédio, que corresponderia então a 12 andares, se harmonizaria arquitetonicamente com o próprio Municipal e o vizinho Clube Naval. Em uma lâmina estreita de doze andares, de frente para

a Caixa Econômica Federal, na Almirante Barroso, abrigaria toda a parte administrativa da Fundação Theatro Municipal, da Funarj e da Secretaria de Estado de Cultura.

As obras iniciadas em 15 de dezembro de 1988 (a quinta reforma por que passa desde a sua inauguração em 1909), foram concluídas em 28 de fevereiro de 1989 pela Wrobel Construtora.

O responsável pelas tarefas de coordenar a restauração do prédio e da documentação do teatro foi o setor de conservação e documentação do Theatro Municipal, criado em 1988 pelo Diretor José Carlos Barboza; ele também tentava junto aos funcionários uma renovação do seu comportamento em relação à manutenção.

Para conservar, o funcionário precisa conhecer o material com o qual trabalha. Quantas vezes eu vi serventes usando água sanitária e outros produtos corrosivos nos mármore por pura desinformação. Estamos orientando cada um sobre a maneira correta de fazer a limpeza.⁵²

Com quatro arquitetos e dois museólogos, além de secretária, contínuo e fotógrafo, o setor se encarregava da pesquisa histórica para orientar as restaurações e a recuperação de toda a documentação do Theatro Municipal.

Na primeira fase, os pesquisadores, os arquitetos e a comissão consultiva da Fundação do Theatro Municipal preocuparam-se com a sala de espetáculos, incluindo todos os elementos decorativos e artísticos ali instalados. Dessa forma, as três grandes telas de Visconti (restauradas sob orientação de Quirino Campofiorito), proscênio e pano de boca foram cuidadosamente limpas e recuperadas, os estofamentos trocados, assim como os veludos, a forração foi mudada em todos os andares do teatro, as madeiras en-

vernizadas e os metais polidos. Também foram revistos os lustres de cristal da sala de espetáculos e executadas obras de caráter urgente, como revisão do sistema elétrico e hidráulico, no ar-refrigerado e nas marquises externas.

A preocupação dos restauradores foi a de manter a casa sempre de acordo com o seu projeto original. A pesquisa dos matizes de tinta a serem empregados foi um capítulo à parte. Depois de consultas históricas e da retirada de camadas de tinta da parede, os especialistas chegaram ao “rosa municipal”, um tom de rosa antigo que hoje cobre as paredes da sala, respeitando os dourados e o marfim para as circulações e demais dependências.

O Theatro Municipal do Rio de Janeiro foi novamente entregue ao público em 10 de março com abertura da programação de 1989, com concerto que reuniu o coro e a orquestra sinfônica sob a regência do Maestro Mario Tavares, sendo Luiz Paulo Sampaio, o diretor de ópera do teatro, que abriu a temporada com *Dom Pasquale*, de Donizetti, em uma montagem do Teatro Cólón de Buenos Aires.

Em 1995, a Central Técnica de Produção se limitava a remontagens e reaproveitamento de materiais e figurinos existentes em seus acervos. A última produção, *O Lago dos Cisnes*, havia ocorrido em 1987, depois, ficou o espaço e mão de obra, mas faltava trabalho.

Para o então presidente da Fundação Theatro Municipal, Emílio Khalil, “a hora era de arrumar a casa e começar de novo” para produzir duas óperas ainda no ano de 1995, financiadas pela Prefeitura. O Secretário Estadual de Cultura, Esporte e Lazer, Leonel Kaz, dava boas-vindas ao dinheiro da Prefeitura e,

espera transformar o espaço – o mais complexo cenográfico da América Latina

– num centro de excelência, formando mão de obra especializada para as artes cênicas.⁵³

O quadro da Central Técnica neste início de ano era de abandono total, deixando funcionários desanimados com a sensação de estarem desaprendendo seus ofícios.

Seus momentos de glória foram no período compreendido entre 1980 e 1982, quando foram preparadas pelo menos seis grandes montagens, envolvendo 170 profissionais que trabalharam intensamente. Em 1995, compreendia 98 funcionários, perdidos em vários galpões do complexo arquitetônico que forma a Central de Produção. A estrutura física estava necessitando também de reformas: telhado, piso da sala de cenografia, instalações elétrica e hidráulica.

Em março de 1998, o Governador do Estado Marcelo Alencar assinava um acordo com o presidente da Petrobras, Joel Rennó, através do qual a empresa liberaria um milhão de reais para obras. Esta reforma constava de melhorias na caixa, como troca das varas cênicas de maquinaria e vara de iluminação (estas passariam a ser motorizadas). O teatro já havia adquirido uma nova mesa de luz e no ano anterior restaurado os vitrais laterais e adquirido tapetes para os cinco andares.

Com o empenho do Governo do Estado através do trabalho desenvolvido pela Secretaria do Estado de Cultura e Esporte, prosseguiram as obras iniciadas em 1997 do anexo do teatro, onde funcionará a Escola Brasileira de Artes.

Em 1999 Dalal Achcar voltava a ser diretora do Theatro Municipal, depois de uma eleição realizada pelos funcionários, onde foi feita uma lista tríplice. O Governador Anthony Garotinho, respeitando a consulta realizada, nomeou o primeiro colocado: Dalal Achcar, sendo o segundo colocado Ciro Pereira da Silva.

1914 Teatro República

No Rio de Janeiro, capital do país, no ano de 1914, os jornais se ocupavam com assuntos diversos, em destaque as notícias europeias, pois a Primeira Guerra Mundial era então um tumor latente, prestes a estourar.

Durante os quatro anos seguidos, o mundo se transformaria, ditando uma modificação teatral brasileira. É que, com o conflito, tornava-se arriscado atravessar o Atlântico e por isso mesmo, um grande número de companhias portuguesas que aqui estavam resolveram estabilizar-se no Brasil.

A “Oliveira & Marquês” era uma associação de dois homens de teatro português, radicados no Brasil. O Oliveira, homem forte em dinheiro e experiente como empresário, era João de Oliveira, construtor do teatro e do prédio, à Rua Gomes Freire n. 474. O outro Marquês era Justino Marquês, ator, diretor e criador em Portugal do tipo “Zé da Paula”, na peça *O brasileiro Panocrácio*. José de Oliveira, um apaixonado por teatro, foi quem construiu o República, “considerado na época o maior do Brasil, porque tinha 2.756 lugares...”⁵⁴

A primeira referência do interior do República publicada no *Almanak Laemmert* de 1915, menciona a existência 24 camarotes, 24 frisas, 492 poltronas, 506 cadeiras, 289 balcões, 459 galerias numeradas e 500 entradas gerais. Seu estilo em árabe, de gosto meio duvidoso, não era um prédio bonito, era localizado à Avenida Gomes Freire n. 82, atual 474. Não há registro de sua fachada em 1914, quando de sua inauguração.

João de Oliveira, nascido em 30-06-1878, natural de Telões, Vila Pouca de Aguiar, Portugal. Falecido em 18-11-1943 no Rio de Janeiro. Era proprietário de inúmeras casas de chá no Rio de Janeiro, entre elas a

famosa Casa Belas Artes, situada na Avenida Rio Branco onde hoje se está o edifício da Caixa Econômica do Rio de Janeiro.⁵⁵

Na inauguração do Teatro República, em 31 de julho de 1914, a Companhia Italiana de Operetas e Tore Vitale levou à cena *A mulher ideal*, de Franz Lehar, agradando o público, naquela noite; porém o resto da temporada não foi sucesso.

Nessa época, começou a fase mais importante da história do teatro português no Brasil. Portugueses os donos, portugueses a grande maioria das companhias, português o público, português o espetáculo, especialmente depois que José Loureiro (também português) passou a empresariar o teatro.

Ainda em 1914, Lucília Peres com *Malvarosa* e Alves da Silva nos primeiros papéis. Já em 1915, o maior sucesso da temporada foi a revista *É ele*, com a companhia de Alvaro Colás. Em junho do mesmo ano, Brandão Sobrinho e Adelina Nobre.

Itália Fausta, em 1917, vinda de São Paulo, fez vibrar a plateia do República com a apresentação dos dramas *A ré misteriosa*; *Perdão que mata* e *Fedora*. Em 2 de agosto de 1917 é inaugurada uma placa comemorativa da passagem da Sra. Itália Fausta pelo teatro, com os seguintes dizeres:

Em 1917 fez gloriosa temporada neste Teatro a insigne artista Itália Fausta, à frente da Cia. Dramática de São Paulo.

Daí em diante a empresa passou a explorar os gêneros opereta e revista musicada, mais ao gosto da colônia lusa, que frequentava o teatro, merecendo destaque a Companhia de Augusto Campos, com o ator vivendo o tipo “O Policial Lucas”, da revista *O Pauzinho*.

Em 1919, vinda de São Paulo, a Companhia Arruda de Revistas, que ali se exibiu

com grande sucesso, apresentando as revistas *São Paulo do Futuro*, de Danton Vampré; e *Mambembe*, de Artur Azevedo; e *Cenas da Roca*, de Avelino Leal.

Em 1920, volta Itália Fausta, no drama de Renato Viana, *Os fantasmas*, marcando o maior êxito da temporada.

Por muitos meses a Companhia Dramática de São Paulo exibiu-se no Teatro República, sempre com grande êxito. A grande consagração de Itália Fausta foi em *A morgadinha de Val-Flor*.

A década de 1920 foi a época de ouro do República, pois nele se exibiram os maiores cartazes portugueses e também brasileiros: em 1922 Luisa Satanela, Estevam Amarante, Eurico Spinel. Em 1924, Beatriz Costa pela Companhia de Antonio Macedo. Itália Fausta novamente em 1926. Em 1929, Margarida Max e sua companhia de revistas. Ainda nesse ano, Maria Sampaio, vinda de Portugal, com a Companhia de Lucília Simões e Erico Braga.

Em 30 de outubro de 1926, conforme o *Anuário Theatral Argentino-Brasileiro* de 1926, o Teatro República possuía: 24 camarotes, 24 frisas, 690 poltronas, 34 cadeiras, 290 balcões, 481 galerias e 500 entradas. Outras fontes consignam a existência de

2.756 lugares distribuídos em: 40 frisas, 40 camarotes, 904 cadeiras de 1º, 489 cadeiras de 2º, 600 galerias e as restantes acomodações nas gerais dos jardins e no fundo das plateias.⁵⁶

A ficha técnica do SNT refere-se a um total de cerca de 2.500 lugares, incluindo 1.393, na plateia; 600 nas galerias, além das 40 frisas e 40 camarotes.

Em 1927, houve uma ameaça de transformar o República em cinema, o que veio a acontecer, sofrendo adaptação na plateia para tornar-se: Cinema República.

...Na sua longa trajetória, todas as vicissitudes, acabando mesmo em cinema poeira. O República acaba de ser completamente reformado. É outro. De palco modernamente equipado. De plateia mais confortável com suas cadeiras novas. E assim, como se fosse um teatro completamente novo.⁵⁷

Em 3 de setembro de 1932, passa a chamar-se Moinho Vermelho, em sua fachada foi colocado “o indispensável símbolo girando suas pás fartamente iluminadas...”.⁵⁸ Inaugura com *Amorzinho – O Magro e o Gordo*. Elenco: Cia. M. Pinto, direção artística de Luís (Lulu) de Barros, com Ivonne Brand, Margarida del Castilho, Dora Brasil, Júlia Vidal, Augusta Guimarães, Malena de Toledo, Miss Wanda, Rosa Negra, Georgette Leflent, Georgina Teixeira, Manoelino Teixeira, João Martins, Vicente Marcheli, Pedro Celestino, Gus Brown, seis *girls* e figurantes do nu artístico.

Em 1934, depois de sofrer reformas gerais, pintura, mobiliária e poltronas de plateia, estreia no dia 2 de março com a peça *Portugal maior*, com Lucília Peres, Laís Arruda, Pepa Ruiz, Armando Ferreira e outros. E em 1942 volta novamente a ser Teatro República.

Dos anos seguintes há uma grande lacuna de informações. Passou um longo período sem funcionar, foi reformado e reaberto ao público em 1936. Entre maio de 1944 e janeiro de 1949, funcionou como cinema. Só vamos encontrar referências em 1957 quando reabre, com a apresentação do espetáculo de Katherine Dunham, americana de nascimento, uma internacional no bailado.

Depois, a partir de 10 de setembro de 1957, a Companhia Teatro Nacional de Comédia do Serviço Nacional de Teatro fez temporadas oficiais apresentando: *Telescópio*, de Jorge de Andrade; *Jogo de crianças*, de João Bettencourt; *Pedro mico*, de Antonio Callado

e *Guerra de alecrim* e da *Mangerona*, de Antonio José, o Judeu. E a apresentação especial de *Don Juan Tenório*, com cenários e figurinos de Salvador Dalí.

O *Correio da Manhã*, em artigo publicado em 10 de julho de 1957 diz:

Neste palco, que ganhou milhares de lâmpadas, refletores, equipamento sonoro, chão novo, camarins arejados e agora com todas as comodidades para os intérpretes, o Teatro Nacional de Comédia se apresentará até dezembro próximo...

Sendo o elenco composto de: Milton Moraes, Beatriz Veiga, Beyla Genauer, Haroldo de Oliveira, Fábio Sabag, Munira Haddad, Vera Lúcia Magalhães, Antonio Soriano, Tereza Rachel, Adila Araújo, Helena Xavier, Ivan Cândido.

Em 1950, o teatro começou a caducar, fizeram-lhe algumas reformas, modificaram o jardim e o bar e depois as frisas, mas nada adiantou. Em 1953, o empresário Vital Ramos de Castro resolveu transformar o velho República, em cinema. Também não deu certo.

Foram vários os empresários que por ele passaram: Oliveira & Marquês (1914), José Loureiro (1923), M. Pinto (1932), Empresa Vital de Castro (1942-1953). Em seguida, um longo período de ostracismo, pontilhado de apresentações esparsas e sem maior relevo, parecia marcar o fim do popular teatro. Em 1960 passou por grandes reformas e sua fachada, que permaneceu a mesma até ser fechado, era moderna. Um imenso *hall*, aberto, com *displays* de ambos os lados, onde eram colocados cartazes das peças. Era um só pavimento e na frente, na parte superior, refletores iluminavam os anúncios dos espetáculos.

Em 1964, já eram anunciadas a pretensão do empresário Abraham Medina em adquirir o referido teatro para transformá-lo em uma grande casa de espetáculos como

presente ao IV centenário da cidade, à altura das necessidades e dos festejos. Neste mesmo ano Medina comprou de Eduardo de Oliveira, filho e herdeiro de João de Oliveira, a casa de espetáculos.

O Sr. Abraham Medina vem de adquirir, por 150 milhões, o Teatro República, e junto a este, um prédio de residência com o fim de aproveitamento do terreno para edificar a sala de espera, bilheterias e entrada da nova casa de espetáculos de sua propriedade. Com as obras em pleno andamento, pois o prédio em referência já foi demolido, sabe-se que o Sr. Medina vai reformar todo o velho e tradicional teatro da Avenida Gomes Freire, dando-lhe instalações moderníssimas, inclusive no que diz respeito a aparelhagem eletrônica de som. O Sr. Abraham Medina tem planos, de vasto alcance e incluiu neles elementos nacionais, porque assim entende deve colaborar com o teatro do Brasil.⁵⁹

Em 25 de março de 1965, o empresário Abraham Medina oferecia à imprensa um coquetel apresentando a nova casa de espetáculos, já completamente reformada...

Seu amplo salão recebeu um tratamento especial, com iluminação indireta, nas laterais o trabalho em massa (alto-relevo) nas partes superiores das paredes. O palco foi igualmente remodelado. Todo o chão foi atapetado, principalmente o salão de entrada, cujas paredes foram revestidas de madeira clara, moderna, tendo sido construído um amplo e luxuoso bar. Na remodelação do palco, foram construídos dois elevadores, tornando-se sua parte central giratória. Dois pequenos palcos foram construídos lateralmente, de modo a oferecer ao público uma visão panorâmica, em ângulos totalmente novos...⁶⁰

O espetáculo de inauguração foi a peça musical *Arco Íris*, e no elenco: Vilma Vernon, Hilton Prado, Perry Sales, Sylvio Cezar, Carlos Leite, Victor Ferrari e grupo de bailarinos, além do balé de Beatriz Ferrari. Roteiro de Geraldo Casé e Silva Ferreira, este também como diretor de cena; coreografia de Lennie Dale e Luciano Lucciani. A iluminação e os efeitos especiais ficaram sob responsabilidade do norte-americano Sam Leve, figurinos de Carlos Gil e Arlindo Rodrigues, direção musical de Roberto Menescal, com arranjos orquestrais do maestro Línio Panicali, cabendo a Murilo Neri a administração geral do teatro.

O teatro passou a dispor de 1.266 lugares, ostentando o título de

teatro mais bem aparelhado do País, com um palco giratório de 142 m², sistema de som estereofônico, complementado por 38 alto-falantes funcionalmente distribuídos, iluminação profusa e bem dosada e recursos cênicos que possuem, inclusive, elevadores de até 4 metros, além de dedicação de Murilo Neri e das atenções das 12 recepcionistas que, em traje de baile, distribuem sorrisos aos frequentadores.⁶¹

No coquetel de apresentação do Teatro República, Van Jafa colheu esta entrevista, com o produtor Abraham Medina:

– Eu sou um homem prático e positivo. Comprei o Teatro República visando ao IV Centenário, dotando desta forma a nossa cidade de mais um teatro à altura de suas necessidades dos festejos.

– Ninguém ignora o estado em que se encontrava o Teatro República, de abandono e esquecimento. Para se ter uma ideia exata o teatro me custou 212 milhões de cruzeiros num estado lastimável de com-

pleto abandono e sem possibilidade alguma técnica de funcionamento.

– Minha primeira preocupação foi recuperá-lo, restaurando não com excesso de luxo, mas que tivesse um aspecto bastante agradável e confortável e particularmente qualidades técnicas que um bom teatro exige como pode ser verificado.

– Nosso equipamento técnico foi todo comprado nos Estados Unidos e em luz e som é o melhor que existe no Brasil. Todo um equipamento de efeitos cênicos, completamente inédito entre nós, elevadores no palco e possibilidades de fazer chuva, bolas de sabão, neve, noites estreladas etc. O urdimento do teatro foi todo ampliado permitindo montarmos qualquer tipo de espetáculo. A parte sonora a cargo da Philips é toda inteiramente nova e de tal qualidade que praticamente não teremos necessidade do uso de microfones individuais.

– É neste novo República que vamos apresentar a nossa primeira produção, o musical *Arco-Íris* com o qual entregarei o teatro ao público carioca.

– Independente desta produção, teremos também algumas atrações internacionais para apresentar como Johnny Mathis, já programado para junho.

– Apenas lamento que o esforço que fiz e o entusiasmo que tinha com o IV Centenário não tenham sido correspondidos pelo poder oficial que num completo descaso e desinteresse deixou passar o nosso grande momento de afirmação. É lamentável o desinteresse de nossas autoridades fazendo passar praticamente despercebido o IV Centenário desta grande cidade, perdendo uma oportunidade única, juntando esforços o poder oficial e a iniciativa privada, para lançar o Brasil e o Rio de Janeiro em particular na rota do turismo e para isso construindo teatros,

jardins, praças, hotéis de toda sorte de atrações que o turista quer, gosta e paga para ver e usufruir.⁶²

Mas em 1966 o teatro já estava fechado. Abraham Medina não suportou a crise e colocou a casa à venda por 1 bilhão e 200 milhões de cruzeiros, tornando-se um “elefante branco” para o empresário, pois a “vida noturna está acabando aos poucos por falta de dinheiro”.⁶³

Por iniciativa do diretor Meira Pires, empenhou-se para que o Ministro da Educação Tarso Dutra, decidisse favoravelmente à compra do teatro, entregando-o ao Serviço Nacional de Teatro.

Os proprietários do Teatro República têm uma dívida com a Caixa Econômica Federal, dispondo-se a entregar o teatro ao Ministério da Educação pela referida dívida, que seria encampada pelo MEC. O processo referente ao assunto já percorreu todos os canais competentes: Ministério da Fazenda, Ministério do Planejamento e foi até mesmo à consideração do Sr. Presidente da República. Hoje está com o Sr. Ministro da Educação, Sr. Tarso Dutra, para decisão final.⁶⁴

Mas o início de 1968 sopraram bons ventos sobre o velho casarão da Rua Gomes Freire. Um industrial que nada tinha a ver com o teatro, o armador Paulo Ferraz, com seus 46 anos de vida na época, resolveu incentivar as artes e acreditar mais no potencial artístico do Brasil.

Este desafio só pôde ser concretizado depois de muito ouvir amigos e parentes. Seus três filhos, então universitários, incentivaram-no a mudar um pouco seu ritmo de trabalho e de vida “... a mania de acordar todo dia à mesma hora – seis e quarenta e cinco –” e o fato de que o pai “nunca tivesse

se importado muito com os problemas culturais do seu país”.

Enquanto ampliava suas salinas no Nordeste e lançava navio após navio em seus estaleiros, Paulo Ferraz idealizava a maneira de provar que afinal a autodisciplina vale tanto para a solução de problemas econômicos como culturais. Começou com a Companhia Brasileira de Balé, em outubro de 1967. Aquele mesmo processo de lançar navios ao mar, onde tudo é previsto, servia então para lançar bailarinos no palco.

Entretanto, o desafio não parou aí, um fator importante iria levar Paulo Ferraz a ampliar sua participação na vida cultural brasileira. O mesmo empenho com que fez renascer a indústria da construção naval brasileira, levou-o do balé à criação de um centro de espetáculos. Compra então o Teatro República de Abraham Medina, transformando-o no Teatro Novo.

E com aquele mesmo critério que o faz escolher um engenheiro naval ou economista: ambição, disciplina e capacidade de criação: escolheu Gianni Ratto, um artista, para dirigir seu teatro.

Em entrevista a Estefânia Lopes em 1968, Gianni Ratto relata como surgiu:

...a ideia do Teatro Novo surgiu recentemente. Tem quando muito 3 meses, e por isso há falhas difíceis de serem sanadas, porque ninguém pode resolver um problema como este, num dia, numa semana ou num mês, devido à sua amplitude.

O teatro nasceu de uma exigência específica, pois Gianni trabalhava junto com a Companhia Brasileira de Balé, que necessitava de um espaço para os ensaios e apresentações, surgindo então a oportunidade de se ter uma sede, com a possibilidade de compra e tinha uma série de outras necessidades.

O teatro é, de certa forma, uma caixa mágica, e como tal é também mágica culturalmente falando. É uma ideia que acalentou há muito tempo. No momento em que as pessoas se encontram e os pensamentos se juntam, pode-se formar uma equipe, inclusive há ideias que amadurecem no tempo e que encontram o momento certo para se realizarem, chega então Paulo Ferraz com o desejo de estruturar uma companhia, e comprar um teatro, no caso o velho República. A reforma do teatro foi feita aproximadamente em 50 dias, pois a sala era velha, sem acústica, visibilidade e conforto, e se transformou num local onde todos se sentem bem.

...o objetivo é fazer do mesmo meio de comunicação mais atuante com o público e por outro servir de centro de atenção na medida em que os artistas se identifiquem...

...Partimos do princípio de que este teatro estava um pouco abandonado e o público quase o ignorava...

...É a atuação articulada sobre 3 conjuntos permanentes: Teatro Dramático, Balé e Música Nova, que são os fundamentais.⁶⁵

A nova casa de espetáculos foi então concebida para apresentar quaisquer tipos de atividade artística, independente das complexidades técnicas exigidas, nada sobrando do antigo teatro.

A obra foi realizada pelo arquiteto Almir G. Gadelha e pelo cenógrafo Fernando Pamplona, que ficou sendo o diretor técnico do novo teatro que ganhou ar-condicionado central. Sua lotação foi reduzida em 300 lugares para oferecer maior conforto aos espectadores. O palco foi quase duplicado, para permitir apresentações de espetáculos de qualquer envergadura. Todo o sistema de som passou a ser transistorizado e este-reofônico, acústica planificada. O controle

dos 200 refletores e de toda a iluminação do teatro passou a ser inteiramente eletrônico.

O novo centro de espetáculos manteve em caráter permanente e profissional três grupos distintos: a Companhia Brasileira de Balé, a Companhia Dramática do Teatro Novo e o Grupo Música Nova do Rio de Janeiro. Esse tripé constituiu a espinha dorsal do Teatro Novo.

Enquanto um dos grupos atuava, os outros podiam estar viajando ou preparando o próximo espetáculo, na sala de aula e ensaios construída no próprio teatro, era a sala Vassilav Veltchek, com as dimensões próximas do palco (16,00m x 11,00m), para evitar perda de tempo com a adaptação dos artistas entre ensaio na sala e a apresentação no palco.

A filosofia adotada era a de que todo brasileiro gosta de bons espetáculos, e sempre que fosse ao teatro, mesmo sem saber da programação, encontraria algo de bom gosto. Essa era a ideia de Paulo Ferraz, que resolveu provar a certeza dos seus métodos empresariais, também no setor cultural, como as palavras de Gianni Ratto a seu respeito:

Paulo Ferraz continua acordando cedo. Desta vez acordou mais cedo do que nunca... para tentar impulsionar de uma vez por todas a arte do espetáculo e quebrar-lhe os tabus.⁶⁶

A equipe para direção-geral do teatro era constituída de: Paulo Ferraz, diretor geral; Gianni Ratto, diretor artístico; Agostinho Condurú, diretor administrativo; Tatiana Memória, coordenadora e Fernando Pamplona, diretor técnico.

O teatro passou a ter 1.034 lugares, distribuídos entre plateia e balcão. As poltronas foram pintadas e recondicionadas no próprio Teatro Novo, por uma equipe especializada. O fosso de orquestra para acomodar 50 músicos, os camarins com espaço para

acomodar 80 artistas; boca de cena com 12 metros de largura por 6 metros de altura. Palco de 15 metros de profundidade por 17 metros de largura e 17 metros de altura, com sistema de manobras de cenários e demais elementos cênicos contrapesados. Um ciclorama de 20 x 18 metros. Além de todas essas benfeitorias possuía, ainda, ambulatório médico, quatro escritórios para administração do teatro, restaurante para serviço interno, oficinas completas de carpintaria, eletricidade, guarda-roupas, pintura e tapeçaria, ateliê de cenografia, livraria de arte no salão de estar, chapelaria, loja de discos, biblioteca, sala de estar para artistas, bar etc.

O coquetel de apresentação do centro de espetáculos do Teatro Novo foi em 30 de maio de 1968, a inauguração foi em 8 de junho com a Orquestra Sinfônica Brasileira, dirigida pelo maestro Isaac Karabtchevsky e a pianista Magdalena Tagliaferro, tendo o seguinte programa: *Concerto para piano e orquestra Opus K-595*, de Mozart; *Andante para Cordas*, de Edino Krieger; *La Mer*, de Claude Debussy e *Leonora n. 3*, de Beethoven; e o início da temporada de 1968 foi em 11 de junho, com a Companhia Brasileira de Balé.

Antes de iniciar o concerto de abertura, o Embaixador Paschoal Carlos Magno apresentou o teatro, fazendo uma crítica ao abandono em que se encontrava o teatro no Brasil, frisando que algumas autoridades deviam estar presentes à inauguração do novo teatro, inclusive o Ministro da Educação e Cultura, Sr. Tarso Dutra, o que não aconteceu.

Quando Paschoal Carlos Magno encerrou seu discurso, pediu à plateia superlotada que se levantasse e aplaudisse o grande responsável por aquela realização,

um homem com cara de garoto encolheu-se todo na poltrona do balcão nobre, última fila, onde se havia refugiado. O homem que aplaudiram e procuravam descobrir

não apareceu, como é de praxe em solenidades como essa. Seu nome: Paulo Ferraz.

na mesma reportagem do *Jornal do Brasil*.

No teatro, o armador Paulo Ferraz gastou rios de dinheiro em obras, equipamentos, pessoal e em projetos, sem obter nenhum resultado positivo. Depois da apresentação de *Hair*, a situação tornou-se cada vez pior, e ele resolveu vendê-lo a qualquer preço. O Ministério da Educação e Cultura chegou primeiro e assegurou a substituição do teatro pelo Centro de TV Educativa. Isto mereceu uma observação do Sr. Felinto Rodrigues, diretor então do Serviço Nacional de Teatro:

De certa forma o desaparecimento de um teatro na cidade como o Rio não deixa de ser uma coisa de se lamentar. Mas o que nos conforta, já que não há outro jeito, é o fato de que no local não se vai erguer nenhum supermercado ou edifício de apartamentos. Ele continuará prestando serviços à cultura nacional.⁶⁷

O carioca perdeu o teatro e ganhou um Centro Nacional de Televisão Educativa. Adquirido pelo Ministério da Educação e Cultura, o velho – mas não tão velho – casarão da Avenida Gomes Freire continuou servindo ao povo do Rio. Era uma vez um Teatro República, a que chamaram de Teatro Novo na esperança de ver afastado o seu fim como casa de espetáculos.

O teatro foi demolido em 1971, no local foi construído o complexo arquitetônico onde funciona hoje a Televisão Educativa. O Professor Gilson Amado, então presidente da Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa informava ao diretor do Serviço Estadual de Teatro, Geysa Bôscoli, da Secretaria de Educação e Cultura do Estado:

Todo o equipamento encontrado no Teatro Novo, tais como refletores, cortinas, cadeiras, equipamentos elétricos etc. foi doado pela Fundação a entidades teatrais públicas e particulares. Desejo que meu compromisso para a construção de novo teatro, no local em que funcionou, durante muitos anos, aquela casa de espetáculos, resulta não apenas de um imperativo legal e de cumprimento da recomendação expressa do Governo do Estado, ao conceder licença para a demolição do antigo teatro; isso sim, que representa iniciativa, que não poderia deixar de adotar, visando a atender à absoluta necessidade de contar o Centro Cultural, que ali será organizado, com um teatro que satisfaça todas as exigências técnicas e artísticas.⁶⁸

Em 1972, todo equipamento da TVE que estava instalado em Copacabana foi transferido para as novas instalações, no local onde era o antigo Teatro República. E para encerrar esta sofrida novela do Teatro Novo, algumas palavras bem-humoradas de José Antonio Nonato:

Numa cidade sem teatros, o Teatro Novo está indo abaixo mas ninguém vai sentir muita falta mesmo, porque desde o tempo em que ele se chamava República, nunca foi lá de fazer muito sucesso com suas apresentações.

Dias de glória mesmo no teatro eram os dias de carnaval, porque era lá que se realizavam os fantásticos bailes de travestis, vinha gente até do exterior para concorrer ao prêmio de fantasias – que eram sempre de luxo e que tinham sempre aqueles nomezinhos simples que só os travestis são capazes de inventar. Aí o teatro enchia e a calçada em frente enchia também, botavam passarela e os vencedores vinham desfilando no sereno da Gomes Freire, palmas para o costureiro Gildo que está apresentando

sua criação “Elazinha em férias a convite do Marajá de Baroda”, saudações ao cabeleireiro Carlinhos que vem de “Cinderela de vestido azul com miçangas, prontinha para ir ao baile da fada madrinha”.

As famílias até esqueciam que o teatro ficava enfurnado no meio da Lapa e iam para lá assistir. Durante quatro dias nenhum teatro da cidade podia fazer concorrência, era o Teatro República na ponta, disparado.

Nos outros dias do ano, o teatro ficava obscuro, nada ou quase nada acontecia, nem adiantou um armador/mecenas comprar o teatro e tentar revivê-lo, ninguém foi ver *Ralé*, ninguém prestigiou o esforço da boa montagem, o teatro era mesmo muito fora de mão.

E talvez porque era a despedida, o Teatro Novo conheceu também casa cheia em sua última temporada. É que os cabeludos baixaram por lá e todo mundo veio ver *Hair*. Acostumado com a delicadeza dos falsetes dos frequentadores carnavalescos, o teatro estranhou um pouco a moçada que cantava “Aquarius”, mas acolheu-os por um ano inteiro, encheu-se de símbolos psicodélicos, sentiu cheiro de incenso e viu a moçada ficar pelada no palco, rebolando contra a Guerra do Vietnam, contra a família e contra os barbeiros.

No teatro, agora, só resta a fachada, tudo demolido. E nas escavações os operários encontraram duas testemunhas mudas dos dias do apogeu: um anel de cobre, obra de artesanato e uma pluma cor de rosa, de avestruz.⁶⁹

1915 Teatro Trianon

O Teatro Trianon foi inaugurado em 16 de março de 1915, com duas peças *Guilherme, o conquistador*, comédia em um ato de Flers

e *Cailavet*, e *Apaches em casa*, uma burleta, também de um ato, de Eustorgio Wanderley. Essas peças foram levadas pela Companhia Cristiano de Souza e Ema de Souza, tendo no elenco Cristiano de Souza, Augusto Campos, Carlos Abreu, Augusto Aníbal, João Silva, Antonio Silva, Lezut, Artur de Oliveira, Ema de Souza, Maria Amélia, Elisa Campos, Corina Silva, Laura Corina, Amélia Reis e Helena Castro.

O Trianon com 372 lugares, com 12 frisas e 10 camarotes, localizava-se na Avenida Central (hoje Rio Branco, n. 181), ao lado do cinema Parisiense, onde funcionou o Cineac, no local onde já funcionava o cinema Eclair desde 1910. A área é, atualmente, ocupada por um edifício, localizado entre o Teatro Glauce Rocha e o Edifício Marquês de Herval.

Um período em que muito se falava em nacionalismo, templo dos costumes da época. Ele seria também um fato de grande influência no surgimento da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

Era uma edificação de três pavimentos com três vãos em cada. No segundo e terceiro, esses vãos – janelas rasgadas – abriam-se sobre balcões sustentados por mísulas (ornatos providos de relevos, estreito na parte inferior e largo na superior, que ressaí de uma parede vertical, e que sustenta uma cornija, um busto, um arco de abóboda etc.). Emolduramentos enfáticos e cobertura de ardósia, com duas lucarnas, arrematada por crista metálica. Em uma das extremidades, a última prumada de vãos. Situava-se num corpo ligeiramente avançado, arrematado por uma cobertura mais elevada, também em ardósia, com lucarna, e coroada por uma forma bulbosa – esse último conjunto procurando insinuar um torreão. Uma construção eclética, de gosto predominantemente francês.

A sala de espera tinha 22 metros de fundo com poltronas ao centro e duas bancadas

laterais. De um lado e de outro, nas paredes espelhos serviam de afiche para as peças de cada temporada. Ao fundo da sala de espera, num palanque, instalava-se a orquestra que tocava nos intervalos. Depois de um hall, onde havia um bar, começava a sala de espetáculos, com escadaria que levava o público aos camarotes e balcões. Embaixo, a plateia e as frisas. À direita da plateia, vedados por paredes de lona e madeira, ficavam os dois camarins das estrelas do elenco e, por escadinha estreita subia-se ao palco. À direita, à esquerda e ao fundo localizavam-se os camarins dos artistas.

Sobre a sala de espera há maiores referências descrevendo-a como agradável, alegre e mobiliada com conforto. O saguão de espera com longos sofás e cadeiras estofadas.

Inaugurado em 1915, o teatro foi vendido em 1916 a J. R. Stafa. Durante o período de 1916 a 1924, vários foram os seus empresários: Leopoldo Fróes, de 1916 até abril de 1921; Oduvaldo Vianna, N. Viggiani e Viriato Corrêa, até 1924. Nessa época, saem Viggiani e Viriato ficando Oduvaldo sozinho; posteriormente, o teatro teve como empresário, Procópio Ferreira.

Passou um período como Cinema Trianon até abril de 1921, voltando a ser Teatro Trianon, em maio de 1921 e, é reinaugurado com a peça de Ribeiro Couto, *Nossos papás*, tendo no elenco Procópio Ferreira, Arthur de Oliveira, Manuel Durão, Abigail Maia, Natalina Serra, Gabriela Montani e Palmira Silva. Como teatro encerrou suas atividades em 1932 e é adquirido por Orlando Rangel que usa o prédio para depósito da Drogaria Orlando Rangel.

Demolido como teatro em 1932, para no local ser construído o prédio da Sociedade Sul Riograndense, onde no andar térreo passou a funcionar um cinema, que é inaugurado em 22 de dezembro de 1938, com o nome Cineac – Trianon, e apresentou o mes-

mo programa durante uma semana *70 minutos de imprensa animada em volta do mundo*. Possuía serviços de bar, com chá, bebidas e pequenos lanches.

Numa tarde de setembro de 1921, na redação de *A Pátria*, então no Largo da Carioca, palestrávamos João do Rio, Joracy Camargo, Ribeiro Couto e eu sobre coisas de teatro. Dissemos que o teatro que consolidou a comédia brasileira foi o Trianon, e pelo seu prestígio devia ser chamado “Doutor Trianon”.

Eu mesmo, além de ter estreado como autor no Trianon, aprendi o ofício de ensaiador com o mestre Eduardo Vieira e recebi das mãos de Procópio Ferreira o bastão de Diretor Artístico, da sua famosa companhia em 1926. Dezoito das minhas peças foram estreadas no Trianon.

O “Doutor Trianon” foi, assim, centro artístico, literário e social de toda uma época e ficou na história da cidade “et temper”.⁷⁰

1916 Teatro da Natureza

O Teatro da Natureza foi uma ideia de Alexandre de Azevedo, que, animado pelo sucesso registrado em Lisboa, quis instituí-lo no Brasil, em 1914. Entretanto, o prefeito indeferiu seu pedido sob a alegação de que o povo, por inculto, jamais o frequentaria. Somente em 1916, associado a alguns atores portugueses, Itália Fausta, Maria Falcão, Cristiano de Sousa e Luiz Galhardo o teatro tornou-se realidade.

Era um vasto anfiteatro ao ar livre, com 60 camarotes, 1.000 lugares distintos, 1.000 cadeiras e 1.000 populares sentados e 10.000 mil pessoas em pé. O arranjo cênico, cujo encarregado era Jaime Silva, auxiliado pelo cenógrafo Angelo Lasari, que aproveitava a vegetação existente do Campo de Sant’Anna,

na grande clareira do parque, à esquerda da porta da Rua do Senado.

O espetáculo de inauguração foi a 23 de janeiro de 1916, com *Orestes* de Eschilo, versão em versos livres do Dr. Coelho de Carvalho com orquestra e coros regidos por Luís Moreira e Francisco Nunes.

Outros espetáculos foram apresentados nesse anfiteatro, de existência tão curta: *Bodas de Lia*, *Cavalaria rusticana*, *Antígona* – com adaptação do jornalista Carlos Maul, *O Rei Édipo* – adaptação de Coelho de Carvalho – e, finalmente, *O mártir do calvário*.

Não há registros nas fontes consultadas, da data precisa de seu desaparecimento. Sabe-se, entretanto, que teve pouco tempo de existência. As chuvas torrenciais de verão, frequentes em janeiro e fevereiro, impediam a realização dos espetáculos.

1926 Theatro Casino

Quando o Prefeito Carlos Sampaio cogitou o aparelhamento da cidade às comemorações do centenário da independência política do país, projetou dotar o Rio de hotéis destinados a forasteiros internacionais, contando anexos, salões de festas, gabinetes de leitura, e dispondo de mirantes sobre detalhes panorâmicos da metrópole brasileira, atrações a que o turista se mostraria insensível, mas indispensáveis à temporada do estrangeiro. Lembrou-se o governo carioca de certa localização privilegiada, ideando levantar um desses *palaces* à testa de superfície dos 17.637 m² plantados no passeio público.

Pleiteou e obteve a concessão de explorar o planejado imóvel: *Sociedade Anônima Rio-Casino*, a qual desejava estabelecer-se com o jogo e diversões noturnas. Cavados os alicerces, erguidos os andaimes, elevaram-se os esqueletos das edificações das torres,

arcadas, jardim de inverno. Entretanto, veio a firma concessionária a falir, e a municipalidade arrematou em leilão todo o acervo. Decorreram-se vários anos. Finalmente, em 1924, o empresário Nicolino Viggiani, impressionado com aquelas ruínas vivas, veio a saber que o prefeito do Distrito Federal, já na administração Alaôr Prata, anunciara por duas vezes abertura de concorrência para arrendamento da propriedade municipal entregue à ação do tempo.

Visitou-a e recebeu a impressão de que aquele arcabouço poderia vir a metamorfosear-se em teatro.

Endereçou, nesse sentido, uma proposta, por contrato que foi aceita e assinada com a Prefeitura, obrigando Viggiani a concluir as obras da ampla edificação, utilizando-a, do lado do Silogeu (onde se reuniam associações literárias e científicas), como teatro e do lado do Palácio Monroe como restaurante, casa de chá, salão para banquetes, dancing etc. Era necessário e sem demora, batizar a futura casa de espetáculos, mas os

nomes escolhidos encontravam sempre opiniões contrárias. Apelando então para Coelho Neto, o autor *d'O Quebranto* respondeu-lhe com a seguinte carta:

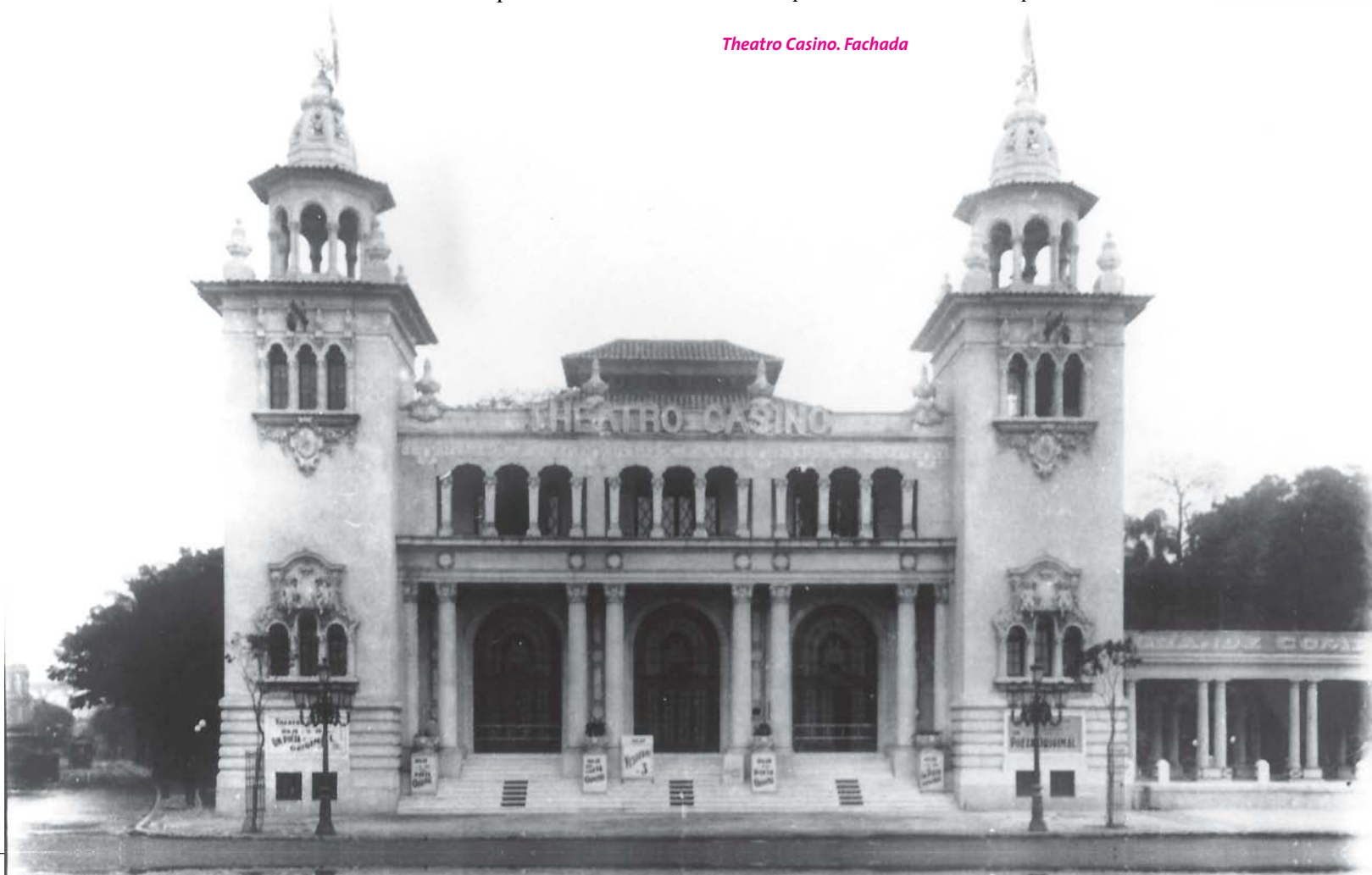
Rio, 4 de outubro – 1924.

Ilmo. Sr. Viggiani.

Theatro Casino não será um título re-tumbante, tem, porém, a vantagem de servir ao que V. S. pretende realizar, mantendo um nome de saudosa tradição. Tal nome, por predestinação, talvez, foi pronunciado na hora do lançamento da pedra fundamental do edifício, surgindo, como de semente de árvore morta, rebenta para reproduzi-la, o verde novédio.

Assim, a casa, que se conclui, será um ponto de falanteria e arte para a nova cidade como foi para a antiga, o prédio onde se acha instalado o Club dos Diários. E o nome “Casino”, revivendo no pavilhão gracioso, agradará a duas gerações – a uma, recordando-lhe o passado, a outra com os espetáculos e festas com que V. S. o atrair.

Theatro Casino. Fachada



Salvo melhor juízo “Theatro Casino” é o título que me parece ajustar-se melhor à casa em que V. S. pretende inaugurar, em breve, a empresa, à qual, sem veleidades de profeta, mas por confiar em quem a vai dirigir, vaticino prosperidade e glória. De V. S. ven.

Coelho Neto⁷¹

Resolvida a parte contratual com o executivo urbano, cuidou logo Viggiani da constituição de uma empresa para objetar as custosas obras.

Surgiu, por isso, a firma Viggiani & Laport, com o capital realizado de 560 mil cruzeiros, constituída por Nicolino Viggiani e Paulo Laport.

Gusmão, Dourado e Baldasini – arquitetos – foram incumbidos do projeto de adaptação do teatro, respeitando o plano dos seus colegas Memória e Couchet, autores da primitiva planta da construção, arquitetos do escritório de Heitor de Melo. Compreendia dois prédios, um em cada ângulo do parque, ligados por uma pérgula.

Com vista voltada para o mar, era constituída pelas fachadas de dois pavilhões iguais, o Theatro Casino e o Casino Beira-mar, interligados por uma colunata. Dentro de um tratamento eclético, apresentavam-se alguns comportamentos arquitetônicos tradicionais, como por exemplo: o uso de dois torreões enquadrando o tramo principal da fachada, a verga curva em serpentina (arbalète), cartelas, tendo como figura central um medalhão oval, além de outros ornamentos de gosto rococó, combinados com alguns já francamente neoclássicos.

A presença de um mirante com cobertura em quatro águas encimando a parte central da fachada, parece confirmar o gosto neocolonial que se fez presente em outros projetos para a exposição de 1922. Elementos bastante fantasiosos, com o coroamento dos

torreões e as esquadrias em caixilhos em diagonal, traem o comportamento eclético. Em relação às fachadas laterais e posterior, valia a pena salientar a presença de marquises de vidro com estrutura de ferro, elemento em voga na época, assim como balcões do pavimento superior com balanço, bastante ousado, servindo de marquise para portas do pavimento inferior.

Curiosa, também, é a presença de vãos de ventilação e iluminação sobre as janelas do primeiro pavimento, ora tratado como lucarnas (abertura para dar passagem à luz), ora com tratamento geométrico bastante despojado.

Comentava Mário Nunes por ocasião da inauguração do teatro:

O teatro reúne todas as qualidades inerentes ao fim a que se destina. Decorado primorosamente, mobiliado com elegância e distinção, oferece a sala bela perspectiva, como as ordens de camarotes, frisas e balcões. A sala adapta-se a qualquer estação do ano, no inverno, fechada, agasalhada por tapeçarias, para-ventos; no verão, abertos os janelões, olha para o mar ou se debruça sobre o Passeio Público. A decoração das balaustradas é ouro e verde.

O hall, como o teto, decorado em relevo e marchetado de cristal emoldurando as iluminuras do vitral, a disposição decorativa dos seus lustres é bela.

Sob a sala ficam os camarins, com água corrente, campainhas, ventiladores e aquecedores; usina de eletricidade, com geradores próprios; e ateliê de cenografia.⁷²

O escultor João Confolorieri modelou as decorações de estuque, sendo as pinturas maiores realizadas pelo mestre decorador espanhol Colon. Luiz Peixoto, artista plástico e escritor teatral, estabelecido com a Casa Arlequim, gerando sob a razão social



Theatro Casino. Lateral

de Luiz Peixoto & Companhia, encarregou-se de confeccionar as poltronas, estufadas com finos gobelins. O teatro comportava quinhentos lugares na plateia, além de possuir camarotes, frisas e balcões.

Finalmente, na noite de 18 de junho de 1926, e tendo como diretor o comediógrafo Abadie Faria Rosa e como secretário o revisor gráfico e libretista de operetas Ruben Gil, foi inaugurado o Theatro Casino na esplanada do Passeio Público, construído no terraço, onde existiam os pavilhões de Mercúrio e Apolo – obra do Mestre Valentim – ao lado do Silogeu.

Inaugurou-o a companhia Jayme Costa, que se apresentou com a comédia musicada em três atos, *Sorte Grande*, original de Bastos Tigre, partitura de Antonio Lago, cenários dos artistas portugueses Hypolito Colomb

e Saul de Almeida, encenação do professor Eduardo Vieira.

O elenco inaugurador era composto por Jayme Costa, Maria Falcão, Maria Lina, Elza Gomes, Davina Fraga, Eugênia Brazão, Ismênia dos Santos, Carmen Azevedo, Justina Laverone, Guiomar Gualberto, Maria de Lourdes; as bailarinas Moly Bel e La Chloè, Aristóteles Pena, Delorges Caminha, Jorge Diniz, Sylvio Vieira, Ramos Júnior, Armando Duval, Durval Rebouças, Henrique Fernandes, Alberico Melo, ponto; Christovão Vasques, o primeiro maquinista; e Bernardino Xavier, contrarregra.

Por ocasião da inauguração do teatro, a *Revista da Semana* assim se manifestava:

...Vai o Rio de Janeiro ser dotado de uma sala de espetáculos na verdade digna dessa sociedade elegante e culta. A sala oferece,

nas suas condições de conforto e aprazimento, numa feição de alto e fino gosto, de estilo quanto possível esmerado. E, se realmente houve como se diz, da parte dos construtores o cuidado perfeito da acústica e outros requisitos até agora tão desprezados ou ignorados, teremos no Casino o nosso primeiro teatro de comédia, um teatro-escola para os artistas e para o público.⁷³

Realizaram temporadas no Theatro Casino companhias nacionais e estrangeiras encabeçadas por alguns dos maiores nomes da cena brasileira e internacional, como Procópio Ferreira, Adelina e Aura Abranches, Eva Stachino, Renato Vianna, Jayme Silva, e Raul Roulien.

Em 1927, funcionou como Cinema Casino, fechando em junho do mesmo ano, por não ter feito sucesso. É reaberto novamente em 9 de agosto de 1927, como Theatro Casino, apresentando a Companhia de Raul Roulien o espetáculo *Futilidades*, tendo no elenco a pequena trupe de Roulien, constituída por Charita Moreno, Andaluz e Raimon e Sosof, além de bailarinos.

Em 1928, foi feita uma tentativa junto ao Prefeito Prado Júnior para recuperá-lo, transformando-o no Teatro Normal, aproveitando a verba de 800 contos, já votada para a instalação de um teatro de comédia brasileira. O teatro entrou em reformas imprescindíveis, executadas pela Prefeitura, e que foram concluídas em 1929.

Em 29 de outubro de 1934, a Prefeitura instalou sua Escola Dramática, criando Teatro Escola cedido por dois anos, que estreou, com a peça *Sexo*, de Renato Vianna; sendo o elenco: Olga Navarro, Itália Fausta, Renato Vianna, Jorge Diniz, Jayme Costa, Suzana Negri, Delorges Caminha, Antonio Marzulo, Mário Salaberri, Lúcia Delor e Eros Volúcia. Os cenários foram pintados por Angelo Lasari, baseado nas maquetes de Osvaldo Teixeira.



Theatro Casino. Sala de espetáculos

Ainda neste ano, em 1935, por iniciativa da Casa dos Artistas, foi inaugurado, em frente ao Teatro Escola, o busto de Leopoldo Fróes, esculpido por Benevenuto Berna.

Nesse mesmo ano, o teatro encerrou definitivamente suas atividades, Renato Vianna foi obrigado a interromper sua temporada e transferir-se para São Paulo, por intimação da diretoria do Patrimônio Municipal, que baseada em laudo técnico, alegou que o edifício ameaçava desabar.

Desapareceu em 1936, tendo sido demolido por ordem do Prefeito Henrique Dodswoth, com o objetivo de alargamento da pista para automóveis:

Para justificar esse atentado ao Teatro Nacional, alegou que o prédio ameaçava ruir, tão maltratado estava pelo tempo...

...Uma turma de trabalhadores se incumbiu da tarefa de destruição, que não foi fácil resolver com simples golpes de picaretas. Tornou-se necessário o emprego de grandes doses de dinamite para fazer desa-

parecer o Casino que, segundo os engenheiros municipais, era quase uma ruína...⁷⁴

E, ainda, outro comentário sobre a demolição:

...fez demolir o teatro, empregando na sua derrocada consideráveis cargas de dinamite, com essas memoráveis eclosões estilhaçando a vidraçaria, ruindo ornatos e abalando outro prédio oficial, o Palácio Monroe⁷⁵

1927 Teatro de Brinquedo

Em 10 de novembro de 1927, deu-se início às atividades do Teatro de Brinquedo, no Salão Renascença, um dos salões do Casino Beira-Mar. O Casino Beira-Mar foi inaugurado em 7 de agosto de 1926, localizado na Esplanada do Passeio Público, em prédio idêntico ao do Theatro Casino situado na outra extremidade do terreno, do lado do Palácio Monroe. Funcionava como casa noturna, cabaré e oferecia vesperais dançantes aos sábados e domingos. Em seu espetáculo de inauguração, apresentou as *girls* do Bataclan.

A única notícia sobre o funcionamento do Casino Beira-Mar como sala de espetáculos teatrais, refere-se ao Teatro de Brinquedo. Uma iniciativa modesta de Alvaro Moreyra (1888-1965) e sua mulher Eugênia. Figuras em namoro permanente com o teatro, mas desanimadas de praticá-lo pelo ambiente e pelas condições precárias. Os espetáculos do Teatro de Brinquedo foram a mola propulsora do interesse que passou a existir dali por diante pelas coisas de teatro em criaturas que supunham inacessível ou incompatível com as condições sociais, essa forma de atividade artística. Deste teatro saíram inúmeras personalidades, entre elas Paschoal

Carlos Magno, o fundador dos teatros do Estudante e Duse.

Para a realização da ideia, Lopes Fernandes, Ferraz & Companhia, facilitaram a Alvaro Moreyra o subsolo do Casino Beira-Mar. Nele, Luiz Peixoto e Lúcio Costa armaram a sala: “só plateia com capacidade para 180 pessoas” e continua: “O palco foi montado pelo maquinista Ozório Zalut. A decoração da sala foi projetada pelo arquiteto Lucio Costa e Luiz Peixoto, que também se encarregou da encenação; instalações elétricas, Aníbal Bonfim. Direção geral, Álvaro Moreyra; Tesoureiro, A. Cunha Neves; Publicidade, René de Castro.”⁷⁶

Para Gustavo Dória, em *Moderno teatro brasileiro* (p.30)

Teatro de Brinquedo foi montado no Salão Renascença, com decoração e adaptação de Luis Peixoto e Di Cavalcanti. A estreia ocorreu em 10 de novembro de 1927, com a apresentação da peça Adão, Eva e outros membros da família, de Alvaro Moreyra.

O teatro assim se chamava porque os cenários imitavam caixas de brinquedos. A intenção de Alvaro Moreyra era tornar o teatro uma arte popular, que fizesse sorrir e ao mesmo tempo pensar, sua companhia era formada por amadores provenientes de famílias de classe média alta.

O Teatro de Brinquedo foi destruído a golpes de incompreensão em 1937. Nova tentativa foi realizada. Apesar de ser uma experiência inovadora, não repercutiu de forma positiva, tampouco sua retomada mais tarde ficou tão incompreendida como a anterior.

O início da Segunda Guerra Mundial pôs termo a essa interessante e corajosa atividade do casal Moreyra.

1934 Teatro Rival

Deve-se a decisão e a visão do Sr. Vivaldi Leite Ribeiro, o aproveitamento do amplo subsolo do Edifício Rex, de sua propriedade, situado à Rua Álvaro Alvin n. 33/37 para a implantação do Teatro Rival.

A 22 de março de 1934 inaugura-se o teatro, com companhia organizada por Oduvaldo Vianna, apresentando a peça *Amor* (comédia-filme) de autoria do próprio Oduvaldo, dela fazendo parte: Dulcina de Moraes, Odilon Azevedo, Manoel Durães, Aristóteles Pena, Duval Rebouças, Roque da Cunha, Augusto Baroni, Silvio Miraldo, Alberto Dumont, Wanda Marchetti, Justina Laveroni e Leonor Navarro.

O Teatro Rival tinha características bem diferentes dos demais teatros da época. O palco dividia-se em três setores, permitindo a encenação de qualquer peça e a largura da boca de cena era bem grande. A capacidade era de 518 lugares, distribuídos em 104 cadeiras numeradas, 260 cadeiras sem número, 106 no balcão e 12 frisas, comportando quatro pessoas cada uma. A parede da fachada externa é revestida de pedras lisas e irregulares, de cor escura. A bilheteria, voltada para a calçada, fica ao lado da entrada. A porta de acesso do público, em madeira, é precedida de uma pequena cancela de ferro. Vinte e quatro possantes ventiladores injetavam e agitavam ar fresco. Não havia urdimento: entretanto possuía vários camarins. A decoração da casa coube ao artista Monteiro Filho, e as cores usadas: azul, rosa e prata davam agradável aspecto ao seu interior.

Para os que amam o Rio de Janeiro, seus foros de cidade moderna e culta, a de ontem foi uma grande noite. Inaugurou-se na parte central, no quarteirão dos cinemas um teatro, um teatro elegante, bonito,

confortável com a marca do último instante, construído todo sob o solo, com um palco dividido em três partes permitindo a encenação de peças com técnica cinematográfica no que concerne à diversidade de cenas e ambientes, com uma acústica que nada deixa a desejar e grande maioria de lugares bons em que o espectador fica à vontade, esplendidamente acomodado. A sala decorada é realmente de extremado bom gosto.⁷⁷

Na época, como era de se esperar, a nova casa de espetáculos causou a maior sensação. A estreia da peça *Amor*, inaugurando-a, obteve o maior êxito de crítica e público, podendo-se constatar tal fato através de um trecho do livro *40 anos de Teatro*.⁷⁸

Duas casas superlotadas, entusiasmo contagiante. A peça – comédia – filme – apresenta mais de trinta quadros, sucessão de coisas interessantes em que se fundem emoções e caracteres, a ironia e a crítica, o ridículo e a tragédia tudo com fundo humano e nítida intenção social; pinta o inferno em que vive o marido de mulher ciumenta. Os traços, embora caricaturais, são de verdade flagrante que a habilidade teatral de Oduvaldo acentua, técnica do melhor quilate: só um defeito, o do repizamento, desejo de esgotar o assunto. Dulcina emprestou feito quase histerico à ciumenta exaltada, detalhando o tipo com segurança, pondo seus nervos, nervosa a plateia. Durães, que já atingiu a maturidade artística, dicção impecável, sentindo-se, porém, o estudioso; retrata a personagem com fidelidade. Odilon surpreendeu: apesar das qualidades já reconhecidas, só agora pode ser considerado ator de primeiro plano; bem, nas cenas capitais. Wanda Marchetti, um valor novo, impõe-se por sua distinção natural equilí-



Arquivo Cedoc/Funarte

Teatro Rival. Fachada

brio, coisa difícil em quem começa, inflexões justas. Aristóteles mantém seus créditos. Fizeram-se notar, Roque da Cunha e Leonor Navarro. Encenação de acentuado bom gosto moderno.

A peça *Amor* permaneceu em cartaz por 98 dias, num total de mais de 200 representações. Dulcina de Moraes e sua companhia continuaram no Rival onde, levaram a efeito brilhante temporada de comédia. À frente do elenco, atingiu seu apogeu artístico. Foram ainda encenadas, naquele ano de 1934, as peças: *Ela e Eu...*, de Beer e Verneuil, com tradução de Alberto de Queiroz; *A canção da felicidade*, de Oduvaldo Vianna (esta ficando em cartaz por 58 dias num total de mais de 100 representações); *O Último Lord*, de Hugo Falena, com tradução de Oduvaldo Vianna; *A musa do tango*; *A bela e a fera*, de Bernard Shaw, tradução de Oduvaldo Vianna.

Terminando sua temporada de 1934 no Rival, Dulcina se despede do público a 26

de outubro com uma festa organizada e dirigida por Oduvaldo Vianna. Porém, ainda reapresenta *Amor* despedindo-se realmente a 7 de novembro do mesmo ano, seguindo para São Paulo, onde foi ocupar o Teatro Apolo. De regresso de São Paulo, Dulcina associada a Odilon, volta a ocupar, com sua companhia, em 28 de março de 1935, o Teatro Rival com a peça *Esta noite ou nunca*, de Lily Hatevany, traduzida por Oduvaldo Vianna. No elenco: Dulcina, Sarah Nobre, Paulo Gracindo (estreado como ator), Ruth Mynssen, Odilon, Roque da Cunha, Aristóteles Pena, Teixeira Pinto, Eduardo Viana; com direção artística de Oduvaldo Vianna e direção cênica de Odilon.

Continuando a temporada, Dulcina e Odilon encenam: *Bebezinho de Paris*, de Darthê e Dumel, com tradução de Oduvaldo Vianna; *Fredaine vai casar*, de André Picard, com tradução de Alberto de Queiroz; *Pássaro*

que foge, de John Drinkwater, com tradução de Oduvaldo Vianna; *Matei!*, de Berr e Verneuil, com tradução de Renato Alvim e Carlos Bittencourt; *Le Bonheur*, de Bernstein, com tradução de Heitor Moniz; *Mascote*, de Oduvaldo Vianna e Cleômenes de Campos; *Alegria de amar*, de Louis Verneuil, com tradução de Alberto de Queiroz; *Gaiola dourada*, de Michel Durant, com tradução de Alberto de Queiroz; *O último lord*, de Hugo Falena, com tradução de Oduvaldo Vianna; *A menina do chocolate*; *Amor, gaiola dourada*; *Pancada de amor*, de Noel Coward, com tradução de Carlos Bittencourt e Renato Alvim; *Nono mandamento*, de Michel Durand, com tradução de Brido de Abreu.

A temporada foi um grande sucesso. E, para perpetuar a memória das duas temporadas (1934/1935) de Dulcina no Teatro Rival foi inaugurada, com grande festa, uma placa no hall do teatro a 31 de outubro de 1935. Terminando a temporada com reapresentações de: *Amor e nono mandamento*, em 27 de dezembro.

No decorrer dos anos, vários acontecimentos marcaram a vida do Rival. Várias companhias fizeram grandes temporadas e muitas peças foram encenadas. Para fazer uma amostragem do repertório encenado por este teatro apresento uma retrospectiva da história do Rival, relaciono cronologicamente algumas peças e respectivas companhias, como também os acontecimentos importantes que dela fazem parte: *A Dictadora*, 1936 (Cia. Casarré – Elza – Delorges); ... *E o amor é assim*, 1936 (Cia. Casarré – Elza – Delorges); *As doutoras*, 1937 (Cia. Jayme Costa); *Assim... não é pecado*, 1937 (Cia. Jayme Costa); *Conheci uma espanhola*, 1938 (Cia. Elza Casarré); *Marqueza de Santos*, 1938 (Dulcina – Odilon); *Carlota Joaquina*, de 1939 (Cia. Jayme Costa).

Em 1940, o Teatro Rival ainda era de propriedade da Cia. Industrial Minas Gerais,

representada pelo seu Diretor-Presidente Vivaldo Leite Ribeiro, que o arrendou em 15 de fevereiro desse mesmo ano a Luis Iglesias e, em 10 de junho a Jayme Costa.

...*Aonde vaes, coração?*, 1940 (Luis Iglesias); *Feia!*, 1940 (Cia. Eva Todor); *Levada da breca*, *Uma sombra* e *Revista da Cinelândia*, 1940 (Cia. Eva Todor); *O trophéo*, 1940 (Luis Iglesias); *Eu, tu, ele!*, *A nossa gente é assim* e *Pensão de D. Stela*, 1941 (Cia. Jayme Costa); *Duas máscaras*, 1942 (Cia. Jayme Costa); *Emboscada nazista*, 1942 (Jayme Costa); *Galinha verde*, 1942 (Itala – Casarré – Delorges); *Por causa do Lulu*, 1942 (Itala – Casarré – Delorges); *A Marquesa de Campos*, 1943 (Alda Casarré – Delorges); *O tio primo*, 1943 (Cia. Mario Salaberry); *As solteironas dos chapéus verdes*, 1946 (Cia. Palmeirim – Cecy); *A Gilda do Barreto*, 1946 (Alda Garrido); *Rosa das sete saias*, 1946 (Alda Garrido); *A novela da Carlota*, 1946 (Alda Garrido); *A lagartixa*, 1947 (Alda Garrido); *Maria da fé!*..., 1947 (Alda Garrido); *Bubuca se casa!*..., 1947 (Alda Garrido); *Uma vez na vida*, 1948 (Cia. Mesquitinha); *Uma mulher complicada*, 1948 (Alda Garrido); *Um beijo com molho*, 1948 (Alda Garrido); *Sindicato dos maridos*, 1948 (Cia. Mesquitinha); *Mamãe dormiu na rua*, 1948 (Alda Garrido); *O folgado*, 1948 (Cia. Mesquitinha); *Cabeleireiro de senhoras*, 1948 (Cia. Mesquitinha); *O pai de minha filha*, 1948 (Cia. Mesquitinha); *O congresso é que resolve*, 1948 (Alda Garrido); *A lógica da poligamia*, 1949 (Cia. Aimée); *A noiva deita-se às 11*..., 1950 (Cia. Aimée); *Especialista em coração*, 1950 (Cia. Déa-Casarré); *Aconteceu naquela noite*, 1950 (Cia. Déa-Casarré); *A caridosa*..., 1950 (Cia. Aimée); *Se o Guilherme fosse vivo*..., 1950 (Alda Garrido); *O amante motorizado* e *Não ande nua, por favor*, 1951 (Cia. Aimée); *Surpresas de uma noite de núpcias*, 1951 (Cia. Aimée); *Que mulher!*, 1952 (Cia. Aimée); *Mayá*, 1953 (Cia. Marlene e Luis Delfino); *Dona Xepa*, 1953 (Alda Garrido).

Nessa época, o Teatro Rival, graças a Alda Garrido, teve uma temporada esplêndida, não só pelas comédias por ela encenadas, como pelo estouro que foi com *Dona Xepa*. Esta foi a época áurea do Teatro Rival. Além disso, Aimée também contribuiu, no começo dos anos 1950, para assegurar ao teatro a sua tradição.

No ano de 1953, acontece um fato importante. Foi inaugurada mais uma placa, dessa vez homenageando a atriz Aimée. Homenagem esta, não só pela sua temporada, como pela sua extraordinária atuação na comédia *Que mulher!*, de M. Hennequiva e Pierre Weber, com tradução de Daniel Rocha. Inaugura-se, então, no ano de 1953, oficialmente, uma placa de bronze, no hall do Rival, onde pode-se ler os dizeres: “À Rainha do Wandewil Aimée pelo seu sucesso em *Que Mulher!*...”

Em 28 de julho de 1955, Gentidumar Gomes Leal tornou-se seu novo proprietário, através da firma Star Produções Artísticas Ltda. *Um Cravo na lapela*, 1954 (Os Artistas Unidos); *Os ovos do avestruz*, 1954 (Os Artistas Unidos); *Mulher de briga*, 1955 (Alda Garrido); *A mulher das quintas-feiras*, 1956 (Cia. Aimée); *Chuvisco*, 1957 (Alda Garrido); *Dona Brasília quer casar*, 1957 (Alda Garrido).

Além das já citadas companhias, também fizeram temporadas: 1957, Oscarito e Cia; 1957, Cia. Odilon; 1958-59-63, Cia. Dercy Gonçalves; 1959-60-61, Alda Garrido; 1960-61-62-63-64-65, Gomes Leal; 1960, José Vasconcelos; 1961-64, César Ladeira; 1964, Chico Anísio Produções; 1964, Raul da Matta; 1964-65, Walter Pinto – Gomes Leal.

A partir de 1966, Gomes Leal, novo proprietário do Teatro Rival, monta 45 produções na base do reboledo.⁷⁹ Dentre elas: *Que tudo mais vá pro inferno*, 1966; *Mulher é a solução*, 1966; *Papo firme é pra mulher*, 1966; *Elas são tremendonas*, 1967; *Vem quente que es-*

tou fervendo, 1967; *Oh! Que delícia de bonecas*, 1967 (que perdurou em 68); *De costa pra quem gosta*, 1967; *Bonecas em ritmo de aventura*, 1968; *Botando pra derreter*, 1968; *Bonecas em ritmo de aventura*, 1968; e mais; *Tem candango no soçaito*; *Mulheres me afobei*; *Esperem que o caldo sai*; *Quero essa mulher assim mesmo*; *A lagosta é nossa*; *Bonecas* (1969/70); *Mulheres com aquele plá*, 1970. “Para perpetuar a passagem de Gomes Leal pela direção do Rival, foram colocadas várias placas comemorativas dos seus espetáculos”⁸⁰

A partir de 15 de abril de 1970 o Teatro Rival passa a ser de propriedade de Américo Leal, que o arrendava desde 1968, juntamente com Gunter Langsman, além dessa informação os jornais da época noticiaram:

Com uma revolucionária revista que vai deixar você com a cuca fundida, Gomes Leal se despede do Teatro Rival [...] Américo Leal é o comprador. Pagou 800 milhões e espera recuperar isso pouco tempo [...] Américo Leal, o novo dono, já foi arrendatário do teatro de 1968... Dia 29 ele assina os papéis.

...O Teatro Rival, situado na Rua Álvaro Alvim, vai ser vendido, dentro de uma semana, por seu atual proprietário, Gomes Leal, a Américo Leal, que já o arrendou há 2 anos.⁸¹

Com isto se chega a uma data exata, em 15 de abril, e fica a certeza de que no ano de 1970, Américo Leal se torna o novo proprietário do Rival. E, ainda, fica estabelecida a confirmação de que a partir de 1968 ele o arrendara.

Alguns espetáculos encenados a partir desta época: *Mulheres pra kilo*, 1969; *Tocando na bandinha dela*, 1969; *Mulheres em ritmo de 69*, 1969; *Oh! Que delícia de bonecas*, 1968; *É de mulher que eu gosto*, 1972; *Tem fuque fuque no popopó*, 1972.

No ano de 1974, o Teatro Rival, já alugado a um grupo de espanhóis: Albino Cuquejo Suarez, José Cuquejo Suarez, Camilo Cuquejo e Cuquejo e Samuel Lírio, sob a firma Star Produções Artísticas Ltda., passou por reformas gerais.

Em carta-resposta de 23 de outubro de 1974, a Star Produções Artísticas Ltda., atendendo à solicitação do antigo Serviço Nacional de Teatro (SNT), informa sobre as condições e estrutura do Teatro Rival:

O novo Teatro Rival está atualmente dotado de todos os requisitos para um bom funcionamento, para qualquer gênero, pois as recentes obras efetuadas o deixaram na condição de melhor e mais bem situado teatro do Estado da Guanabara. Com as recentes obras de reforma, pintura etc... Contamos com 8 (oito) excelentes camarins, em ótimo estado e que no momento estão sendo ocupados confortavelmente por mais de 30 (trinta) artistas sem atropelos e tumultos.

a) Palco – conta com 11,50 de largura e uma altura de 3,50. Um novo e eficiente quadro de luz completo; nova aparelhagem eletrônica, e, um n. de refletores que satisfazem a qualquer montagem no novo Teatro Rival.

b) Plateia – A lotação do Novo Teatro Rival é de 518 lugares, assim distribuídos: 104 cadeiras numeradas, 260 cadeiras sem número, 106 cadeiras de balcão e 12 frisas com 4 lugares cada uma.

c) Aluguel – Sobre esta questão, o mesmo se fará, mediante acordo pessoal mas como de praxe, o mesmo se faria com porcentagem e um mínimo com garantia, porém, como acima foi citado, o mesmo somente acordo pessoal será possível.⁸²

Um dos espetáculos apresentados pela Star Produções Artísticas Ltda., foi *Cinelândia muito louca* que estreou em 5 de setembro

de 1974 e como temporada até dezembro do mesmo ano.

Em 1975, a Star Produções mudou de nome, passando a chamar-se “Star Produções Artísticas e Comerciais Ltda”, continuando como arrendatária do Rival. Em julho deste mesmo ano o Teatro foi fechado e, em setembro Albino Suarez e Samuel Lírio fazem um pedido ao Diretor do SNT, Sr. Orlando Miranda, para ampliá-lo e transformá-lo em café-cantante com: bar, boate e restaurante. O pedido foi aceito, levando à concessão do Alvará. Foi enviado requerimento ao prefeito, sendo juntadas as plantas das obras a serem efetuadas, em que seriam gastos cerca de Cr\$ 400 mil. O fato acabou gerando uma polêmica na classe teatral.

O presidente da Casa dos Artistas, Fernando Moreno, oficiou ao Ministro da Educação e a Prefeitura do Rio de Janeiro, para que não consistam na transformação do Teatro Rival em “boate”, o que é pleiteado pela firma Star Produções Artísticas e comerciais Ltda.⁸³

Em matéria intitulada “Casa dos Artistas não quer Rival transformado em Boate”, pode-se verificar o acontecimento:

...Explicou o presidente da Casa dos Artistas que todos os atores estão contra tal transformação, “porque teatro é cultura e desde 1953 que o governo não constrói um teatro no Brasil”. Frisou que de acordo com a Lei Federal n. 45, “se um teatro for destruído, no mesmo local terá que ser construído outro. [...] Fernando Moreno pretende ingressar na justiça com uma interpelação judicial, mostrando inclusive que o artista Colé há tempos pediu o Teatro Rival para ali apresentar uma revista, não conseguindo, porém”. “Pereira Leite, o ator mais antigo do Brasil, Colé, Nick

Nicola, Wanda Lacerda e muitos outros estão solidários com a direção da Casa dos Artistas.⁸⁴

Em contrapartida o Diretor do SNT, Orlando Miranda, dizia ter agido “com toda cautela”⁸⁵ ao dar parecer favorável à concessão de Alvará, a título precário, à Star Produções Artísticas e Comerciais Ltda, para a utilização do Teatro Rival como bar, restaurante, e manter, obrigatoriamente, uma atividade teatral no horário comercial.

Orlando Miranda acrescentou que a utilização do tempo ocioso dos teatros pode ser até um caminho para o barateamento dos ingressos, pois reduziria o pesado ônus dos aluguéis.⁸⁶

Já o Prefeito Marcos Tamoyo que estaria estudando o projeto antes da concessão do Alvará, de acordo com nota do *Globo* de 13 de setembro de 1975, “recusou-se a comentar a questão antes de ser elaborado um parecer técnico”. Porém, afirmou que se recusará a provar o projeto se ficar constatado qualquer desvirtuamento das tradições do antigo teatro.” Enquanto a Casa dos Artistas é contra o projeto, a Sbat e a Acet se manifestaram favoráveis ao projeto.”⁸⁷

Depois de muitas discussões e impasses, tudo ficou acertado sobre o destino do Teatro Rival, passando ele a ser um café-concerto sem deixar de ser uma casa de espetáculos:

Tendo em vista o propósito manifestado pelo requerente, somos de opinião que poderá ser concedido o alvará, a título precário, pelo prazo de 12 meses, sempre prorrogável, desde que o requerente se obrigue, sob pena de cassação de licença, a manter, de modo permanente e consecu-

tivo, a atividade teatral, com espetáculos de duração mínima corrida de 1 hora e 30 minutos, podendo, a critério da direção, ter um intervalo. Não havendo espetáculo de revista em cartaz, nenhuma outra atividade poderá funcionar na casa.⁸⁸

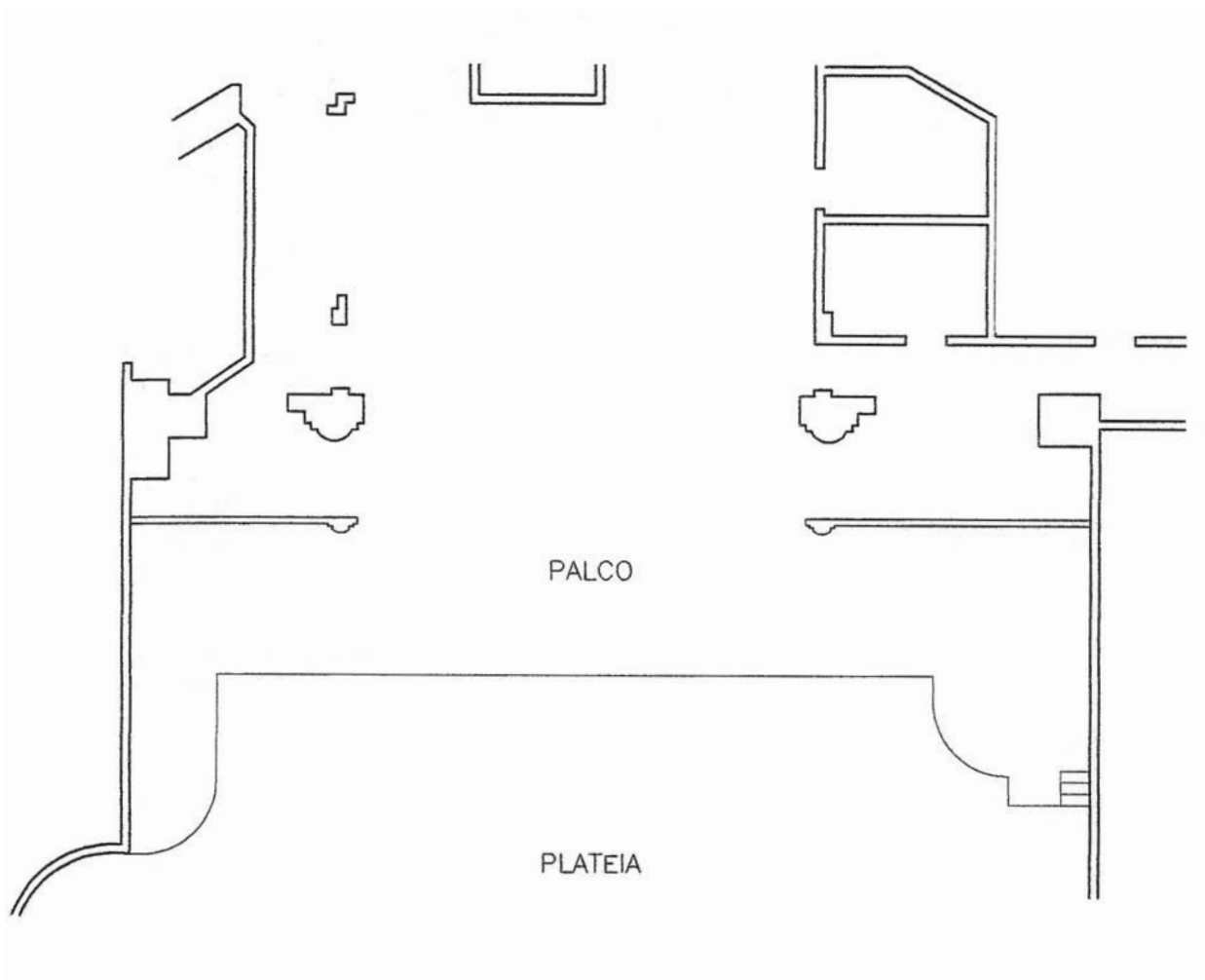
Começaram a partir daí, as reformas para transformar o Teatro Rival num café-concerto, com projeto do arquiteto José Júlio Peçanha de Amorim. “Todo reformado o Café-Concerto ficou sem a habitual plateia, transformada em 600 lugares nas mesas dispostas pelo salão”.⁸⁹ A reinauguração do Teatro Rival como Café-Concerto Rival foi em 9 de dezembro de 1975, com o espetáculo *O impossível acontece. Isto é revista*, tendo no elenco: Cheiroso, Fábio Camargo, Renato Castelo, Sebastião Apolonio, Gugu Olimecha, Cezar Montenegro, Edy Star, Carlos Augusto, Sidney Magal, Robby Rethy Jr. e mais 18 *girls*. A equipe técnica era composta por 15 profissionais.

O *Jornal do Brasil* comentava em sua edição de 29 de outubro de 1975:

Com a reabertura do Teatro Rival, prevista para a segunda quinzena de novembro, o Rio vai ganhar seu primeiro café-concerto, trazendo de volta às noites cariocas um tipo de espetáculo já quase esquecido, do começo do século, tempo de glória das confeitarias Colombo e Americana.

Jota Efegê comenta:

O Rio atual, este ano de 75, terá, já no próximo dia 20 um “café-cantante” ou, como era usual no pernosticismo do afrancesamento em voga na primeira metade deste século, um “café-chantant”. E sua instalação, já quase concluída, será no subsolo do Edifício Rex onde funciona o Rival Teatro [...] Esse novo “café-cantan-



Teatro Rival. Planta baixa, (S.E)

te”, lembrança de tempos passados e tão suspirados pelos setentões, pelos raríssimos boêmios dos alegres salões de diversão que espalhavam pela cidade, em lugar das graciosas “garçonettes” do galicismo de então, terá, no anglicismo dominante, “gogo-girls”. Os frequentadores atuais não irão, certamente, pedir que lhes sirvam o piper mint , o chartreuse ou anizetti sempre presentes nas mesas dos antigos “cafés-cantantes”, nos quais se inspiraram os que vão revivê-los agora, na sala da antiga plateia azul-rosa do Rival.⁹⁰

Assim, no final do ano de 1975, o Teatro Rival, palco de grandes espetáculos de comédia, muda não só de nome, como de estrutura, para Café-Concerto Rival.

Vale lembrar alguns espetáculos apresentados naquele ano pela firma Star Produ-

ções Artísticas Comerciais Ltda: *Greta Garbo quem diria acabou no Irajá*, de Fernando Melo (abril/junho/75); *Elas atacam de banda*, de José Sampaio (jan/março/75) e *Cinelândia muito louca*.

Em 1979, mais precisamente no mês de abril, Angela Leal, filha de Américo Leal, proprietário do Teatro Rival, assume o teatro, onde “pretende fazer inúmeras inovações em matéria de utilização da casa de espetáculos”.⁹¹ Outra fonte, informava que “Angela Leal teria arrendado o teatro, neste ano, para apresentar peças para adultos e crianças, como empresária”.⁹²

Na mesma matéria constava:

Ela estará no Teatro Rival, ao lado de Rodrigo Farias Lima e, ambos preten-

dendo transformar a casa de espetáculos da Rua Álvaro Alvim, num grande centro de entretenimento, mostrando espetáculos no horário infantil, outros às seis e meia e também nos horários noturnos. Já no próximo mês, ali vai estreiar a primeira produção no teatro, que é a peça *Quem Fantasmocanta os homens espanta*, às 16 hs.

A peça foi encenada, em agosto do referido ano, voltando a chamar-se Teatro Rival.

Com a empresária Angela Leal à frente do Rival foram apresentados os seguintes espetáculos: *Rio de cabo a rabo* (1979/1980); *TV-Croquettes – Canal Dzi*, (1980); *Cabaré S/A*, (1981); *Mame-o ou deixe-o*, (1982); *Evita-me que assim não dá*, (1982/83); *Loucura Gay*, (1983); *O dia que o Brasil tomou Doril*, (1983).

Chega-se ao ano de 1983, o Teatro Rival em outubro é arrendado pelo Inacen, em acordo acertado com o empresário Américo Leal, por intermédio dos artistas Gugu Olimecha e Angela Leal.

Durante o mês de novembro o teatro fecha suas portas para ser reformado e reabrir, na primeira quinzena de dezembro, com duas revistas: *A tocha na América*, de autoria de Gugu Olimecha, que ocupa o tradicional horário das 21:00 h., e *As certinhas do Lalau*, compilação de textos de Stanislaw Ponte Preta, no horário alternativo das seis e meia.

A tocha na América, com direção de Luis Mendonça e 15 atores no elenco: Gugu Olimecha, Élide Lastorina, Olney Casarré, Silva Filho, Flávio Bruno, Nadia Carvalho, Nedira Campos, Ilva Niño, Luis Carlos Niño, Dulce Conforto, Julita Sampaio, Paulo Celestino, Tânia Moraes, Etori e Daúde.

As certinhas do Lalau, reúne sete excertinhas (de diferentes anos): Anilza Leoni, Célia Azevedo, Diana Morel, Irma Alvarez,

Maria Pompeu, Marina Marcel e Rose Rondeli. Após esta temporada o Teatro Rival é ocupado por outras companhias profissionais, através de Edital Público de Concorrência, lançado nacionalmente, norma sempre adotada pelo Inacen.

Dessa forma, acreditava-se que o teatro de revistas, cada vez mais ameaçado, garantiria seu espaço, com a cobrança de taxa de ocupação de apenas 10% da receita, em condições de melhor produzir os espetáculos e, facilitando os profissionais que se dedicavam a esse gênero artístico.

Após interdição, pela Divisão de Controle e Fiscalização de Diversões Públicas, foi aberto em 15 de julho de 1987, voltando a apresentar as peças *Remédio é mulher* e *Solta a franga e segura o pacotão*, com Wilza Carla e Chaguinha.

Atualmente, o teatro possui entre as suas instalações dois camarins individuais e quatro coletivos, ar-condicionado, ribalta, quarenta refletores de 500 W, seis refletores de 1000 W, mesa de som Gianini com oito canais, gravador, microfone, amplificador, caixas acústicas, tendo a boca de cena do palco as seguintes dimensões: largura – 10,7 m; altura – 4,7 m; proscênio – 0,9 m e sua lotação é de 350 pessoas.

Está localizado, próximo à estação Cineândia de Metrô, cercado por diversos bares, restaurantes, hotéis, teatros, cinemas e centros culturais.

O primeiro passo de Angela Leal, na administração do teatro, foi fazer grande obra: troca do carpete, pintura da casa, reforma da fachada, do palco, dos camarins e a instalação de um sistema de segurança contra incêndio.

A programação foi feita de forma a ocupar o teatro em diversos horários, tornando-se nesta década uma excelente casa de espetáculos, dedicada à MPB, na cidade do Rio de Janeiro.

1934

Teatro Meu Brasil

O Teatro Meu Brasil foi inaugurado pela empresa N. Viggiani em 24 de agosto de 1934, com o espetáculo *Coisinha boa*, de Viriato Corrêa; com música de Joubert de Carvalho e J. Aimberê. No elenco: Ismênia dos Santos, Dercy Gonçalves, Alma Castro, Rita Ribeiro, Apolo Corrêa, Brandão Filho, Walter Siqueira, Eugênio Paschoal e Pedro Canindé.

O teatro era localizado à Rua Álvaro Alvin n. 27, instalado no pavimento térreo do Edifício Góes, Hotel Itajubá, onde funciona o restaurante Rosas.

Em 5 de outubro de 1934, passou a chamar-se Rio-Teatro; sendo inaugurado com a peça de Gastão Tojeiro *A pequena das amstras*, com Alda Garrido e seu elenco.

Este teatro tinha como gênero de espetáculos sátiras políticas, críticas sociais, canções regionais, números sertanejos, burletas e revistas.

Mário Nunes é o único dos autores que escreveu um pouco mais sobre Meu Brasil, dizendo que funcionava à maneira das noites de Paris, tendo palco de 12 m² e capacidade para 250 pessoas.

1935

Teatro Regina (Teatro Dulcina)

Por iniciativa do Sr. Vivaldi Leite Ribeiro, foi construído o Teatro Regina, responsável que era também pela construção do Edifício Regina, um prédio composto de 12 andares, localizado à Rua Alcindo Guanabara, 17/21, na Cinelândia, na mesma quadra do Teatro Rival, com o qual faz fundos a Câmara dos Vereadores.

O teatro ocupa a esquerda do térreo e os três primeiros pavimentos do edifício, ao lado de uma galeria, à direita da qual loca-

liza-se o cinema Orly. É uma edificação de linhas modernas, de 12 andares, encimada por uma cobertura. No 5º andar funcionou até 1977, a Fundação Brasileira de Teatro, dirigida por Dulcina de Moraes. Era considerado na época como “o mais moderno teatro do Brasil”.⁹³

Na fachada do edifício, de concreto em quase toda sua extensão, apresenta seis faces, onde se lê, em relevo, o nome Regina.

Até hoje sua parte térrea é revestida de mármore branco, onde fica a principal entrada, composta de três portas metálicas de enrolar, sobre a qual aparece o nome: Teatro Dulcina. A partir do primeiro pavimento, a fachada tem um recuo, e logo acima da marquise, estendendo-se por toda a largura do prédio, há janelas de madeira e vidros que permitem a entrada de luz.

Sobre sua fachada na época de sua inauguração nada se encontrou nas fontes pesquisadas, entretanto, através de Pepa Ruiz que havia sido administradora do Teatro Regina durante anos, pode-se obter algumas informações em relação à fachada: “Não houve alteração” o foyer “era aberto e a escadaria diferente”.

Esta afirmação pode ser confirmada na matéria do jornal *A Notícia*:

O único defeito do Teatro Regina era e todos apontavam a escada estreita e tortuosa que dava acesso ao salão e também à sala de espera acanhada, atrás da entrada do antigo Cinema Rio.

Agora, porém, tudo isso desapareceu, a escada foi demolida e construída uma outra larga, ampla, e a sala de espera se estendeu até a porta de entrada do prédio, isto é, até a rua. Tudo isso tornou o Regina um dos teatros melhores e de maior conforto do Rio.⁹⁴

Atualmente o foyer é separado por um painel de madeira e vidro, localizado logo



Teatro Regina (Teatro Dulcina). Hall de entrada

após as portas de enrolar. Ainda neste espaço e à direita está situada a bilheteria, e transpassando as portas deste painel de madeira e vidro chega-se ao foyer. Anteriormente, perto da escadaria havia um bar e um bebedouro. No outro lado, à esquerda, vê-se uma curiosa porta pantográfica, que era saída do cinema vizinho. O piso em tom avermelhado contrasta com as paredes claras: a da direita, tem aberturas com grades na parte superior e, nesse mesmo lado, uma larga porta de madeira permite a saída pela galeria. Na parede à esquerda, várias placas de bronze registram os acontecimentos ocorridos graças ao teatro. Uma delas é dedicada a Dulcina e Odilon, uma homenagem de seus admiradores, data de 1951; outra registra os dez anos da Fundação Brasileira de Teatro, e é de 1955; outra, perpetua o nome de Oswaldo Costa, que remodelou o teatro em 1948, com os dizeres:

Foi hoje inaugurada a refrigeração do Teatro Regina, o primeiro teatro refrigerado do Rio. Deve-se esse extraordinário me-

lhoramento ao Exmo. Sr. Oswaldo Costa, a quem se deve também a reconstrução do referido teatro nos moldes de um perfeito conforto moderno. Essa inauguração se realizou durante a temporada Dulcina-Odilon estando em cena a peça *Mulheres*, de Clare Boothe, traduzida por Lúcia Benedetti, no seu 4º mês de representações consecutivas.⁹⁵

Do foyer, uma escadaria conduz à sala de espetáculos, onde estão localizadas a plateia, o balcão e a galeria. Seu interior na época da inauguração é comentado pela imprensa.

E os convidados elogiaram com entusiasmo o bom gosto e conforto a que tudo ali obedece.⁹⁶

Mário Nunes em seu livro *40 anos de teatro*, descreve as características desta casa de espetáculos na época:

A sala em linhas singelas é um portento de aproveitamento de espaço, bem dispostos, a plateia, camarotes e balcões. Decoração moderna, em cores mortas, lisas, luz indireta em tons cambiantes, criam atmosfera de satisfação visual. Tem boca de cena, 8,50 m, e o palco provido de urdimento dispõe de espaço para as necessidades ordinárias de encenação de comédias.⁹⁷

O Teatro Regina tinha capacidade para 447 pessoas, sendo 393 na plateia, 36 no balcão, 16 nos camarotes e 12 nas frisas. O palco cuja boca de cena media 7 m de largura por 5 m de altura, era provido de um urdimento com 12 m de altura. As coxias tinham 1 m de largura; a profundidade do palco era de 8 m, e o proscênio tinha 8,0 m. A passarela móvel da boca de cena media 10 m de comprimento por 0,8 m de largura.

O teatro dispunha de 8 banheiros, sendo 2 destinados aos artistas e os outros estavam distribuídos da seguinte forma: 2 na galeria, 2 no balcão e 2 na plateia.

A imprensa noticiava a inauguração do teatro, e a expectativa era grande, o *Correio da Manhã* no mesmo dia informava:

Será inaugurado hoje o Teatro Regina, moderníssima casa de espectáculos que acabou de ser construída na Cinelândia, obedecendo aos mais rigorosos princípios da arquitetura moderna. [...] Colomb executou nove luxuosas cenas, que serão mudadas rapidamente, de acordo com o caráter dinâmico da peça. Os detalhes da *mise-en-scene* atingiram também os móveis e objetos de arte.⁹⁸

A inauguração do Teatro Regina ocorreu em 5 de dezembro de 1935, com o espetáculo *La Banque Nemo*, de Louis Verneuil,

peça traduzida por Geysa Boscoli, como *O Grande Banqueiro*. Tratava-se de uma peça em 3 atos e 9 quadros em “luxuosíssima montagem devido a Colomb”.⁹⁹

Apesar da grande divulgação, não chegou a fazer sucesso, apesar da tradução ser considerada “fluyente e chistosa”¹⁰⁰ e de seu elenco que era assim anunciado:

A Companhia encabeçada por Olga Navarro e Jayme Costa, e que conta com o precioso concurso de Palmeirim Silva, Plácido Ferreira, Olavo de Barros, Mathilde Costa, Mario Salaberry, bem como das novas e graciosas figuras de Tamar Moema e Clara Leone, além de outros artistas de valor.¹⁰¹

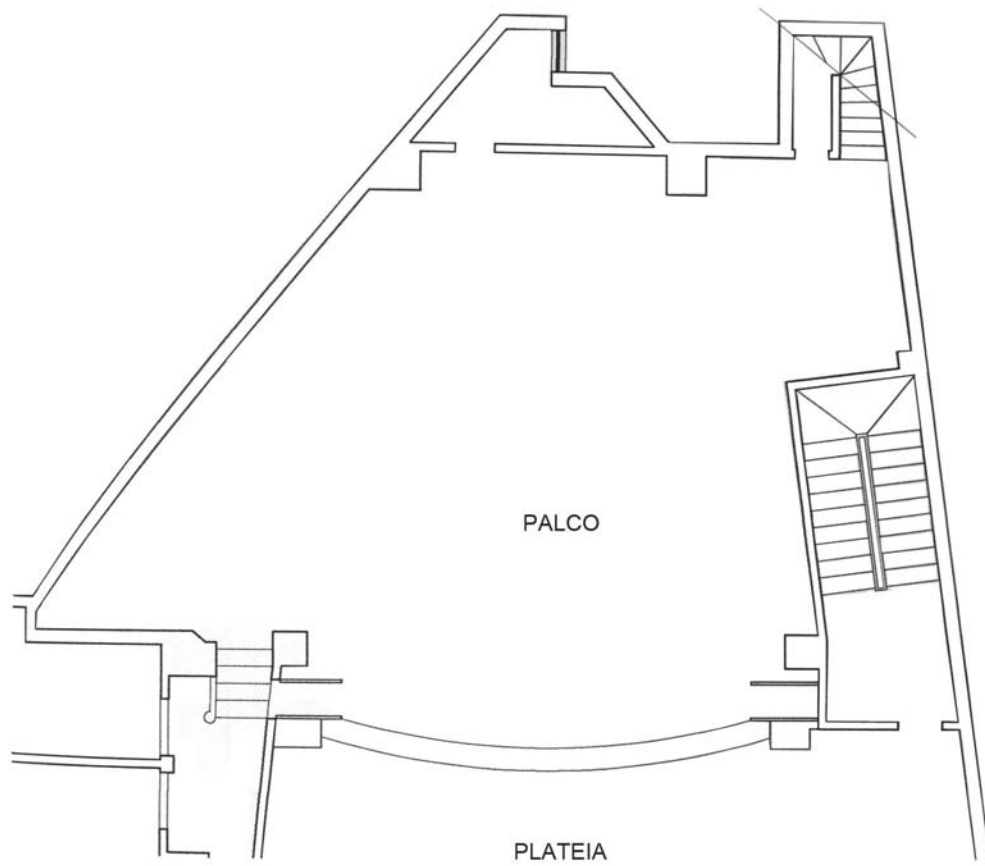
Geysa Boscoli havia sido encarregada de organizar a companhia responsável pelo espetáculo, Olavo de Barros foi o diretor artístico. Mas coube a Hypólito Colomb, responsável pelos cenários os maiores elogios da imprensa:

Montagem arrojada de Colomb, que soube criar nove ambientes de luxo, onde predomina um gosto artístico jamais visto no nosso teatro.¹⁰²

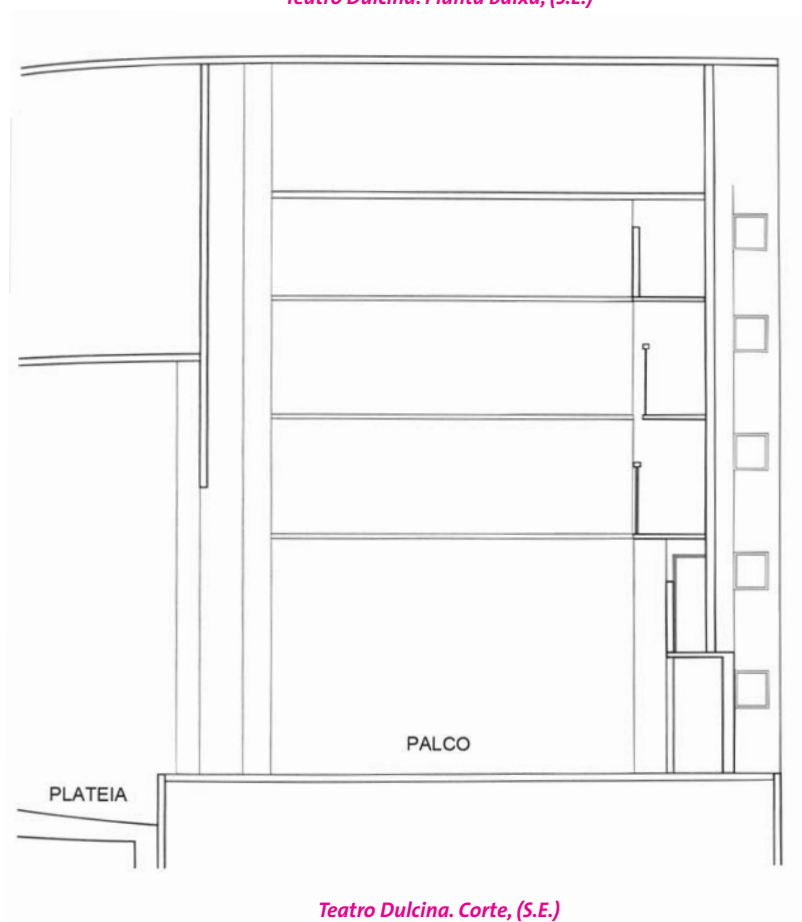
Sobre a peça o mesmo jornal comentou:

O grande banqueiro, peça recebida com grandes aplausos e maior entusiasmo, é, sem dúvida, uma das mais interessantes comédias até hoje apresentadas ao nosso público, quer pelo seu valor intrínseco, quer pela sua impecável interpretação.¹⁰³

Ainda em dezembro de 1935 foi encenada no Teatro Regina a peça *Quando desperta o amor*, de Mirabeau e Dolcy; cenários de Colomb, o elenco contava com Olavo de Barros, Olga Navarro, Palmeirim Silva, Plácido Ferreira, Mário Salaberry, Clara Leone, Tamar Moema, entre outros.¹⁰⁴



Teatro Dulcina. Planta baixa, (S.E.)



Teatro Dulcina. Corte, (S.E.)

Depois da comédia a companhia dissolveu-se.

O Teatro reabriu em 2 de abril de 1936, com a Companhia de Procópio Ferreira, com a comédia *Tabu*, de F. X. Svoboda, traduzida pelo escritor português João Bastos.¹⁰⁵

Os dois maiores êxitos da companhia de Procópio Ferreira, no Teatro Regina em 1936, foram as comédias: *O homem da cabeça de ouro*, uma sátira aos políticos da época e *Bicho papão*, ambas de Viriato Corrêa. A Companhia de Procópio era então composta de: Procópio Ferreira, Restier Junior, Delorges Caminha, Eurico Silva, Modesto de Souza, Elza Gomes, Hortência Santos e Wanda Marchetti. Procópio estreou, também no Regina, a comédia de Joracy Camargo, *Anastácio*, que foi representada em Buenos Aires.

O Teatro Regina era propriedade particular, sendo um dos empreendimentos da Companhia Industrial Minas Gerais – companhia que lidava nos ramos da construção, comércio, indústria e finanças – e seu Presidente Vivaldi Leite Ribeiro, em carta de 29 de junho de 1937, propunha o arrendamento do teatro ao Ministério da Educação e Saúde.

O jornal *Diário de Notícias*, registrava que até 26 de dezembro de 1939, o teatro permaneceu fechado.

Mas só em 1940, foi então arrendado ao Ministério, pelo prazo de 4 meses, ou seja de 1º de agosto a 3 de dezembro de 1940, pela quantia de doze contos de réis, na gestão de Abadie Faria Rosa, na direção do Serviço Nacional de Teatro.

Em 1941, a imprensa já informava da reforma que o teatro iria passar, e da ida para lá da Companhia Dulcina – Odilon.

O ator empresário Odilon Azevedo acaba de arrendar por 3 anos, o Teatro Regina,

onde deverá reaparecer em maio próximo. O teatro passará por reformas que lhe darão uma melhor maneira do público atingir as suas localidades, sendo também feita uma instalação de ar-refrigerado.¹⁰⁶

E no dia 23 do mesmo mês e ano, este jornal noticiava:

O Teatro Regina vai entrar em obras por estes dias, a fim de agasalhar a temporada Dulcina-Odilon, no corrente ano. Já se encontra no Rio o Sr. José Soares, administrador daquela companhia, que veio acompanhar as aludidas obras.¹⁰⁷

Um violento incêndio, na madrugada do dia 2 de julho de 1944, ocorreu no Edifício Regina, destruindo rapidamente sete de seus andares; o Teatro Regina praticamente desapareceu; estava arrendado à Companhia Dulcina-Odilon, que já havia realizado algumas reformas e melhoramentos, avaliadas na época em cerca de 100 mil cruzeiros. Com o incêndio, os prejuízos da companhia ficaram em torno de 600 mil cruzeiros. Foram destruídos todos os cenários e figurinos de várias peças, entre elas: *César e Cleópatra*, *Anfitrião*, *Santa Joana*, *Marquesa de Santos*, *Rainha Elizabeth*, além de objetos pessoais dos artistas deixados nos camarins.

Na madrugada de domingo último, manifestou-se no Ed. Regina, que fica situado na Rua Alcindo Guanabara n. 19 e 21, violento incêndio, que teve início no 4º andar, atingindo em seguida, outros andares.

O fogo começou nos fundos do 4º andar, pouco antes das 3 horas da madrugada, na seção de máquinas e refrigeração do edifício, no qual estão instaladas além do Teatro Regina, vários escritórios comerciais e diversas repartições do Ministério

da Educação e Saúde, inclusive o arquivo e serviço de mecanização.

Logo que se manifestaram as primeiras chamas, foram chamados os bombeiros...

Dada a intensidade do fogo, foi iniciado então o combate às chamas que, em poucos momentos, passou para o madeiramento da instalação interior do teatro, envolvendo a sala de espetáculos e por fim o próprio palco e os cenários...

O Teatro Regina desapareceu praticamente sob a violência das chamas... Toda a sua instalação, que ocupava os 2º, 3º e 4º pavimentos, foi devorada pelas chamas.

E a matéria do *Jornal do Commercio* de 4 de julho de 1944 prossegue:

O trabalho dos bombeiros foi bastante penoso. O combate às chamas durou quase 10 horas, pois estendeu-se das 3 horas da madrugada até muito depois do meio-dia. A firma Dahne Conceição e Companhia tinha segurado o prédio do Edifício Regina, em várias companhias, num total de 5 milhões de cruzeiros.

Em decorrência do incêndio a Companhia Dulcina-Odilon passou para o Teatro Ginástico, com o espetáculo *Convite à vida*, comédia de Maria Jacinta; cenários e figurinos de Oswaldo Motta, e no elenco Conchita de Moraes, Manoel Pera, Atila de Moraes, Aurora Aboim, Armando Rosas, Dinorah Marzulo, Luíza Barreto Leite, Milton Carneiro, Salu Carvalho, Roque da Cunha, Solange França e Ribeiro Fortes.

Em 1945 permaneceu fechado, passando a pertencer à Companhia Dulcina-Odilon que criava no mesmo ano a Fundação Brasileira de Teatro “com o objetivo de ensinar teatro aos jovens”.¹⁰⁸ Nesse mesmo ano, passou a chamar-se Teatro Dulcina “em honra à grande Dulcina de Moraes”, considerada

“uma das maiores atrizes de nossa história teatral”.¹⁰⁹

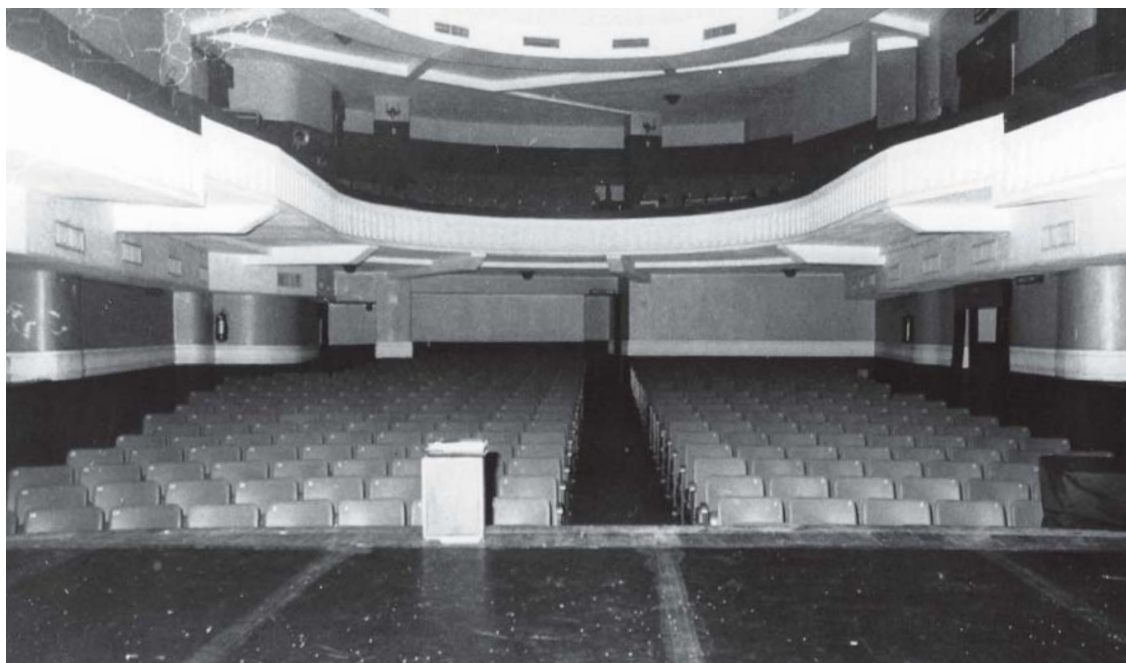
As obras de restauro foram iniciadas logo após o incêndio e custeadas por Dulcina e Odilon que resolveram comprar o teatro em 1945, ficando o arquiteto Celso Ramos de Melo responsável pela execução de toda a parte arquitetônica do novo teatro.

Mais tarde, em 1946, Dulcina e Odilon falavam das obras, em entrevista à *Revista Comédia*:

Tudo foi feito sob a competente direção do Dr. Celso Melo e, não só se procurou o conforto máximo para o público com vários elevadores, refrigeração, conforto mesmo de ambiente, dando à sala não somente ótimas poltronas, mas ornamentando-a de forma discreta e elegante, bastando dizer que só a cortina da boca custou Cr\$ 100.000,00 como ainda se tratou do conforto do artista, dando-lhe o melhor que o edifício permite, como camarins etc.¹¹⁰

As paredes revestidas de estucamento especial, foram motivo de comentários. A aparelhagem de iluminação era composta de chave trifásica de 300 A e chaves de distribuição para todo o teatro, além de um conjunto de resistência eletromecânica, com seis unidades e capacidade de 5.000 W cada. Inicialmente, o Teatro Regina não dispunha de aparelhagem especial para seu arejamento, tanto que Vivaldi L. Ribeiro, ao arrendá-lo ao S.N.T., em 1940 afirmava não se responsabilizar se “as autoridades públicas determinassem o fechamento do teatro por falta de refrigeração ou outro qualquer motivo.”¹¹¹

O sistema de refrigeração, tempos depois, contava com uma chave a óleo para partida do motor de 60 HP, além de uma chave de 30 A para a bomba d'água e 2 chaves de 60 A para os motores de ventilação.



Arquivo Cedoc/Funarte

Em junho de 1946, Genolino Amado, que estreava como autor teatral dizia “... me alegra que *Avatar* se apresente na inauguração do Regina tão esplendidamente remodelado...”

E na mesma entrevista Odilon acrescentava: “Estrearemos dentro de dias com *Avatar* que é uma linda peça”.¹¹²

A reinauguração do teatro só veio acontecer em 12 de julho de 1946, com a apresentação da peça *Avatar*, de Genolino Amado. Uma comédia escrita especialmente para Dulcina e Odilon, e que contava ainda no elenco: Manoel Pera, Ribeiro Fortes, Restier, Maria Luiza, Dinorah Marzulo e com cenários de Luciano Trigo. Era uma peça em 3 atos inspirada num conto de Gauthier, segundo declaração do próprio autor. Odilon afirmava em entrevista na *Revista Comédia*: “O elenco mais brilhante do Brasil, a expressão maior de nosso teatro.”¹¹³

A imprensa no Rio de Janeiro teceu os maiores elogios à peça:

O êxito que coroou todas as estreias foi enorme: a do teatro, da companhia e do autor.¹¹⁴

A companhia Dulcina-Odilon iniciou sua temporada deste ano no Regina sob

Teatro Dulcina. Vista da plateia e balcão

a forma mais auspiciosa, com uma peça nova, de autor estreante, e uma sala culta e elegante.¹¹⁵

Em 1953, a Fundação Brasileira de Teatro tornava-se proprietária do Teatro Dulcina.¹¹⁶

Em 1961, por meio de um contrato de locação, Arthur Fomm aluga o teatro por um ano, para atividades artísticas – de 1º de julho de 1961 a 30 de junho de 1962 – pelo preço de trezentos mil cruzeiros mensais.

Várias companhias passaram ao longo dos anos pelo teatro: A Companhia Cacilda Becker, criada em 1957, estreou em março de 1958 com a peça *O santo e a porca*, especialmente escrita para o novo grupo por Ariano Suassuna.

A Companhia Tonia-Celi-Autran estreou com *Otelo*, de Shakespeare, em 6 de março de 1956, tradução de Onestaldo Pennafort; direção de Adolfo Celi; cenários e figurinos de Aldo Calvo; assistente de direção Benedito Corsi. No elenco: Roberto de Cleto, Paulo Autran, Tonia Carrero, Margarida Rey, Myriam Pérsia, Claudio Corrêa e Castro,



Arquivo Cedoc/Funarte

Felipe Wagner, Sebastião Vasconcelos e Tarcísio Zanotta.

Teatro Dulcina

Grandes êxitos de bilheteria também aconteceram no Teatro Dulcina. *As mãos de Eurídice*, de Pedro Bloch, monólogo apresentado por Rodolfo Mayer, que estreou em março de 1953. Como também pela Companhia Procópio Ferreira a peça *Serão homens amanhã*, que estreou em 1943. E em 1945, *Chuva*, de Somerset Maughan, com tradução de Genolino Amado, pela Companhia Dulcina-Odilon. No elenco: Conchita de Moraes, Milton Carneiro, Urbano Silva, Restier Junior, Manoel Pera, cenários de Mário Conde e figurinos de Oswaldo Motta. Esta peça, entre a estreia e suas excursões a várias cidades e capitais do país, ficou em cartaz durante 15 anos.

Em 5 de abril de 1977, o Teatro Dulcina foi vendido ao Ministério da Educação e Cultura:

Ontem a veterana atriz (Dulcina) entregou suas chaves ao diretor do Serviço Nacional de Teatro, Orlando Miranda. Dulcina vendeu seu teatro não por desamor à arte, mas

por necessidade, já que precisa de dinheiro para terminar a sua Faculdade de Artes Cênicas, em Brasília. Ontem, durante a cerimônia, ela contou que o tinha comprado há 22 anos atrás, já com o objetivo de ensinar teatro aos jovens. Fundou ali uma escola de interpretação, pela qual passaram atores do gabarito de Rubens Corrêa, Ivan de Albuquerque, Irene Ravache. Há alguns anos (1972) ela ganhou um terreno em Brasília e resolveu ampliar seu projeto inicial. Quanto ao Teatro Dulcina vai ser transformado em sede da Companhia Dramática Brasileira, a companhia oficial do SNT que tem estreia marcada para agosto.¹⁷⁷

Sobre a compra, a Casa dos Artistas de 1978, p.21, se manifestou em seu Anuário:

O Teatro Dulcina, adquirido à Fundação Brasileira de Teatro, tem sido o centro de uma efervescente atividade, ensejando, inclusive, a apresentação no Rio, de espetáculos premiadíssimos em São Pau-

lo, como *Escuta Zé*, e *O amor do não*, além de abrir suas portas, às sextas-feiras, para a apresentação do Projeto Pixinguinha, de incentivo à música popular brasileira, da Funarte.

Já como propriedade do MEC e sede da Companhia Dramática Brasileira e sob a responsabilidade do SNT, foi reaberto em agosto e lançado o edital n. 12/77 para ocupação do teatro no período de 1º de setembro de 1977 a 30 de outubro de 1978, e que resultou numa reunião em que a comissão encarregada optou pela peça *Dor de amor*, de Bráulio Pedroso, para a categoria de adultos; a peça estreou no dia 15 de setembro, encenada pela Bleberd Produções Artísticas Ltda, com direção de Paulo Cesar Pereio, cenários de Rodrigo Argolo, direção musical de Egberto Gismonti, figurinos de Cristiana Bernardes e no elenco: Paulo Cesar Pereio, Neila Tavares, Rosita Tomás Lopes e Scarlet Moon. As críticas foram todas unânimes: não foi bem aceita, como atestaram Yan Michalski¹¹⁸, Armino Blanco¹¹⁹ e *O Globo*, 2 outubro de 1977, que não era assinado.

A partir de então, até a época em que foi fechado para reformas (1981), o SNT cedia o teatro a companhias selecionadas por uma comissão julgadora. O período mínimo de ocupação era de oito semanas e o máximo de doze meses, destinando-se 8% de renda ao SNT, de acordo com os editais de 1977, que regulamentaram a concorrência para ocupação do teatro por companhias profissionais.

Em 1981, devido às precárias condições de funcionamento do teatro, o Serviço Nacional de Teatro o fechou para realização de amplas obras de reforma, conforme atesta Luciano Trigo:

O teatro, caindo aos pedaços, com as instalações elétricas e hidráulicas danificadas,

com infiltrações nas paredes e tintas descascadas...¹²⁰

Em dezembro de 1981 era fechado para reformas e em 13 de junho de 1983, o Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen), promoveu uma visita às obras em execução e exposição dos projetos do novo teatro, à qual compareceu o então Secretário de Cultura, Dr. Marcos Vilaça, Dulcina de Moraes, além de vários representantes das artes cênicas.

Sobre a visita o jornal *O Globo* noticiou:

A sala terá capacidade para 650 espectadores, entre as inovações anunciadas por Orlando Miranda, foram aplaudidas a construção de rampas para paraplégicos e a demolição do camarote construído especialmente para a censura.¹²¹

Após a reforma a capacidade do teatro era de 568 lugares distribuídos da seguinte forma: plateia com 330 poltronas, sendo cativeiras 8, balcão com 110 poltronas, 4 camarotes, 4 frisas e galeria com 80 poltronas. As dimensões do palco eram: boca de cena com 7 m de largura por 5 m de altura, urdimento com 12 m de altura, largura das coxias com 1 m cada, profundidade do palco com 8 m e *avant-scène* com 0,8 m, passarela com 10 m de comprimento por 0,8 m de largura.

A equipe que trabalhou na reforma do teatro era composta de três grupos: projetos, orientação técnica e executores. Da parte de projetos, arquitetura: Robson Gonçalves da Silva; programação visual: Candido de Carvalho; elementos cênicos: Delfim Pinheiro; eletricidade: Carlos Lafayette e iluminação: Jorginho de Carvalho. A de orientação técnica, Carlos Eugênio Hime: acústica, José Dias e Luiz Carlos Mendes Ripper: cenógrafos e Eric Rzepecki: camarins.

Da equipe de executores faziam parte os profissionais: iluminação cênica. Frederico Neumann (Instaladora Eletroeletrônica Ltda), carpintaria teatral: Delfin Pinheiro, José João do Nascimento, José Batista de Melo e Jorge dos Santos Assis. Pintura e acabamento: Delisio Sacramento Bacelar e Reforma do Pano de Boca: Kletza Guerra.

Por ocasião de sua inauguração foi descerada uma placa comemorativa com os seguintes dizeres:

No dia 5 de dezembro de 1935, o Teatro Dulcina, então Teatro Regina, construído por Vivaldi Leite Ribeiro, foi inaugurado com a peça *O grande banqueiro*, de Louis Verneuil dirigida por Olavo de Barros e encenada pela Companhia Geysa-Palmeirim-Jayme Costa.

Hoje 4 de abril de 1984, o Teatro Dulcina é entregue ao público reformado, reequipado e restaurado com a estreia da peça *Galvez, o Imperador do Acre*, de Marcio Souza, sob direção de L. C. M. Ripper, pela Empresa Amazonas Produções Artísticas Ltda, sendo administradora do Teatro, a atriz Pepa Ruiz.

Depois de integrar por uma década a Rede de Teatros do Município do Rio de Janeiro, o Teatro Dulcina passou à administração da Funarte em 2008. O Teatro foi reaberto em agosto de 2011, depois de uma ampla reforma que lhe devolveu o estilo *art déco* do projeto original de 1935.

1938 Teatro Ginástico

O Movimento de renovação surgiu com a Semana de Arte Moderna de 1922, só chegando nas artes cênicas com quase 20 anos de atraso, quase às vésperas da década de 1940.

Em 1938, com “os comediantes”, preocupados com a renovação da cena nacional, quebrando todas as convenções, vem a fazer um maior aproveitamento do palco e adjacências. Processou-se a revolução cênica, uma renovação total, e consequentemente numa ampliação do horizonte cênico.

Para os historiadores considera-se a fundação do teatro nacional, onde Gonçalves Magalhães, Martins Pena e João Caetano marcaram o início da atividade teatral, com peças de assunto nacional e escrita por brasileiros. Entretanto, Martins Pena é, sem favor, o verdadeiro fundador do teatro nacional, embora não se possa negar a Gonçalves Magalhães a primazia no tempo.

O Teatro Ginástico construído no térreo do prédio da Real Sociedade Clube Ginástico Português, Avenida Graça Aranha, n. 29, atual n. 187, teve o projeto original do arquiteto Raul Penna Firme. É uma dependência do clube, e esteve arrendado nos anos 1940 ao Ministério da Educação e Saúde, e nele instalando-se o Serviço Nacional de Teatro e a Comédia Brasileira, associação artística organizada por este serviço.

Nessa época tinha a capacidade de 791 lugares, distribuídos da seguinte forma: 6 camarotes, com total de 27 lugares; balcão, com 242 lugares; cadeiras de 1ª classe, com 499 lugares; cadeiras extras, 23 lugares.

O teatro foi inaugurado oficialmente em 16 de setembro de 1938, em récita dedicada aos críticos e cronistas teatrais do Rio. Foi representada a comédia *O coração*, de Antonio Rodrigues, por amadores da Escola Dramática do Clube Ginástico Português, sob a direção de Djalma de Castro Vianna. No elenco: Odette Monteiro, Olga Moreira, Hercília Araújo, Argemira Martins, Augusto Araújo, Fernandes Maia, Drummond Filho e Jorge Martins. A montagem técnica ficou a cargo de Antonio Monteiro.



Arquivo Cedoc/Fumarte

Fachada do Teatro Ginástico

O espetáculo de reinauguração, já sob a direção do Serviço Nacional de Teatro, estreou, profissionalmente, no dia 4 de novembro de 1938, com a peça em 3 atos de Ernani Fornari, *Yayá boneca*, encenada pela Companhia Brasileira de Comédias, tendo no elenco Delorges Caminha, Olga Navarro, Luiza Nasaré, Lúcia Delor, Rodolfo Mayer e Sadi Cabral, entre os principais.

Quando o teatro foi devorado no 1º semestre de 1957, por um grande incêndio, estava em cartaz a peça *Gato em teto de zinco quente*, montagem do TBC, com absoluto sucesso. Esse grande êxito de bilheteria passou para o Teatro Maison de France, com o mesmo elenco do Teatro Brasileiro de Comédia.

O *Jornal do Brasil* em 4 de novembro de 1957 publicava esta entrevista do arquiteto Mario José Pinto, a Mário Nunes:

Nosso desejo era recuperar o mais depressa possível o Ginástico, reabri-lo ainda este ano. Foi, porém, muito grande a extensão da catástrofe, o dispêndio com a sua reedificação como casa de espetáculos, só ficaram de pé as

quatro paredes mestras, vai muito além dos cinco milhões dos seguros recebidos.

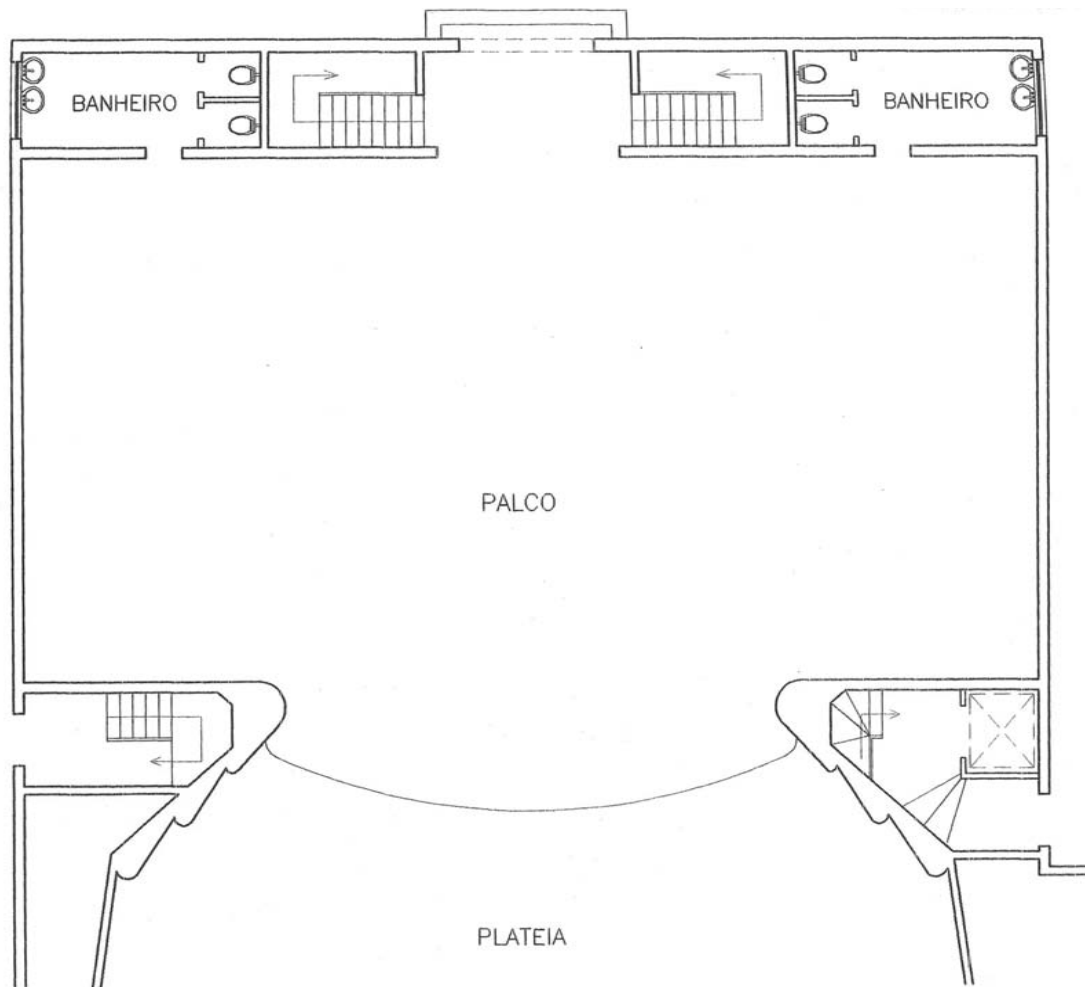
A preocupação maior foi o aproveitamento integral e racional do espaço; e proporcionar segurança perfeita e absoluta. Além de emprego de material incombustível (nossos arcabouços de cimento armado isso facilitou) e isolar, no caso de incêndio os diferentes setores, a sala (plateia e balcões) a caixa (palco, camarins e dependências acessórias) haverá amplas saídas para os mil e tantos espectadores e todo pessoal do teatro, artistas incluídos, possibilitando evacuação rápida.

Introduziram-se modificações que melhoraram sensivelmente as condições técnicas do teatro, a começar pela acústica. Foi criada uma galeria, divisão de madeira incombustível no fundo da sala, refração da voz, e estudados os ângulos a serem impostos.

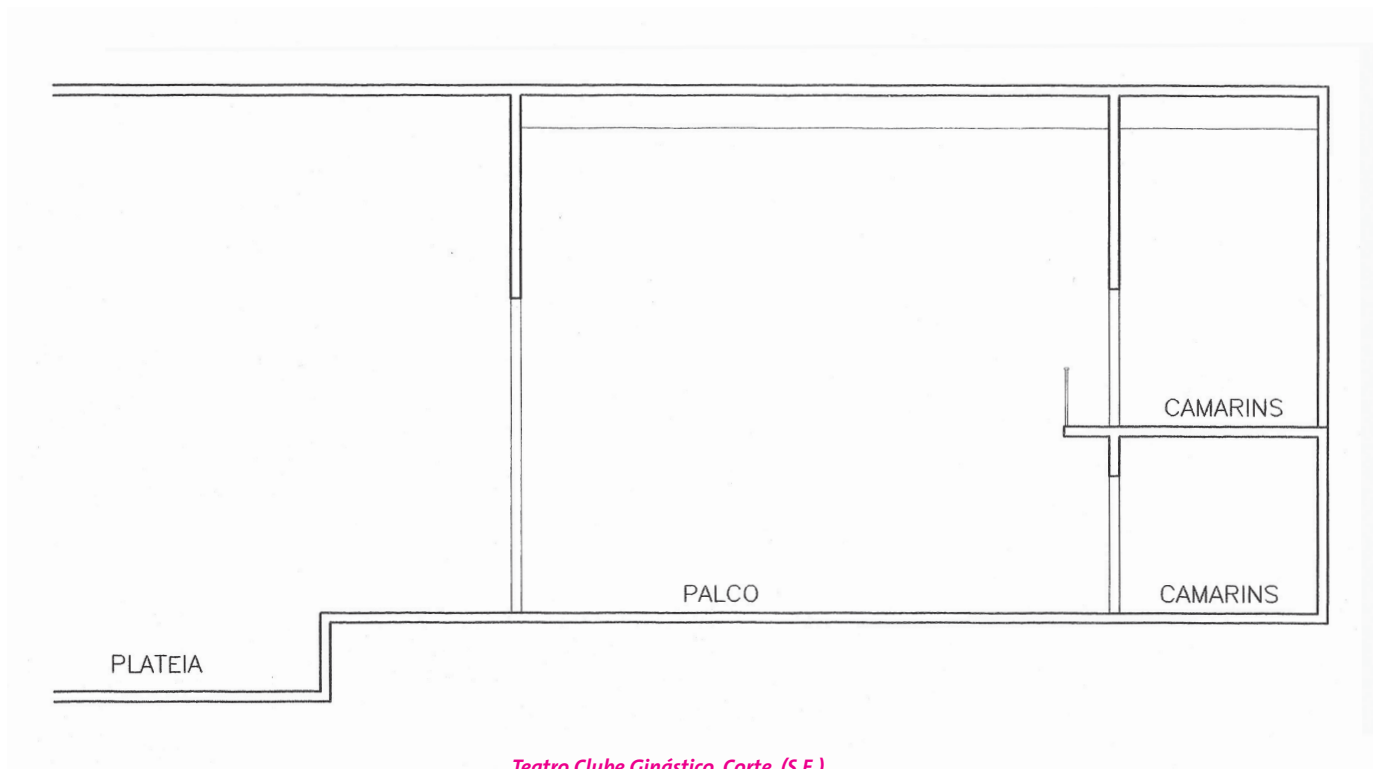
O palco será provido de toda aparelhagem moderna, visando facilidade de movimento e iluminação perfeita; refletores dispostos em hemicírculo na sala, sem ferir o olhar do espectador, permitirão obter variados efeitos.

Foi estudada a circulação do ar, a exaustão do calor, estabelecidas correntes da sala para o palco, de modo a impossibilitar o que aconteceu em fevereiro, a única pessoa que se achava no interior do teatro pretendeu fugir pela porta da frente e antes de atingi-la morreu asfixiada.

Foram atendidas todas as disposições contra o fogo: haverá a cortina de ferro ou amianto (o efeito é mais psicológico que eficaz, disse o Dr. Mário); portas abrindo para fora, luzes indicadoras das saídas, isolamento das instalações elétricas, mobiliário fixo, corredores amplos. Estudo, agora a possibilidade de estabelecer canalizações que, em caso de sinistro, despejem sobre a sala e palco a água – milhões de litros – da piscina do clube...¹²²



Teatro Clube Ginástico Português. Planta baixa, (S.E.)



Teatro Clube Ginástico. Corte, (S.E.)

Quanto às melhorias que foram realizadas após o incêndio, Gustavo Dória comenta no jornal *O Globo*:

Examinamos, nas plantas, os esboços das obras que já estão numa fase de plena atividade. Verificamos que o Rio ganhará, talvez, o seu melhor teatro de comédia. Tudo foi previsto dentro do que há de mais novo em matéria de instalação, tais como rendimento acústico, visibilidade da plateia, aparelhagem de iluminação e de refrigeração, montagem de cenários etc. Os novos camarins serão dotados de banheiro próprio, bem como de luz adequada à maquiagem dos atores, enquanto o palco, alargado em sua boca de cena, disporá de meios que facilitarão qualquer montagem. Funcionando, periodicamente como cinema, tendo em vista as finalidades do clube, está prevista, também, a colocação da tela para cinemascópio sem prejuízo ou interrupção dos espetáculos teatrais, uma solução que deveria ser conhecida dos nossos teatros. No interior que, funcionando como cinema, são inacessíveis aos elencos que excursionam.¹²³

Em edição da *Revista de Teatro da Sbat*, maio-junho de 1958, p.19, é publicada a matéria de visita do Prefeito Sá Freire Alvim e do Vereador Raimundo Magalhães Júnior, ocasião das obras que estavam sendo executadas em virtude do incêndio ocorrido. Na visita, foi exibida a nova sala de espera:

construída no lugar em que existia uma passagem para automóveis e com permissão do ex-Prefeito Negrão de Lima, mediante interferência do Vereador R. Magalhães Júnior. Foram também mostrados os camarins que para maior conforto dos artistas, terão ar-condicionado e foram ampliados, ocupando uma área maior, também concedida ao Clube Ginástico, por

interferência do Vereador Magalhães Júnior, junto ao ex-Prefeito Negrão de Lima.

Outro jornal, *Última Hora*, de 21 de agosto de 1970, comentava também a respeito das melhorias:

O Teatro Ginástico passará a ser, depois do Theatro Municipal, o mais bem equipado do Rio, ao final das reformas que sua diretoria está fazendo e as quais serão investidos Cr\$ 100 milhões. Além de ter sua capacidade aumentada para 750 lugares, receberá um novo hall de entrada, pintura, decoração interna, pano de boca e novos equipamentos para a estreia do musical *Promessas e Promessas*, de Vítor Berbara, dia 15 de setembro próximo. Vítor, além de diretor de teatro é diretor da agência Century Publicidade.

Sua lotação após a reforma passou para 750 lugares, sendo 500 na plateia e 250 no balcão, o palco com 9 m de largura, 6 m de altura e urdimento com 5 m. A profundidade do palco com 8 m, sendo 1,5 m de pros-cênio, além de nove camarins individuais e dois coletivos, dois banheiros (um masculino e um feminino).

O processo utilizado para a movimentação dos cenários é manual; a iluminação dispõe de refletores apropriados e de um quadro tradicional, com controle através de autotransformadores de 400 A. por fase, trifásico, 60 ciclos.

1940 Teatro Serrador (Teatro Brigitte Blair II)

O Teatro Serrador localizado na Rua Senador Dantas, n. 13, pertencia a família Serrador, que como não tinha maiores ligações

com o meio teatral, resolveu vendê-lo à firma Gaumont, que pretendia transformá-lo em laboratório farmacêutico. Segundo Nestor de Montemar:

O proprietário dos jornais *O Dia* e *Última Hora*, Ari de Carvalho, quis comprá-lo para nele instalar o estúdio de uma rádio. E uma outra firma pretendia usá-lo como cinema de filmes pornô.¹²⁴

Desde 4 de dezembro de 1939 era arrendatário do teatro Procópio Ferreira, sendo sua companhia que o inaugurou no dia 1 de março de 1940 com a peça *Maria Cachucha*, de Joracy Camargo. A peça em 3 atos, divididos em 6 quadros, tinha no elenco Procópio Ferreira, Hortênsia Santos, Juracy de Oliveira, Francisco Moreno, Flora May, Léa Sodrê, José Policena, Luiz Cataldo e Sylvio da Silva.

Antes de iniciar a peça, Abadie Faria Rosa, então Diretor do Serviço Nacional de Teatro, dirigiu algumas palavras ao público para elogiar o novo empreendimento de Francisco Serrador.

Em ofício datado de 1 de março de 1940, endereçado ao então Diretor do Serviço Nacional de Teatro, Procópio Ferreira, colocava o teatro à disposição do SNT, conforme carta:

Saudações.

Venho pela presente, em face do nosso entendimento verbal, reafirmar que, desta data em diante, o Teatro Serrador do qual sou arrendatário nos termos do contrato de locação lavrado em notas do tabelião Alvaro Teixeira (livro 349, fls. 6) em 4 de dezembro de 1939, fica inteiramente à sua disposição, isto é, à desse Serviço, como de fato já está a partir desta data, mediante o pagamento mensal de Rs 25.000\$000, (vinte e cinco contos de rs) pagável por mês vencido, comprometendo-se ainda a

receber o aluguel até dez dias após o seu vencimento e mais o seguinte:

A ocupação do Teatro por parte do Serviço Nacional de Teatro deverá prolongar-se até 31 de dezembro de 1940;

As despesas de funcionamento de teatro (luz, força, telefone, mudança de lâmpadas, despesas com o pessoal como, bilheteiros, porteiros, indicadores, electricistas, zeladores, serventes etc. e aluguel do porão e letreiro luminoso da fachada) correrão por conta da Companhia que ocupar o teatro a mando do Serviço Nacional de Teatro que assumirá, inteiramente, todas as vantagens e todos os ônus decorrentes do contrato vigente entre mim e a Companhia Brasil Cinematográfica, e sob sua inteira responsabilidade, ficando eu responsável por esses pagamentos somente até 30 de setembro do corrente ano.

Sem outro assunto, subscrevo-me atentamente.

Procópio Ferreira

O *Anuário da Casa dos Artistas*, de 1947, número que se refere à inauguração, comenta quanto ao nome que foi dado ao teatro:

...Francisco Serrador viria a criar em 1º de março de 1940 o teatro da Rua Senador Dantas, que recebeu o seu nome, contra a sua vontade, por sinal, tendo o saudoso empresário insistido, modestamente, em denominá-lo “Moda”.

Registra-se aqui um fato interessante:

O empresário Francisco Serrador, construtor e dono do teatro quis escolher o nome do teatro por votação pública de que participavam os espectadores do extinto Alhambra. Esses, fraudando a decisão dos votantes, deram-lhe o nome de “Moda”, colocando em segundo lugar “Ser-

rador”, que era o primeiro colocado. O letreiro luminoso Moda já estava preparado, quando um grupo de homens de teatro – Viriato Corrêa, Armando Gonzaga, Joracy Camargo, Eurico Silva, Rubem Gil e Raimundo Magalhães Júnior, invadiu o edifício, deitando abaixo a tabuleta e colocando, em seu lugar, uma outra provisória com o nome de Serrador.¹²⁵

Quando da inauguração, em 1940, *o Jornal do Comércio*, de 2 de março de 1940, questionava a acústica da casa:

O teatro é na verdade elegante, airoso, deveras simpático. Precisa apenas, talvez, dalguns reparos no tocante à acústica. Quando os artistas baixavam a voz custava ouvi-los das primeiras filas. Só se, naquela sala, quanto mais para traz melhor.

A fachada do Serrador, pouco diferencia da sua original, podendo assim ser descrita: uma ampla porta de vidro com esquadrias de alumínio no andar térreo, ao lado de uma agência bancária, de um edifício de onze pavimentos, encimada pelo letreiro luminoso do teatro. Pertenceram ao teatro o 1º e 2º andares do edifício. A fachada desses dois pavimentos é enfeitada com 8 colunas de tijolos vermelhos. Desses andares para cima a fachada possui balcões que se projetam para fora com 3 janelas ao centro e uma pequena varanda de cada lado, sendo esses ladeados por janelas.

Em 1961 passou por uma reforma em seu interior; desde então o teatro possuía quatro camarins individuais, dois toaletes masculino e feminino; poltronas estofadas, e sistema de refrigeração central, com capacidade para 368 espectadores. Nessa época era particular de propriedade da Empresa Santa Madalena Diversões S/A, de Antonio Serrador, Afonso Serrador e Marlene Serrador.

Um teatro acanhado, sem nenhuma expressão e que por não possuir um palco que desse as mínimas possibilidades de montagem, permaneceu ao longo do tempo pouco procurado por empresários e produtores, além de ter ganho tradição como casa de comédias e shows.

Depois de permanecer fechado, durante três anos e meio, e quase ser transformado em laboratório farmacêutico, cinema de filmes pornográficos e estúdio de rádio, o Teatro Serrador foi reaberto em 1984, adquirido pela atriz e empresária Brigitte Blair, a um grupo de franceses, depois de negociações que vinham desde 1981. A última parcela da transação deve ter sido paga em 1985. Em 1965, Brigitte Blair fez sua primeira produção no Serrador, com *Cala a boca, Etelvina*, uma burleta de Armando Gonzaga. Vinte anos depois, voltava à casa planejando uma programação intensa e variada. A intenção de Brigitte Blair era transformar aquela casa, apresentando peças infantis e shows de música popular semelhantes à programação do seis e meia, que aconteciam no Teatro João Caetano.

Em 21 de novembro de 1984, uma vez que havia fracassado o projeto de levar Roberta Close para uma revista, é reinaugurado com a comédia *Tá boa santa?*, de Fernando Melo, com direção de Fabio Sabag, com o nome Teatro Brigitte Blair II, tendo no elenco Nestor de Montemar, Norma Sueli e Paulo Celestino Filho.

O teatro recebeu uma pintura geral, recuperação dos camarins, parte elétrica, forração das poltronas, construção de uma cabine de iluminação e som. Outros reparos, no entanto só ficaram prontos depois da estreia, como troca dos tapetes, letreiro da fachada e o conserto das infiltrações no teto, que muito danificaram o prédio. O teatro foi fechado em 1997 por falta de público, diz a proprietária ao *Jornal do Brasil*, de 18 de

outubro de 1998. “Esse teatro eu comprei já numa época de mais violência. O centro é terrível”.

Com intenções de vendê-lo ou alugá-lo, Brigitte Blair enfrenta uma série de obstáculos tendo em vista uma Lei Municipal que impede o prédio de ser usado como banco ou loja comercial, pelo fato de fazer parte do corredor cultural do Centro, uma Lei específica que proíbe para tais usos. Na mesma ocasião, diz Brigitte Blair:

Por isso é que só quem compra são os evangélicos. Essa lei desvaloriza os imóveis. Se o teatro vale R\$ 1 milhão, R\$ 300 mil passa a ser bom preço. Quem faz teatro não tem dinheiro para comprar.

Em julho de 1999, após reforma, o teatro Brigitte Blair II reabre com o nome de Teatro Serrador.

1941

Cineteatro Colonial (Sala Cecília Meireles)

O prédio onde, hoje, se acha a Sala Cecília Meireles, no Largo da Lapa n. 80, antigo n. 40, foi construído em 1896 e nele instalara-se o Hotel Freitas. Com a mudança do arrendatário, mudou o nome para Grande Hotel, tornando-se um reduto da política na época. Desprestigiado mais tarde, com a transformação da vida noturna na Lapa, é ameaçado de demolição em 1939, e no ano seguinte, é então adaptado para cinema, mantendo os três pavimentos existentes.

A inauguração do Cineteatro Colonial, nome escolhido em homenagem ao espírito de cooperação da colônia lusitana, constituiu acontecimento muito comentado nos jornais da época. Era de propriedade particular

da empresa Cinema Colonial S/A, da qual Arthur Hazel e Ponce Filho eram respectivamente, seu presidente e diretor-gerente. A iluminação era totalmente indireta e a tela inteiramente de porcelana, o que constituía uma inovação na época.

Por ocasião da visita da imprensa que precedeu sua estreia, relatava o *Correio da Manhã*:

Os visitantes estiveram na vasta plateia e nos balcões, com capacidade para 2.000 pessoas sentadas em ótimas poltronas que permitem ao espectador uma perfeita visibilidade onde quer que se coloque, em virtude de apresentarem declive suficiente para tal... Na cabine das máquinas, os aparelhos de som e projeção tipo “Miraphonic” da Western Electric são os mais perfeitos do mundo... As amplas dependências do Cinema Colonial possuem ar-refrigerado sistema “Kooler-aire” que injeta 90.000 metros cúbicos de ar lavado e refrigerado em serpentinas de água gelada...¹²⁶

Em 22 de março de 1941, era inaugurado com um espetáculo de palco e cinematográfico. O filme exibido foi *O patriota*, realização do cinema francês, com Harry Baur. A seguir, houve um show luso-brasileiro com a participação de Beatriz Costa, Alda Garrido, os Anjos do Inferno, Jararaca e Ratinho, Jorge Murad e Jurema Magalhães.

O Cineteatro Colonial funcionou por pouco tempo e por questão econômica, transformou-se exclusivamente em cinema. Desapropriado no governo Carlos Lacerda, o prédio passou a ser patrimônio do Estado da Guanabara e sua reconstrução ficou a cargo da Secretaria de Turismo.

Em 1965 é totalmente restaurado pela Secretaria de Estado de Turismo – sendo então secretário o engenheiro Enaldo Cravo Peixoto – só não foram reformadas suas estru-



Antigo Colonial, hoje Sala Cecília Meirelles

turas e fundações e o responsável pelo projeto foi o próprio secretário, e pelas obras o engenheiro Fernando Sampaio. A adaptação para a nova sala, foi feita com aproveitamento da fachada do cinema e esteve a cargo do arquiteto Carlos Calderaro.

Para a criação da sala, o edifício sofreu inúmeras modificações, obedecendo às exigências de funcionalidade, conforto e acústica perfeita, além de decoração leve, entrada única e larga, duas saídas, com todos os dispositivos de segurança em caso de incêndio.

Na plateia, ao nível do palco, foram colocadas poltronas reclináveis. E no balcão criado um pequeno foyer. O foyer principal, localizado após o hall de entrada, possuía uma cafeteira e tinha o piso atapetado, as paredes de lambris decorado com dois painéis pintados por detentos do presídio do Estado.

A iluminação era feita por luminárias embutidas em forro falso, abrangendo a metade da área da cobertura, enquanto a

parte lateral saía dos interstícios dos lambris fundidos, proporcionando uma luz de efeito decorativo.

A acústica tinha um tempo de reverberação de 1,53 décimos de segundo, considerado pelos técnicos como um dos mais perfeitos, e o som natural, dispensando recursos eletrônicos, em virtude da disposição arquitetônica das paredes e do teto. Para reforçar o nível sonoro do fundo do palco, foram colocadas placas refletoras na boca de cena, ao mesmo tempo que, na parte superior, havia dois recintos especiais, para a transmissão dos concertos pelas estações de rádio.

A nova casa com o nome Sala Cecília Meireles foi inaugurada em 01 de dezembro de 1965, sendo seu diretor o maestro Henrique Morelembaun, apresentando o programa: *Poemas*, de Cecília Meireles, interpretados por Maria Fernanda, Maria Riva-Mar, Mario Tavares e Paulo Padilha. A Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal executou as *Bachianas n. 5*, de Villa-Lobos, uma Peça de Beethoven e o *Concerto n. 2*, para piano e orquestra de Brahms, com a participação do pianista Nelson Freire. Tendo sido inaugurada, a título precário esteve fechada por alguns meses, por falta de condições técnicas para funcionar, e foram feitos novos reparos em consequência dos estragos decorrentes da inundação de janeiro de 1966.

Na plateia há lugar para 580 pessoas e nos balcões para 320. O palco com 10 m de abertura por 9.70m de altura. A parede do fundo foi trabalhada pelo técnico Hilton Hernandez de Faria, com camadas de gesso superfortes para projeção acústica, o que resultou em bonito efeito visual.

As obras ainda não terminaram, mas já estão prontos quatro camarins e o estúdio de gravação. No fundo do prédio duas casas ali existentes foram desapropriadas e se destinam à construção de mais alguns

camarins e apartamentos para abrigo temporário de artistas vindos de fora.

Quando no governo de Carlos Lacerda, nas comemorações do 4º centenário, Maurício Quadrio sugeriu o aproveitamento do “Colonial” para sala de concertos, lembrou também um nome para a sala: José Maurício, o maior compositor das américas. No próximo ano festejar-se-á o bicentenário do compositor que, em nossa opinião e pela semelhança da obra, é o “Alejadrinho” da música brasileira. Seria uma justa homenagem se seu nome fosse dado a alguma realização idêntica.¹²⁷

Foi reinaugurada em 23 de agosto de 1966, com sua decoração interior despertando uma

sensação de imponência causada pela tapeçaria em vermelho, as paredes revestidas de jacarandá e dois grandes painéis colocados no cimos da parede que separa o hall da sala de concertos propriamente, de autoria de Bianco¹²⁸,

e sendo a programação de reabertura: *Fantasia em Dó menor para piano, coro e orquestra*, solista Arnaldo Estrêla, e a *Nona Sinfonia*, ambas de Beethoven, com o coro e orquestra do Theatro Municipal, sob a regência do maestro Eleazar de Carvalho.

O maestro Edino Krieger, registrando a reinauguração, refere-se às excelentes condições técnicas e estéticas da nova sala:

O extremo bom gosto de sua concepção arquitetônica interior, com suas linhas em cores harmoniosas em sua simplicidade, formam um conjunto digno do conceito da nossa melhor arquitetura. De grande utilidade a instalação de um stand de músicas e discos no saguão de entrada.

[...] Mas a grande revelação da noite, o que constitui o mérito maior da sala, é a qualidade excepcional de sua acústica. A nitidez com que se ouvem todos os mínimos detalhes, a extrema valorização do timbre e a docilidade da acústica aos matizamentos de intensidades fazem da audição, na Sala Cecília Meireles, mais que um prazer – um verdadeiro privilégio. Sem prejuízo de sua perfeita integração num

Cine Colonial



Arquivo Cedoc/Funarte

mixing ideal, ouve-se com absoluta nitidez cada instrumento ou voz, como se os recursos mais avançados da gravação este-reofônica, que permitem captar o som de uma flauta em meio ao mais altissonante fortíssimo existissem ali ao natural, sem o auxílio de qualquer artifício...

É igualmente prodigiosa a resposta do ambiente à mais leve mutação de intensidade....¹²⁹

O responsável pela recuperação e o recondicionamento da sala foi o arquiteto Hilton Hernandez de Faria, que conseguiu um rendimento acústico admirável, incluindo a sala dentre as melhores do mundo, e toda a decoração foi feita em função da acústica.

De acordo com as informações fornecidas pelo diretor do Departamento de Engenharia e Manutenção, Carlos Lafayette Barcelos, o palco mede 15,00m de frente por 15,00m de altura e por 11,00m de profundidade, não possui urdimento nem proscênio. Há instalação de ar-refrigerado; está provido de 2 camarins individuais apenas; 2 banheiros masculinos e 2 femininos. A sua capacidade é de 897 espectadores, sendo 520 lugares na plateia e 377, no balcão.

No aspecto atual da sala, observa-se que sua fachada principal foi tratada como um painel, com poucas aberturas, cuja composição é dominada por moldura central em forma de arco, preenchido por desenho em gesso, em composição quadriculada. Há coroamento por platibanda de proporções pesadas, subdividida em três faixas verticais por pilastras fantasiosas. Nas faixas das extremidades de menor dimensão sobressaem dois falsos óculos preenchidos por desenho em estuque, encimando uma caixilharia com emolduramento delicado. As verticais das pilastras são prolongadas acima da platibanda por pináculos. Trata-se de uma fa-

chada de composição acadêmica, vagamente ensimando um arco triunfal romano e, ao mesmo tempo, deixando transparecer um gosto neocolonial.

Em 1972, o teatro precisou ser fechado mais uma vez para reformas em seu telhado e troca de todo o madeiramento que estava apodrecendo. Em 1975, com a fusão do Estado da Guanabara com o Estado do Rio de Janeiro, passou a ser propriedade do Governo do Estado do Rio de Janeiro, ficando a Sala Cecília Meireles subordinada à Fundação de Teatros do Estado do Rio de Janeiro (Funterj). Em 1977, surgiu a notícia de que a sala era passível de demolição por estar localizada em área para a qual existia um projeto de alargamento do Largo da Lapa. Diante dos inúmeros protestos da comunidade, a Prefeitura desistiu da ideia e a construção acabou protegida por um tombamento.

Por causa de um incêndio, em 1978, a sala permaneceu fechada por alguns dias, e em dezembro de 1979, quando houve a criação da Fundação de Artes do Rio de Janeiro (Funarj), foi anunciado por Guilherme Figueiredo, então presidente da Fundação, que a sala se mudaria para o Palácio das Artes a ser construído no Parque do Flamengo. O projeto acabou engavetado.

Fechado em novembro de 1984, para reformas, pois pedaços do teto se desprendiam, havia rachaduras nas paredes, em consequência de defeitos no telhado e obras vizinhas, que foi inteiramente refeito na reforma, o sistema de ar-condicionado completamente restabelecido, e o revestimento acústico, também todo novo, tudo foi feito em minuciosa observância ao que havia antes, para não alterar o que era justamente o motivo de orgulho da sala que foi esvaziada de todos os seus revestimentos, e toda pintada num tom pastel; com a eliminação de tons berrantes e criado também um outro



Arquivo Cedoc/Funarte

Fachada da Sala Cecília Meireles

espaço, que recebeu o nome de Sala Guiomar Novaes. Tudo graças ao empenho do vice-Presidente da Funarj, Leonel Kaz, que contou com o apoio do vice-Governador Darcy Ribeiro.

É reinaugurada em 16 de maio de 1985, com uma programação que incluiu *As Fanfarras*, de Edino Krieger; *O Magnificat Aleluia*, de Villa-Lobos, com a participação do coro infantil do Theatro Municipal, do coro adulto do mesmo e da orquestra de violões criada por Turíbio Santos. Mas em 1987, os problemas surgiram novamente, aparecendo os famosos “gatilhos” na fiação (a abertura da temporada de 1987 foi tumultuada por um início de incêndio, provocado por um desses gatilhos). Havia goteiras e necessitava urgente de novas reformas que já haviam sido averiguadas pelo diretor-geral do departamento de teatro, Rodrigo Farias Lima.

Em 1988, na administração do maestro Henrique Morelembaun, é fechada para obras, reabrindo seis meses depois, em 2 de junho do mesmo ano já com lotação de 900 lugares, com novos camarins, salas de administração, todo redecorado; e uma sala para ensaios, origem de um aproveitamento do fosso falso entre o foyer e o balcão. A fachada tornou-se mais imponente por causa dos estudos feitos pelo arquiteto Glauco Campelo sobre a Lapa. Com base em desenhos antigos, ele descobriu que o então Grande Hotel, no início do século, tinha grandes colunas e arcos de pedra de cantaria, formando os portões de entradas. Durante anos eles ficaram encobertos pelo cimento, entretanto agora encontram-se à mostra.

Hoje a Sala Cecília Meireles, um templo da música clássica, expressa uma programação com plenitude à musicalidade brasileira, ocupando o espaço excepcional que lhe pertence, o centro vital das atividades na vida musical da cidade do Rio de Janeiro.

1949 Teatro Astral

A *Revista Dionysos* informava em junho de 1949 (p.151):

Em 1949 era inaugurado o Teatro Astral, à Rua 13 de Maio, com o espetáculo *A Fera da Rua Larga*, de Fernando Restier, pela companhia Hortencia Santos.

1950 Teatro Pen

Em 1951, noticiava-se a presença do Teatro Pen, localizado na Avenida Nilo Peçanha n. 26, sede do Pen Clube do Brasil. Uma casa com 320 lugares, com palco móvel para representações.

Esta foi a única informação obtida a respeito deste espaço, nada mais se sabe.

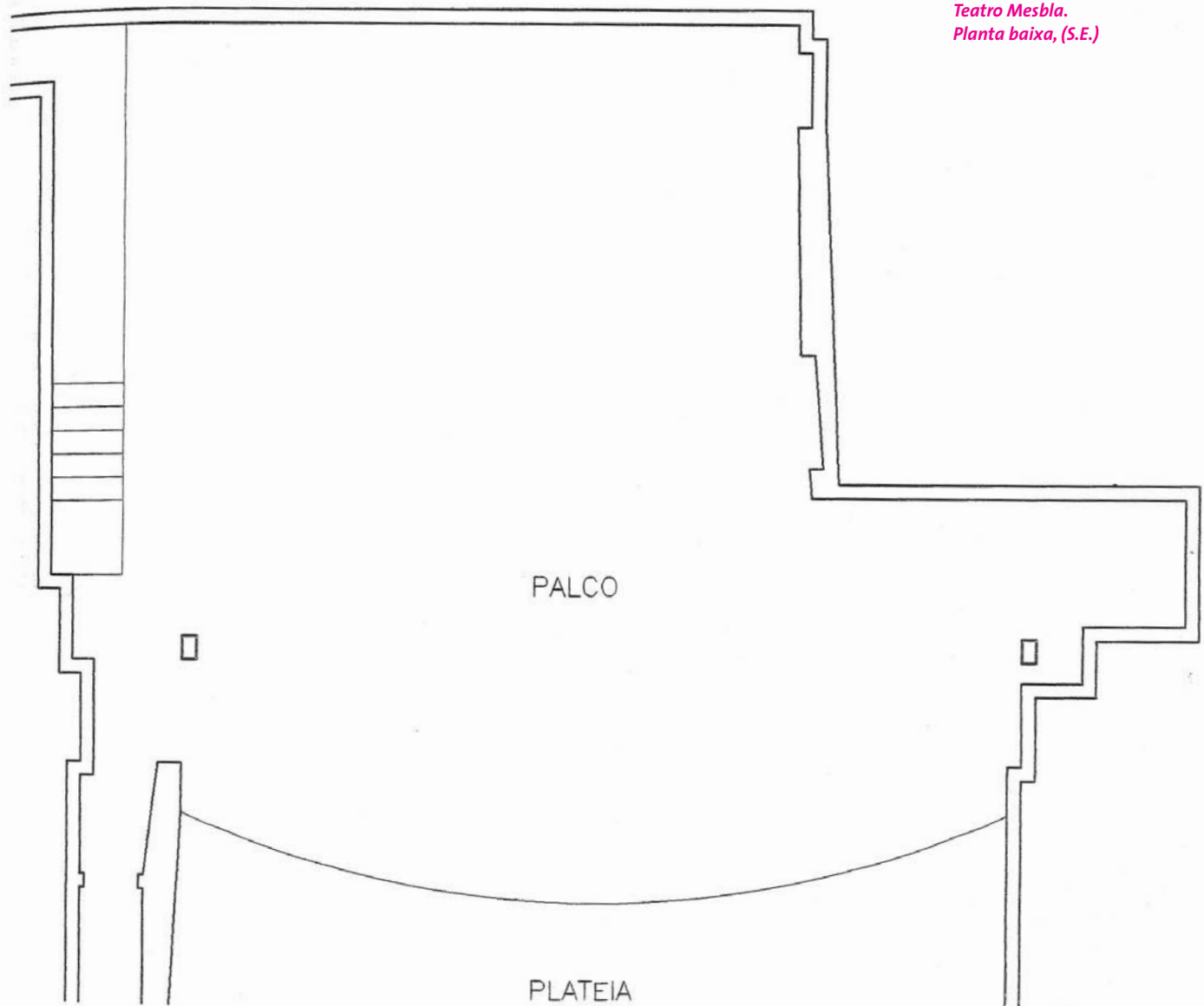
1955 Teatro Mesbla

O Teatro Mesbla, localizado à Rua do Passeio, 42/11º andar, foi inaugurado em julho de 1955, por ocasião da realização do Congresso Eucarístico do Rio de Janeiro, juntamente com o Restaurante Panorâmico Mesbla.

Em 9 de agosto de 1956, estreou sua primeira peça, intitulada *My Three Angels*, de Sam Bela Spervack, com o “The Rio Theatre Guild”.

De propriedade da firma Mesbla S.A. o teatro foi construído originalmente para ser auditório, passou a teatro depois de obras de adaptação. Ocupava a parte posterior do 11º andar do edifício Mesbla, não tendo, portanto uma fachada típica e própria. As dez primeiras poltronas da plateia eram contí-

*Teatro Mesbla.
Planta baixa, (S.E.)*



nuas, enquanto as demais, separadas por um corredor. Havia 8 poltronas de cada lado, por fila. As paredes eram pintadas de verde e a forração, em vinil, das poltronas tinham um tom verde combinando com a tonalidade das paredes.

O palco era irregular e de pequenas dimensões: 5,9 m de altura por 7,7 m de largura por 9,2 m de profundidade. A boca de cena 7,88 m de largura por 4,8 m de altura. Havia um urdimento bem rudimentar, que não possibilitava manobras, somente para pendurar elementos cenográficos. Possuía um palco giratório de 4 m de diâ-

metro, que só funcionou uma vez, e depois foi desativado.

As instalações elétricas eram bem simples, mas que serviam bem aos espetáculos. Todos os equipamentos de luz e som pertenciam às companhias arrendatárias (exceto 54 refletores). Possuía sistema de refrigeração central, 7 camarins: 5 individuais e 2 coletivos, 4 toilettes: 2 para senhoras e 2 para homens. A capacidade do teatro era de 500 espectadores, distribuídos da seguinte forma: 386 na plateia e 114 no balcão.

Durante 13 anos, de 1974 a 1987, esteve arrendado à Companhia J. Ayer Produções

Ltda, e em todo este período ofereceu ao público a opção de rir. Existia para a comédia, a velha comédia de costumes, a construção explícita em cena, de cenas leves do cotidiano. As produções da Companhia Ayer trabalhavam com o riso, com o prazer de se divertir. Jorge Ayer cuidava minuciosamente de todos os detalhes dos cenários, dos figurinos, tudo era executado conforme a determinação dos desenhos dos profissionais contratados. Com seu falecimento em 1982, a viúva Elza Ayer assumiu a frente da empresa, auxiliada por seu filho Jorginho, dando continuidade à programação do teatro, sempre com a mesma qualidade e zelo.

Em dezembro de 1987, o teatro é fechado por decisão da diretoria, encerrando definitivamente suas atividades após a apresentação da peça *Direita volver*.

Desde outubro estou com o contrato vencido. Há anos eles querem acabar com o teatro. É compreensível, teatro é status, não é retomo financeiro para eles. Estão precisando do espaço que é deles. A classe teatral e os órgãos competentes não se manifestaram a tempo. Entreguei o teatro dia 28/12, porque precisei um prazo para saldar meus compromissos. Fiquei ainda com as chaves um tempo para retirar o material da minha produtora. Não sei o que dizer, não entendo direito o que está acontecendo, é um teatro a menos, sinto muito que tantas casas estejam fechando e o problema é que a classe teatral não é unida. Se houvesse união, isto não acontecia. Lamento profundamente, mas não acho que fazer alguma coisa...¹³⁰

De nada adiantaram os esforços da Secretaria Municipal de Cultura, Sindicato dos Artistas e Técnicos, Inacen e a Sbat, todos foram vencidos. O Teatro Mesbla, parte da vida teatral do Rio, agora é história.

1956

Teatro da Maison de France

Na antiga Esplanada do Castelo, à Avenida Presidente Antônio Carlos, n. 58, cresceu um edifício de linhas modernas, projetando para o alto os 12 andares de que se compõe a Maison de France, projeto do arquiteto francês Jacques Pilon no início da década de 1950. Dentro da Maison de France, abaixo do nível do solo, de acordo com o clássico gosto francês, surgiu uma casa de espetáculo: o Teatro da Maison de France.

Sua inauguração, em 20 de março de 1956, teve o patrocínio do Embaixador da França no Brasil, Bernard Hardin; contou com a presença do Presidente da República, Juscelino Kubitschek, Ministros de Estado, Corpo Diplomático e ilustres convidados.

Coube a Jean Marsan o privilégio de dar vida ao novo palco, proferindo um pequeno-grande discurso, no qual o orador e o ator se mesclavam sempre. O programa elaborado para essa inauguração, um “Divertissement” de Jacques Charon, na apresentação de Jean Marsan, reuniu cenas de Feydean, Alphonse Alais, Jules Renard, Courteline, Tristan Bernard, Sacha Guitry, Giraudoux, Marcel Aymé, Jean Anouilh e Jean Marsan.

No elenco estavam: Denise Provence, Nadine Alari, Marthe Mercadier, Raymond Gerome, Michel Garland, Jacques Charon e Jean Marsan, com cenários e figurinos de Marc Doleznitz e Roger Harth como diretor de cena.

O teatro tinha capacidade para 509 espectadores, sendo a plateia com 333 lugares e balcão com 176 lugares; possuía duas salas de espera: uma para a plateia, outra para o balcão, comportando 200 e 250 pessoas, respectivamente.

Sua sala de espetáculos, dentro do clássico bom gosto francês, de pequenas proporções, era confortável, com poltronas estofadas em veludo e ar-condicionado central.



Arquivo Cedoc/Funarte

Teatro da Maison de France em 1964

As características técnicas da sala eram: boca de cena com 16,40m de largura por 16,00m de altura e 5,60m de profundidade, com 1,30m de prosscênio. A aparelhagem de iluminação era constituída por um quadro de luz, e refletores. Sua aparelhagem de som era composta de gravador, microfone, amplificador e caixas acústicas.

Desde sua criação, sem possuir, inicialmente, uma política cultural específica, sen-

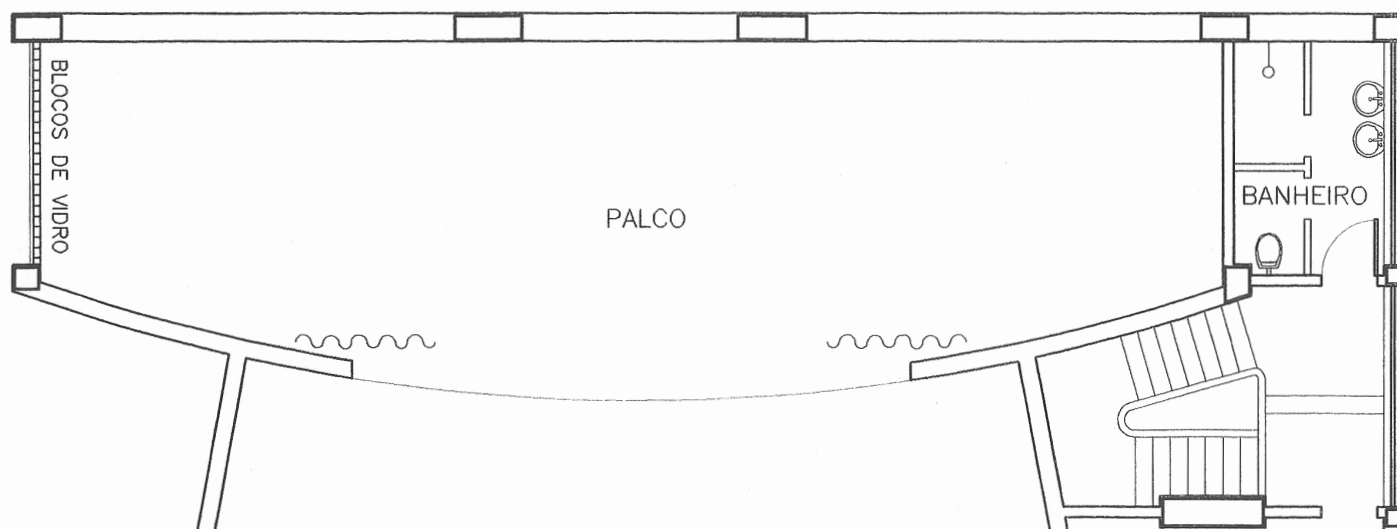
do inclusive alugado ao TBC, por ocasião do incêndio ocorrido no Teatro Ginástico e também ao Serviço Nacional de Teatro (SNT) por uma temporada, a partir de 1960 o Teatro da Maison de France passou a servir ao movimento das jovens companhias teatrais.

Esta ideia partiu de Paschoal Carlos Magno, que havia sugerido ao então Embaixador da França Bernard Hardin, e logo posta em execução pelo conselheiro cultural da Embaixada, Jean Binon, sob a orientação do professor e homem de teatro Roger Bernardet.

Em março de 1960, o Teatro da Maison de France, inaugurava uma nova fase como casa de espetáculos, à disposição das jovens companhias teatrais, incentivando os grupos em formação e os já existentes, com repertórios escolhidos não só entre os autores brasileiros, como entre autores estrangeiros, clássicos ou modernos. O primeiro espetáculo dessa fase do teatro foi a apresentação pelo "Studio 53" da peça *Romance de Vilela*, de Francisco Pereira da Silva, com direção de Carlos Murтинho.

Este movimento acabou não dando bons frutos, porque as atividades no setor teatral eram pobres e não vinham correspondendo às intenções culturais da casa. Não

Teatro da Maison de France. Planta baixa, (S.E.)



que estivessem interessados em sucesso de bilheteria com peças comerciais, mas que fossem montagens de peças de real mérito artístico.

No final da década de 1960, começaram então sucessos como *Black Out*, de Frederick Knott, com direção de Antunes Filho; *O burguês fidalgo*, de Molière, pela Companhia de Paulo Autran e *Galileu Galilei*, de Bertold Brecht, com direção de José Celso Martinez Correa, cenários e figurinos de Joel de Carvalho, tendo como intérpretes: Cláudio Corrêa e Castro, Ítala Nandi, Renato Borghi, Fernando Peixoto, Renato Machado, Flávio San Thiago e Antonio Pedro.

Depois veio a Companhia de Eva e seus Artistas, com *Olho na Amélia*, de Feydeau com direção de Paulo Afonso Grisolli, com cenários e figurinos de Napoleão Muniz Freire. No elenco: Eva Todor, Afonso Stuart, Milton Moraes, Luiz Carlos de Moraes, Helio Ari e Sérgio de Oliveira. Em seguida, *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, pela Companhia Dramática Reta Três, com direção de Gianni Ratto e o ator Ivan Setta no papel-título.

Ainda no final da década constatou-se também que a política cultural da Embaixada da França, começava aos poucos a voltar com o intercâmbio com Paris, exercendo dessa forma uma influência entre a juventude dominada pelo espírito renovador, com espetáculo do grupo universitário francês *L'Aquarium – Comédie de La Sorbonne*, apresentando *Les Guerres Picrochelines*, teatralização de um episódio de *Gargantua*, de Rabelais.

Em 1984, apresenta seu último espetáculo *A Divina Sarah*, de John Murrell com a TAC Produções Artísticas Ltda. “Inquietação na área teatral: faz seis meses que o Teatro da Maison de France permanece fechado, sem notícias de reabertura breve”.¹³¹

Em 14 de janeiro de 1987, o presidente do Inacen, Carlos Miranda entregava

ao Cônsul Geral da França no Rio, André Cira, um abaixo-assinado com cerca de 1.500 assinaturas de artistas, técnicos e produtores teatrais pedindo a reabertura do teatro.

André Cira adiantou na época que o Embaixador da França, Philippe Cuvilier, estaria desenvolvendo já há algum tempo contatos com o Governo Francês, visando a liberação de verba para a reforma de todo o prédio do Consulado do Rio.

Estamos aguardando apenas a visita de técnicos franceses para acerto de detalhes da obra, que suponho deva começar ainda este ano, em novembro e dezembro.¹³²

Em 1988, era publicado na imprensa:

Para a reforma, foram contratados os franceses Renauld Pierard (arquiteto) e Richard Peduzzi (cenógrafo) [...] ganhará poltronas mais confortáveis, telão para cinema e cabine de tradução simultânea para conferências.¹³³

Depois de um silêncio de quase 10 anos, saía uma nota, em uma coluna social do jornal *O Globo*:

A reforma do Teatro da Maison de France, para reabertura daqui a um ano, deverá transformar a sala na mais bem equipada do Rio.

O projeto, assinado pelo arquiteto Sergio Dias, prevê um investimento de R\$ 5 milhões.¹³⁴

Em março de 1999, eram publicadas notícias de que o teatro seria reaberto no ano 2000, conforme matéria a seguir:

Com data certa para sua reabertura (dia 14 de julho de 2000), o Teatro Maison de Fran-

ce deverá entrar em obras em junho. O arquiteto francês Eric Gizard está no Rio para tratar dos últimos detalhes da decoração do teatro que está fechado desde 1983.

– Será uma homenagem à cultura franco-brasileira que celebrará também dança, música e teatro – diz o arquiteto – na entrada do teatro, haverá esculturas das musas gregas que inspiram estas artes.

Gizard vai apostar nas cores azul e marrom em toda a decoração do teatro, que tem capacidade para 400 pessoas.¹³⁵

O “Maison”, como é chamado pela classe artística, foi de grande importância para a vida cultural do Rio, uma casa que teve a vida ativa e de grande repercussão.

1960

Teatro Paulo Magalhães

A única matéria colhida sobre o Teatro Paulo Magalhães foi esta, publicada em 1960, na *Revista da Sbat*:

INAUGURADO O TEATRO PAULO MAGALHÃES

A propósito da inauguração desse teatro no bairro de Santa Teresa, Augusto Maurício escreveu a seguinte nota no *Jornal do Brasil*:

Possui agora o bairro de Santa Teresa dois teatros: O Duse e o Paulo Magalhães, ambos devidos à iniciativa particular, ao amor dos seus fundadores pela arte do palco. O Duse é propriedade do Ministro Paschoal Carlos Magno, nosso brilhante confrade, instalado em dependência de sua residência; o outro foi incluído na planta pelo Dr. Alexandre Dias Filho, situado à Rua Conselheiro Lampreia.

A este teatro recém-construído foi dado o título de Paulo Magalhães, como demonstração da grande admiração que o

seu proprietário sente pelo festejado comediógrafo carioca.

O Teatro Paulo Magalhães acaba de ser inaugurado. À cerimônia festiva compareceram o Ministro Mário Pinotti, o representante do Governador do Estado e outras altas autoridades administrativas, jornalistas e um mundo de amigos do médico e do escritor.

O salão amplo e arejado conta com quinhentas poltronas, largo palco, camarins refrigerados, todas as comodidades modernas.

Durante a solenidade falou Paulo Magalhães, e entre belas palavras de agradecimento disse que “recebia a homenagem como prêmio ao seu teatro popular e desprezioso, que nada mais pretende que não seja alegrar o público, tão necessitado de esquecer as duras lutas de cada dia”. E ainda: “que aquela esplêndida casa de espetáculos no progressista bairro da Santa Teresa fora doada à cidade pelo esforço de um brasileiro, o Dr. Alexandre Dias Filho, que nada pediu aos cofres do País”.

Após a oração de Paulo Magalhães, o Dr. Agêncio Tosta Filho tomou a palavra para, em nome do Ministro Mário Pinotti, aplaudir o empreendimento da O. F. I. R., que na mesma ocasião inaugurava também um ambulatório, e dizer que “a obra do Dr. Alexandre Dias Filho não podia deixar indiferente o poder público, e que estava certo de que o Governo, sabedor só agora da grandeza do empreendimento, havia de auxiliá-lo”. Saudando Paulo Magalhães disse que “desde jovem, na sua linda Minas Gerais, aprecia os sucessos do autor patricio, vendo na sua bela obra um serviço de eugenia mental prestado às plateias tão necessitadas de alegria e bom humor”.

Restava a palavra do Dr. Alexandre Dias Filho. Falou no final da cerimônia dizendo

que “aquela organização fundada em 1948, agora em sua nova casa, ampla e apta a todos os fins de apoio físico e espiritual às classes menos favorecidas pela fortuna inaugurava o Teatro Paulo Magalhães, autor que só conhecia de renome e através das suas peças simples e humanas, divertidas e otimistas – como um presente ao bairro de Santa Teresa e à cidade do Rio”. O primeiro espetáculo no novo teatro deverá ser encenado no próximo mês de junho, com peça do próprio Paulo Magalhães.

Só pode merecer aplausos a ideia da criação do teatro. É um testemunho vivo do interesse que há nos espíritos cultos pela bela arte que tem tornado famosa tanta gente”.¹³⁶

1960

Teatro Nacional de Comédia (Teatro Glauce Rocha)

De trás de um tapume, que escondia durante meses, o ex-Cine Parisiense, na Avenida Rio Branco n. 179, antiga Avenida Central, em frente à antiga Galeria Cruzeiro (hoje edifício Avenida Central) e fazendo esquina com a Rua Chile (que passou a chamar-se Melvin Jones e, atualmente, é a Rua da Ajuda), foi reaparecer, em março de 1960, como sede própria do Teatro Nacional de Comédia. Tudo junto dos esforços incansáveis de Edmundo Moniz, diretor na época do Serviço Nacional de Teatro.

O Cine Parisiense com o tempo foi abandonado e, por medida judicial, passou a pertencer ao Banco do Brasil, gestão de Sebastião Paes de Almeida. O então diretor do SNT, passou a visá-lo. Tinha o tamanho ideal para um teatro de comédia, apesar de ser relativamente pequeno, e situava-se num ponto bastante central. Em 1958 o Presidente Juscelino Kubitschek já dera



Cine Parisiense, na Galeria Cruzeiro, onde surgiu a sede do Teatro Nacional de Comédia

despacho autorizando a compra pelo Ministério da Educação.

O Parisiense sempre foi um cinema simpático. Sua localização – no centro urbano, tornava-o um ponto privilegiado. Com a edificação da Cinelândia, nos terrenos em que assentara o Convento da Ajuda, o maior movimento foi atraído para ali, pelo número de cinemas inaugurados – o Capitólio, o Odeon, o Império, o Glória, o Pathé Palace, logo depois o Rex, o Rivoli e o Vitória, este último mais recente, e ainda o Palácio, o Metro e o Plaza, da Rua do Passeio. Assim o velho Parisiense foi perdendo o esplendor dos seus primeiros tempos, quando o coração da cidade era na Galeria Cruzeiro e adjacências.

Há muito já que se encontra fechado o antigo cinema da esquina da Rua Chile.



Cartazes em profusão, colados em sua fachada, dão ao prédio o aspecto triste, melancólico, de coisa abandonada. Por isso, a notícia de que a casa vai ressurgir, sacudir a poeira, deixar o silêncio em que mergulha há anos, para tornar a ser um ponto de atração pública, agora como teatro de cunho oficial, só pode ser recebida com satisfação pelos que amam o teatro na sua cintilação artística.¹³⁷

A partir de 19 de novembro de 1959, o prédio é de propriedade do Serviço Nacional de Teatro, órgão subordinado ao Ministério de Educação e Cultura e, historicamente, era o primeiro teatro federal do país. O prédio foi adquirido pelo MEC/SNT, por 36 milhões de cruzeiros, sendo gastos em sua adaptação 14 milhões. Foi encarregado das obras de transformação o engenheiro Alberto Vianna Rodrigues, tendo como assistente Carlos Faber. Dirigida pela Divisão de Obras do Ministério da Educação, a intenção era transformá-lo

Teatro Nacional de Comédia (Teatro Glauce Rocha)

num pequeno teatro com capacidade para 300 pessoas.

O TNC ocupou o edifício do antigo Cine Parisiense, inteiramente reformado, com oito pavimentos, três dos quais abrigaram o teatro e os restantes, o SNT.

À fachada do TNC foi acrescentado um “brise-soleil” em concreto, pintado de azul, que cobriu toda a sua extensão e todos os pavimentos do prédio (com exceção do térreo), ocultando as cinco janelas visíveis anteriormente. O pavimento térreo foi revestido de material cerâmico cinza e branco em toda a extensão, sobressaindo a bilheteria e a porta principal, que serve de entrada ao teatro e ao prédio.

No primeiro pavimento estão oito camarins; no segundo, o palco e a plateia e, no terceiro, o balcão. Sua sala de espetáculos tem o nome de “Machado de Assis”, comporta 256 pessoas, oferecendo 170 lugares na plateia e 86, no balcão.

A princípio surgiu a ideia de dar à sala o nome de Machado de Assis, em homenagem a uma das figuras expressivas da crítica teatral de todos os tempos.

Para complementar essas informações nada melhor do que o artigo de Aldo Calvet:

Há mais de meio século, a classe teatral se bate e luta visando a um único objetivo: a construção de teatros no país. Os tantos apelos da gente do palco, neste sentido, foram sempre endereçados aos governos, aos poderes constituídos da República, pois que da iniciativa privada pouco ou quase nada se devia esperar tão segura a convicção geral de que o investimento de capital em tal empreendimento oferece as mínimas vantagens de lucros imediatos em relação, hoje em dia, aos negócios imobiliários.

O clamor dos trabalhadores cênicos no tocante à construção de novas salas de espetáculos chegou aos ouvidos das autoridades públicas, tanto assim é verdade que, em memorável festa no Theatro Municipal, a 17 de setembro de 1945, o Sr. Getúlio Vargas, por sugestão do Sr. João Massot, na época respondendo pelo expediente do Serviço Nacional de Teatro, assinou o Decreto Lei n. 7.959, dispondo sobre a locação de teatros, isto é, não permitindo que os poucos restantes ainda não transformados em cinema sofressem solução de continuidade.

Ainda quando Presidente Constitucional, o Sr. Getúlio Vargas reconhecia que o grande problema que afligia a classe teatral era exatamente a falta de teatros do Rio Grande ao Amazonas. Este ou aquele, com parcela maior ou menor no concernente à expansão das artes cênicas brasileiras, nestes últimos trinta anos, procurou por todos os modos repisar o mesmo assunto, e enquanto o SNT conseguia, do Presidente da República, autorização para construção

de teatros em edifícios autárquicos, um por conta da Caixa Econômica Federal, na área compreendendo as Avenidas Almirante Barroso, Rio Branco e 13 de Maio; outro na Avenida Passos, a cargo do IAPC; a Lei Municipal n. 688, de 31/12/51, criava a zona teatral no antigo Distrito Federal, tentando, assim, obrigar a iniciativa particular a dotar a cidade de mais teatros. [...] Em tudo, como se observa, faltava a decisão de modo objetivo do Governo Federal que veio precisamente por inspiração da tenacidade e do empenho do Sr. Edmundo Moniz, à frente do Serviço Nacional de Teatro, no período governamental do Sr. Juscelino Kubitschek.

A “Sala Machado de Assis” constitui, pois, um acontecimento histórico na vida teatral do Brasil, porque foi a primeira erigida pelo Governo Federal, e situada em local que põe viva à memória toda uma gloriosa época da comédia de costume do Brasil. Pois ali ao lado, no “Trianon”, teve início a emancipação da dramaturgia nacional com as temporadas inesquecíveis....

E prossegue Calvet:

A “Sala Machado de Assis”, sede do Teatro Nacional de Comédia, inaugurada no dia 20 de dezembro de 1960, em homenagem ao escritor carioca que tanto pugnou pela arte teatral...”

O espetáculo de inauguração foi um acontecimento de relevo social e artístico, não somente pela apresentação das peças *Não consultes médico* e *Lição de botânica*, de Machado de Assis, e *Boca de ouro*, de Nelson Rodrigues, encenações primorosas, quer pela disciplina dos intérpretes, quer pela montagem em perfeita sintonia com os mais avançados processos de tecnologia teatral, mas também pelo comparecimento do mundo oficial, de figuras expressivas

da intelectualidade, das artes, da imprensa e das classes trabalhadoras do país...¹³⁸

Em 20 de dezembro de 1960, o Teatro Nacional de Comédia, do Serviço Nacional de Teatro, do Ministério da Educação e Cultura, não inaugurava apenas a sua casa própria, mas também o primeiro teatro federal do Brasil, o que dá bem a ideia da importância do evento e das autoridades presentes: Clóvis Salgado, Ministro da Educação e Cultura, além do Ministro, falaram, na ocasião, o Acadêmico Austregésilo de Athayde, Presidente da Academia Brasileira de Letras; Prof. Edmundo Moniz, Diretor do SNT; Paschoal Carlos Magno; Josué Montello; Prof. Pedro Calmon, Reitor da Universidade do Brasil. O repertório para inauguração da Sala Machado de Assis foi organizado pelo Prof. Edmundo Moniz de acordo com o Sr. Agostinho Olavo, Diretor do TNC.

Para a inauguração foram encenadas duas peças, em um ato, de Machado de Assis, *Lição de botânica* e *Não consultes médico*, sob a

direção de Armando Couto e com cenários e figurinos de Napoleão Moniz Freire. No elenco de *Lição de botânica*, Paulo Goulart, Beatriz Veiga, Suzana Negri, Elizabeth Gallotti. No elenco de *Não consultes médico*, Magalhães Graça, Sebastião Vasconcelos, Glauce Rocha, Diana Morel e Isabel Teresa.

Antes do início da representação, o diretor Armando Couto quebrou a solenidade, aparecendo esportivamente para anunciar à sala repleta que ia haver um ensaio geral! Estava muita coisa por concluir, inclusive o cenário e o guarda-roupa. E teria razão, pois logo a seguir não funcionou a cortina. A representação de *Não consultes médico*, iniciou-se com a cortina aberta, em vista de ter havido a mordida de um nó...

Esses contratemplos comuns nas estreias só merecem reparo no caso por se tratar de uma solenidade inaugural do primeiro teatro federal do Brasil. Se nem os vesti-

Teatro Nacional de Comédia (Teatro Glauce Rocha)



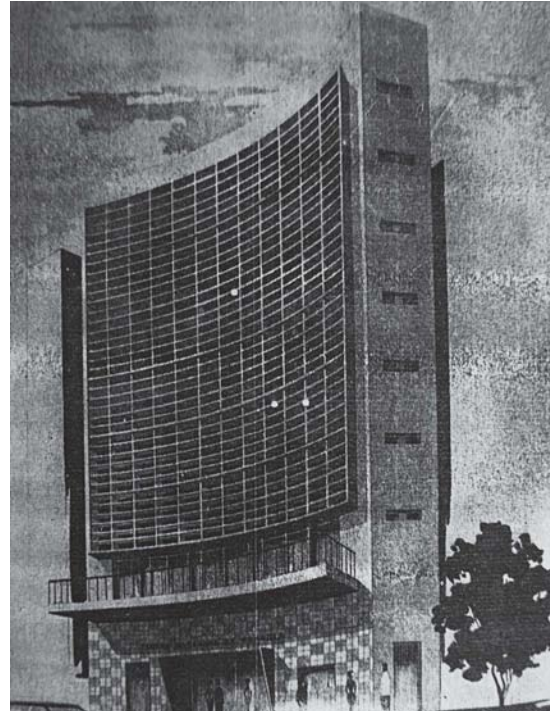
dos das atrizes estavam alinhavados (e o da Diana Morel quase se desmancha no palco), se a cortina estava sujeita a mordidelas, por que o açodamento da inauguração com discursos, placas e muitas flores? Não havia nenhuma data fixa, e nem ao menos se desejava aproveitar a presença do Presidente da República que não compareceu. Aquele desarranjo perfeitamente justificável em qualquer teatrinho de bairro, destoou do caráter solene e discursivo da inauguração.¹³⁹

Fazendo parte da cerimônia de inauguração do teatro foi colocada uma placa com a efígie de Machado de Assis, patrono da sala, e outra em que estavam gravados os nomes dos realizadores da obra. Ao término do espetáculo, foi ainda inaugurada uma placa com o nome do primeiro elenco de estreia do novo Teatro Nacional de Comédia.

O teatro possui oito camarins e uma boca de cena de 7,00m por 14,00m de altura, com urdimento a 17,00m e profundidade de 7,00m. O Diretor do Teatro Nacional de Comédia, na época, foi Agostinho Olavo.

Mas com o tempo o teatro ficou pequeno para o público, e a Companhia do Teatro Nacional de Comédia, restrita somente a este teatro e a uma praça: a do Rio. Sobre este assunto escreve Henrique Oscar:

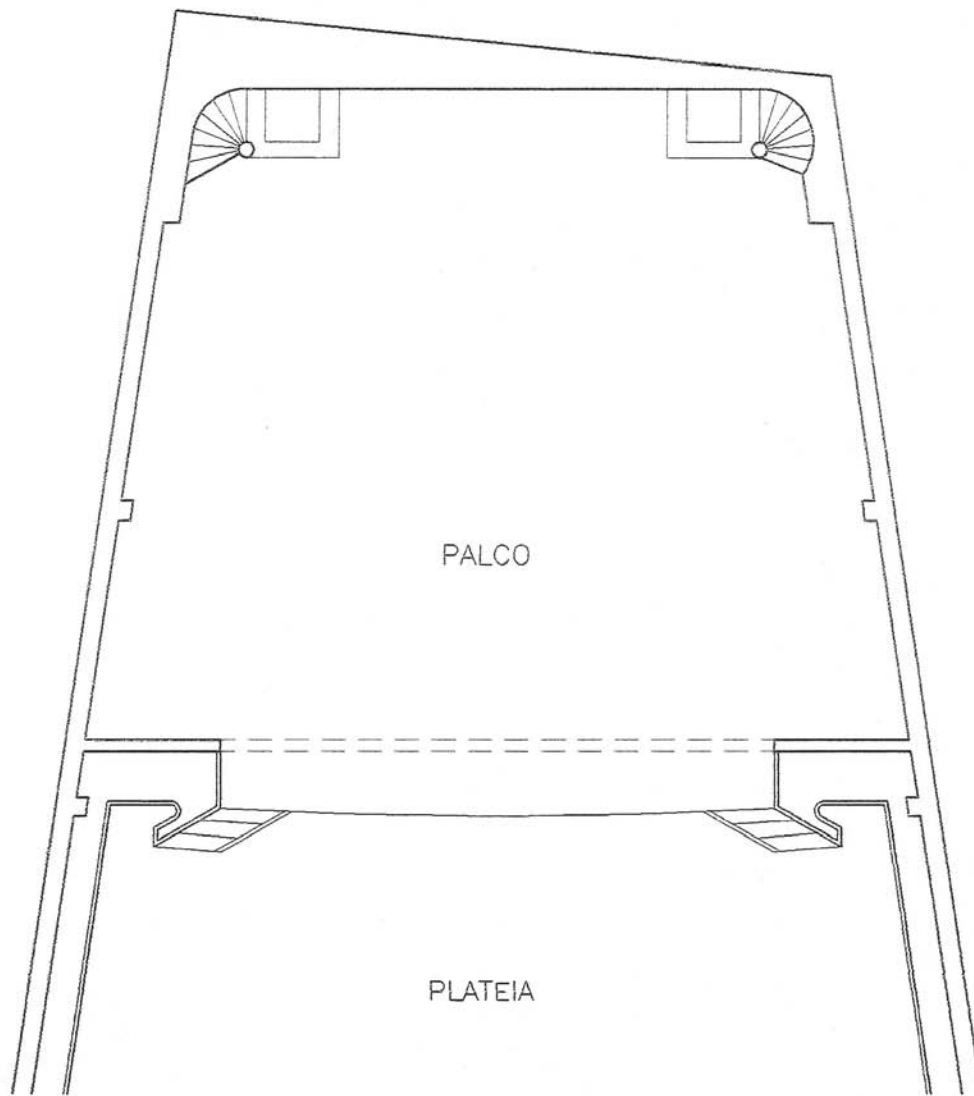
Com tudo isso queremos apenas chegar à conclusão de que a atual sede do TNC poderia funcionar como sala experimental e então estaria adequada a seu fim. Agora para a grande sala, para receber massas, proporíamos ao SNT um convênio com o Governo do Estado, no qual se encarregasse de fazer as obras verdadeiramente necessárias no João Caetano, ficando com o direito de o usar durante alguns meses do ano e cedê-lo durante aqueles em que se exibisse noutras cidades, visto o de



Teatro Nacional de Comédia surgido do velho Cine Parisiense

fato não justificar mais, hoje em dia, que o elenco nacional esteja quase sempre na capital de um único Estado.

Quando Clovis Garcia foi Diretor do SNT conseguiu, não sabemos mais se do Presidente da República ou do Ministro da Educação, um decreto de regulamentação exatamente da utilização dos teatros estaduais, municipais ou particulares, que aquele órgão se encarregaria de recuperar e gerir. Se o problema é que a administração local não tem recursos para dar efetivas condições de pleno uso ao João Caetano, e se o órgão nacional tem recursos, mas não sala, o convênio parece de uma prioridade rara. Com o João Caetano no Rio, Broadway em São Paulo, o Guaira de Curitiba, Castro Alves Salvador, o Santa Isabel de Recife, o da Paz em Belém, o Amazonas em Manaus, o que houver em Brasília e por aí afora, o Teatro Nacional de Comédia teria uma rede que lhe permitisse efetivamente ser um conjunto nacional que atuasse no país



Teatro Glauce Rocha. Planta baixa, (S.E.)

quase todo, possibilitando por sua vez o emprego desses teatros, quando não usados por ele, por conjuntos particulares, que se beneficiariam dos melhoramentos introduzidos nas condições do mencionado regulamento.¹⁴⁰

Como já não bastasse a carência de casas de espetáculos, em 1973, boatos de todos os lados intranquilizaram mais ainda a classe teatral: O Teatro Nacional de Comédia estava na eminência de ser fechado. A Companhia Dramática Nacional já estava parada desde 1964, e com estas notícias, esperava-se o pior.

A classe teatral mostra-se, com toda razão, preocupada com os rumores, cada vez mais insistentes, sobre a iminente venda e

consequente demolição do Teatro Nacional de Comédia....

Seria desejável que o Ministério da Educação e Cultura, responsável pelo TNC, esclarecesse e tranquilizasse logo a opinião pública a esse respeito..¹⁴¹

Em 27 de dezembro de 1978, através da portaria n. 53 do Diretor do SNT, Orlando Miranda, o Teatro Nacional de Comédia passa a chamar-se Teatro Glauce Rocha.

...considerando que “Teatro Nacional de Comédia”, instituído pelo Decreto n. 38.912, de 21 de março de 1956, é nome de companhia e não da casa de es-

petáculos, e estando desativada pela nova regulamentação do SNT que criou a Companhia Dramática Brasileira;

Considerando, finalmente, que a atriz Glauce Rocha, não só pelo seu grande talento e dedicação ao teatro brasileiro, como também pelas suas marcantes participações em diversas montagens da Companhia Teatro Nacional de Comédia deste serviço.

Resolve:

Denominar o atual Teatro Nacional de Comédia, situado à Avenida Rio Branco n. 179, nesta cidade, “Teatro Glauce Rocha”.

Portaria n. 53 – 27/12/1978 – Orlando Miranda – Diretor do SNT.¹⁴²

O teatro é reinaugurado em 4 de janeiro de 1979, com o novo nome, Glauce Rocha, uma homenagem à atriz desaparecida em 1971, com o espetáculo *Sonhos de um coração brejeiro naufragado de ilusão*, de Ernesto Albuquerque, texto vencedor do “I Concurso Nacional de Peças para Teatro de Bonecos do SNT”. Com direção de Ilo Krugli, e se constituiu uma produção da Companhia Dramática Brasileira.

Em uma de suas últimas entrevistas, indagada sobre quais são as aptidões necessárias para ser um ator ou atriz, Glauce respondeu:

...É necessário a vocação e o talento. Não chega só uma coisa ou outra. O talento é esse dom da gente se comunicar, de conseguir estudar a personalidade do personagem e, não só conhecer, mas saber transmitir. Há muitas pessoas que poderão muito bem compreender uma personalidade, mas não saberão encarnar, transmitir. Eu acho que o ator deve ser um instrumento muito humilde na hora do trabalho pra construir seu papel e transmitir a ideia que o autor queira transmitir. Seja essa ideia alguma coisa para fazer rir, como são as comédias, seja uma mensagem maior como são as peças de Shakespeare que como quem não quer nada

dá todas as mensagens humanas e filosóficas. Eu acho que é o dramaturgo que encerra o máximo de coisas que se pode transmitir ao ser humano. O ator tem também que ser muito forte psiquicamente porque há determinados papéis que afetam a gente. Não sei se você viu *Exercício*. Se a gente não tem um estofo, uma segurança emocional, a gente pode cair, ir a *knock-out*, sabe? *Electra* foi uma coisa que mexeu demais comigo. Se a gente não se cuida, se a gente não procura se manter muito emocionalmente e psiquicamente, a gente se deteriora como ser humano.¹⁴³

Em 4 de dezembro de 1981, a tubulação de gás que se rompeu devido ao peso de um caminhão carregado de concreto à entrada de um prédio em construção ao lado do Teatro Glauce Rocha provocou um incêndio de oito horas de duração, não chegando à casa de espetáculos. Mas como toda a área foi interdita, os espetáculos que estavam em temporada foram suspensos por duas semanas.

Em 1987, foram feitas reformas no telhado, camarins, ar-condicionado e no palco, sendo reaberto ao público com o espetáculo de teatro-dança *Uma caixa de outras coisas*, produzido pelo Teatro Brasileiro de Dança, de São Paulo, com direção de Antonio Abujamra. No elenco: Clarisse Abujamra, Lu Grimaldi, Cássia de Souza, Leila Garcia e Giovanni Luquini, coreografia de Val Foly e do grupo, cenários e figurinos de Raul Cruz.

Em 20 de junho de 1994, a Secretária de Estado de Cultura, Angela Maria Rodrigues Leal, homologa o parecer do Conselho Estadual de Tombamento e determina o tombamento definitivo do Teatro Nacional de Comédia – Teatro Glauce Rocha; autorizado pelo governador e publicado no *Diário Oficial* de 8 de junho de 1994, e o que consta do Processo n. E-18/001.249/92. Desde os anos 1990, o teatro está sobre administração da Funarte.

1975

Palácio das Artes e Sala Corpo/ Som do MAM

Em 1975 surgia o Palácio das Artes, projeto de Oscar Niemeyer para a Funterj, que nasceria de um aterro na Lagoa Rodrigo de Freitas, mas os protestos da Sociedade dos Amigos da Lagoa, ecologistas, e imprensa, fizeram com que a Funterj interrompesse seus planos de levar adiante o projeto naquele local.

Passados dois anos, surge então, em 1977, em uma placa localizada no Aterro do Flamengo, o renascimento da proposta, de construção do Palácio das Artes entre o Museu de Arte Moderna e o Aeroporto Santos Dumont. O mais interessante era que a localização era justamente onde estavam as fundações do Teatro do Museu de Arte Moderna, cuja construção foi interrompida por falta de verbas.

Sidney Miler que era Coordenador da Sala Corpo/Som do Museu de Arte Moderna não concordava com a construção do Palácio das Artes no Aterro do Flamengo, e ele não era o único, e muitas pessoas da classe teatral se manifestaram, em apoio às suas ideias:

O que quero deixar bem claro é que não estou protestando contra a construção de mais um centro de cultura na cidade, pois essa iniciativa seria até muito necessária. Mas discordo da forma com que isto está sendo feito, porque é ostensiva e inoportuna. O Rio, hoje, não precisa de mais palácios, e o verdadeiro Palácio das Artes pode ser um circo de lona, com todo respeito que tenho por Oscar Niemeyer, autor do projeto.¹⁴⁴

Chega de veludos e de mármore, já temos monumentos suficientes para as pessoas se divertirem aos domingos. Precisamos de casas de trabalho adequadas à nossa realidade. Um palácio resolverá o



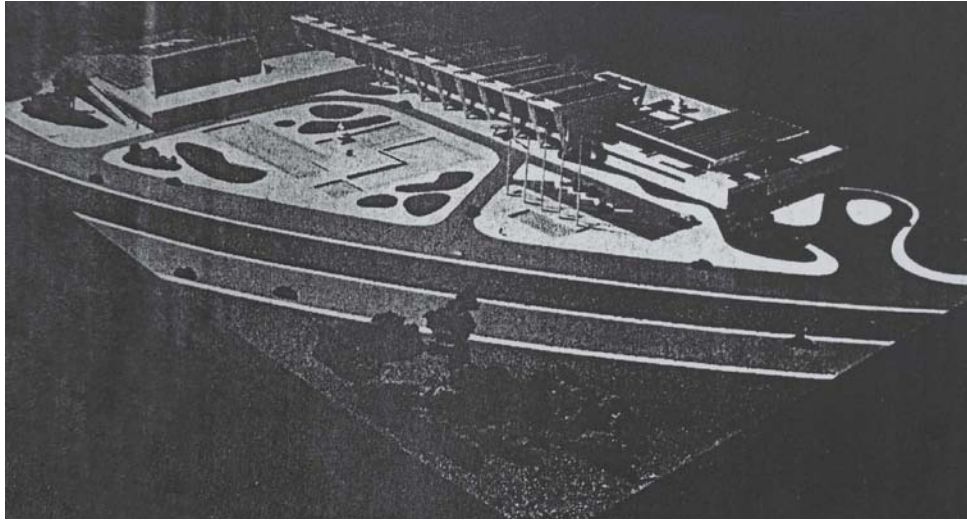
Conjunto arquitetônico no primitivo projeto auditório, ligado ao Museu de Arte Moderna

problema das vaidades pessoais, mas não resolveria os nossos problemas de alugueis de casas de espetáculos, em condições precárias, onde ator até adocece.¹⁴⁵

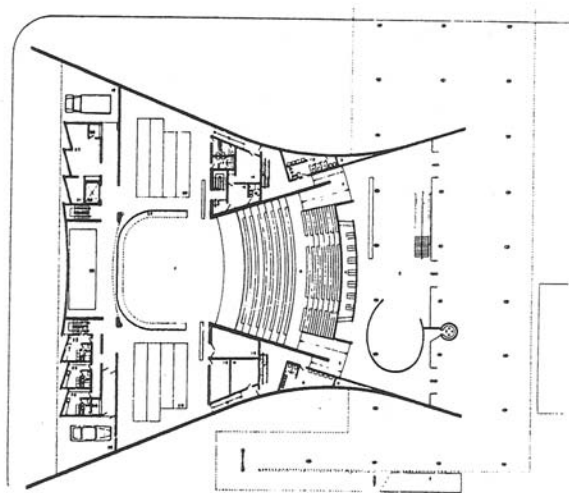
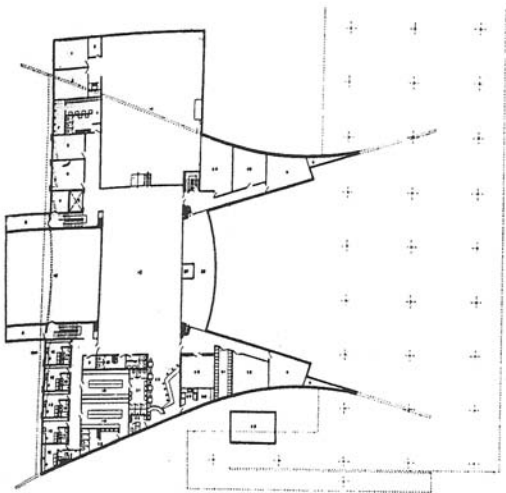
Estamos esperando uma resposta. Por este projeto eu brigo, pois se o Estado dispusesse de vários teatros simples e econômicos, com um bom miolo – a mágica está dentro do teatro e não nas fachadas – veríamos o que iria brotar em termos de criatividade. Um palácio das artes, ao contrário, poderia dar um belo cartão-postal, mas jamais resolveria o problema de quem deseja trabalhar.¹⁴⁶

A Funterj preferiu, nesta época, silenciar e negar qualquer informação sobre a construção do Palácio das Artes que havia sido anunciada em 1975 pelo então presidente da entidade Adolpho Bloch, época em que assumiu a direção da entidade.

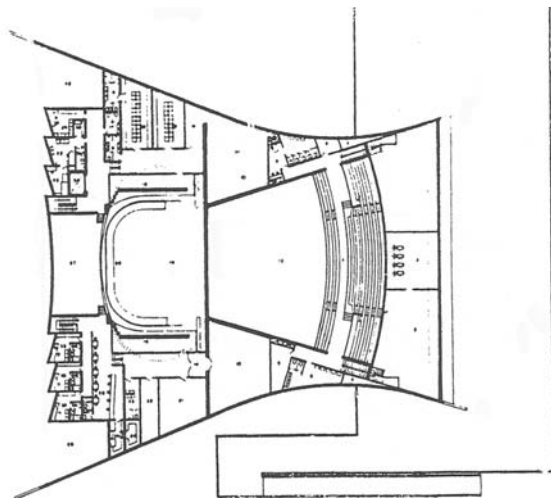
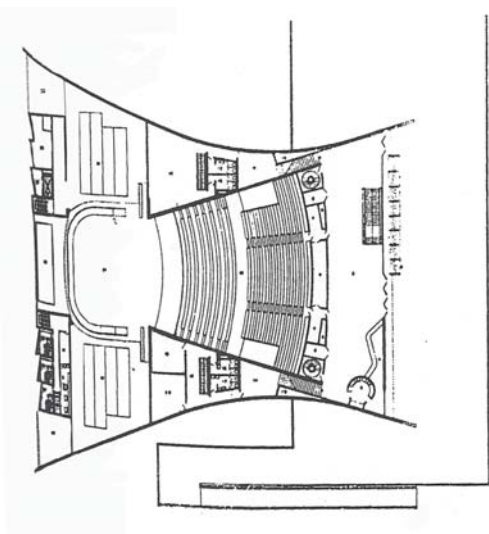
Um funcionário da Funterj nesta época, informou que a colocação da placa era



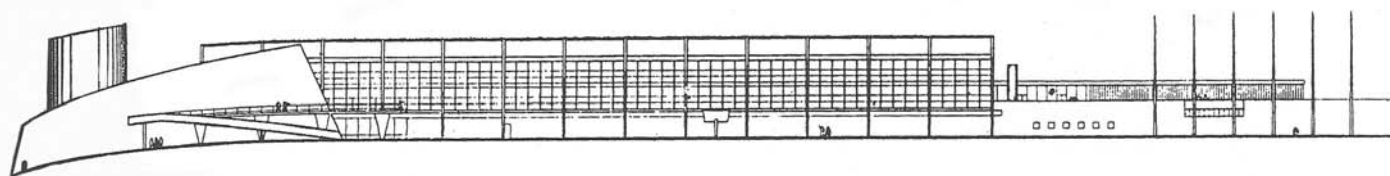
Maquete do projeto primitivo, quando se tratava apenas de auditório, junto do edifício do Museu de Arte Moderna



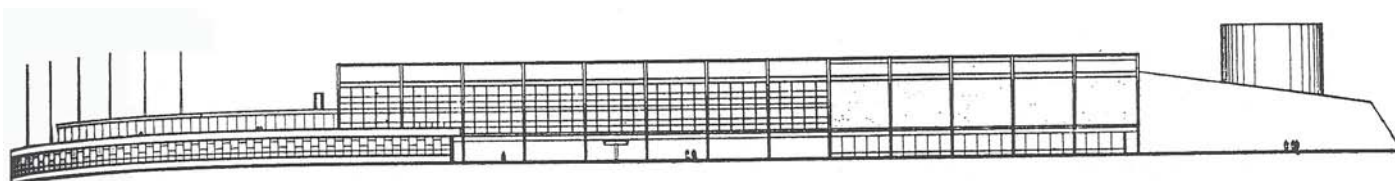
Pavimento térreo. Pavimento térreo



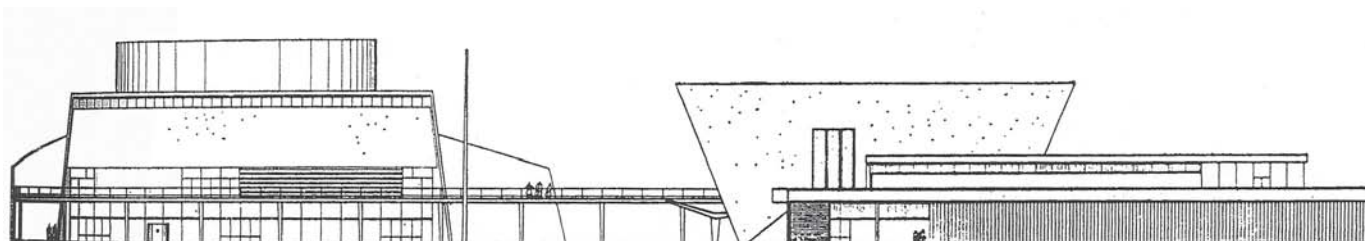
Terceiro pavimento



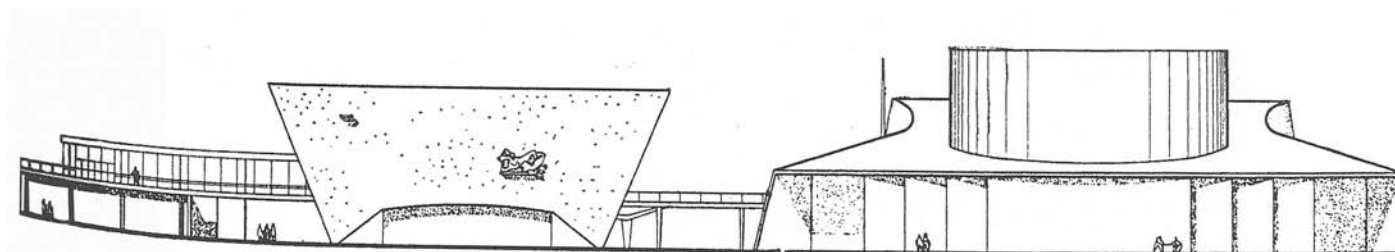
Fachada norte



Fachada sul



Fachada leste



Fachada oeste

para incentivar doadores a contribuir para a construção do Palácio.

Entretanto, o terreno do Aterro do Flamengo já havia sido doado à Fundação dos Teatros pelo Governo do Estado, e o Governo Federal abertou crédito com recursos da Embratur e financiamento do Fungetur, no valor de 52 milhões.

Não foi executado o projeto. A sala Corpo/Som foi a alternativa utilizada pelo MAM.

1965

Teatro Gil Vicente

Em 11 de setembro de 1965 era inaugurado o Teatro Gil Vicente, à Avenida República do Chile n. 330, fronteiro ao terreno onde hoje existe a Catedral Metropolitana. O teatro fazia parte do “Pavilhão Portugal”, montado pelo governo português, para as comemorações do IV Centenário da Cidade do Rio Janeiro, e que trouxe ao Brasil uma Exposição, “Portugal de Hoje”, visando a apresentar a imagem da nação portuguesa.

A inauguração solene da Exposição contou com a presença do Presidente Castelo Branco, do Governador Carlos Lacerda, do Embaixador Bataglia Ramos de Portugal e do Ministro de Estado Adjunto da Presidência do Conselho Português, sr. Antonio da Mota Veiga.

A primeira informação obtida a respeito do teatro, foi de uma conferência em 17 de setembro, proferida pelo Carlos Maia Gomes, cujo tema “O verdadeiro retrato de Bocage”, parte das comemorações do IV Centenário de Gil Vicente e do II Centenário de Bocage.

Projeto do arquiteto português Prof. Frederico George, foi trazido pré-fabricado de Portugal, sendo sua estrutura metálica e desmontável. O Pavilhão custou “cerca de dois milhões de cruzeiros ao governo português, o que representa um esforço ingente”.¹⁴⁷ E ocupava uma área de cerca de 5 mil m²,

possuindo dois pisos e, dentro do vasto recinto da Exposição, havia uma capela, o teatro e um amplo restaurante.

À entrada do pavilhão, fora colocada uma placa com um poema de Fernando Pessoa: “Há na lareira uma brasa/que está a arder por ti./ Entra, pois, quando te aprasa/que, para Amigos da Casa,/ Abrem-se as portas por si”.¹⁴⁸

Do teatro, propriamente, sabe-se que comportava cerca de duzentos espectadores e que como registra a *Voz de Portugal* de 17 de janeiro de 1965, “...contará ainda o pavilhão com um auditório onde serão exibidos filmes modernos de grande nível internacional, teatro e música de câmara de autores portugueses contemporâneos.”

Terminada a Exposição, em março de 1966, em novembro do ano seguinte, a Embaixada de Portugal cedeu o Teatro Gil Vicente à UPEB-União Portuguesa dos Estudantes no Brasil, para a realização de uma série de atividades de caráter recreativo-cultural. Abrigou por vários anos a Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Fechado por um período, o teatro foi reaberto no dia 4 de novembro de 1967, estreando com a peça *Antígona*, inspirada em diversos poetas da Grécia antiga, principalmente na *Antígona* de Sófocles, sendo esta forma inédita no Brasil, esta versão de Julio Dantas. O espetáculo foi apresentado por artistas amadores, estudantes pertencentes ao quadro social da UPEB, sob a direção do ator português Sousa Bento.

Pelas suas características e pelo empenho que vem sendo dedicado a *Antígona*, deverá marcar na história da UPEB.¹⁴⁹

Em 1978, o Teatro Gil Vicente, passava a administração do S.N.T., tinha sua reabertura prevista para o mês de agosto, destinando-se a área da dança.¹⁵⁰

Este teatro desapareceu.

1971

Miniteatro ATA

Existiu na Rua do Lavradio n. 54, 1º andar, o Miniteatro ATA, e a única referência sobre ele é a estreia do espetáculo *Lamento pela morte de Ignacio*, de Garcia Lorca, com direção de B. de Paiva (José Maria Bezerra de Paiva), com elenco composto por alunos do curso experimental de ator, promovido pela Associação de Teatro Amador (ATA) e Serviço Nacional de Teatro, em 16 de abril de 1971. Nada mais se sabe sobre suas atividades.

1976

Teatro BNH (Teatro Nelson Rodrigues)

Quando o extinto Teatro Recreio teve de ser demolido para a construção de um conjunto na Avenida Chile n. 230, o projeto inicial do prédio do Banco Nacional de Habitação previa um espaço para um grande auditório destinado à realização de seminários, congressos e reuniões. O então diretor do BNH, Cláudio Luiz Pinto, fez uma promessa de construir um belo teatro para a cidade do Rio de Janeiro, dentro dos limites do terreno do banco.

O edifício Presidente Castelo Branco – bloco principal e anexos, um dos quais ocupado em parte pelo teatro – foi inaugurado oficialmente em 21 de agosto de 1973 (9º aniversário da promulgação da Lei n. 4.380, que criou o BNH), quando foi solenemente descerrado, no salão de entrada do bloco principal, o busto do Presidente Castelo Branco.

Convém observar que a construção do prédio foi iniciada em 1969, e as dependências ocupadas pelo teatro e pelo salão nobre (situado no mesmo anexo) foram utilizadas, pela primeira vez, já em março de 1971, como sede do 3º Congresso Interamericano de Habitação.

Em função do papel desempenhado pelo BNH no desenvolvimento urbano, surgiu a ideia de transformar o grande auditório em teatro, com o objetivo de proporcionar à cidade mais uma casa de espetáculos, contribuindo dessa forma para a ampliação do espaço cultural do Rio de Janeiro.

Em junho de 1971, data em que estava concluído seu edifício-sede, o BNH iniciou contatos com órgãos especializados em casas de espetáculos, em vista à implantação do teatro.

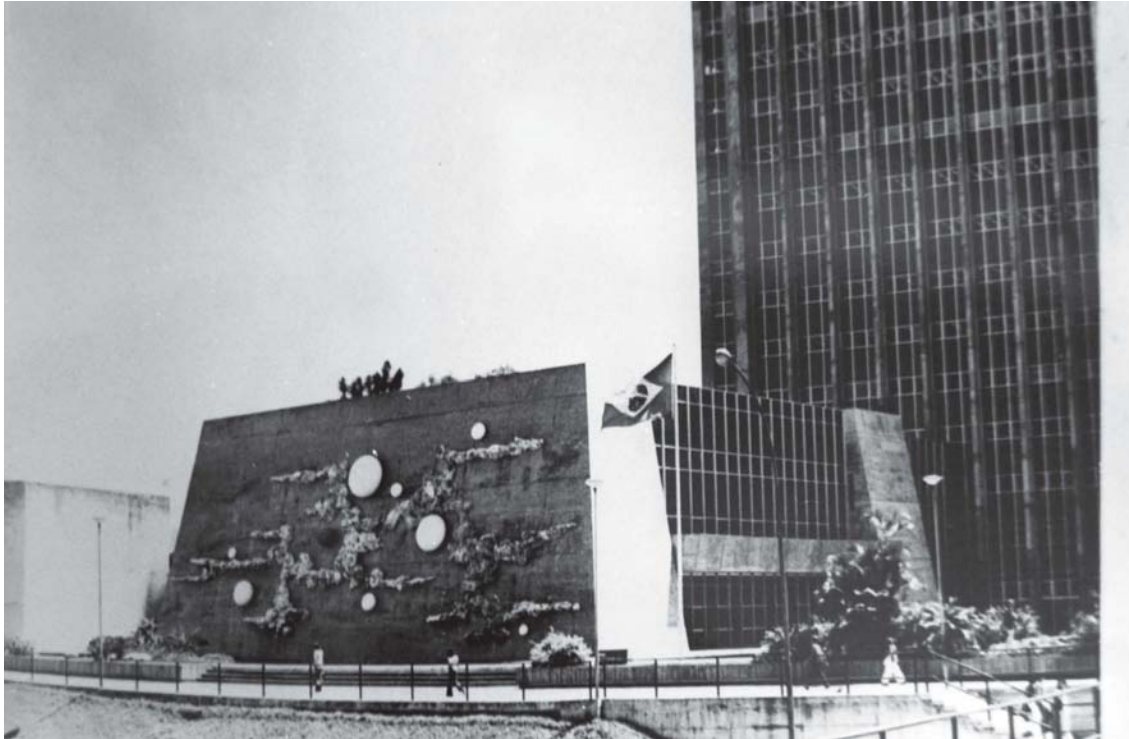
A promessa de Claudio Luiz Pinto foi cumprida. O Teatro do BNH, tornou-se uma realidade em 1976, ocupando 2 mil e 800 m² de área, situado no cruzamento da Avenida República do Chile (mais conhecida como Avenida Chile), n. 230, com a Avenida República do Paraguai (ex-Avenida Norte-Sul), ficando bem em frente à Catedral Metropolitana.

Instalado numa das dependências anexas do Edifício Presidente Castelo Branco, ocupa o térreo, o andar superior e a parte do subsolo a eles correspondentes.

No mesmo anexo, o 3º pavimento é ocupado pelo Salão Nobre e o 4º é um terraço ajardinado.

A forma e o volume do teatro “lembram tronco de pirâmide de bases largas”¹⁵¹ Onde importa considerar:

O lado que dá para a Avenida República do Chile, onde um painel de 410 m² decora a fachada inteira do teatro, e cujo autor, o escultor Pedro Correia de Araújo, empregou mármore bruto “Marta Rocha” – mármore branco do Espírito Santo e granito preto da Tijuca – numa arrojada concepção abstrata; o lado que dá para a Avenida República do Paraguai é como o prédio do banco em geral: concreto e vidro fumê em esquadrias de alumínio, incluindo amplas portas, tanto no andar térreo como no superior, divididos, externamente, por uma sacada, cuja mureta serve de suporte aos letreiros; O lado que



dá para a parte principal do edifício, dela separada por largo corredor. Aí se encontra, gravada no concreto, à maneira de placa, a inscrição:

Edifício Presidente Castelo Branco
 Comissão de Construção
 Supervisão
 Engenheiros Mario Trindade – Claudio
 Luiz Pinto
 Coordenador Geral
 Engenheiro – Luiz Carlos Vital
 Coordenador de Execução
 Arquiteto – Péricles Memória
 Assistente – Walter Messner
 Coordenador Administrativo
 Tec. Administração – Ernani Duncan
 Projeto
 Arquitetos Haroldo de Souza – Rogério
 Marques

À direita da placa fica a entrada lateral do teatro, e, após, um painel, assinado por Carybé, que empregou placas retangulares de concreto com figuras humanas, em relevo,

Teatro Nelson Rodrigues

obtidas com formas de isopor, num conjunto que mede mais ou menos 80 m². Encravada nesse painel, fica a abertura do guichê da bilheteria e, logo após, ampla porta de vidro permite, descendo-se por uma escada, acesso direto à frente da plateia.

Continua a parede, agora lisa, e que, antes da extremidade, tem outra porta, de acesso direto ao palco.

“Envolvendo os volumes arquitetônicos, espelhos d’água, jardineiras e passarelas arrematam a composição”. O acesso ao teatro faz-se pela Avenida República do Chile ou pela Avenida República do Paraguai, sendo a segunda a preferida por situar-se quase no mesmo plano da bilheteria e muito mais próxima dessa.

O pátio de estacionamento do BNH, com entrada pela Rua Silva Jardim, é franqueado ao público frequentador do teatro, fora das horas de expediente do banco.

O teatro oferece “à classe teatral recursos técnicos e instalações condignas aos ar-

tistas, que pouquíssimas casas de espetáculo poderão oferecer”.¹⁵² Assim, desde o saguão de entrada, com piso de mármore preto. Encontra-se, à esquerda da porta de ingresso pequena sala de estar, guarnecida por um conjunto de poltronas estofadas e decorada, numa das paredes, por um quadro em preto e branco, de formas geométricas retilíneas. Ao longo da parede envidraçada, cujas diversas portas podem ser abertas, há dez bancos sem encosto, revestidos de couro, cada um acompanhado de um cinzeiro de pé. Ao final desse lado, uma escada de granito preto conduz ao andar superior.

Ainda no saguão do térreo, à direita, uma porta serve de entrada para a bilheteria e para a sala de administração, com banheiro privativo anexo. Daí por diante, a parede que separa o saguão da plateia é revestida, inclusive nas portas, por um painel de madeira calcinada e trabalhada – obra de Ernani Macedo e Roberto Sá – estendendo-se por nada menos que 100m². É interessante observar que o trabalho foi inteiramente executado no canteiro de obras

do teatro. Curioso, também, é que as tabuletas indicando “ímpar”, sobre a porta da direita, e “par”, sobre a da esquerda, foram confeccionadas de maneira a se harmonizarem com o conjunto do painel e a chapearia do teatro, que naquele ocupa um vão em ângulo reto. A seguir ao painel ficam os sanitários e uma das portas de acesso aos camarins, que nesse andar são em dois, cada qual provido de banheiro.

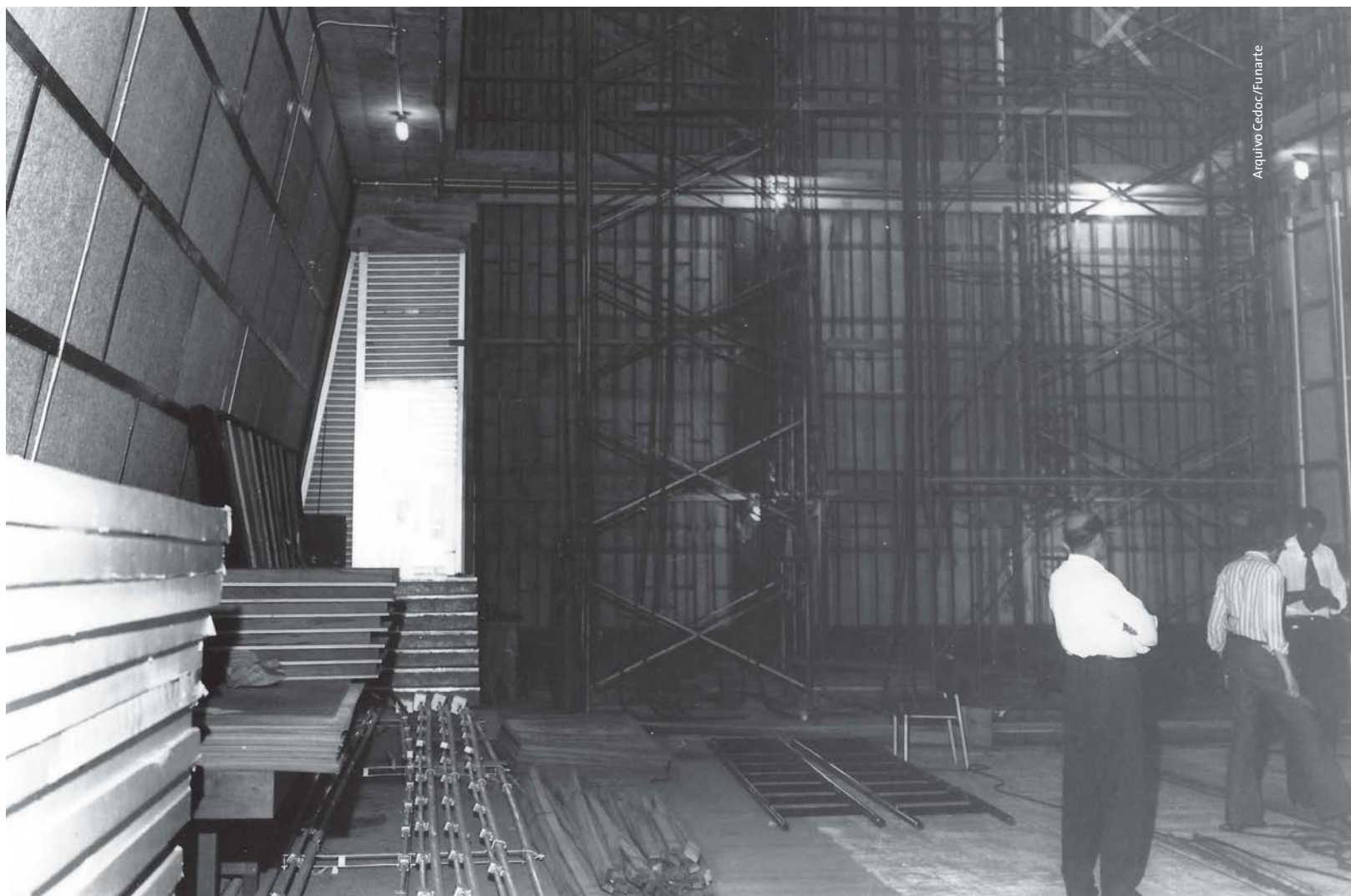
A sala de espetáculos tem forração de náilon aveludado, de cor verde-musgo, que combina com a mostarda das poltronas estofadas, de encosto reclinável. A indicação de lugares se faz por meio de letras vermelhas, distribuídas no piso dos degraus de ambos os corredores e iluminadas por lâmpadas ocultas sob o mesmo piso.

As paredes são recobertas de lâminas de madeira. De cada uma delas sobressai um conjunto de potentes refletores dirigidos para o palco, arranjados a modo de escultura moderna e confeccionados, expressamente,

Teatro Nelson Rodrigues. Fachada



Arquivo Cedoc/Funarte



para esse teatro. O teto é revestido de placas de alumínio difusa e suave da plateia.

O teatro dispõe, ainda, de um avançado sistema de combate ao incêndio. Basta dizer que “a caixa do palco conta com um duplo sistema de proteção contra incêndio – Ex-prinker e o gerador de espuma Exkide”, além de extintores.

No saguão do andar superior, há outro painel, com as mesmas características daquele que recobre a parede interna do pavimento térreo. Note-se que, no de cima, a citada parede que divide o saguão do balcão conta, além das duas portas laterais, uma terceira, situada no centro do painel, dando acesso a uma cabine, equipada com o mais moderno instrumental de projeção luminosa e de con-

Teatro Nelson Rodrigues. Lateral da caixa cênica

trole de iluminação. Observa-se, ainda, que o painel desse andar compreende, também, as portas dos sanitários, colocadas em posição correspondente, no térreo, à da chapelaria.

O saguão do andar superior amplia-se num passadiço, mais largo do que ele, através do qual se liga com a parte principal do edifício, do que se divide por uma parede envidraçada, com duas portas, também de vidro.

O passadiço está sobreposto à área de circulação que fica entre o anexo e o prédio, no pavimento térreo. Numa das paredes, chama a atenção um painel, de autoria de Fre-da, composto de pedras diversas e mosaicos cerâmicos de colorido natural. Ao lado

desse painel, uma porta de vidro, e, depois uma varanda ajardinada, que conduz ao bar do teatro, equipado com balcão frigorífico, de frente em concreto trabalhado; dispõe de freezer e cafeteira elétrica.

A área do subsolo ocupada pelo teatro é bastante extensa, permitindo abrigar dependências destinadas ao depósito de refletores e material de efeito, à oficina de carpintaria, à sala de costura e a dois camarins, cada qual com banheiro completo. Os demais camarins distribuem-se: dois no térreo e três no andar superior, todos com banheiros privativos.

Tecnicamente, o teatro oferece recursos a qualquer tipo de montagem, desde espetáculos de comédia, shows, balés, concertos, até pequenas óperas, além de conferências e cursos.¹⁵³

A capacidade do teatro é de 400 lugares, entretanto, a ficha técnica, fornecida pelo Departamento de Administração, consigna um total de 394 lugares, sendo 305 na plateia e 89 no balcão.

O teatro com acústica perfeita, teve como consultor Roberto Thompson Motta, e como consultor cênico Fernando Pamplona. Suas paredes são forradas de caviúna, possuindo ar-condicionado central. Um palco todo em quarteladas, com dimensões quase idênticas às do Theatro Municipal, e com cortina corta-fogo. Sua caixa tem 24,7 m de largura e 14 m de altura, um urdimento a 9 m de altura, profundidade de 12,7 m, coxias com 6 m de cada lado, boca de cena de 12,7 m de largura por 5 m de altura, fosso de orquestra com 4 m de profundidade, 12,7 m de largura e 5 m de altura. Seus 12 camarins são confortáveis e com banheiros privativos, sendo cinco individuais e sete coletivos, sistema de proteção contra incêndios à água e espuma, cabine de luz e som, salas de produção e administração, foyer su-

perior e inferior em granito polido, terraço, bar, copa, além do enorme estacionamento gratuito. Um teatro com todo conforto e bem-estar tanto para o público como para os artistas e técnicos.

Todas as dependências são beneficiadas pelo sistema de condicionamento de ar [...] constituído de um conjunto frigorífico de condensação, a água com capacidade de 50 toneladas de refrigeração.¹⁵⁴

Trata-se de um sistema de ar-condicionado central de 20 HP e torre de resfriamento.

A iluminação cênica do teatro é dotada de controle eletrônico de fabricação inglesa da marca Rank Strand Electric Ltda. e compõe-se de: mesa de controle de luz; projetores de feixes luminosos dirigidos; refletores, tangões, gambiarras e colortran; e projetores de efeitos giratórios. Os equipamentos cênicos são compostos de: 34 varas para cenários, 5 varas de luz, 6 pilões (iluminação lateral), 6 reguladores, 4 reguladores (pernas), 1 cortina preta, 1 cortina corta-fogo, 1 ciclorama, 6 bambolinas, 3 cabideiros (araras) e 1 cortina de boca de cena de veludo verde.

Possui em seu corpo permanente: 1 cenotécnico e 2 eletricitas, para atender às montagens que lá se apresentam, coisa rara nos teatros da cidade. Seu equipamento técnico e cênico são de qualidade incontestável, possibilitando todos os recursos necessários às produções de grande porte.

Em abril de 1975, o Banco Nacional de Habitação encerrou os serviços de instalação do teatro, e naquele mesmo ano cedeu as dependências ao “Grupo de Teatro Botequim Ltda”.

A inauguração do teatro se deu em 14 de janeiro de 1976, com a remontagem da peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, com direção de Ziembinski, cenários de Santa Rosa, reconstruído por Fernando

Pamplona, figurinos de Tawfik. No elenco: Camila Amado (Alaíde), Carlos Vereza (Pedro), Norma Benguel (Mme. Clessy), Maria Cláudia (Lúcia), Dirce Migliaccio, Jorge Chaia, Roberto Pirillo, Estelita Bel, Francisco Dantas, Isabel Teresa, Beatriz Veiga, Lia Farrel, Fabiola Fracaroli, Silvia Martins, Paulo Terra, Adhemar Rodrigues, Eliano Medeiros e João Vietas. Esta remontagem foi uma oportunidade para se documentar a peça, pois não havia praticamente nenhum registro da montagem de 1943.

A primeira reunião do grupo foi realizada na sede do Fluminense Futebol Clube em 28 de outubro de 1975, para traçar os planos de remontagem e leitura da peça. Presentes a este encontro estavam o presidente do Clube Francisco Horta, Nelson Rodrigues, Ziembinski e elenco, conforme matéria do jornal *O Globo*:

Ziembinski à cabeceira da mesa, com Nelson à sua direita, começa a falar imediatamente, fazendo uma apreciação sobre a arte de representar. Seu tom de voz é apostólico, seus gestos próprios de um diretor de cena. Depois da exposição, que o Presidente Horta ouviu atentamente, ele escolhe os atores, de acordo com os personagens que interpretarão, para a leitura da peça. A cada instante interrompe-os delicadamente, mostrando a entonação perfeita, a maneira mais correta de dizer as frases, tentando utilizar a mesma orientação utilizada, com absoluto sucesso, na estreia da peça em 1943.

Leitura feita, Nelson Rodrigues presta seu depoimento sobre o renascimento de *Vestido de Noiva*:

Não fiz nenhuma alteração, não retoquei nada. Qualquer retoque seria demais. A direção de Ziembinski, que será

repetida integralmente, é um dos trabalhos mais perfeitos que já vi em toda a minha vida. Com o mesmo texto, a mesma montagem, técnica de ações simultâneas em tempos diferentes, a peça torna-se cada vez mais nova, mais atual. Quando *Vestido de noiva* surgiu, em 1943, não era contemporânea: estava muito além do que o público da época costumava assistir. Daí o espanto da plateia quando ela estreou. Agora 32 anos depois, espero que o público a sinta de uma outra forma – uma forma mais profunda. [...] Eu diria que foi a peça que mais influiu na minha vida. Quando a escrevi eu não era nada, não era ninguém, e só faltava passar fome (antes Nelson escreveu *A mulher sem pecado*, mas não conseguiu grande repercussão). Na noite de 28 de dezembro de 1943, estreia a peça, tornei-me conhecido como o autor de *Vestido de noiva*. Tenho pela peça um encanto absoluto. Há frases no texto que eu repetiria por toda a minha obra.

Ziembinski, também falou de seu novo momento, nesta mesma matéria:

Vestido de noiva foi o meu terceiro trabalho no teatro brasileiro. Esta será a oportunidade de mostrar que a minha direção ainda pode servir de modelo. *Vestido de noiva*, na época de sua criação, mostrou que havia uma outra maneira de se fazer teatro, restrito, então a pequenas comédias.¹⁵⁵

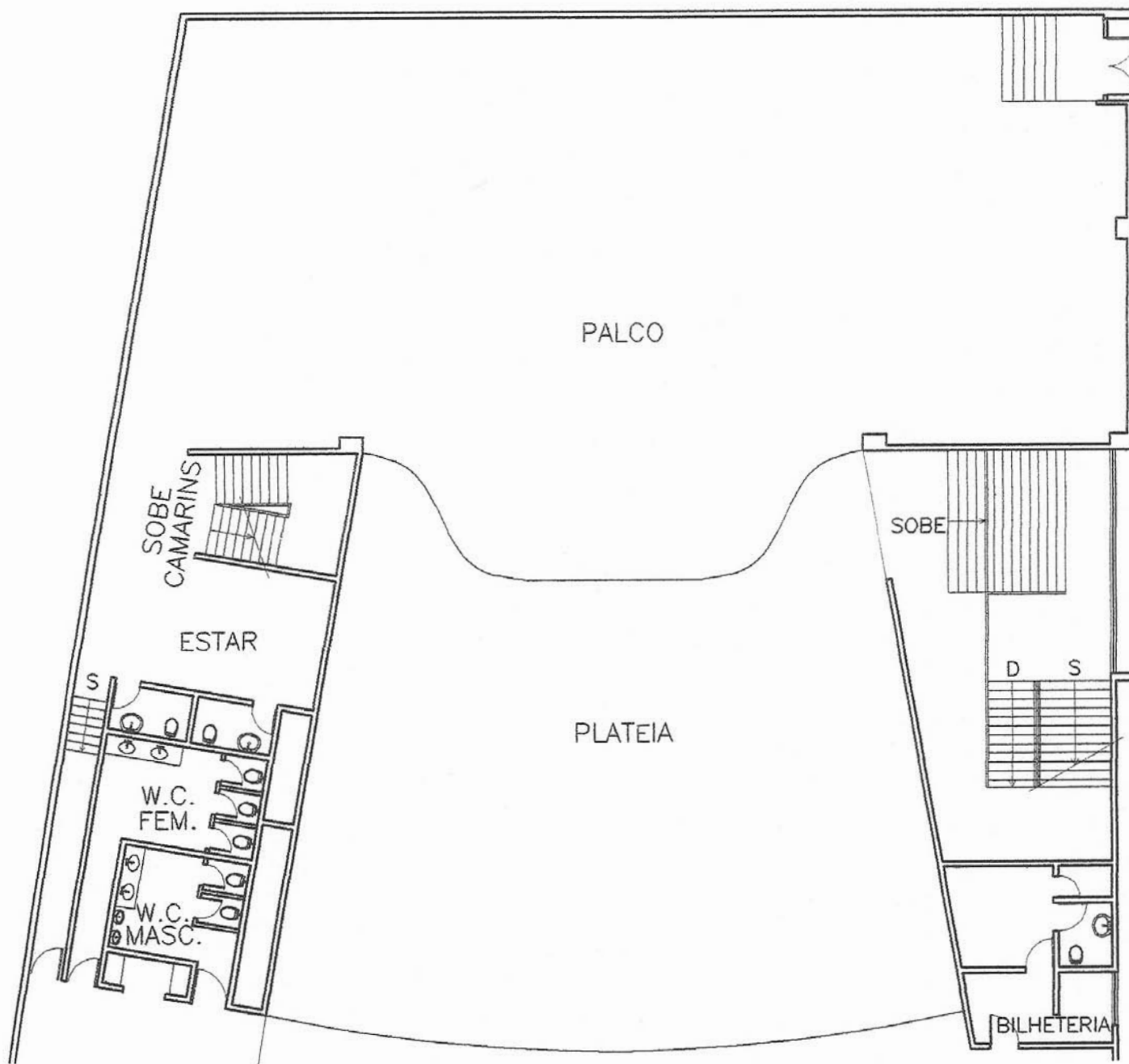
O teatro conheceu alguns grandes êxitos nesta década, entre os quais *Equus*, de Peter Shafer, *A serpente*, de Nelson Rodrigues e *Testemunha de acusação*, de Agatha Christie, além de espetáculos de dança e shows a cargo de nomes da música popular brasileira. Entretanto, a exploração do teatro foi bas-

tante irregular até 1978, como confirma a matéria do *Jornal do Brasil*:

O Teatro do BNH, desde sua inauguração, só pecou num ponto: passa fechado a maior parte do tempo.¹⁵⁶

Teatro Nelson Rodrigues. Planta baixa, (S.E.)

No “2º semestre de 1978 foi feita uma reforma na acústica do teatro, pois o silêncio era perturbado pela aparelhagem de ar-condicionado – daí se construiu um isolamento”¹⁵⁷, suspendendo-se, no teto do compartimento ocupado pelos compressores, diversos bolsões de estopa, contendo placas de isopor, o que minorou bastante o problema.



A partir de 1979, após período de inatividade e cumprindo diretrizes governamentais, o Banco, após protestos da classe teatral, iniciou providências a fim de que o teatro fosse mobilizado a serviço da arte e da cultura, tal como concebido no projeto inicial.

Passados oito anos de sua inauguração, em 1984, com o objetivo de atender antigo pleito da classe teatral, o Ministro do Interior, Mario David Andreazza determina que seja rebatizado em 23 de janeiro do mesmo ano, passando a chamar-se Teatro Nelson Rodrigues, em homenagem ao dramaturgo e escritor falecido em 1980.

Um programa especial foi organizado para assinalar festivamente a mudança. No batismo do teatro, os padrinhos foram Fernanda Montenegro e Fernando Torres, que conduziram a programação da noite. Sendo descerrada uma placa à memória de Nelson, uma outra entregue à viúva Elza Bretanha Rodrigues e outra em homenagem à classe teatral, representada por Henriette Morineau. Em seguida, foram apresentadas duas peças: um espetáculo de dança baseado na *Valsa n. 6*, texto de Nelson, dito pelo ator Rubens Corrêa, com música de Chopin, coreografada pelo Balé de Lourdes Bastos, efeitos de Vânia Dantas Leite, cenários e figurinos de Nilson Penna. A outra foi *Viúva porém honesta*, em versão condensada pelo Grupo TAPA, com direção de Eduardo Tolentino. No saguão foi inaugurada uma exposição de fotos sobre a vida e obra de Nelson Rodrigues. O maior mérito da homenagem coube a Elza Bretanha Rodrigues, viúva de Nelson, que emocionada no dia falou:

Assim que Nelson morreu foi ventilada a ideia de dar seu nome ao teatro. Comecei a cuidar eu mesma do assunto, lá no BNH, junto ao antigo presidente. Acontece que só

o Ministro Andreazza tinha poder para autorizar a mudança. O tempo passou, nada. Liguei para Brasília, falei com o chefe de gabinete, o general Luis Carlos de Urquiza Nobre, que sempre me recebeu com muita atenção. O tempo foi passando. Até que no dia 22 de dezembro, ele me telefonou que tinha uma boa notícia. Comecei a tremer. Ele me disse: “O ministro assinou”.¹⁵⁸

Já com o novo nome, algumas produções vieram a acontecer no teatro: 1984, *Disque “M” para matar*, de Frederick Knott, com direção de Claudio Cavalcanti, cenários de José Dias; em 1985, *Pai*, de Strindberg, com direção de Celina Sodré, com cenários de José Dias.

Por portaria do presidente da Caixa Econômica Federal, Marcos Freire, em 1987, o Teatro Nelson Rodrigues é incorporado ao Conjunto Cultural da Caixa do Rio de Janeiro,¹⁵⁹ em prédio anexo ao Centro Empresarial Humberto Castelo Branco. O museu e a galeria de arte funcionam no 3º andar do centro, a biblioteca instalada no 24º andar do edifício sede da Superintendência Regional do Rio de Janeiro.

Em 1987, o então presidente da CEF, Maurício Viotti de Barros, solicita ao Ministro da Cultura Celso Furtado, indicação do órgão para quem o teatro poderia ser transferido. E o ministro recomenda então o Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen). Com esta medida o Teatro Nelson Rodrigues juntou-se neste mesmo ano aos outros teatros do órgão.

Hoje encontra-se novamente sob a administração do Centro Cultural da Caixa, porém sua programação não tem feito justiça ao nome. Com todos os aparatos técnicos, conforto, e estacionamento gratuito, é uma casa de espetáculos, que com o tempo vem perdendo seu público, suas atividades hoje são de encenações de curta temporada.

Referências Bibliográficas

Teatro da Maison Moderne

Almanak Laemmert, 1903, p. 772; 1905, p. 908; 1906, p. 710; 1914, p. 1912; 1929, p. 593.

AUGUSTO, Maurício. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 171.

BRASIL, Gerson. *História das ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria de Educação e Cultura (s.d.), p. 421.

CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro...* Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1949, v. 2, p. 455 e 584.

DUARTE FILHO, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria de Educação e Cultura (s.d.), p. 45.

Luiz Edmundo. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro, Conquista, 1957, v. 3.

MACEDO, Roberto. *História carioca; teatros*. *O Globo*. Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1962.

NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. I, p. 40 e 170.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 86.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.

Teatro da Exposição de Aparelhos a Álcool

MACEDO, Roberto. *História carioca; teatros*. *O Globo*. Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1962.

NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. I, p. 37.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 86.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.

Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Almanak Laemmert, 1921, p. 793; 1928, p. 415; 1911/1912, p. 87.

Almanaque Brasileiro Garnier, 1908, p. 420; 1910, p. 529.

Anuário da Casa dos Artistas. Rio de Janeiro, 1959/1960.

Arte em Revista. Rio de Janeiro, Comissão Cultural e Artística do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 1959, p. 56.

AUGUSTO, Maurício. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 210-214.

AZEVEDO, Arthur de. *Teatros*. Kosmos; revista artística, científica e literária. Rio de Janeiro, março de 1904 e abril de 1904.

Boletim Notícias. Informativo da Secretaria de Estado de Cultura e Esporte. Rio de Janeiro, junho/julho de 1998.

Correio Braziliense. Brasília, DF, 17 de julho de 1987.

Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 15 de março de 1952; 13 de novembro de 1960; 23 de dezembro de 1962; 22 de dezembro de 1969; 27 de fevereiro de 1971; 3 de junho de 1973.

Diário da Noite. Rio de Janeiro, 20 de julho de 1959.

Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1959; 20 de maio de 1974.

Diário de São Paulo. São Paulo, SP, 28 de agosto de 1966.

Diário Oficial. Rio de Janeiro, 24 de novembro de 1965.

DUARTE FILHO, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 40-41; 51; 62-63; 54-55 e 71.

FAZENDA, José Vieira. *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro*, Imprensa Nacional, 1921, v. 5, p. 488.

FERNANDES, Sebastião. *Casa de espetáculo*. Dionysos. Rio de Janeiro, 1974, p. 102-103.

- Folha Carioca*. Rio de Janeiro, 7 de agosto de 1948; 26 de dezembro de 1952.
- Folha da Tarde*. São Paulo, SP, 17 de dezembro de 1987.
- Folha de São Paulo*. São Paulo, SP, 17 de novembro de 1986; 16 de julho de 1987.
- Guanabara em Revista*. Rio de Janeiro, n. 14, 1968.
- RIO, João do. *A história do municipal contada (por) João do Rio*. In: O Rio recebe de volta o símbolo da sua cultura. Rio de Janeiro, Gráficos Bloch S.A., 1978.
- Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29 de junho de 1965; 9 de dezembro de 1965; 19 de agosto de 1974; 6 de maio de 1975; 4 de setembro de 1977; 12 de março de 1978; 15 de março de 1978; 16 de março de 1978; 17 de março de 1978; 18 de março de 1978; 20 de março de 1978; 17 de novembro de 1978; 29 de janeiro de 1979; 3 de junho de 1979; 14 de julho de 1979; 10 de fevereiro de 1980; 14 de setembro de 1981; 20 de setembro de 1981; 17 de março de 1982; 3 de março de 1983; 5 de julho de 1983; 7 de julho de 1983; 17 de julho de 1983; 13 de setembro de 1983; 02 de outubro de 1983; 14 de maio de 1984; 24 de maio de 1984; 19 de maio de 1985; 9 de outubro de 1985; 12 de dezembro de 1985; 8 de janeiro de 1986; 23 de janeiro de 1986; 28 de fevereiro de 1986; 11 de maio de 1986; 10 de julho de 1986; 3 de agosto de 1986; 27 de janeiro de 1987; 26 de março de 1987; 21 de abril de 1987; 23 de abril de 1987; 16 de outubro de 1987; 28 de outubro de 1987; 26 de novembro de 1987; 27 de novembro de 1987; 3 de fevereiro de 1988; 11 de junho de 1988; 17 de janeiro de 1989; 3 de fevereiro de 1989; 10 de março de 1989; 7 de março de 1990.
- Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 16 de agosto de 1964; 18 de junho de 1985; 18 de dezembro de 1985; 22 de maio de 1986; 5 de agosto de 1986; 3 de dezembro de 1986; 8 de outubro de 1987.
- Jornal dos Sports*. Rio de Janeiro, 6 de agosto de 1985; 26 de março de 1987.
- MACEDO, Roberto. *História carioca; Teatro – II*. O Globo. Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1962.
- NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. 1, p. 39; v. 4, p. 90 e 104.
- O Dia*. Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 1967; 16 de julho de 1971; 8 de fevereiro de 1982; 13 de abril de 1988.
- O Estado de Minas*. Belo Horizonte, MG, 3 de julho de 1984.
- O Estado de S.Paulo*. São Paulo, SP, 7 de outubro de 1981.
- O Estado*. Florianópolis, SC, 05 de janeiro de 1987.
- O Fluminense*. Niterói, RJ, 10 de maio de 1987; 29 de janeiro de 1989.
- O Globo*. Rio de Janeiro, 10 de março de 1964; 2 de outubro de 1964; 10 de junho de 1965; 9 de setembro de 1967; 15 de abril de 1971; 12 de junho de 1971; 24 de setembro de 1975; 6 de abril de 1976; 17 de outubro de 1976; 16 de março de 1977; 9 de fevereiro de 1978; 15 de fevereiro de 1978; 11 de março de 1978; 15 de março de 1978; 16 de março de 1978; 10 de julho de 1979; 28 de novembro de 1981; 13 de março de 1982; 20 de fevereiro de 1983; 28 de julho de 1983; 11 de maio de 1984; 24 de maio de 1984; 16 de junho de 1984; 5 de julho de 1984; 15 de julho de 1984; 4 de agosto de 1984; 10 de abril de 1985; 20 de junho de 1985; 9 de dezembro de 1985; 15 de janeiro de 1986; 20 de janeiro de 1986; 8 de maio de 1986; 13 de março de 1987; 22 de abril de 1987; 14 de julho de 1987; 8 de outubro de 1987; 13 de outubro de 1987; 27 de novembro de 1987; 30 de dezembro de 1987; 22 de janeiro de 1988; 30 de abril de 1988; 5 de maio de 1988; 17 de janeiro de 1989; 31 de janeiro de 1989; 30 de abril de 1995; 5 de março de 1998; 10 de julho de 1999.
- O Jornal*. Rio de Janeiro, 18 de novembro de 1963; 1 de janeiro de 1968; 27 de abril de 1968; 14 de junho de 1973.
- Revista Correio Filatélico*. Rio de Janeiro, n. 22, fevereiro de 1978, publicação da Empresa Brasileira dos Correios e Telégrafos.
- Revista de Teatro Sbat*. Rio de Janeiro, n. 310, julho/agosto de 1958; n. 311, setembro/outubro de 1959; n. 320, março/abril de 1961; n. 321, maio/junho de 1961; julho/agosto de 1979; n. abril/maio/junho/julho de 1988.
- Revista Fatos e Fotos*. Rio de Janeiro, 3 de abril de 1978.
- Revista Fon-Fon*. Rio de Janeiro, 8 de agosto de 1908.
- Revista Manchete*. Rio de Janeiro, 6 de julho de 1968; 1 de abril de 1978; 23 de setembro de 1978; 27 de janeiro de 1979.
- Revista Visão*. Rio de Janeiro, 8 de março de 1989, p. 46-48.

- SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 89-106.
- SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.
- Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 12 de março de 1964; 21 de dezembro de 1985; 20 de fevereiro de 1987; 21 de março de 1987; 22 de abril de 1987; 23 de abril de 1987; 24 de abril de 1987; 13 de outubro de 1987; 13 de novembro de 1987.
- Última Hora*. Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 1978; 29 de dezembro de 1982; 4 de agosto de 1984; 26 de dezembro de 1984; 12 de novembro de 1986; 14 de março de 1987; 15 de abril de 1987; 22 de abril de 1987; 3 de setembro de 1987; 26 de outubro de 1988; 10 de janeiro de 1989; 10 de março de 1989; 9 de maio de 1989.
- LOPES, Estefânia. *Revista Guanabara*, n. 15. Rio de Janeiro, 1968.
- Luta Democrática*. Rio de Janeiro, 6 de abril de 1968.
- NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. 1, p. 54 e 109; v. 3, p. 72 e 152; v. 4, p. 44, 67 e 110.
- O Dia*. Rio de Janeiro, 1 de agosto de 1965.
- O Globo*. Rio de Janeiro, 26 de março de 1965; 5 de maio de 1966; 23 de julho de 1971; 11 de setembro de 1971.
- O Jornal*. Rio de Janeiro, 19 de maio de 1965; 31 de julho de 1965; 1 de dezembro de 1967; 06 de abril de 1969.
- Revista Canta*, Ano 1, n. 1, outubro de 1964.
- SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 109-110.
- SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.

Teatro República

- A Gazeta*. São Paulo, SP, 27 de abril de 1968.
- Almanak Laemmert*, 1915; 1921, p. 793; 1928, p. 415.
- Anuario Theatral Argentino-Brasileiro*, Ano 1, 1926.
- CAMPOS, Henrique. *Artistas nacionais ganharão o teatro República...* *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1967.
- Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 10 de julho de 1957; 10 de setembro de 1957; 25 de abril de 1965; 8 de maio de 1968; 9 de junho de 1968; 8 de julho de 1971; 19 de maio de 1972.
- Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 19 de julho de 1961.
- Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 31 de julho de 1965; 29 de dezembro de 1968.
- FERNANDES, Sebastião. *Casas de espetáculo*. Dionysos. Rio de Janeiro, 1974, p. 102-103.
- Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1967.
- Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 3 de agosto de 1965; 28 de maio de 1968; 9 de junho de 1968; 30 de junho de 1968; 30 de novembro de 1968; 7 de dezembro de 1968.
- Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de junho de 1968; 16 de junho de 1968.
- Jornal dos Sports*. Rio de Janeiro, 30 de maio de 1968.
- Jota Efege. *Praça Tiradentes também já teve seu "Moulin Rouge"*. *O Globo*. Rio de Janeiro, 05 de abril de 1972.

Teatro Trianon

- Almanak Laemmert*, 1921, p. 793; 1928, p. 415.
- Anuário Theatral Argentino-Brasileiro*, 30 de outubro de 1926, p. 29.
- AUGUSTO, Maurício. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 189-191.
- DÓRIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro...* Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1975, p. 20-21.
- DUARTE FILHO, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 41.
- FERNANDES, Sebastião. *Casas de espetáculo*. Dionysos. Rio de Janeiro, 1974, p. 109.
- GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras*. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996.
- MAGALHÃES, Paulo de. *Discurso (feito) na Sbat*, em 27 de setembro de 1964.
- NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. I, p. 68, 73 e 270; v. II, p. 4; v. III, p. 164; v. IV, p. 25-26 e 77.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 110-111.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.

Teatro da Natureza

ABREU, Brício de. *Esses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro, C. Raposo Carneiro Ed., p. 92.

BRASIL, Gerson. *História das ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 197.

DÓRIA, Gustavo A.. *Moderno teatro brasileiro...* Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1975, p. 10-11.

DUARTE FILHO, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 26.

MACEDO, Roberto. *História carioca; teatros*. O Globo. Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1962.

NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. I, p. 70 e 91.

Theatro Casino e Casino Beira Mar (Teatro de Brinquedo)

Almanak Laemmert, 1928, p. 415.

Anuário da Casa dos Artistas. Rio de Janeiro, 1949.

Anuário Theatral Argentino-Brasileiro, 30 de outubro de 1926.

AUGUSTO, Maurício. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 195-200.

BRASIL, Gerson. *História das ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 233.

DÓRIA, Gustavo A.. *Moderno teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975, p. 30.

DUARTE FILHO, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 63.

NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. I, p. 111, 150 e 262; v. III, p. 14, 39, 74 e 144; v. IV, p. 20, 56, 79, 90, 93, 109, 110, 118 e 126.

Revista da Semana. Rio de Janeiro, 12 de junho de 1926; 07 de agosto de 1926.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 112-113.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.

Teatro Rival

Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 21 de maio de 1970.

DÓRIA, Gustavo A.. *Moderno teatro brasileiro; crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975, p. 41-42.

DUARTE FILHO, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 42.

A Notícia. Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1975.

Correio Braziliense. Brasília, DF, 15 de novembro de 1983.

Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 21 de maio de 1970.

Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1967.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 22 de março de 1934; 23 de março de 1934 e 29 de outubro de 1975; 28 de novembro de 1982; 15 de maio de 1996.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, 22 de março de 1934; 23 de março de 1934; 22 de maio de 1970.

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 23 de outubro de 1983; 10 de novembro de 1983; 11 de novembro de 1983; 27 de novembro de 1983.

O Dia. Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1975; 21 de maio de 1983.

O Estado de S. Paulo. Rio de Janeiro, 13 de setembro de 1975.

O Fluminense. Niterói, RJ, 03 de julho de 1980.

O Globo. Rio de Janeiro, 13 de setembro de 1975 e 14 de novembro de 1975; 27 de novembro de 1975; 13 de outubro de 1983; 16 de julho de 1987.

Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1975.

Última Hora. Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1975.

Jota Efegê. Rio de palhinha e das polainas vai ser revivido num café-cantante. *O Globo*. Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1975.

Luta Democrática. Rio de Janeiro, 23 de julho de 1980; 18 de outubro de 1983.

NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. 4, p. 103, 107, 108 e 127.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro, n. 412, julho/agosto de 1976; n 472, outubro/novembro/dezembro de 1989.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 114-115.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.

Teatro Meu Brasil

DUARTE FILHO, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 82.

NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. IV, p. 91-92 e 114.

Revista Teatro Ilustrado. Rio de Janeiro, n. 8, abril de 1959.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 114.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.

Teatro Regina (Teatro Dulcina)

ABREU, Brício de. *Esses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: E. Raposo Carneiro Editor, 1963, p. 159-169.

Anuário da casa dos artistas. Rio de Janeiro, 1978, p. 21.

CORTES, Celina. *Fragmentos de cenários do Dulcina não acham quem os queira e vão a nova doação*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1 de junho de 1982.

Diário Oficial. Rio de Janeiro, Edital 12-77 de ocupação do Teatro Dulcina, julho de 1977.

Diário Oficial. Brasília, DF, 8 de agosto de 1977.

DUARTE FILHO, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro carioca*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), p. 31 e 67.

FERNANDES, Sebastião. *Casas de espetáculo*. Dionysos. Rio de Janeiro, 1974, p. 102-103.

A Notícia. Rio de Janeiro, 7 de maio de 1941.

Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 23 de outubro de 1935; 9 de novembro de 1935; 14 de novembro de 1935; 19 de novembro de 1935; 24 de novembro de 1935; 27 de novembro de 1935; 29 de novembro de 1935; 30 de novembro de 1935; 1 de dezembro de 1935; 3 de dezembro de 1935; 4 de dezembro de 1935; 5 de dezembro de 1935; 6 de dezembro de 1935; 8 de dezembro de 1935; 17 de janeiro de 1936; 10 de março de 1936; 17 de março de 1936.

Jornal da Baía. Salvador, Baía, 4 de abril de 1984.

Diário de Minas. Belo Horizonte, Minas Gerais, 6 de abril de 1986.

Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 12 de março de 1941; 23 de março de 1941; 6 de maio de 1941; 7 de maio de 1941; 10 de maio de 1941.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 6 de abril de 1977; 23 de maio de 1980; 9 de outubro de 1981; 19 de outubro de 1981; 1 de junho de 1982; 13 de outubro de 1983; 27 de dezembro de 1983; 31 de dezembro de 1983.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 1935; 6 de dezembro de 1935; 7 de dezembro de 1935; 8 de dezembro de 1935; 9 de dezembro de 1935; 10 de dezembro de 1935; 11 de dezembro de 1935; 1 de julho de 1944; 4 de julho de 1944; 13 de julho de 1956; 13 de junho de 1982.

Folha de S. Paulo. São Paulo, 05 de abril de 1977; 6 de abril de 1977.

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 11 de março de 1980; 23 de outubro de 1983; 31 de dezembro de 1983.

O Globo. Rio de Janeiro, 10 de junho de 1983; 12 de junho de 1983; 14 de junho de 1983; 13 de outubro de 1983; 27 de dezembro de 1983; 28 de dezembro de 1983; 8 de abril de 1985.

Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1985.

Última Hora. Rio de Janeiro, 13 de junho de 1983; 17 de junho de 1983; 29 de dezembro de 1983; 28 de março de 1984.

Ludo. *Odilon e Genolino Amado; uma nova peça um novo autor e um novo teatro*. Comoedia. Rio de Janeiro, 29-30 de junho de 1946.

Luta Democrática. Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1983.

NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. 4, p. 121 e 131.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro, n. 416, março/abril de 1977.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro...* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 115.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1.

Teatro Ginástico

DÓRIA, Gustavo. *O Globo*. Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1957.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 4 de novembro de 1957.

Última Hora. Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1970.

NUNES, Mário. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 4 de novembro de 1957.

Revista de Teatro. Sbat. Rio de Janeiro, n. 303, maio/junho de 1958, p. 19.

Teatro Serrador (Teatro Brigitte Blair II)

Anuário da Casa dos Artistas. Rio de Janeiro, 1947.

BANDEIRA, Duarte. *Efemérides do teatro carioca*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.).

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1984; 18 de outubro de 1998.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, 22 de fevereiro de 1940; 1 de março de 1940; 2 de março de 1940; 1 de novembro de 1940.

Jornal dos Sports. Rio de Janeiro, 21 de novembro de 1984.

O Globo. Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1962; 15 de novembro de 1984; 22 de novembro de 1984.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raymundo. *Janela Aberta*. Rio de Janeiro: Ed. A Noite, 1946, p. 216.

Cineteatro Colonial (Sala Cecília Meireles)

Carta da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, J. Luiz Palhano à Empresa Ponce e Irmãos proprietária do Cine Teatro Colonial. Rio de Janeiro, 29 de março de 1941.

Carta da Casa dos Artistas ao diretor proprietário do Cine Teatro Colonial. Rio de Janeiro, 31 de março de 1941.

Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 12 de março de 1941; 16 de março de 1941.

D'OR. *Início da temporada da Sala Cecília Meireles "Festival Beethoven"*. Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1966.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 13 de julho de 1965; 25 de julho de 1965; 15 de agosto de 1965; 20 de agosto de 1966; 23 de agosto de 1966; 11 de dezembro de 1979; 30 de abril de 1985; 16 de maio de 1985; 06 de janeiro de 1987.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1941; 4 de fevereiro de 1941; 2 de março de 1941; 8 de março de 1941; 22 de março de 1941; 23 de março de 1941.

KRIEGER, Edino. *Na Lapa que morre*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1966.

_____. *Uma nova fase*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1966.

O Globo. Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1964; 11 de agosto de 1966; 02 de junho de 1989; 31 de julho de 1990.

O Jornal. Rio de Janeiro, 11 de setembro de 1966.

Processo n. 4056. Protocolo Geral do Serviço Nacional de Teatro. Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 1941.

Programa de Inauguração da Sala Cecília Meireles. Rio de Janeiro, 1 de dezembro de 1965.

Programa de Reabertura da Sala Cecília Meireles. Rio de Janeiro: 16 de maio de 1985.

Última Hora. Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1966.

Revista O Cruzeiro. Rio de Janeiro, 23 de outubro de 1966.

Teatro Mesbla

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 31 de dezembro de 1986.

O Fluminense. Niterói, RJ, 18 de janeiro de 1987.

O Globo. Rio de Janeiro, 11 de abril de 1998.

Última flora. Rio de Janeiro, 13 de setembro de 1983; 20 de janeiro de 1987; 12 de fevereiro de 1987; 28 de julho de 1987.

Teatro da Maison de France

Boletim do Inacen. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 14 de janeiro de 1987. Gonçalves, E. Martim. Enfim, uma peça para a Maison. *O Globo*. Rio de Janeiro: 29 de outubro de 1968.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 30 de agosto de 1981; 25 de dezembro de 1988.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro: 23 de março de 1956; 14 de setembro de 1969; 14 de janeiro de 1970.

Jornal dos Sports. Rio de Janeiro: 4 de dezembro de 1958.

O Dia. Rio de Janeiro: 8 de março de 1987.

O Globo. Rio de Janeiro: 29 de outubro de 1968; 3 de novembro de 1985; 1 de fevereiro de 1988; 15 de fevereiro de 1988; 27 de abril de 1997; 5 de março de 1999; 11 de março de 1999.

O Jornal. Rio de Janeiro: 22 de abril de 1961; 29 de outubro de 1968.

Teatro Nacional de Comédia (Teatro Glauce Rocha)

A Gazeta. São Paulo, SP: 29 de dezembro de 1960; 6 de janeiro de 1979.

A Gazeta. Vitória, ES: 10 de janeiro de 1979.

A Marcha. Rio de Janeiro: 23 de dezembro de 1960.

A Notícia. Rio de Janeiro: 23 de dezembro de 1960.

Anuário da Casa dos Artistas. Rio de Janeiro: 1959/1960.

AUGUSTO, Maurício. T.N.C. – uma realidade. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: (s.d.).

Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 12 de junho de 1958; 15 de dezembro de 1960; 20 de dezembro de 1960; 22 de dezembro de 1960.

Correio do Estado. Belo Horizonte, MG: 6 de janeiro de 1979.

Correio do Povo. Porto Alegre, RS: 16 de janeiro de 1979.

Diário da Noite. Belo Horizonte, MG: 12 de janeiro de 1979.

Diário da Noite. Rio de Janeiro: 23 de dezembro de 1960.

Diário de Notícias. Rio de Janeiro: 5 de janeiro de 1964; 1 de agosto de 1959.

Diário de Pernambuco. Recife, PE: 23 de janeiro de 1979.

Diário de São Paulo. São Paulo, SP: 30 de abril de 1975; 11 de janeiro de 1979.

Diário do Paraná. Curitiba: 13 de janeiro de 1979; 31 de janeiro de 1979.

Diário Oficial. Brasília, DF: 08 de agosto de 1977.

Diário Oficial. Rio de Janeiro: 25 de julho de 1974; 30 de agosto de 1974; 06 de janeiro de 1979, p. 560.

Folha de S. Paulo. São Paulo, SP: 4 de janeiro de 1979; 31 de janeiro de 1981.

FRANCIS, Paulo. Machado no Machado de Assis. *Jornal Última Hora*. Rio de Janeiro: 23 de dezembro de 1960.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 18 de janeiro de 1958; 22 de janeiro de 1958; 25 de janeiro de 1958; 29 de janeiro de 1959; 23 de dezembro de 1960; 14 de junho de 1966; 30 de março de 1973; 13 de janeiro de 1975; 9 de dezembro de 1981; 10 de junho de 1991.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro: 15 de agosto de 1958; 8 de janeiro de 1975.

Jornal dos Sports. Rio de Janeiro: 28 de janeiro de 1964; 15 de setembro de 1967.

MACEDO, Roberto. História carioca; teatros. *O Globo*. Rio de Janeiro: 24 de dezembro de 1962.

NUNES, Mário. Inaugurado terça-feira o Teatro Nacional de Comédia – primeiro espetáculo.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1960.

O Dia. São Paulo, SP: 24 de junho de 1959; 18 de abril de 1965.

O Fluminense. Niterói, RJ: 10 de janeiro de 1975; 7 de janeiro de 1979; 3 de junho de 1982; 11 de junho de 1982.

O Globo. Rio de Janeiro: 16 de dezembro de 1960; 5 de março de 1998; 24 de agosto de 1998. Oscar, Henrique. O problema da sede do TNC. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: 5 de janeiro de 1964.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro: n. 319, janeiro/fevereiro de 1961.

Revista Desfile. Rio de Janeiro: n. 113, fevereiro de 1979.

Revista Dionysos. Rio de Janeiro: SNT-MEC, n. 11, dezembro de 1961.

Revista Isto É. Rio de Janeiro: 30 de setembro de 1981.

Revista Refletor. Rio de Janeiro: n. 113, fevereiro de 1979.

Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro: 13 de junho de 1958; 16 de dezembro de 1960; 31 de janeiro de 1961; 16 de dezembro de 1968; 11 de janeiro de 1975; 2 de janeiro de 1979.

Última Hora. Rio de Janeiro: 23 de fevereiro de 1973.

Palácio das Artes e Sala Corpo/Som do MAM

Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 25 de março de 1958; 4 de outubro de 1964.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 31 de agosto de 1971; 7 de janeiro de 1976; 12 de maio de 1977; 15 de agosto de 1977.

O Globo. Rio de Janeiro: 20 de abril de 1976; 8 de agosto de 1978.

Revista Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: n. 6, abril de 1956.

Teatro Gil Vicente

Anuário da Casa dos Artistas. Rio de Janeiro: 1978, p. 21.

Diário Carioca. Rio de Janeiro: 12 de setembro de 1965.

Diário de Notícias. Rio de Janeiro: 12 de setembro de 1965; 24 de outubro de 1967; 4 de novembro de 1967.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 28 de março de 1982.

Voz de Portugal. Rio de Janeiro: 17 de janeiro de 1965; 9 de maio de 1965; 16 de maio de 1965; 19 de setembro de 1965; 26 de setembro de 1965.

Teatro BNH (Teatro Nelson Rodrigues)

Anuário da Casa dos Artistas. Rio de Janeiro: 1981, p. 13 e 33.

BARSANTE, Cássio Emmanuel. *A vida ilustrada de To-*

más Santa Rosa. Rio de Janeiro: Fundação Banco do Brasil, 1993.

BNH. Ano 9. Rio de Janeiro: Secretaria de Divulgação do BNH, 1973, 46 p.

BNH. *Edifício Presidente Castelo Branco*. Rio de Janeiro: (s.d.), 30 p.

Correio do Povo. Porto Alegre, RS: 24 de janeiro de 1984.

Diário da Tarde. Belo Horizonte, MG: 25 de setembro de 1987.

Jornal de Brasília. Brasília, DF: 24 de janeiro de 1984.

Jornal de Minas. Belo Horizonte, MG: 28 de janeiro de 1984.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 8 de janeiro de 1976; 20 de janeiro de 1976; 7 de dezembro de 1978; 20 de junho de 1978; 22 de fevereiro de 1979; 23 de dezembro de 1983; 22 de janeiro de 1984; 6 de setembro de 1987; 7 de março de 1990.

Jornal do Commercio. Recife, PE: 25 de janeiro de 1984.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro: 2 de novembro de 1986.

Jornal dos Sports. Rio de Janeiro: 4 de janeiro de 1984.

O Estado de Minas. Belo Horizonte, MG: 19 de setembro de 1987.

O Fluminense. Niterói, RJ: 30 de outubro de 1986.

O Globo. Rio de Janeiro: 31 de outubro de 1975; 15 de janeiro de 1976; 22 de janeiro de 1984; 23 de janeiro de 1984; 24 de janeiro de 1984; 16 de fevereiro de 1987; 24 de março de 1987; 18 de dezembro de 1987.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro: n. 449, janeiro/fevereiro/março de 1984.

Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro: 13 de setembro de 1977.

Última Hora. Rio de Janeiro: 24 de janeiro de 1984; 6 de novembro de 1984; 21 de fevereiro de 1987.

4.3. MIGRAÇÃO DAS CASAS DE ESPETÁCULOS PARA A ZONA SUL DA CIDADE

Devia cada arrabalde ter seu teatro próprio. Isto acontece em todos os centros civilizados. Copiamos de fora o pior. Nada de coisas boas como essa. É verdade que Copacabana ganhou teatros diminutos, mas úteis à sua população e aos nossos artistas: o De Bolso, o Follies e o Jardel.

Paschoal Carlos Magno¹⁶⁰

A migração para outras áreas da cidade é consequência natural da expansão ocorrida sobretudo a partir dos planos de reurbanização do início do século. Além disso, a história do estabelecimento dos bairros e da ocupação territorial da cidade aliam-se à sua situação geográfica, espremeida entre o mar e a montanha: a tendência foi desenvolver-se ao longo das regiões mais nobres constituídas pela extensa faixa litorânea, rumo ao sul – o que continua acontecendo até hoje, com a expansão da Barra da Tijuca – e instalar-se do outro lado das barreiras naturais formadas pelas serras, dirigindo-se ao norte e ao oeste, estabelecendo bairros mais rurais ou periféricos, os subúrbios.

O descentramento ocupou inicialmente os bairros mais próximos ao Centro, como Tijuca, Laranjeiras, Flamengo, Botafogo, que foram desenvolvendo características específicas e adquirindo perfil próprio, de modo que nem todos eles viram nascer em seus territórios casas de espetáculos. Alguns mantiveram-se quase que exclusivamente residenciais, como é o caso do Cosme Velho, de Santa Teresa e de Laranjeiras. Outros

já nasceram com a vocação do burburinho e do ecletismo, como Copacabana.

Tem razão Paschoal Carlos Magno quando diz que o ideal é que cada arrabalde tivesse o seu teatro. De fato a vida moderna vem exigindo economia de esforço e busca de segurança. O quarteirão pode ser ainda um espaço agradável de se encontrar o atendimento às necessidades cotidianas de compras e de lazer. Fora deste espaço restrito e familiar, a saída será o shopping, que concentra ainda mais as ofertas, dentro de um padrão controlado de conforto e segurança, criado especialmente para prender o consumidor num universo sedutor e artificial. Onde há sempre lugar para todos os tipos de divertimento, dentre os quais se inclui o teatro.

Em sua migração para zona sul a trajetória dos teatros conheceu vários percalços, decepções e glórias passageiras, deixando sempre a sensação de que alguma coisa ficou perdida ou esquecida.

Das histórias que envolvem as casas de espetáculos na zona sul da cidade na primeira década do século, as mais curiosas com certeza dizem respeito à breve porém heroica trajetória dos cassinos.

Eram três os cassinos do Rio: o do Copacabana Palace, o primeiro a ser inaugurado (em 1922) – um pouco frio e aristocrático; o Cassino Atlântico, o último a surgir, mais popular e promíscuo, onde funcionou a emissora TV Rio, localizado onde hoje é o Rio Palace Hotel, no posto 6 em Copacabana; e o da Urca, “anexo do Hotel Balneário da Urca, propriedade da Sociedade Anônima Empresa da Urca, Avenida Portugal, Urca”¹⁶¹, em que se reuniam diplomatas, turistas estrangeiros, milionários da indústria, do comércio e do mercado de imóveis, os novos-ricos do câmbio negro e das especulações do Estado Novo, os figurões do oficialismo e a nova classe emergida da Revolução de 1930.

O Brasil possuía então cassinos de norte a sul, no Pará, como em Niterói, em Petrópolis, Teresópolis, Araxá, Caxambu, Porto Alegre, São Lourenço, Guarujá, Santos, Cambuquira etc. Mas era a Urca o cassino dos cassinos.

O período áureo da Urca foi o da Segunda Grande Guerra. De 1939 a 1945, os brasileiros ricos deixaram de ir à Europa e os norte-americanos que faziam turismo descobriram o caminho do Brasil. Monte Carlo apagara suas luzes logo que o nazismo estendeu suas garras sobre as nações europeias. A Urca esplendeu como nunca. A famosa orquestra de Ray Ventura dava-lhe um toque parisiense, lançando como vocalista o jovem Henri Salvador, que tocava violão e dizia canções humorísticas. O quase desconhecido Jean Sablon, adotou o Rio como sua segunda pátria. Rios de champanhe e de uísque corriam em algumas mesas. Em outras, pessoas menos abastadas restringiam os gastos ao mínimo, esperando o maravilhoso show e saindo, depois, cautelosamente, sem passar pelas mesas de jogo. Sempre presente, ora nos bastidores, ora no grill, ora nos salões de jogo, estava o mago que movimentava aquele mundo fascinante: Joaquim Rolla.

Era um mineiro que entrara quase por acaso em tal negócio. Com a Revolução de 1932, deixara o seu meio para fixar-se no Rio. Nessa época, a Urca não tinha shows e era frequentada quase só por homens. Os ônibus ali despejavam jogadores inveterados, que fumavam sem parar e atiravam nervosamente às roletas as suas esforçadas economias. Os donos, Sávio Gama e Vitor Fernandes não viviam em harmonia. O primeiro geria a casa e o segundo era o seu financiador. Tal era desentendimento entre ambos que, a certa altura, Sávio se dirigiu a Joaquim Rolla, pedindo-lhe um empréstimo de 300 contos, a fim de que o jogo não parasse por falta de recursos para bancá-lo.

O empréstimo foi garantido pelas ações de Sávio. Mas, aos poucos, Rolla foi sendo absorvido pelo novo negócio e acabou assumindo a direção do Cassino, para transformá-lo, em grande estilo, com palco mecanizado, imensos espelhos, orquestras, crooners, espetáculos de grande luxo e bom gosto, capazes de atrair a atenção dos turistas. Contratou gente a peso de ouro, chegando a ter sob suas ordens um exército de algumas milhares de pessoas. Por mais loucas que fossem as suas despesas, o pano verde sempre deixava um grande saldo.

O Cassino da Urca elevou os artistas brasileiros e deu emprego a muitos deles; revelou uma infinidade de talentos, embora sem lhes pagar sequer um terço do que ganhavam os grandes cartazes internacionais. Foi ali que Carmen Miranda mais se projetou, tendo ao seu redor os rapazes do Bando da Lua, com os quais havia atuado num filme nacional, em que cantara “O que é que a baiana tem?”, de Dorival Caymmi, já muito popular no rádio, e tendo aparecido em números avulsos de várias películas nacionais, Carmen não conseguira contratos no exterior, exceto em Buenos Aires e Montevidéu. Mas um dia parou no Rio um navio cheio de turistas, um dos quais era Lee J. Schubert, empresário de vários teatros em Nova York. Maxwell Jay Rice, então Diretor da Pan-American Airways no Brasil, e sua esposa, a antiga atriz da Broadway Claiborne Foster, o arrastaram, quase a contragosto, para ver o show da Urca. Quando Lee J. Schubert saiu de madrugada, levava no bolso um contrato para a apresentação de Carmen Miranda num dos seus teatros. Contrato que lhe abria o caminho para o cinema em Hollywood, com todo o Bando da Lua de contrapeso.

Figuras internacionalmente famosas passaram pela Urca. Quando visitou o Brasil, Lord Beaverbrook por lá esteve e escreveu impressões para os seus jornais ingleses.

Entre os artistas do Cassino da Urca, Grande Otelo, que ali se tornou popularíssimo, era um dos poucos que não jogavam. E, por isso mesmo, era mal remunerado. Não recebia nem metade do salário de Linda Batista, por exemplo. Linda fazia exigências tremendas e Joaquim Rolla nunca achava excessivos os seus pedidos de aumento. Dizia: “É dinheiro que ela recebe num guichê e depois entrega no outro”. Emilinha Borba, Dircinha Batista, Heleninha Costa, Virgínia Lane, Trio de Ouro e Alvarenga e Ranchinho ali conquistaram os primeiros aplausos do público. Artistas portuguesas, como Beatriz Costa, Deolinda Saraiva e outras, ajudavam a atrair os seus compatriotas e os próprios brasileiros. O Cassino da Urca passou a ser o objetivo principal dos que se dedicavam às diversões.

Carlos Machado, por exemplo, não sabia ainda o que fosse a Urca nem o movimento artístico do Rio, quando veio da Europa contratado como *partner* de Mistinguete. A célebre artista francesa, já velhusca, precisava de um galã elegante, que a amparasse no palco, no momento em que fizesse os seus vacilantes passos de dança. Carlos Machado pouco cantava e pouco dançava, mas era uma bela figura, moço e elegante, servindo-lhe de apoio e também de intérprete, fora de cena. Tinha, porém, larga experiência dos palcos e cabarés de Paris, sabia como se organizava um show. Ficou, desde então, na Urca, onde já estavam Chianca de Garcia, Luís Peixoto, Madeleine Rosay, Eros Volúcia e outros elementos, uns cuidando da direção, outros dos textos ou da coreografia. Carmem Miranda, já triunfante nos Estados Unidos, voltou ainda uma vez à Urca. Dessa vez, não teve sucesso. Cantava num ritmo muito rápido, que agradava aos norte-americanos, mas parecia estranho aos brasileiros. Joaquim Rolla pediu-lhe que passasse alguns dias ensaiando um novo repertório,

no antigo estilo, inclusive um dueto com Grande Otelo, e Carmem voltou a ser a sensação dos velhos tempos.

Um serviço de lanchas, entre a Urca e Niterói levava os artistas contratados por Joaquim Rolla para atuar também no Cassino de Icaraí, contribuindo para diminuir as despesas com os astronômicos cachês.

Orson Wells, quando tentou filmar no Rio uma película colorida sobre o carnaval carioca, foi frequentador assíduo tanto do Cassino da Urca como dos outros cassinos. Ao fim de uma dessas noitadas, chegou de mau humor ao apartamento, no Copacabana Palace, e atirou os móveis pela janela. O colchão caiu dentro da piscina e, com toda a sua fama, ele acabou expulso do hotel. Saiu do Brasil falando português e tocando cuíca, louco por cachaça e amigo de vários sambistas, mas o filme jamais foi terminado. Teria como título *All This is True* (*Tudo isto é verdade*).

Bing Crosby, de passagem pelo Rio, apresentou-se na Urca, uma vez, numa festa de caridade.

No Cassino da Urca também se iniciou no show-business o grande empresário Oscar Ornstein, que ali fora trabalhar como simples fotógrafo, batendo chapas de casais, no grill, para entrega das cópias 15 minutos depois. Insinuante e sabendo línguas, foi promovido mais tarde a *public-relations*. O exemplo da Urca suscitou emulação. Os outros cassinos passaram também a oferecer espetáculos e a trazer celebridades. O Cassino Atlântico, onde a orquestra de Romeu Silva tinha o seu quartel-general, chegou a mandar buscar nos Estados Unidos o barítono e ator de cinema John Boles. No Copacabana, onde Fernando de Barros começou sua carreira como maquilador, Maria Della Costa também iniciou a sua, como simples corista. O baixo Túlio de Lemos fez sucesso nos cassinos, do mesmo modo que o barítono

Cândido Botelho. Este lançou espetacularmente a “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, adotando o registro de tenor e forçando de tal modo a belíssima voz que acabou por perdê-la totalmente. Um dia desapareceu do mundo artístico: transformara-se em simples comprador de cristal de rocha.

Cantores excêntricos, saltadores, atletas que faziam números de força (Vic e Damone), palhaços, bailarinos, mágicos, transformistas e fantasistas, imitadores e parodistas de todos os gêneros passaram pelos cassinos. Estes traziam ao Rio o que de melhor havia no mundo em tais especialidades. Mas, de repente, a guerra cessou e o Brasil começou a mudar. Caiu o Estado Novo e uma campanha se desencadeou, de norte a sul, contra os males sociais que lhe eram atribuídos. O moralismo democrático se escandalizava com “a praga da jogatina” ilegal, mas tolerada desde 1922. Tanto mais que Joaquim Rolla havia iniciado, em Petrópolis, um hotel-cassino em escala monumental, com o nome de Quitandinha. Em uma terça-feira, 30 de abril de 1946, ele estava almoçando quando ouviu pelo rádio a notícia: “O Presidente Eurico Gaspar Dutra proibiu o jogo em todo o país”. Ainda houve apelos: os artistas iriam passar fome... Mas de nada adiantou. Os da Urca foram logo para o Teatro Carlos Gomes, por iniciativa de Chianca de Garcia, ali apresentando uma grande revista, com fabuloso guarda-roupa doado por Joaquim Rolla. Carlos Machado foi para o Monte Carlo e o Casablanca, a caminho de se tornar o “rei da noite”. O rádio reabsorveu valores ausentes e depois a TV abriu a outros campo novo e ainda mais amplo. Entre as figuras simbólicas dessa era – a que começou em 1930 e terminou com a queda de Vargas em 1945 –, a de Joaquim Rolla ficará como a de um homem de surpreendente visão, mas que tudo arriscou numa cartada perigosa, como um jogador

que tivesse atirado uma fortuna nas cores e dúzia, e visse a roleta dar o zero.

Recuando novamente ao início do século, podemos acompanhar o movimento dos teatros que trouxeram um pouco de sal e pimenta à pacata vida dos bairros cariocas.

1902 Parque Fluminense

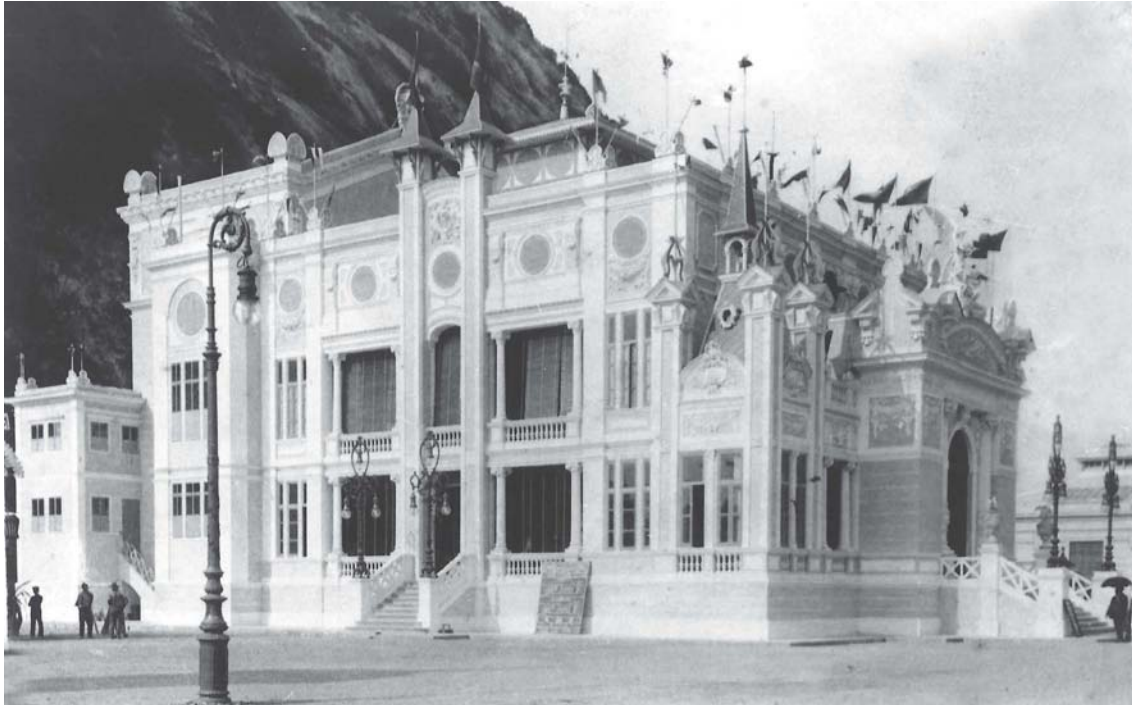
Parque Fluminense, surgiu no Largo do Machado e foi inaugurado em 15 de janeiro de 1902, com a opereta *O Príncipe da Bulgária*, pela companhia Cinira Polônio. Parece que recebeu outro nome: Teatro Hodierno.

1908 Teatro da Exposição Nacional

Em 12 de agosto de 1908, inaugurou-se o Teatro da Exposição Nacional, na Praia Vermelha, com apresentação da peça *Não*



Teatro da Exposição. Pavilhão do Estado da Bahia. Praia Vermelha, RJ



*Teatro da Exposição. Palácio das Indústrias.
Praia Vermelha, RJ*

consultes médico, de Machado de Assis. Em 11 de setembro do mesmo ano representa-se *Vida e morte*, de Artur Azevedo. Traduzida para o italiano por Carlo Palagrello, com a Companhia Della Guardia é encenada no Teatro São Pedro em 22 de maio de 1909.

1941 Teatro do Fluminense

No jornal *A Noite* de 17 de abril de 1941, saía uma matéria intitulada “Uma obra grandiosa digna das tradições do Fluminense”, que merece ser descrita:

Há quinze anos, precisamente, três figuras de assinalado destaque, os srs. Arnaldo Guinle, Mario Pollo e Coelho Netto, idealizaram a construção de um palco na sede do Fluminense. O desenvolvimento cultural e social do club aconselhava a ino-

vação que, por outro lado, aumentaria o seu valioso patrimônio.

Chegou mesmo, então, o Sr. Arnaldo Guinle a adquirir, na França cenários confeccionados pelo cenógrafo da “Comédie Française” que importaram em cento e cinquenta mil francos.

A iniciativa, porém, por motivo que não vem ao caso, deixou de ser levada a bom termo, mas a ideia ficou, como uma necessidade inadiável.

E tanto ficou no pensamento dos administradores do tricolor a iniciativa feliz que um palco improvisado surgiu nele representadas comédias ligeiras, além de outros espetáculos.

O vulto do quadro social do Fluminense e o desejo de seus dirigentes de fomentar a cultura artística do mesmo exigiam a instalação de um palco à altura das tradições do grêmio das Laranjeiras.

Foi por isso que a atual direção, que, por interessante coincidência tem à sua frente o Sr. Mario Pollo, resolveu, mesmo enfrentando os maiores sacrifícios, dar ao Fluminense um local onde se pudesse realizar os

mais variados espetáculos desde a simples música de câmara à mais vistosa ópera.

O palco a ser inaugurado obedece aos mais modernos métodos da técnica teatral como tivemos oportunidade de constatar, graças à gentileza do Sr. Fernando Robler, diretor social do Fluminense.

Sua inauguração será marcada como acontecimento na vida social do aristocrático club de Álvaro Chaves, tendo sido confeccionado grandioso e escolhido programa.¹⁶²

A noite de estreia do Teatro do Fluminense foi com a peça *Dias felizes*, de Claude André Ponget, traduzida por Maria Jacintha, e tendo no elenco: Sonia Oiticica, Zezé Pimentel, Marinha Abreu, Athayde Ribeiro, Pedro Veiga e Geraldo Avellar. Na segunda parte da programação, houve uma apresentação da artista de rádio Zita, e Coelho Netto declamando

versos de seu pai. Bibi Ferreira e Procópio Ferreira também estavam presentes à cerimônia. E durante duas semanas o teatro esteve em plena atividade com apresentações de ilusionismo, orquestras, apresentações de programas de rádio realizados diretamente do teatro, balé etc. Há poucas informações sobre o Teatro do Fluminense.

1948 Teatro Jardel

Contrariando a vontade do Professor Ventura Bôscoli, seus filhos Jardel e Geisa entraram para o teatro, no qual realizariam uma das belas páginas do nosso musicado. Jardel, durante vários anos considerado um dos nossos melhores produtores de musicado,

Teatrinho Jardel



foi vítima de um mal súbito, durante uma das suas excursões pelo Sul do país. Geisa, então numa carinhosa e saudosa homenagem, dava o nome de seu irmão ao novo teatro: Teatro Jardel, um pequeno palco, e pequena plateia para 192 espectadores, sendo inaugurado em 31 de maio de 1948, com a peça *Ciúme*, de Louis Verneuil, com tradução de Geisa Bôscoli, e na interpretação de Procópio Ferreira e Suzane Negri.

Geisa passou a liderar as produções musicadas, pois a sua inovação de levar pequeninas revistas, que ele intitulava “revistas de bolso”, foram a receita do sucesso.

O Teatro Jardel, era localizado na esquina da Avenida Copacabana com a Rua Bolívar, e Geisa apresentou sucessos que lhe garantiram várias vezes o título de “melhor produtor do ano”. Lá montou *Fiu-Fiu* e *Olha a Boa*, com Renata Fronzi; *Ele vem aí* e *Miss França*, com Mara Rúbia; *Cuba Libre*; *Coroa do Rei*; *Está em todas*, onde prestava uma homenagem a Herbert Moses; *Figurinha difícil*, que dava o estrelato a uma morena que lá surgira como corista, e foi depois uma das nossas mais completas figuras de vedeta, Nélia Paula.

Inúmeras foram as produções de Geisa, como inúmeras foram as estrelas lá lançadas, como Lia Mara, Iolanda Ferrer, Irene Bertal, Peggy Aubry, Adir Darcel, Diana Morel, Silvia Fernandes, Jane Grei, Norma Tamar e uma quantidade enorme de nomes que foram cartaz de letreiros luminosos.

Geisa lutava já naquela época com o estrelismo que começava a dominar algumas vedetas. De algumas substituições de última hora, seu “olho clínico” jamais falhou quando fazia valer a graça ou o talento de suas contratadas. Rose Rondeli foi um caso típico. Com a ausência de Joana D’arc que deixava a revista *Vai levando*, na produção seguinte, *A imprensa livre*, já mostrava uma nova estrela que se formaria: Valéria Amra que vedeteou

em várias de suas produções, e foi figura de projeção no musicado.

Geisa conseguia no pequenino palco que media apenas 4 m de boca de cena com 3 m de altura, colocar 25 pessoas em cena, como foi o caso de *Tudo é carnaval*, onde até uma Escola de Samba entrou no palco.

Várias companhias se apresentaram no Teatro Jardel: Carlos Machado, Siva, Graçindo Freire que montou *Se quer... diz logo*, a melhor produção musical de 1957, e Colé.

Muitas têm sido as atividades do Teatro Jardel em Copacabana, pois lá estiveram Odilon e seu elenco, representando *A mulher de nós dois* (La Petite Hutte), de André Roussin, em tradução de Brício de Abreu, passando após ocupar aquele palco todas as noites, a Companhia Colé que estreou com a burlata *Flor de manacá*, de Luiz Iglesias, e a seguir Brotinhos e tubarões, de vários autores; e agora *Olha a boa*, de Geisa Bôscoli.¹⁶³

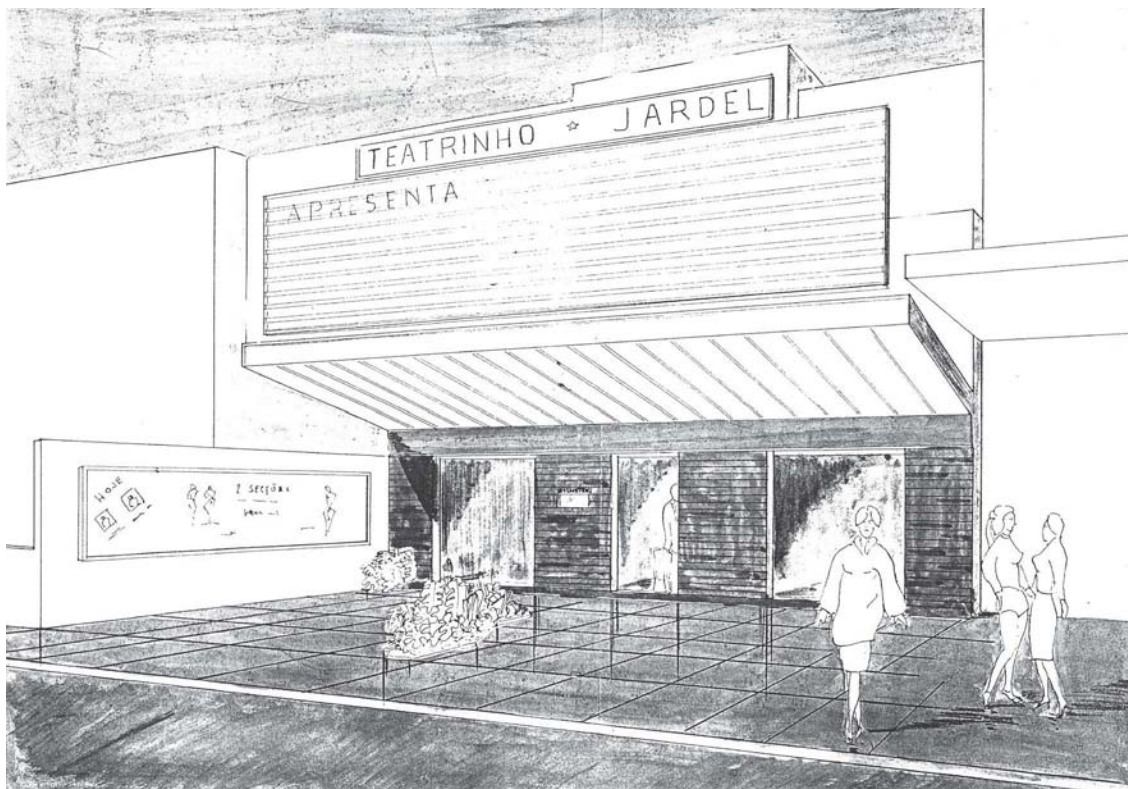
Passados 11 anos de sua inauguração, o Teatro Jardel muda de endereço, mas continua em Copacabana, só que na Avenida Atlântica 3.680, Posto 5, entre os hotéis Miramar e Regente.

...Geisa começou em setembro do ano passado, quando seu amigo Gasparian ofereceu-lhe a chave da velha casa situada ao lado do Hotel Miramar, na Avenida Atlântica. O diálogo foi esse:

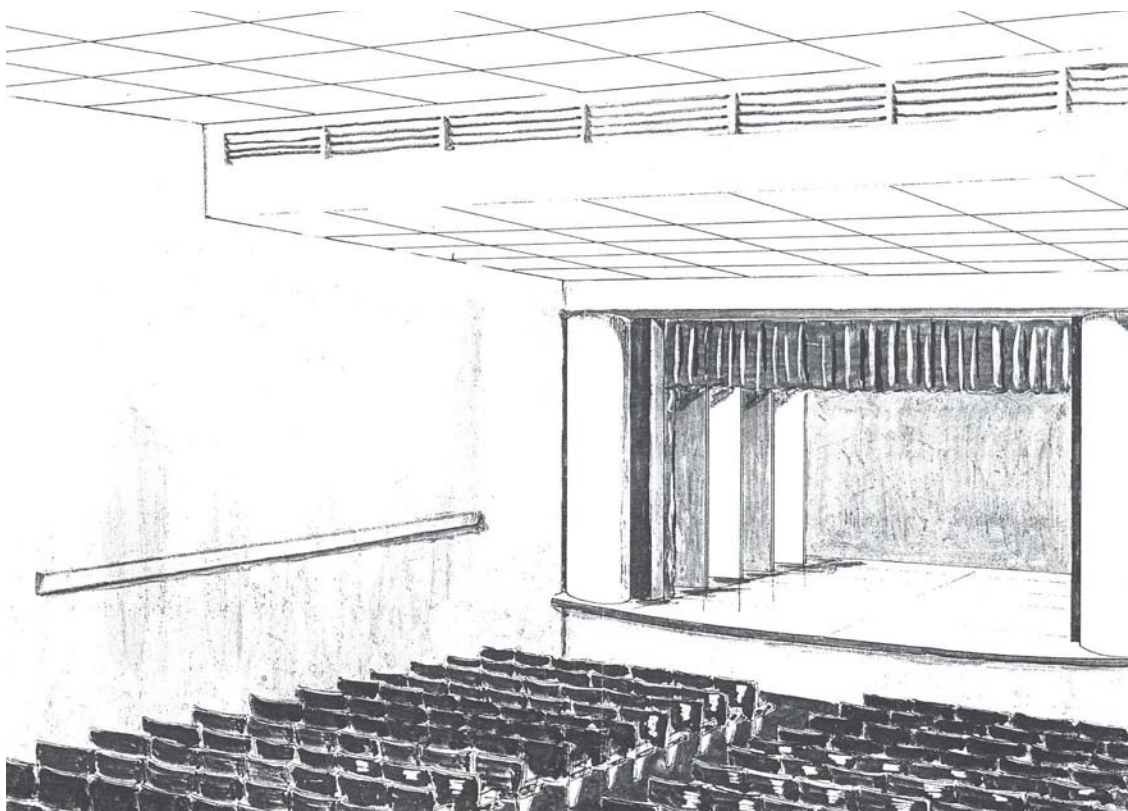
– Olha, Geisa, aqui estão as chaves. Mas... que pretendes fazer?

– Ora, Gasparian, o que poderia ser? O novo Teatrinho Jardel naturalmente. E... você me arrenda esta área por uns 3 anos?

– Claro. E quando terminar o prazo, em 1961, construirei um prédio, mas o teu Jardel não morrerá: continuará no térreo do edifício.



*Perspectiva da fachada do Teatrinho Jardele.
Desenho: Darcy Bove de Azevedo*



*Perspectiva da plateia do Teatrinho Jardele.
Desenho: Darcy Bove de Azevedo*

– Grato, Gasparian. Vou começar hoje mesmo a providenciar a construção do Teatro.

– Quanto gastará na obra?

– Com cerca de 3 milhões poderei oferecer uma boa casa de espetáculos, com poltronas, renovação de ar e uma acústica de fazer inveja a muito teatro.

– Estarei “torcendo” por ti, Geisa! Eu e 4 milhões de cariocas”.¹⁶⁴

Um telefonema de Geisa Bôscoli pôs-nos a par da situação em que se encontra no momento, a obra de adaptação por que passa o prédio do Sr. Levi Gasparian, na Avenida Atlântica, onde em breve se instalará o Teatro Jardel, por ele fundado há onze anos passados.¹⁶⁵

Por iniciativa de Geisa Bôscoli, com projeto do arquiteto Darci Bove de Azevedo, a obra foi executada, e no dia 18 de agosto de 1959 era reinaugurado com novo endereço, com a revista de Geisa Bôscoli e Luiz Peixoto, *O Brasil é nosso*, com partitura integral de Ary Barroso (22 músicas inéditas), cenários de José Carlos Iglésias, e no elenco: Palmeirim, Teresinha Tapajós, Mary Gil, Rosinda Rosa, Judy Clair, Roberto Duval, Celme Silva, Silveirinha, Mendez, Castro Filho, Maria Olivia, Calixto, Hélio Colona, Lara Baído, Lia Mara, Farnetto, entre outros. Era um elenco que contava com 12 atores, 18 atrizes, 5 músicos comandados por José Maria de Abreu, além dos cantores Marcos Miranda e Evanil.

Geisa Bôscoli tem sido sempre um devoto ao teatro. E esse amor à arte já vem de muito longe, desde quando seu irmão Jardel, empresário de companhia e produtor de espetáculos, com ele escrevia as peças para a cena. Iniciava, então, Geisa Bôscoli, os primeiros passos na vida teatral, cheia de tropeços, de incertezas, de decepções

por vezes, mas sempre de irresistível magia, de fascinante atração.¹⁶⁶

O teatro possuía 300 poltronas estofadas, distribuídas na plateia, seis camarotes e uma pequena galeria de balcões; um perfeito sistema de ventilação, e um palco adequado aos gêneros de espetáculos musicados, como é o teatro de revista.

...Apesar de ser o novo teatrinho uma casa com pequena lotação, foram observados todos os requisitos de conforto, de modo que, além das suas trezentas localidades com absoluta visibilidade, sem qualquer coluna e com aclive na plateia, houve a preocupação de uma perfeita ventilação, não somente com metucioso estudo na instalação dos exaustores e captadores de ar, como na construção da cobertura, em planos diferentes, com permanente entrada da brisa que vem da praia ou das montanhas.¹⁶⁷

1949 Teatro de Bolso (Ipanema)

Em 1949, Silveira Sampaio (José da Silveira Sampaio), aproveitando o espaço de uma loja em Ipanema, de propriedade de Lauro Lessa, monta um teatro, inaugurando assim o Teatro de Bolso da Praça General Osório, com a comédia *A inconveniência de ser esposa*, de sua autoria, e onde ao lado de Aimée e Carlos Frias trabalhou como ator.

Outras fontes dão como espetáculo de estreia a peça: *Da necessidade de ser polígamo*.¹⁶⁸

Em Ipanema, na Praça General Osório, inaugurou-se o Teatro de Bolso, com *Da necessidade de ser polígamo*, de Silveira Sampaio, peça que ainda se encontra em exibição.

Fez como autor e ator uso da referida casa de espetáculos até 1956. Foi quando um ator e atleta do fluminense resolve arrendar o teatro; o jovem Aurimar Rocha, que começa então sua carreira como empresário e autor, estreando a comédia *Os elegantes*.

Em 5 de setembro de 1959 o teatro sofreu um pequeno incêndio, antes do início do segundo ato da peça *A compadecida*, de Ariano Suassuna. Mas os bombeiros, elenco e público conseguem debelar imediatamente o fogo. Foram queimadas as cortinas e avançando sobre a plateia, obstruindo cinco a seis filas de poltronas. Sendo reaberto em 26 de setembro do mesmo ano, com a peça *Pinocchio*, de Oswaldo Waddington.

Naquele teatrinho, com um palco super reduzido, Aurimar foi apresentando seu repertório eclético, de *Pedro Mico*, de Antonio Callado a *Ratos e homens*, de John Steinbeck.

Em 1964, já havia acumulado posição e sucesso, Aurimar com oito anos à frente da casa de espetáculos, como produtor, tradutor, diretor e ator, marcou presença com seu gênero de espetáculos, e é o próprio quem diz:

No teatro é sempre preciso ser humano sujeito a falhas e acertos, passando do cretino ao gênio sem escalas. Daí o meu eclético repertório: comediazinhas, dramalhões, peças pretensiosas, vulgares, de tudo um pouco, para irritar suficientemente os frustrados da praça.¹⁶⁹

O Teatro de Bolso durante a permanência de Aurimar, foi a casa onde muitos profissionais deram início às suas carreiras.

O TB foi sempre um laboratório, lançando autores, diretores e cenógrafos, bastando lembrar o próprio Aurimar, que ali estreou como autor com a comédia *Os Elegantes*. Tereza Rachel teve seu primeiro contrato profissional no teatrinho: Glauce



Cine Teatro Poeira Ipanema. Fachada (antigo Teatro de Bolso de Ipanema)

Rocha foi lançada como primeira figura de companhia, Esther Mellinger, Jô Soares, Márcia de Windsor, João Paulo Adour, Helena Inês, Rildo Gonçalves, Marilu Bueno, Helio Eichbauer, Adriana Prieto, são alguns dos nomes que surgiram para o profissionalismo naquele pequeno palco.¹⁷⁰

Desde o ano de 1956 até 1968, precisamente 12 anos ininterruptos, Aurimar Rocha foi o empresário do teatro. Despejado em 22 de setembro, sendo que seu último espetáculo no Teatro de Bolso foi o show *Agildo Ribeiro em busca de aventuras*.

A minha luta com o dono do Teatro de Bolso é mais uma novela detestável. O Sr. Antonio Cândido do Azambuja é mais Cândido que outra coisa. Dorme com a doce esperança de que as leis brasileiras não foram feitas para ele. Depois de perder em duas instâncias e renovatória, perde subitamente a candura e se torna mau caráter, alegando doença para fugir à assinatura de um recibo em data aprazada.

Dono de teatro sem vocação teatral resolveu fazer mau teatro e simula, alegando falta de pagamento, um despejo. Despejo por cinco dias de atraso (motivado por ele, o doente imaginário), depois de oito anos de locação. Toninho Azambuja, coitado, vai acabar virando personagem de minhas próximas peças.⁷¹

Aurimar Rocha, depois, de receber ordem de despejo recorreu ao Supremo Tribunal Federal, e perdeu o teatro.

O Teatro de Bolso de Ipanema será substituído por outro que está sendo construído na sobreloja do edifício. Ele tem muita semelhança com o nosso país: subdesenvolvido, mas cheio de charme.

Nesse meio-tempo, Antonio Cândido de Azambuja proprietário do imóvel onde era localizado o Teatro de Bolso de Ipanema, garantia que o teatro da Praça General Osório não iria desaparecer como casa de espetáculos. Pretendia Azambuja explorar diretamente o teatrinho, cedendo-o a qualquer companhia de categoria para montagens de shows e comédias, chegando a formar a empresa que seria responsável, juridicamente, pelo negócio, a Sociedade de Teatro Jangadeiro.

A casa teria que mudar de nome, pois o título Teatro de Bolso havia sido registrado por Aurimar Rocha que o levou, muito justamente, para o Teatro de Bolso do Leblon. Como proprietário não encontrava um nome ideal para a casa o próprio Aurimar chegou a sugerir que se batizasse de Teatrinho de Silveira Sampaio, que seria uma bela homenagem ao fabuloso autor, diretor, ator e empresário, que inaugurou o local em 1949 e alimentou o fogo sagrado até 1956.

Todavia, como era de se esperar, o Teatro de Bolso, acabou virando estabelecimento comercial.

1949 Teatro Copacabana

O Teatro Copacabana, localizado no Copacabana Palace Hotel, com entrada pela Avenida Nossa Senhora de Copacabana, n. 291, foi executado segundo os planos do arquiteto Flávio Léo da Silveira. De linhas simples e modernas, revestido de madeira clara, (pequiá Marfim), com capacidade para 500 espectadores, 384 na plateia e 114 no balcão, com poltronas de couro verde, ar-condicionado, 16 camarins. Possui uma boca de cena com largura de 8 m e altura de 7,3 m e, com profundidade de 8,3 m, com um urdimento de dar inveja a muitos teatros do porte dele. Ótima acústica e excelente visibilidade. É o teatro ideal para comédia e nele já se apresentaram muitas companhias nacionais e internacionais.

Foi inaugurado a 9 de setembro de 1949, com a peça *A mulher do próximo*, pela Companhia Abílio Pereira de Almeida, que fez nesse teatro temporadas também com as peças *Pif-paf* e *À margem da vida*.

Em dezembro desse mesmo ano, estreou a Companhia de Fernando de Barros, que permanecendo até junho de 1950, com peças de grande sucesso: *Um deus dormiu lá em casa*, *Amanhã se não chover* e *Helena fechou a porta*.

Em agosto de 1950, foi contratada a Companhia Francesa de François Perier, que apresentou uma série de comédias de “boulevard”, de autores franceses modernos: *Bobosse (Andre-Roussin)*, *Colinette* e *Ams-tram-Gram*; e, em novembro do mesmo ano, estrearam Os Artistas Unidos.

O Teatro Copacabana é um capítulo inteiro na história do nosso teatro. Foi durante muito tempo o endereço de “Os Artistas Unidos”, comandados pelo gênio de Henriette Morineau e pela devoção de



Teatro Copacabana. Foyer

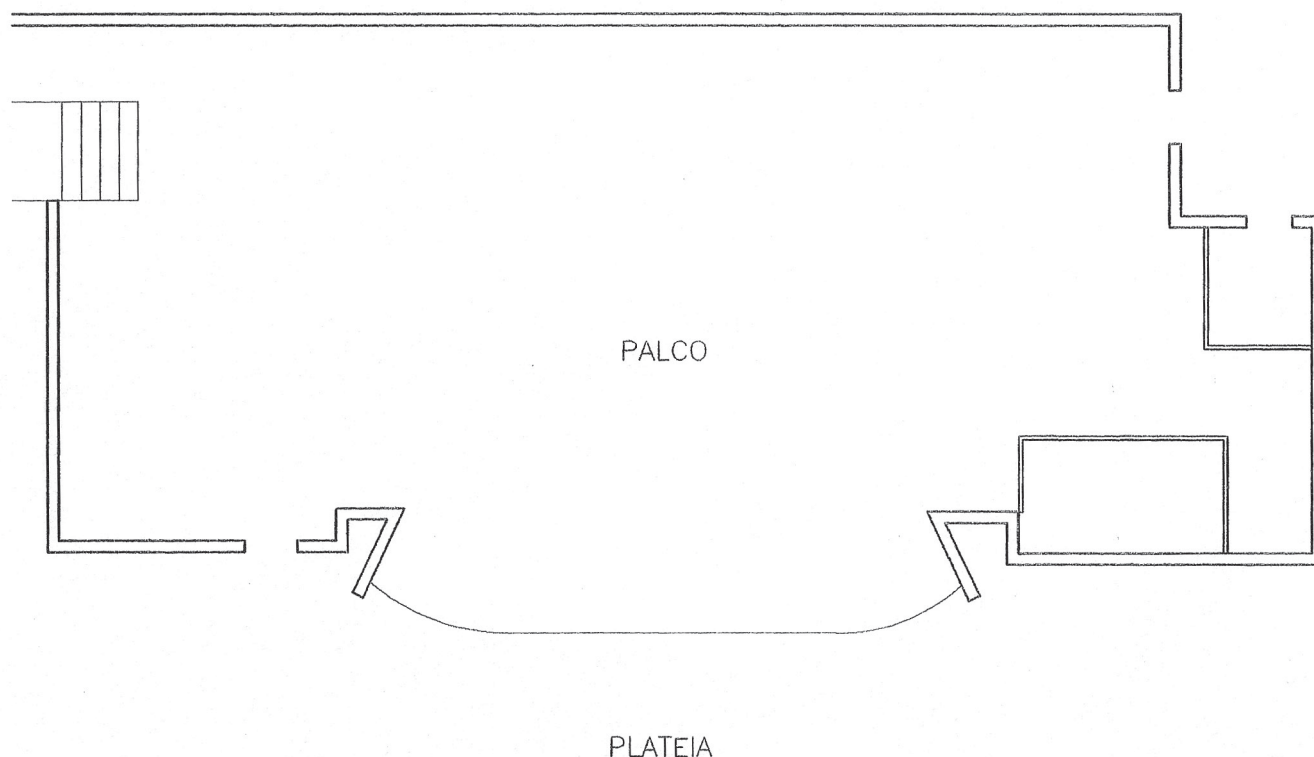
duas grandes criaturas humanas, desinteressadas e nobres: Carlos Brant e Helio Rodrigues. “Os Artistas Unidos” mereciam receber da atual direção do Teatro

Copacabana uma homenagem em bronze, em uma placa afixada no seu saguão, gravando para sempre os nomes de Morineau, Carlos Brant e Helio Rodrigues. Não sabemos se há uma rua com o nome de Otávio Guinle, pelo muito que fez a favor da cultura do Rio de Janeiro. Mas uma pergunta se impõe: por que não denominar o belo teatro que nos deu, de “Teatro Otávio Guinle”? ¹⁷²

A estreia da companhia Os Artistas Unidos contou com um repertório selecionado: *Os filhos de Eduardo*, *Catarina da Rússia*, *Frenesi*, *O pecado original*. Ainda nesse mesmo ano houve diversos espetáculos isolados: o de Ramsay Ames, o de Madame Quartin, o do prof. Tempele, o recital de poesia de Aurelia de La Sierra, audição de piano de Dulce Vaz Siqueira, audição de

Teatro Copacabana. Antiga plateia, frisas e balcão





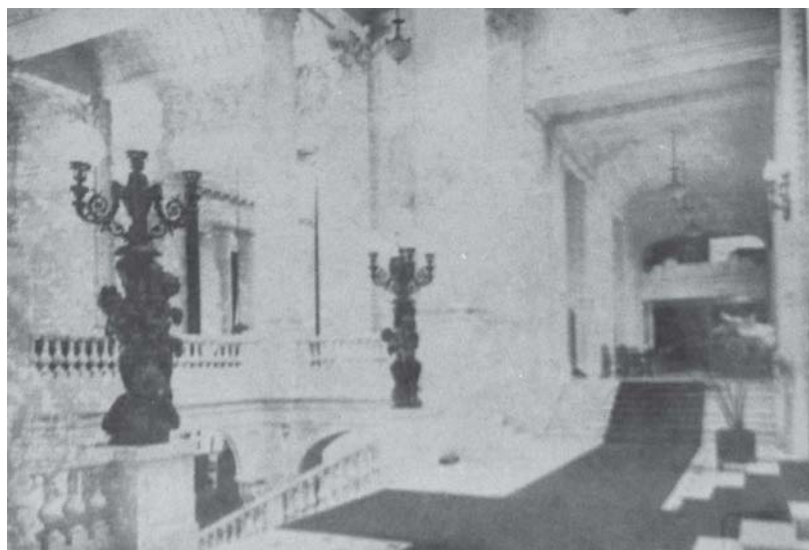
Violão de Juracy Silveira, teatro infantil com o *Chapeuzinho Vermelho* e, ainda, uma curta temporada com a Companhia Maria Jacinta (Teatro de Arte).

Foi no ano de 1951 que se apresentaram artistas como Maurice Chevalier, Florence Fisher e Claude Dauphin com sua Companhia de Comédias.

Teatro Copacabana. Planta baixa, (S.E.)

O Centro Acadêmico Cândido de Oliveira, deu duas representações de *Mortos sem Sepultura*, houve espetáculos de Zé Praxedes, dos *Kammerspiele* (teatro alemão), dos Quindinha Serenaders, um recital de piano de Magdalena Tagliaferro e, de 31 de maio a 5 de agosto, foi apresentada, com grande sucesso, a peça *Manequim* pela Companhia Eduardo Casali Guimarães. Em agosto voltaram os Artistas Unidos, com um grande repertório: *Um cravo na lapela*, *Josefina e o ladrão*, *Os ovos do avestruz*, *Jezabel* e *A cegonha se diverte*, continuando no teatro por todo o ano de 1952.

Os *Kammerspiele* voltaram a dar novos espetáculos em 1952, e também houve o recital de declamação de Manta Pinheiro Machado, os bailados de Tere Amorós, o concerto vocal de Yvonne Ramos, a audição de piano de Dulce Vaz Siqueira e o espetáculo de Adalgiza Lourival Fontes.



Teatro Copacabana. Acesso ao balcão

Em agosto houve duas apresentações dos “Teofilianos” – grupo de estudantes da Sorbonne – e, finalmente, a temporada do “Teatro da Semana”, com espetáculos às segundas-feiras.

Em agosto de 1953, um incêndio derubou a sala de espetáculos, prejudicando seriamente a Companhia dos Artistas Unidos, mas o teatro foi reconstruído para fazer jus a sua tradição, e em 1954, em noite de gala em benefício do Patronato da Gávea, foi reinaugurado, com a peça de George Bernanos, *Diálogos das Carmelitas*, pelo elenco dos Artistas Unidos, companhia teatral que teve os seus espetáculos interrompidos pelo incêndio.

Todos os planos de recuperação e supervisão dos trabalhos do Teatro Copacabana estiveram a cargo de Caribé da Rocha, Diretor Artístico da organização hoteleira de Otávio Guinle. A execução das obras ficaram sob a responsabilidade da Construtora Pederneas S. A.

Em 1976, depois de ficar fechado por um período, foi reaberto em setembro com a apresentação da peça *O equilíbrio instável*, de Edward Albee; direção de Luis de Lima, com Jardel Filho, Tereza Rachel, Nathalia Timberg, Araci Balabanian, Maria Cláudia e Hélio Ari.

Em 15 de junho de 1983 o projeto de lei de tombamento do Copacabana Palace Hotel, do Vereador Helio Fernandes Filho, é aprovado na Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Sendo em 27 de junho de 1986 homologado pelo Ministro da Cultura Celso Furtado, e aprovado pelo Conselho do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 3 de abril, e assinado às 17 horas, na sede da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), no Palácio da Cultura.

O tombamento incluiu o prédio do hotel e a pérgula, com frente para a Avenida

Atlântica, e o antigo Cassino, onde funcionou o Golden Room, e o teatro, com frente para a Avenida Nossa Senhora de Copacabana, excluído o anexo de apartamentos.

O Copacabana Palace Hotel foi projetado pelo arquiteto francês Joseph Gire e construído em 1922, para comemorações da Independência do Brasil. Para o seu tombamento, o Sphan considerou que o projeto marcou época na história da arquitetura brasileira, pela nobre beleza das suas linhas e pela perfeita adaptação às finalidades do imóvel.

Com uma tradição de um repertório bem comportado, onde não se ouviam muitos palavrões e cujas peças se destinavam, de um modo geral, ao chamado público digestivo, o Teatro Copacabana, do ponto de vista de conforto e arquitetura era um dos melhores da cidade.

Todo decorado em madeira clara e com linhas sóbrias, o teatro parecia ter consciência de que os espetáculos se passavam no palco e de que não era necessário fazer concorrência ao cenário, com espalhafatos de mau gosto nas paredes, como em tantos outros teatros da cidade.

O ar-refrigerado era excelente e o hall enorme permitia aos frequentadores conversar com conforto, nos intervalos. Havia um bar com decoração sofisticada e vitrines de bom gosto espalhadas, anunciando principalmente joias e roupas de alta-costura. E, para quem gostava de requinte, o teatro tinha funcionários impecavelmente vestidos e que com luvas brancas, recebiam as entradas e indicavam os lugares com elegância.

Em 1989 o Copacabana Palace é adquirido pelo grupo Orient-Express Hotels, que fechou o teatro, no início da década de 1990, justificando obras. O teatro continuou fechado.

1949 Teatro Follies

Em 10 de novembro de 1949, era inaugurado, em Copacabana, no Posto 6, o Teatrinho Follies, com a revista *Já vi tudo*, de Maria Daniel e Juan Daniel. Mas até 1953, não havia uma atração e não andava bem de público, não conseguindo manter-se com os espetáculos que lá se apresentavam. Foi quando surgiu um rapaz magro e alto, ex-aviador, filho de uma rica família gaúcha: Zilco Ribeiro.

O proprietário do imóvel, Antonio Carrera, já em 1952, desiludido com o teatro, tinha outros planos para o espaço.

Já resolvera transformar o teatro em mercadinho. Cheguei a ter em mãos a planta com os boxes, balcões etc. Foi quando me apareceu o Zilco. Andava desiludido do negócio, mas resolvi tentar pela última vez, impondo-lhe uma condição: se no fim de 30 dias não houvesse lucro, ele abandonaria o prédio e não falávamos mais em teatro. ¹⁷³



Follies. Vista do palco

Debaixo dessa estranha responsabilidade o Follies reabriu suas portas no dia 7 de outubro de 1953, com a revista *Olha o Piche*, de Cesar Ladeira, com direção de Renata Fronzi. No elenco, Walter Dávila, Nelia Paula, Norbert, Ruy Cavalcanti (que veio a ganhar a medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT), como “maior revelação masculina do ano”), Alan Lima, Carla Nell, Gene de Marco, Emílio Castelar, Joceline du Carmo, entre outros.

Follies. Fachada





Teatro Follies



Teatro Follies. Sala de espetáculos

No fim de quatro semanas Copacabana perdia um supermercado, e ganhava, de fato, um teatro de revista.

Ainda com Cesar Ladeira e Renata Fronzi, na autoria e direção, Zilco Ribeiro, montou *Adorei milhões* com o mesmo elenco e mais a novidade da volta de Renata ao palco, onde era aplaudida em cena aberta quando cantava *Ninguém me ama*. Acontecendo também a estreia em teatro de Carmem Veronica, até então estrelando os shows de Carlos Machado. Depois dessas duas revistas, o casal César Ladeira e Renata Fronzi retirou-se da sociedade (tinham uma percentagem de 12% sobre a renda bruta). Entrou como sócio o cômico Colé, com a revista *Carroussel de 53*, que além dele tinha João Villaret no elenco. A revista transformou-se em um dos maiores sucessos, somente superado por *Tout Va Très Bien*. Além de Colé, Villaret, contava também com Armando Rodrigues (pianista e *partenaire* do artista português), Nélia Paula, Consuelo Leandro (estreado no teatro profissional), Francisco Serrano, Lafayette Silva e outros.

Com a saída de Villaret, Zilco Ribeiro montou nova revista *Mulheres cheguei*, ainda com Colé à frente do elenco. Um grande fracasso. Depois da mal sucedida montagem, termina a sociedade de Zilco com Colé e o teatro entra em outra fase.

Estreava como autor e diretor geral dos espetáculos, Norbert, que deixara de dançar desde *Carroussel*, aparecendo sozinho como responsável pela coreografia, direção de cena e figurinos. Consegue contratar Virgínia Lane, que se apresenta pela primeira vez em um teatro da Zona Sul. Descobre um novo autor, o radialista Mario Meira Guimarães, e com a máquina bem engrenada, Follies conhece o maior êxito da série, com *Tout Va Très Bien*, que permaneceu em cena 14 semanas e fez cerca de um milhão de cruzeiros, o cômico Pituca, que passara

despercebido em *Mulheres cheguei*, torna-se conhecido da noite para o dia, e tudo caminha bem para a montagem da sexta revista, *O.K. Baby*, já com ar-condicionado instalado e que também obteve um grande sucesso.

Zilco Ribeiro teve, na época, o seu nome lembrado por Paschoal Carlos Magno para medalha de ouro como melhor produtor de espetáculo musicado, e depois de todos esses sucessos, teve seu contrato renovado até maio de 1954, recebendo a promessa verbal de Carrera de que poderia permanecer até dezembro do mesmo ano.

1950

Teatro Alaska (Cinema)

O Teatro Alaska, localizado na Galeria do mesmo nome, com entradas pela Avenida Nossa Senhora de Copacabana n. 1.241 ou Avenida Atlântica n. 3.806, por incrível que pareça, foi um cinema transformado em teatro. O fato de possuir um bom declive, possibilitou boa visibilidade, com 400 lugares e um palco de tamanho razoável foi reinaugurado como casa de espetáculos, dispondo de condições toleráveis para receber espetáculos teatrais.

Permaneceu durante longos anos como casa de shows eróticos, sendo a mais famosa casa de espetáculos de travestis do Rio, e no início da década de 1980, encontrava-se em estado de abandono total, conforme material do *Jornal do Brasil* na época.

Mas o seu atual estado de conservação é lamentável. Quem se dispuser a assistir a *Brasil dourado* enfrentará, em primeiro lugar, o forte cheiro de mofo da sala de espetáculos. Em seguida ficará impressionado com o estado do teto, com os tijolos e as ferragens aparentes. E, finalmente, se tiver a pouca sorte de sentar-se na fila G,



Fachada do Teatro Alaska

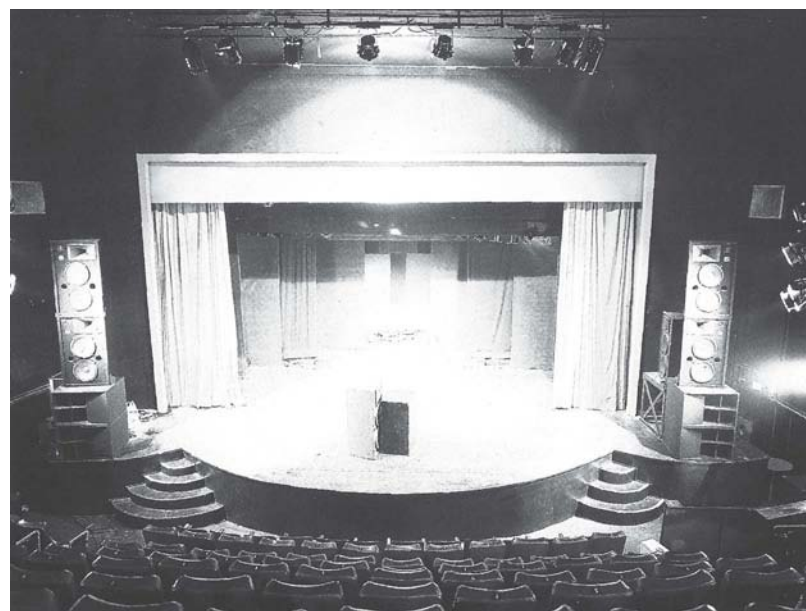
poltrona n. 2, receberá em sua cabeça in-comodos pingos que caem do teto, lembrança das constantes chuvas.¹⁷⁴

Nesta década a galeria transformou-se em ponto de mendigos, bêbados e travestis, adquirindo má fama afastou o público do Teatro Alaska e das boates, Sótão e Stop Club; sendo que nesta última, em 1964, Rogéria estrelou o show *International Set*, um sucesso na época, assistido por artistas, gente da sociedade e políticos, foi quando a Galeria Alaska começou a se consagrar como point gay.

Em 1 de fevereiro de 1988 era interdita-do pelo Delegado Romeu Diamante, da 13ª Delegacia Policial (Posto Seis), a pedido do Delegado Antônio Carlos Soares de Azevedo, Diretor da Divisão de Controle e Fiscalização de Diversões Públicas, por estar em situação irregular de funcionamento, com o espetáculo *A noite dos leopardos*. “O Delegado foi a uma sessão do espetáculo, no último fim de semana, e o interrompeu após o primeiro ato, dizendo-se estarecido.”¹⁷⁵

Em 1990, o síndico do condomínio na época, João Martins, tentou mudar o panorama do local, colocando grades nas duas

entradas da galeria. Um prédio construído na década de 1950, com uma população de 1.500 pessoas, distribuídas em 314 apartamentos de quarto e sala, além das boates, do teatro e bares. Em setembro de 1996, o teatro era posto à venda pelos proprietários. Já não abrigava mais em suas dependências travestis com plumas, paetês e silicone. O espaço recebia fiéis da Igreja Evangélica Assembleia de Deus, assim como a porta vizinha que abrigava a Igreja da Graça de Deus, desde 1989.



Teatro Alaska. Vista da plateia e palco

No início do ano de 1997 o teatro é arrendado pela Câmara de Arte, uma associação de espectadores teatrais, dirigida pela Juíza do Tribunal de Pequenas Causas Míriam Calvo da Silva e a Médica especializada em Clínica Geral, Eury Luzia Pessoa de Lira, que tentam com grande esforço uma programação para mudar a imagem do Teatro Alaska.

O teatro passou então por uma grande reforma, recebendo o nome de Espaço das Artes, com uma atividade voltada para espetáculos de música popular brasileira.

Como não tinham experiência na área, e mal assessoradas, começaram a contrair dívidas, que foram acumulando-se durante os primeiros meses do ano, tornando-se uma bola de neve. Desesperadas e com dificuldades levantar recursos, entraram em depressão. A própria mãe de Míriam tentou captar recursos para tirar a filha da situação em que se encontrava, conforme matéria do *Jornal do Brasil*:

Preocupada com o estado de sua única filha, que vinha emagrecendo e havia sofrido um princípio de infarto, a mãe de Miriam, dona Consuelo, chegou a enviar cartas ao Presidente Fernando Henrique Cardoso e a empresas, pedindo patrocínio para o Espaço das Artes... ninguém respondeu, disse Consuelo.¹⁷⁶

Em 24 de julho do mesmo ano, o desespero diante das dívidas acumuladas com o Espaço das Artes levou a dupla de empresárias ao suicídio.

Fechado durante meses, é reaberto em 2 de maio de 1998 com o show *Paixão Zen*, da cantora Fátima Guedes, cantando composições de Gilberto Gil, Lulu Santos, Lenine, entre outros. Em agosto do mesmo ano, seus proprietários recebem uma proposta da Igreja Universal para

alugar o imóvel, conforme nota do jornal *O Globo*:

Ultimamente, a bilheteria da casa não tem rendido os R\$ 12 mil mensais oferecidos pelo Bispo Macedo.¹⁷⁷

Em seguida corre a notícia de que a Secretária de Cultura do Rio, Helena Severo, propõe um contrato de aluguel aos donos da casa, querendo integrá-lo à rede de teatros da Prefeitura, escapando assim do risco de virar templo da Igreja Universal. Entretanto, a boato não foi verdadeiro, conforme noticiava Ricardo Boechat:

Foi alarme falso a notícia de que a Secretária de Cultura do Rio, Helena Severo, conseguiria impedir o fechamento do Espaço das Artes [...] Sua proposta para assumir o teatro não saiu do papel.¹⁷⁸

Apesar dos esforços feitos pela Secretaria Municipal de Cultura para que a Prefeitura do Rio arrendasse o teatro, o empresário Abelardo Accetta, proprietário da casa, alugou por 4 anos o teatro em 14 de setembro do mesmo ano à Igreja Universal, conforme palavras da Secretária:

Não há mais o que fazer. Conversei com o dono do teatro e cheguei até a propor um contrato temporário até dezembro para evitar o fim do Espaço das Artes. Mas ele se mostrou bastante irredutível e preferiu alugar o teatro ao Pastor Macedo, da Igreja Universal.¹⁷⁹

A última atração do Espaço das Artes foi o show da Banda Boato, num espetáculo que misturava ritmos de reggae, rock e funk, com apresentação de cuspidores de fogo, que Rodrigo Saal, mais conhecido como “cabelo” prometia uma espécie de pajelança:

Será uma espécie de arca de Noé intergaláctica. Vamos apostar no Posto Seis e soltar os bichos. Nesse terreiro pop, com defumador e tudo, será possível baixar o santo do velho guerreiro e de outras entidades. Quando o Espaço das Artes virar igreja, os fiéis não se livrarão dos nossos bons fluidos. Faremos uma espécie de mágica. Nosso protesto tem sempre muito bom humor – diz Cabelo, que promete fechar o show com a música “Jesus”.¹⁸⁰

“Entregamos a chave ao Bispo terça-feira”, contava José Fernando Bastos, ex-coordenador da programação do Espaço das Artes, ao *Jornal do Brasil* de 18 de outubro de 1998.

1955

Teatro da Fonte (Teatro da Fonte da Saudade)

Na Lagoa Rodrigo de Freitas, precisamente na Fonte da Saudade, nascia o Teatro da Fonte, situado no amplo quintal dos fundos da sede das Obras Sociais Santa Margarida, que os padres dominicanos dirigiam. No mesmo local, anteriormente, Martim Gonçalves encenara a tragédia *Crime na Catedral*, de Elliot, com seu grupo “Teatro do Largo”.

Em 1956, o Teatro da Fonte surgia novamente, dirigido por Luis de Lima, encenando também ao ar livre *A descoberta do Novo Mundo*, de Morvan Lebèsque.

Com o passar do tempo o Teatro da Fonte ganhou seu edifício próprio, o Teatro Fonte da Saudade foi inaugurado em 30 de julho de 1970, com o espetáculo *A dama do camarote*, de Castro Viana, direção de Amir Haddad, cenários e figurinos de Joel de Carvalho, supervisão musical de Geraldo Torres. No elenco, Elza Gomes, Regina Rodrigues e outros, e com Produção de Renato Pedroza, que ficou encantado:

[...] como me conquistou à primeira vista. Tratei logo de entrar em contato com D. Marina França Pinto, presidente da entidade, cuja simpatia e boa vontade animaram-me a lutar pela inauguração de um teatro até então desconhecido do público. Imediatamente, sentimos a oportunidade de efetuar o casamento de nossos projetos, que se completavam: seu teatro, acolhedor e confortável, era efetivamente o “dégor” ideal para o lançamento de meu “Vaudeville”, cuja ação se desenrola na “Belle-époque”.¹⁸¹

Em outubro de 1973, o grupo musical MPB 4 estreava no Teatro Fonte da Saudade, o espetáculo *República do Peru*, tendo sido suspenso pela Censura Federal com acusação de inclusão de músicas proibidas.

Por ser um teatro com palco de proporções bem reduzidas, e sem condições técnicas, foi deixando de receber espetáculos teatrais, acolhendo eventos musicais, com apresentação de poucos componentes no acompanhamento. Entretanto, outros fatores começaram a surgir, impossibilitando também tais apresentações.

Quando se inaugura uma sala com objetivos especificamente dirigidos ao público da música popular e não se dá a ele um mínimo de condições ao seu funcionamento, o melhor seria transformá-lo, por exemplo, num supermercado – há bastante espaço para isso e não são necessárias despesas com aparelhagem ou técnico de som.

Este será o caso (e o futuro?) do Teatro Fonte da Saudade, na Lagoa, que depois de se propor a roubar do Opinião o título de templo dos mais importantes acontecimentos da música popular (o que, em parte, conseguiu este ano com as temporadas de Milton Nascimento, Hermeto e Egberto e com os espetáculos extras das serestas, segundas e terças), se desmora-



Arquivo Cedoc/Funarte

liza, cada noite, irritando e afastando um público obtido, antes, com as melhores iniciativas – e muito trabalho.

De fato, é o que se imagina – o Teatro Fonte da Saudade transformado num eficiente supermercado, para sobreviver como espaço útil. Pois os irritantes espetáculos que têm sido oferecidos ali, especialmente desde a temporada de Egberto Gismonti, não podem conduzi-lo a outro futuro.

Gismonti, no terceiro dia da sua curta temporada (*Água e Vinho Número Dois*), reclamava, com razão, das deficiências do teatro – uma, essencial, o som, da pior qualidade; outra, talvez essencial, o calor que um prometido sistema de ar-refrigerado iria combater.¹⁸²

Depois de 6 anos fechado foi reaberto em 11 de setembro de 1982, com o espetáculo infantil *O embarque de Noé*, de Maria Clara Machado, com direção de Toninho Lopes, direção musical de Ubirajara Cabral, coreografia de Louise Cardoso, Regina Miranda e Luciana Bicalho. No elenco Alexandre Dacosta, Regina Fontenelle, Marcos Jardim, Thiago Santiago e Rodrigo Mendonça.

Teatro Fonte da Saudade

Durante um longo período ficou somente com espetáculos infantis, já que as companhias não se interessavam pelo teatro, devido às suas proporções e deficiências técnicas.

...conseguimos um lugar em que uma produção de teatro infantil independe de iluminação, do cenário e até da vontade dos produtores do espetáculo noturno. O palco estará montado apenas para *O embarque de Noé*, propiciando ao nosso grupo um clima gostoso de convívio e trabalho, já que o espaço estará o dia todo à nossa disposição.¹⁸³

Como teatro acabou não resistindo com suas atividades, e hoje a sala é usada para ensaios, como foi o caso do ator Marco Nanini que a utilizou para ensaios de *O Mistério de Irma Vap* e para *Uma noite na lua*.

A Pequena Cruzada é do lado da minha casa. Uma ladeira apenas nos separam. Descobri este teatro na época de *Irma Vap* e, desde então, passei a alugar a casa e a só ensaiar aqui.¹⁸⁴

1956

Teatrinho do Olympico

Em 17 de agosto de 1956, era inaugurado o Teatrinho do Olympico na Rua Pompeu Loureiro, 116, Copacabana, com capacidade para 300 espectadores.

O teatrinho foi construído dentro dos terrenos do Olympico Clube, com destino, inicialmente, a grupos de amadores em organização dentro do próprio clube.

A ideia de fazer do teatro interno casa de espetáculos para o público foi sugerida pelo ator Fernando Vilar, que era diretor social do clube.

A inauguração foi com a peça *Homem, filósofo e a pasta*, de Berliet Júnior, tendo no elenco: Cirene Tostes, Grace Moema, Fernando Vilar, Ana Bella, Adolfo Arruda, Luis Alberto Valentim e Hécio de Souza, com direção de Francisco Moreno. “Ontem, após a estreia, a nova companhia celebrou seu sucesso, oferecendo um coquetel aos diretores e sócios.”¹⁸⁵

Nada mais se soube do Teatrinho Olympico, após esta estreia, ficou mesmo atendendo à programação do clube.

1958

Teatro da Praça (Teatro Gláucio Gill)

O prédio do Teatro Gláucio Gill, localizado na Praça Cardeal Arco Verde, foi construído como auditório do Centro de Recreação e Cultura Dom Aquino Corrêa e desde origem, como Teatro da Praça, seu destino foi ligado às transformações e crises da cidade.

O Governador do Estado da Guanabara, Carlos Lacerda, em 1958, cedeu o auditório a um grupo saído do Tablado que sentia necessidade de se profissionalizar: Kalma Murtinho, Cláudio Corrêa e Castro, Geral-

do Queiroz, Roberto de Cleto, Carmem Sílvia Murgel, Emílio de Matos e Roberto Ribeiro, grupo ao qual depois juntou-se Fábio Sabag. Geraldo Queiroz e Roberto Ribeiro procuraram o Prefeito Negrão de Lima, levando uma carta de Paschoal Carlos Magno, e conseguiram a cessão do auditório da escola.

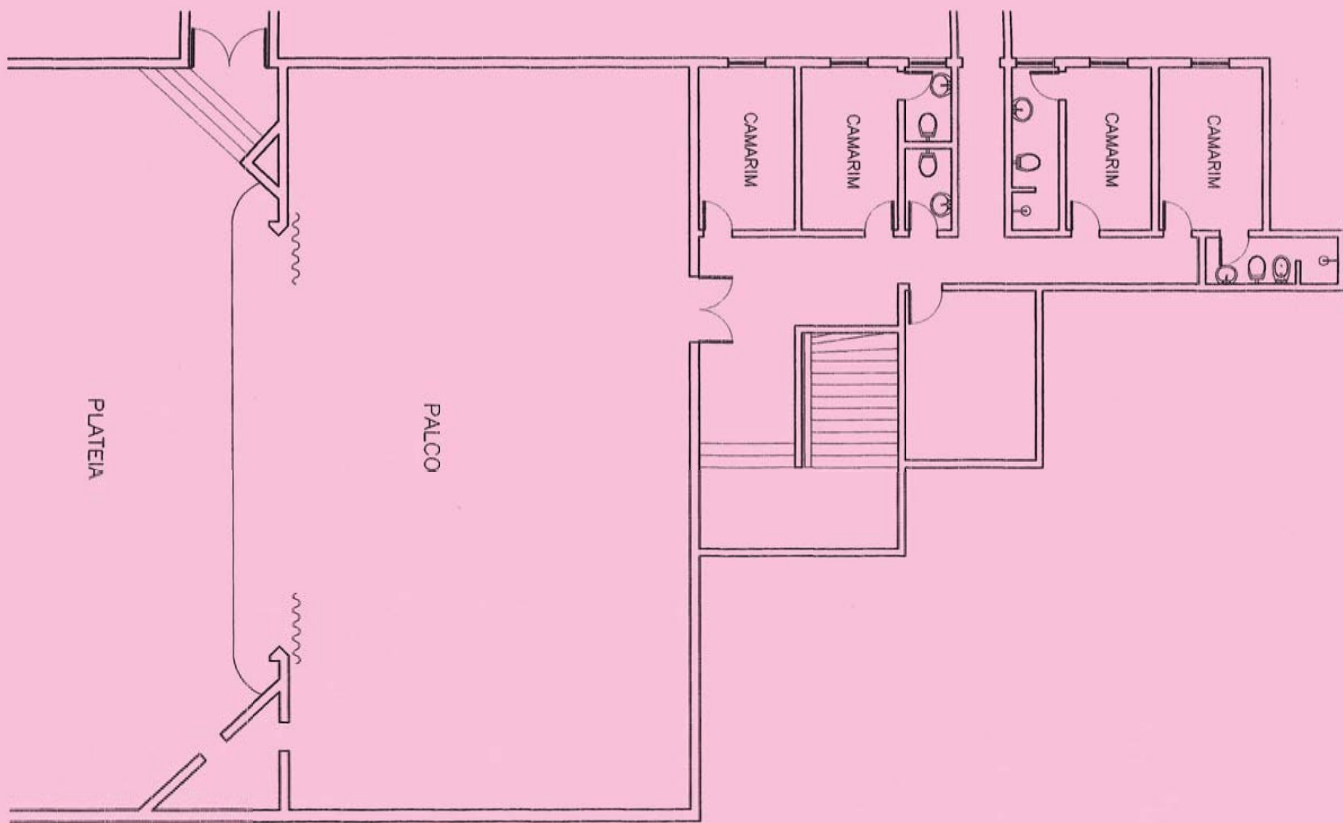
O nome escolhido pelo grupo foi o nome mais fácil e óbvio, desde quando o Centro situava-se numa praça: Teatro da Praça. Houve uma grande pressão quanto ao nome, principalmente partindo de algumas professoras da Escola e de Laudímia Trotta.

O teatro foi inaugurado em 15 de maio de 1958 com a peça infantil de Lígia Nunes, *O bobo bobão*, dirigida por Fábio Sabag. No elenco: Cláudio Corrêa e Castro, Roberto de Cleto e Roberto Ribeiro. A escolha deveu-se ao fato de na época existir uma lei que obrigava a estreia de todas as companhias com texto nacional. Logo a seguir, em princípios de junho de 1958, foi levado à cena um espetáculo adulto, que havia sido escolhido para inauguração, *O chapéu de*

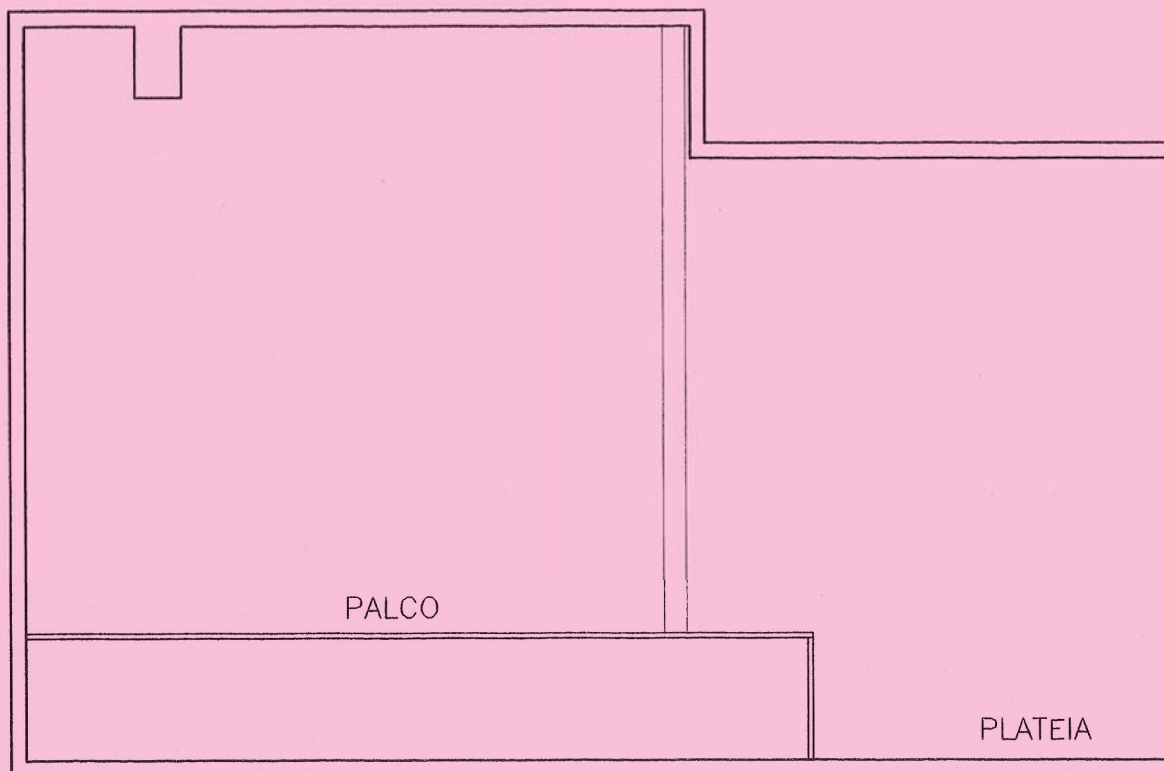


Arquivo Cedoc/Funarte

Teatro Gláucio Gill. Fachada lateral



Teatro Gláucio Gill. Planta baixa, (S.E.)



Teatro Gláucio Gill. Corte, (S.E.)

palha de Itália, de Eugène Labiche, dirigido por Geraldo Queiroz, com um grande elenco, dentre eles: Ádila Araújo, Carmem Silvia Murgel, Isolda de Souza, Kalma Murinho, Cláudio Corrêa e Castro, Fábio Sabag, Roberto de Cleto, Roberto Ribeiro, sendo Maria Sampaio, atriz principal convidada, e os cenários foram de Belá Paes Leme.

Em seguida foram apresentadas pelo mesmo grupo as seguintes peças: *Gentle People*, de Irving Shaw, a peça infantil *A volta do camaleão alface*, de Maria Clara Machado e *Está lá fora um inspetor*, de J. B. Priestley. Em 1959 Roberto de Cleto sai do grupo. Depois veio a montagem de *Nossa cidade*, de T. Wilder; *Cândida*, de Bernard Shaw, já com Tereza Rachel e Adriano Reis, com direção de Cláudio Corrêa e Castro. Em seguida *Um elefante no caos*, de Millôr Fernandes, com Maria Sampaio, Adriano Reis, Emílio de Matos. Direção de João Bethencourt.

Em 1961, o grupo chamado Teatro da Praça, se desfez, o teatro ficou vazio e foi utilizado esporadicamente por grupos de peças infantis. Em 9 de março de 1965, o teatro é cedido pelo Governador Carlos Lacerda à atriz Maria Fernanda, que auxiliada pela Administração Regional de Copacabana e, por vários órgãos do governo, realizou uma série de reformas estando o engenheiro Elias Kaufman à frente dos trabalhos que, apesar de demorados, garantiram sua ocupação do teatro entre 1965 e 1967. Mas o termo de cessão de uso do teatro, celebrado entre Fundo Estadual de Educação e Cultura, da Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Guanabara e a Companhia Teatro Maria Fernanda só foi assinado pelo Secretário de Estado, Benjamim Morais Filho, em 12 de abril de 1966. Foram refeitos do tratamento acústico à pintura geral, passando pela impermeabilização (havia infiltração de água do solo), ao conserto do quadro de luz e à troca de fiação. Além disso, Maria Fer-

nanda conseguiu junto a empresas particulares os tecidos para confecção da cortina de boca, bambolinas, passadeiras e até mesmo forração para todas as cadeiras, que eram de madeira. Foi reaberto ao público em 20 de outubro de 1965 com uma homenagem à Cecília Meireles, que falecera em fins de 1964 (Maria Fernanda ocupou o teatro até 27 de abril de 1967), com o Quinteto de Sopro da Rádio Ministério da Educação e Cultura, apresentando música barroca e na segunda parte, Maria Fernanda, Paulo Padilha e Jodacyl Damasceno leram versos de Cecília Meireles.

Outras companhias ocuparam o teatro a partir de 1967: a Companhia Tereza Rachel, por 4 meses; a Companhia Eva Todor; Tonia Carrero Produções Ltda, com contrato publicado no Diário Oficial em 31 de janeiro de 1968.

O nome do Teatro da Praça foi mudado para Teatro Gláucio Gill em 23 de maio de 1966, como uma homenagem a Gláucio Gill.

A solenidade de mudança da placa do teatro ocorreu ontem, encontrando-se presentes Joracy Camargo, o embaixador Paschoal Carlos Magno, Pedro Bloch, o representante do Governo Estadual e outras figuras de realce do nosso mundo artístico e social¹⁸⁶

Simultaneamente o teatro também desenvolvia o teatro infantil, teatro escolar, conferências e cinema educativo, e no período de 1967 a 1968 teve como Diretor Roberto de Cleto.

Em 1986, no Governo Estadual de Leonel Brizola, o espaço era desativado. As reformas não aconteceram. O estado geral do prédio era de total abandono e desprezo. Goteiras em todas as partes, o sistema elétrico em situação de risco total, do subsolo brotava água em épocas de chuva,

ou quando havia ressaca. O palco era em concreto, forrado de tacos, obviamente em péssimas condições. As poltronas estavam soltas, quebradas e jogadas no centro da plateia. A mesa da cabine de luz não funcionava mais, irrecuperável, sem peças para reposição. Não existia urdimento, somente três barrotes sustentavam alguns sarrafos, já tomados pelo cupim e cheios de “gatilhos”. Os camarins não ofereciam o menor conforto, não possuíam espelhos, lâmpadas ou bancadas, e os banheiros estavam quebrados e sem chuveiros. Não havia mais sistema de refrigeração ou contra incêndios. O prédio estava totalmente abandonado, deteriorado, em ruínas; uma ferida no meio teatral, necessitando urgente de cuidados extremos.

Nunca deixei de estar desalentada com o fechamento do Gláucio Gill um teatro bem localizado e que sempre abrigou programação da melhor qualidade...¹⁸⁷

Em 1987, no Governo de Moreira Franco, Rodrigo Farias Lima, o novo Diretor Geral do Departamento de Teatro do Estado do Rio de Janeiro, assume o cargo definindo algumas prioridades, como a utilização do Teatro Gláucio Gill, depois de uma reforma na casa, que estava literalmente desabando. A precariedade das instalações já era denunciada na parte externa: a casa de espetáculo era quase um apêndice da Escola Pública Dom Aquino Corrêa.

Uma pequena porta dava acesso ao foyer apertado, onde era impossível locomover-se num dia de maior lotação, porque ali ainda funcionava um bar. O banheiro público era mínimo, os vasos sanitários estavam quebrados. Dividindo a sala de espetáculos uma velha cortina de veludo mostarda.

Subordinado à Funarj, entra em completa reestruturação, tanto física como ideológi-

ca. E as reformas foram executadas de junho a outubro de 1990. Sendo inaugurado com o espetáculo *A mulher carioca aos 22 anos*, de João de Minas, uma produção do Centro de Demolição e Construção do Espetáculo, dirigida por Aderbal Freire Filho, cenografia de José Dias e iluminação de Jorginho de Carvalho. Aderbal obtivera contrato de cessão por um período de 2 anos, pagando 15% da bilheteria ao Estado.

Cada época teve seu espaço teatral. O teatro do século do cinema precisa estar mais próximo do espectador, precisa envolvê-lo de forma mais efetiva. Ele não pode prescindir do artista-espectador. Se o cinema pode mostrar tudo, aqui ele tem que completar.¹⁸⁸

O responsável pela obra de recuperação e reforma do Teatro Gláucio Gill em 1990 foi a Companhia Construtora Ponto 3. José Dias com Aderbal Freire Filho foram os responsáveis pelo projeto executivo do teatro; Jorginho de Carvalho fez o projeto de iluminação cênica; a programação visual ficou a cargo de Ivan Ferreira e o ar-condicionado central foi projetado por Climarco Refrigeração Ltda.

Quando fui chamado, o Aderbal me fez uma proposta: executar um projeto sem trair as características arquitetônicas do prédio. Então, o desenvolvi como um palco reversível, múltiplo, enfim, palco italiano, arena, cortejo, e inclusive elizabetano, para qualquer gênero de espetáculo. O importante, aqui, era integrar completamente a plateia ao espaço, dar versatilidade. A plateia poderá estar tanto de um lado, como de outro, você tem vários posicionamentos e o importante também era criar outras áreas de trabalho como a sala de estudos, a sala Yan Michalsky, a sala de teatro

experimental – que também serve como balcão. É importante que se diga que o antigo Gláucio Gill continua o mesmo, quando você retira parte da plateia e do balcão, ele volta a ser o palco italiano que era.

O que foi feito, além de toda essa dinâmica no teatro, foi criar um urdimento que possibilite a utilização total do palco... Tem uma cabine fixa de luz, mas sua mesa poderá ser deslocada para qualquer canto.

...abrir caminhos para que a gente possa dinamizar e dar à classe artística novos espaços onde possam ser desenvolvidos quaisquer gêneros de espetáculo...¹⁸⁹

O projeto de modificação e reforma do Teatro Gláucio Gill compreendeu a construção de um palco, acima de 20 cm. da laje existente do palco anterior, com prolongamento sobre a plateia, até o limite do balcão. Desde até o proscênio, toda a construção foi feita em quarteladas com poleias e americanas, facilitando as produções que quisessem fazer uso do teatro tradicional. Com o prolongamento do piso e alongamento da boca de cena, obteve-se um espaço amplo e livre. Em toda a sua extensão, englobando palco e plateia, foi construído um urdimento com várias carreiras de gornes, para as manobras das varas de cenografia e iluminação, sendo a afinação feita através das malaguetas, dispostas em todas as laterais.

Abaixo do balcão, foi construída a sala Yan Michalski, com tratamento acústico, que poderia ser usada para diferentes finalidades: vídeo, ensaios, leituras, exposições, aulas etc. A sala tem uma cabine para localização de equipamentos para cinema, vídeo e som, de onde o operador pode acompanhar o que se passa na sala.

O balcão foi totalmente nivelado e transformado em outro espaço cênico, sendo seu vão fechado com janelas com tratamento acústico, que através de dobradiças podem



Fachada do Teatro Gláucio Gill

ser levantadas, quando houver necessidade de se voltar a usar este espaço como balcão. Foram construídas arquibancadas com bancos móveis acolchoados e desmontáveis, em lugar das velhas poltronas fixas.

A antiga cabine de luz transformou-se em um camarim. E a nova cabine de luz e som ficou localizada em um lado do balcão, com acesso independente e janelas para o grande espaço, embaixo, e para o do balcão. Em toda extensão dos espaços são oferecidas instalações elétricas, permitindo inclusive que a mesa de luz possa ser deslocada da cabine para qualquer lugar. Foi montado todo um sistema de prevenção contra incêndio, com extintores próximos a locais de fácil combustão, com agentes próprios.

Esta reforma no Teatro Gláucio Gill veio a atender às necessidades específicas de grupos e companhias que propusessem montagens experimentais, dando condições para o desenvolvimento de um trabalho teatral, sempre em busca de novas concepções de criação. “O objetivo é poder dispor e explorar as diversas possibilidades do espaço...”¹⁹⁰

Em 1997, no Governo de Marcelo Alencar, Leonel Kaz, Secretário de Cultura e Esporte do Estado; Bianca de Felippes, Diretora de Artes Cênicas da Funarj e Teresa Frota, diretora da casa de espetáculos fazem nova reforma no teatro, voltando à sua anterior forma, com palco e plateia, reinaugurando-o em março de 1998 com o espetáculo *Retrato falado*, de Teresa Frota e direção de Henri Pagnoncelli. Em junho de 1999 Teresa Frota era exonerada do cargo.

O teatro, depois de quatro meses de obra, apresentou plateia com capacidade de 200 poltronas estofadas, e no balcão foi criado o Café do Gláucio com capacidade para 80 lugares, voltando assim ao panorama cultural da cidade do Rio de Janeiro.

1958

Teatro Santa Terezinha

Existia também nesta época um teatrinho que ficava na Igreja Santa Terezinha, ao lado do túnel novo, chamava-se Teatro Santa Terezinha, mas nada ficou sobre ele.

1961

Teatro Santa Rosa

O Teatro Santa Rosa surgiu do empreendimento de Gláucio Gill, Léo Jusi e Hélio Bloch. Com as dificuldades para encontrar um teatro, chegaram à conclusão de que o ideal seria possuírem um.

Surgiram então várias alternativas: aproveitamento de salas, arrendamento de teatro a longo prazo e a montagem de um circo. Entretanto, apesar da originalidade da ideia, havia uma série de inconvenientes.

Resolveram então partir para a adaptação de uma sala, um local que reunisse todos os requisitos necessários. Com isso passaram-se quase 5 anos, até que finalmente conseguiram encontrar uma em Ipanema, próxima à Praça General Osório, na Rua Visconde de Pirajá n. 22, subsolo. Era um bom espaço, com uma loja e uma subloja. Porém inúmeros problemas haviam para a adaptação do local para teatro, mas graças à boa vontade dos proprietários, Fábio Penna da Veiga e Frederico Darriquer de Faro Filho, e graças ainda à colaboração de Paschoal Carlos Magno, Geraldo Fariosa, Álvaro Americano, Murilo Miranda e outros, as dificuldades foram superadas, e o projeto da arquiteta Adele Moura com a decoração de seu esposo, o cenógrafo Claudio Moura, foi aprovado pela antiga Prefeitura do Distrito Federal. Tratava-se de uma adaptação adequada e proveitosa, da garagem do prédio, que foi possível

através de uma lei especial sancionada pelo Prefeito Sá Freire Alvim, em 1959.

As obras iniciaram-se em 17 de dezembro de 1959 e embora tivessem vendido bens pessoais e juntado tudo quanto possuíam Léo Jusi, Hélio Bloch e Gláucio Gill não conseguiram recursos suficientes, o que os conduziu a administrarem eles próprios as obras, acompanhando o dia a dia da realização, pois queriam oferecer conforto, e não estavam dispostos a fazer concessões quanto à qualidade. Com o passar do tempo, os recursos se esgotaram, sem que a obra estivesse concluída. Foi quando Paschoal Carlos Magno entrou em ação, e lançou uma campanha de assinantes de poltronas, enviando cartas de seu próprio punho para mais de duzentas personalidades importantes do meio social e cultural, começando pelo escritor Austregésilo de Athayde, presidente da Academia Brasileira de Letras; o deputado Francisco Silbert Sobrinho; Alfredo da Cruz Machado; Regine Feigl; Santos Bahdur; Edmundo Moniz; José Freihaa; Alfredo Monteverde e José Luis Magalhães Lins. Dos poderes oficiais nada receberam, apenas um despacho do então Presidente Juscelino Kubitschek. Foram dezesseis meses de obras e de imensos sacrifícios que o próprio Gláucio Gill reconhecia como verdadeiro milagre:

É a melhor prova da existência de Deus, via colaboração de gente. Em inúmeros momentos os problemas pareciam efetivamente nos irem sufocar, mas, nestes instantes, surgia sempre um milagre providencial. Claro que eram milagres, também providenciados por nós, mas nem por isso deixam de ter sido autênticos milagres.¹⁹¹

O público tinha acesso ao teatro por uma escada ligeiramente bem inclinada, que le-

vava à sala de espera com 150 m². Esta era ladeada pela galeria de arte de um lado e a livraria do outro. Mais para o interior estava um bar e charutaria. Outra escada levava à sala de espetáculos, com capacidade para 224 espectadores, com poltronas estofadas, em 14 filas de 16 lugares.

A plateia foi planejada dentro da mais moderna técnica de acústica, permitindo boa audição em qualquer lugar e possibilitando aos atores uma entonação mais natural à voz. O palco era de proporções bem pequenas, mas construído com técnicas que tornavam possível a movimentação de cenários, pois possuía um urdimento, e ar-condicionado perfeito.

Tinha largura de 11 m, profundidade de 3,5 m, altura de boca de 2,9 m, largura de boca de 6 m, urdimento a 8 m de altura com 26 manobras. Havia também uma área útil de 80 m² quadrados para depósito de cenários, uma pequena oficina, e 7 camarins com capacidade para 15 pessoas.

Foi inaugurado em 27 de abril, e em 4 de maio de 1961 apresentava *Procura-se uma rosa*, um espetáculo com três interpretações de um mesmo fato, autoria de: Pedro Bloch, Vinicius de Moraes e Gláucio Gill; direção de Léo Jusi, cenografia de Claudio Moura, e elenco integrado por Jece Valadão, Agildo Ribeiro, Átila Iório, Moises Shivelder, Francisco Milani, Antonio Patiño, Paulo Copacabana, Clementino Kelé, Dirce Migliaccio, Norma Benguel, Aracy Cardoso e Maria da Penha, ficando em cartaz até 24 de novembro do mesmo ano.

O nome Santa Rosa, foi uma homenagem ao falecido pintor e cenógrafo Tomás Santa Rosa, mais conhecido entre seus amigos e classe artística como “Santa”. Em final de 1976, tornou-se impossível a continuação do trabalho de Léo Jusi e seus companheiros. O proprietário exigia, para renovar o contrato de arrendamento, uma quantia

correspondente ao que ele poderia, presumivelmente arrecadar destinando o seu valorizado ponto à exploração de atividades comerciais tradicionalmente rendosas.

E em 1977, a empresa teatral, totalmente impossibilitada de concorrer com essas atividades, não teve outra solução senão abrir mão do local. Era impossível subsistir pagando pelo arrendamento o que lhe era pedido.

Um pequeno anúncio, na seção de classificados do *Globo*, informa que a subloja S-101 da Rua Visconde de Pirajá, 22, em Ipanema está à venda.¹⁹²

[...] Rescindido porque não tínhamos condições de pagar o preço atual do aluguel, que subiu para 45 mil cruzeiros”, explica Léo Jusi a *O Globo*, em 8 de junho de 1977, que havia feito um contrato de locação que era renovado de 5 em 5 anos. Mas em 1975 não se chegou a um acordo, os proprietários do imóvel argumentavam que o metro quadrado em Ipanema se valorizava cada vez mais e pediam um preço mais alto.

Eles entraram com uma ação renovatória, na justiça, para não perder o prazo: a ação foi julgada em duas instâncias. De acordo com o relator da Quarta Câmara Cível do Tribunal de Alçada, no processo de apelação, a lei especial de proteção a teatros localizados na Capital Federal – sancionada por Getúlio Vargas em 1945, e que determina que uma sala de espetáculos não pode funcionar para outro fim – não se aplica a unidade da Federação que não ocupam mais esta posição.

O relator vai além:

Na fixação do aluguel, o critério a adotar é o de rentabilidade em função do valor venal do imóvel¹⁹³

O último espetáculo foi *A família que mata unida*, de Pfeiffer, tradução de Millôr Fernandes, direção de Léo Jusi, cenários de Pernambuco de Oliveira e José Dias. Esta peça ficou em cartaz nos meses de abril, maio e junho de 1976, sendo o contrato rescindido em dezembro do mesmo ano. No mesmo local foi inaugurada a “Boite Preto 22”, que logo depois passou a chamar-se “Carinhoso”.

Nesse curto período de vida, o Teatro Santa Rosa lançou autores como Gláucio Gill (*Toda donzela tem um pai que é uma fera* e um dos atos de *Procura-se uma rosa*), Ziraldo (*Os cangurus* e *Este banheiro é pequeno demais prá nós dois*) e Hélio Bloch (*A úlcera de ouro*); lançou atrizes do nível de Norma Bengell, Joana Fomm, Íris Bruzzi, Vera Vianna, Elizabeth Gasper e Leila Santos. Lançou também os cenógrafos Manoel Martins da Silva, Mauro Monteiro e a figurinista Virgínia Guimarães Ferreira.

1964 Teatro Carioca

Em 1964, surgia mais um teatro no Rio, situado na Rua Senador Vergueiro, 238: o Teatro Carioca, que provavelmente, na época, era o menor do Rio, com uma plateia de apenas 120 lugares, e um palco bem reduzido, comparado ao do Teatro de Bolso, embora um pouco mais jeitoso. Apesar de pequena, a sala de espetáculo oferecia todo o conforto ao espectador, com poltronas estofadas, equipamento de ar-refrigerado e perfeita visibilidade de qualquer lugar da plateia.

Coube ao produtor e diretor Antonio do Cabo o aluguel do Teatro Carioca, que foi inaugurado em 26 de agosto de 1964, com o espetáculo *Meu querido mentiroso*, de Jerome Kilty, com tradução de Claude Vincent, di-

reção de Antonio do Cabo. No elenco, Sérgio Britto e Nathalia Timberg.

Em 5 de setembro do mesmo ano lançou a primeira produção infantil *Os ciganos da floresta*, de Rubem Rocha Filho, com direção de Renato Machado. No elenco: Elisabeth Gasper, Anita Schmidt, Celina Whately e Edson Guimarães.

O teatro teve vida curtíssima, em setembro de 1966, o proprietário do teatro já manifestava desejo de fechar a casa logo após a temporada de *O triciclo*, de Arrabal, com Carlos Vereza. Somente a temporada de dois meses de *Meu querido mentiroso* fez o teatro conhecer um verdadeiro sucesso. Todas as outras peças deram prejuízo.

Quero transformar o Carioca num misto de teatro e boate, com balcão de bebidas na plateia, apresentação de shows, restaurante, enfim, em qualquer outro ramo de negócio, menos teatro.¹⁹⁴

Seu palco acanhado, que impedia um sem número de montagens, sua localização

– escondido na Rua Senador Vergueiro – o fato de ser praticamente desconhecido do público carioca, além da crise teatral na época, foram fatores para que o Teatro Carioca tivesse pouco tempo de vida, encerrando suas atividades no segundo semestre de 1966.

1965

Teatro Princesa Isabel

Em 1964, três homens de teatro: Pernambuco de Oliveira, Orlando Miranda e Pedro Veiga resolvem lutar pelos mesmos ideais – uma casa de espetáculos, mesmo que seja pequena – um teatro de comédia para o Rio de Janeiro. Juntando força e vontade levam à frente o projeto de ver o sonho realizado.

Durante meses saem à procura de uma loja, ou um espaço onde pudessem montar o teatro, vasculharam todas as construções

Teatro Princesa Isabel. Fundo da plateia e balcão em 1964, época de sua construção



Arquivo particular Orlando Miranda

de Copacabana, chegaram a encontrar um local excelente, num ponto ótimo, “mas o condomínio não estava de acordo. Teatro faz barulho! Saímos desanimados, quase desistindo da ideia”.¹⁹⁵

Foi quando descobriram um grande espaço vazio em um edifício que tinha acabado de ser construído na Avenida Princesa Isabel, n. 186. É Pernambuco de Oliveira quem conta, na mesma ocasião:

Soubemos que na Avenida Princesa Isabel estava um teatro quase transformado em cinema. Surge um quarto encontro. Agora com o Dr. Emir Nunes de Oliveira, procurador e advogado do Centro Redentor (proprietário do edifício) e tudo veio a se positivar.

E o Teatro Princesa Isabel recebeu seu batismo político e social em um almoço que Pernambuco de Oliveira, Pedro Veiga e Orlando Miranda ofereceram ao Governador Carlos Lacerda e à classe teatral no Salão de banquetes do Leme Palace Hotel.

Dezenas de artistas, críticos, jornalistas estiveram prestigiando o sonho dos três artistas que se tornava realidade. A relação dos presentes a esta cerimônia dá para avaliar a importância do almoço; lá estiveram: Cacilda Becker, Tônia Carrero, Maria Fernanda, Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Maria Sampaio, Alda Garrido, Eva Todor, Aimeé, Laura Suarez, Barbara Heliodora – Diretora na época do Serviço Nacional de Teatro – Elsie Lessa, Léa Maria Bonfim, Van Jafa, Paulo Pôrto, Geraldo Queiroz, Grande Otelo, Oscar Ornstein, Dias Lopes, Joracy Camargo, R. Magalhães Júnior, Olavo de Barros, Aurimar Rocha, Almir Azevedo, Flexa Ribeiro (Secretário de Educação), João Bethencourt (Diretor do Departamento de Cultura do Estado), Maria Gracinda, Maria Pompeu, Marcos André, Nathalia Timberg, Maria Inês Sou-

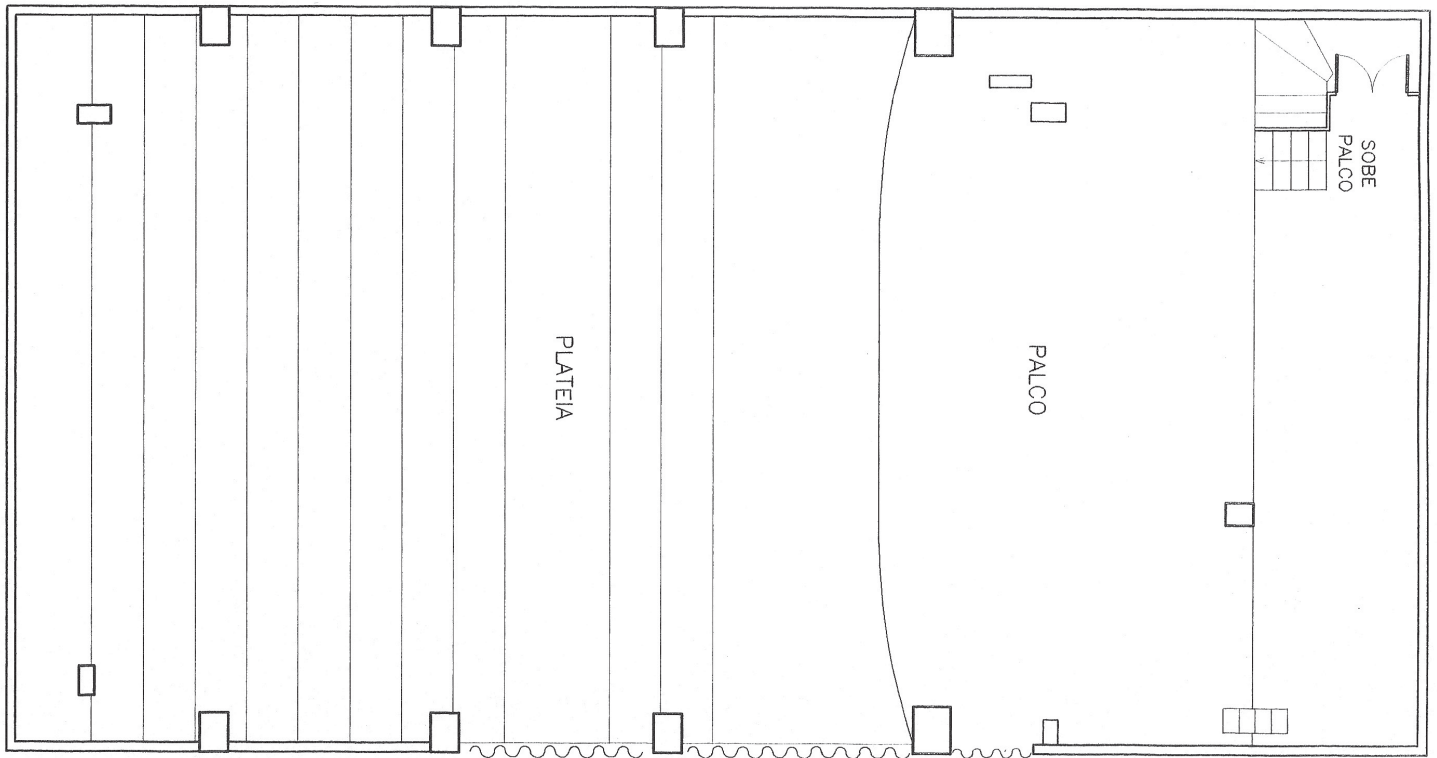
to de Almeida, Alfredo de Almeida, Brício de Abreu, Léo Jusi, Roger Bernadett, Emir Nunes de Oliveira (patrono do Centro Redentor), Leoberto Castro Ferreira (Diretor da Secretaria de Turismo), Marcelo Garcia, o Deputado Jorge Curi, Almeida Braga, Walter Cunto, Josué Montello, Viriato Corrêa, Ibañez Filho, dentre outros.

A construção prosseguiu em ritmo rápido, e seus três idealizadores e diretores da Elenco Sociedade de Teatro, assim distribuíram suas funções: Pernambuco de Oliveira ficou sendo diretor artístico e o cenógrafo da companhia; Pedro Veiga, ficou encarregado da parte administrativa; Orlando Miranda, como relações-públicas e de propaganda.

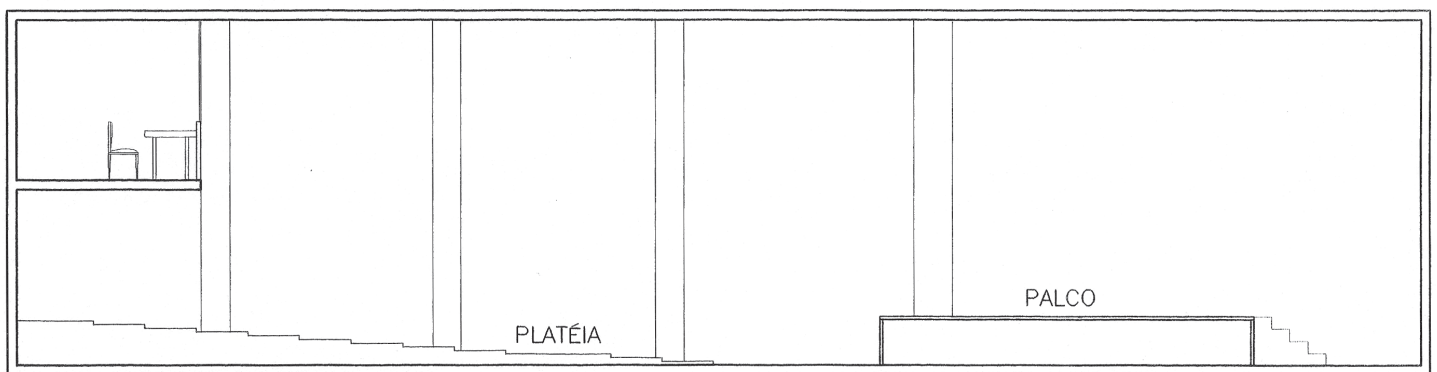
Seu foyer com piso de mármore, portas de madeira e um console com um grande espelho e arranjo de flores dá acesso a um corredor com duas entradas com cortinas para a sala de espetáculo, composta de plateia e balcão. Sendo o acesso ao balcão feito pelo final do referido corredor.

O teatro tem todo um estilo barroco, com elementos autênticos comprados em demolição (balaústres de escada, gradil de ferro das janelas, azulejos franceses dos espelhos das escadas, tochas das paredes da plateia e as duas portas em folha dupla que estão na entrada, o portão de ferro, os espelhos), possui ar-condicionado e um palco de 7,50m de boca de cena por 6,00m de profundidade e 6,00m de altura, não possuindo coxias, o palco tem uma elevação de 1,00m. A plateia tem uma boa inclinação e cerca de 200 poltronas e outras 100 no balcão. Ao nível do balcão fica a administração do teatro, e os camarins, são localizados sobre a caixa cênica e foyer.

Do lado de fora do prédio (área de ventilação dos edifícios) ao lado do corredor de acesso à plateia existe um pequeno hall onde estão localizados os banheiros masculino e feminino do público, além de um pátio com



*Teatro Princesa Isabel.
Planta baixa, (S.E.)*



*Teatro Princesa Isabel.
Corte, (S.E.)*

jardim de inverno, e um simpático bar. No hall, também utilizado como galeria, onde artistas podem expor seus trabalhos.

Sua inauguração foi no dia 28 de janeiro de 1965, em benefício da Casa do Estudante do Brasil já que dois membros da diretoria: Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga foram do Teatro do Estudante da Casa do Estudante do Brasil. A peça de estreia foi *A guerra mais ou menos santa*, de Mário Brasini, com direção e cenografia de Pernambuco de Oliveira e figurinos de Celso Cardoso. No elenco: Elza Gomes, Antonio Patiño, Beatriz Veiga, Teresinha Amayo, Helio Ary, Artur Costa Filho, Orlando Miranda, Graça Moema, João Ferreira e Martin Francisco. A produção foi da Elenco Sociedade de Teatro. Sobre o nome do teatro, Pernambuco de Oliveira respondeu a Van Jafa em entrevista ao *Correio da Manhã*, de 10 de janeiro de 1965:

...Por duas razões: uma objetiva, o teatro fica na Avenida Princesa Isabel, 186, e não há quem não conheça na zona sul aquela avenida dos túneis. A segunda razão é histórica. A augusta princesa que tanto amou a liberdade, gostava de teatro. Naquela avenida está seu monumento, horrível e feio. Agora naquela avenida estará o teatro com seu nome, uma homenagem.

Uma homenagem também que os três dinâmicos idealizadores estavam fazendo à cidade do Rio de Janeiro, presenteando-a com um teatro agradável e confortável, pelo seu IV Centenário.

Presentes à noite de benemerência contou com o alto patrocínio das senhoras: Ministro Vasco Leitão da Cunha, Marechal Odylo Denys, Marechal Nelson de Queiroz, Embaixatriz Eugenia de Macedo Soares, Condessa Pereira Carneiro, Ondina Ribeiro Dantas, General Mario Valle, Deputado Aureo Mello, Clotilde de Melo Viana, Aus-

tregésilo de Athayde, Neuza Leitão, Márcia de Moura Castro, Sandra Carneiro de Mendonça, Stella Rodrigo, Octávio Moutinho e do anjo-tutelar da Casa do Estudante, sua fundadora, sua principal incentivadora e presidente, a poetisa Anna Amelia de Queiroz Carneiro de Mendonça.

Foram quatro meses de sucesso,

depois preparou-se o primeiro espetáculo musical *Reação*, com Marcos Valle, Luiza e Chico Feitosa, seguido do espetáculo comemorativo dos 150 anos de nascimento de Martins Pena...*Quem casa quer casa* e *As desgraças de uma criança*, dirigidas por Sérgio Viotti e interpretadas por um elenco do qual faziam parte Napoleão Moniz Freire, Helena Inez, Gracinda Freire, Manoel Pera, Marcia Laviola, Dorival Carper, com cenários e figurinos de Pernambuco de Oliveira, e assistente de direção Celso Cardoso. A produção por sua categoria, mereceu figurar entre os eventos artísticos dos festejos do 4º Centenário do Rio de Janeiro.¹⁹⁶

Seguiram-se dois espetáculos musicais *Gemini 5*, com Pery Ribeiro e Leny Andrade, e *Primeiro tempo cinco a zero*, com Claudette Soares, Tayguara e Jongó Trio, ambos da dupla Miele-Bôscoli.

Outro setor que foi de maior importância para seus fundadores, foi o teatro infantil. Preocupados com a formação de futuras plateias, deram importante parcela de seus esforços para criar espetáculos que ofereciam às crianças o mesmo padrão dos seus espetáculos para adultos, como foi o caso: *O circo Rataplan*, texto e direção de Pedro Veiga, depois foi a vez de *o Príncipe valente*, o herói da floresta, com texto e direção de Orlando Miranda. E a terceira peça infantil já em 1967 foi *A revolta dos brinquedos*, de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga, diri-

gida por Pedro Veiga, com cenários e figurinos de Pernambuco de Oliveira.

O Teatro Princesa Isabel em seus 34 anos de atividade ininterruptos, por onde já passaram dezenas de comédias, dezenas de peças infantis, além de shows e uma lista imensa de atores, continua sendo dirigido por Orlando Miranda, o único que sobrevive dos três idealizadores. Talvez seja a pessoa mais antiga na responsabilidade de dirigir um teatro particular, que vem a ser também o mais antigo teatro particular do Rio de Janeiro.

1965

Teatro Miguel Lemos (Teatro Brigitte Blair I)

No início do ano de 1964, começou a ser construído, na Rua Miguel Lemos n. 51, Copacabana, uma pequena casa de espetáculos, com projeto do arquiteto Sérgio Bernardes e tendo Iancel Ghelman como o engenheiro responsável, cabendo à Construtora Engenharia Melman & Osório S.A. a construção, que durou 18 meses e custou 150 milhões de cruzeiros. Um teatro de pequeno porte, com capacidade para 200 espectadores em poltronas confortáveis, de couro, um palco com 8 m de largura por 3,5 m de altura, por 5 m de profundidade, com urdimento a 6 m de altura. Um túnel ligava por baixo do palco, as duas coxias, uma boa visibilidade, 5 camarins e ar-refrigerado em todas as dependências.

O novo teatro, uma iniciativa de Ibañez Filho, Jayme Barcellos e Marcos Kalmon, foi batizado com o mesmo nome da rua, onde está localizado: Teatro Miguel Lemos. A escolha de Copacabana para sua construção, justificava-se por ser um bairro de maior densidade demográfica, e estar provado na época, que ali os teatros eram mais frequentados do que no centro da cidade.

O palco apenas a 25 cm acima do último nível do público. A altura média da plateia de 1 m e 60 cm que é o nível médio visual também do ator. Os extremos, mais alto e mais baixo da plateia, ficam com uma diferença mínima apenas 50 cm do plano visual do artista, uma vez que o extremo superior sofre a correção da perspectiva geral.

Com um aproveitamento maior da sua área, que é relativamente pequena, possui duas escadas: uma de acesso à sala de espera, em comunicação total com a plateia, e outra de saída do público.

As paredes de tijolos furados, forradas de lã de vidro, funcionando como elemento acústico e com a elevação da plateia, foi possível situar a bilheteria e o depósito de materiais. Toda a arquitetura interna era extremamente sóbria, bem neutra para não interferir no espetáculo, sendo o exterior (a fachada) bem cenográfica, caracterizando a finalidade do prédio: um teatro.

No ano de 1964, existiam na cidade do Rio de Janeiro, 23 teatros: Bolso, Carlos Gomes, Copacabana, Dulcina, Ginástico, Jardel, João Caetano, Jovem, Maison de France, Mesbla, Municipal, Praça, Recreio, República, Rio, Rival, Santa Rosa, Tablado, Tijuca, Teatro Nacional de Comédia e Zaquias Jorge, em Madureira; Arthur Azevedo em Campo Grande e Armando Gonzaga, em Marechal Hermes. Porém, nem todos estavam em condições de funcionar, e outros por vários motivos não eram mais procurados pelas companhias, além dos que estavam fechados nessa época.

Numa cidade tão carente de casas de espetáculos, como o Rio de Janeiro, que não raro, deixa de ser visitada por companhias de fora, por falta de espaços para se apresentarem, o surgimento de um novo teatro era uma notícia auspiciosa.

No dia 11 de agosto de 1965 houve a pré-inauguração, com um coquetel, que compa-

receram entre outras personalidades do meio artístico e cultural, o poeta Manuel Bandeira e o Embaixador Paschoal Carlos Magno.

O teatro foi inaugurado em 27 de agosto do mesmo ano com a remontagem de um espetáculo cujo destino parecia ser o de inaugurar novos teatros: *Procura-se uma rosa*, que já havia inaugurado o Teatro Santa Rosa. Ibañez Filho, um dos proprietários, conseguiu algo bastante surpreendente; reuniu, na sua remontagem praticamente toda a equipe da montagem de 1961: o diretor Léo Jusi, o cenógrafo Claudio Moura, e um elenco composto de Dirce Migliaccio, Aracy Cardoso, Antônio Patiño, Agildo Ribeiro, Jorge Dória, Átila Iório, Clementino Kelé e Moisés Ghivelder.

Faltando para completar o elenco original: Norma Benguel (já no final da temporada no Santa Rosa foi substituída por Aracy Cardoso), que foi convidada por Ibañez Filho, mas não pôde aceitar, por causa de obrigações contratuais, e Jece Valadão (impedido por suas atividades cinematográficas).

No ano de 1966, a vedete Brigitte Blair, arrendou o teatro por 30 milhões e produziu o show-revista *É uma brasa, mora!*, e o espetáculo de travestis *Les Boys*, que por pouco não foi interdito no dia da estreia. Apesar de terem sido liberados pela Censura, só puderam continuar em cartaz depois que os administradores do teatro, regularizaram o Alvará de funcionamento da casa que era concedido anteriormente a título precário e havia sido cancelado, motivando a interdição na véspera da estreia.

Brigitte Blair para liberar o teatro da interdição teve que recorrer ao Governador Negrão de Lima, justificando que a casa já estava toda vendida na estreia. A vedete aproveitou para fazer a denúncia de que o teatro estava sendo alvo de uma campanha movida pelo capitão reformado do Exército Alberto Faini.

Um destes abaixo-assinados foi parar nas mãos do governador, que mostrou à atriz, e Brigitte Blair explicou ao governador:

Neurótico de guerra, que já fez diversos abaixo-assinados entre os vizinhos do teatro, pedindo o seu fechamento.[...] O capitão é um maluco, dorme muito cedo e sempre implica com os artistas.¹⁹⁷

Depois de um período conturbado por brigas e abaixo-assinados dos moradores da Rua Miguel Lemos, “contra a pouca vergonha e a tremenda bagunça promovida pelo Teatro Miguel Lemos”, como publica o *Jornal do Brasil* de 18 de setembro de 1966, Brigitte se defende:

os problemas criados pela turma foram tão grandes que Ibañez filho não aguentou a pressão e vendeu-me a casa. Observando os movimentos diários, percebi que não pagaria sequer a luz se as peças de alto nível continuassem. Por isso, decidi apresentar *É uma brasa, mora*, com 20 coristas e o espetáculo *Les Boys*, com as dez bonecas mais desvairadas do Rio.

O teatro, reformado em 1978, graças a um financiamento do Banco de Desenvolvimento do Estado do Rio de Janeiro, passando sua ocupação para 159 poltronas.

Depois foi reaberto com o nome de Teatro Sérgio Porto, uma homenagem de Brigitte Blair e de Claudio Bueno Rocha ao jornalista. O teatro foi então arrendado por Tuny Produções (Claudio Bueno Rocha e Bernardo Tuny) por seis meses, com uma programação de shows musicais diferentes todas as noites, com sambistas e cantores da velha guarda, e intérpretes da música jovem.

Depois de um período com o nome de Sérgio Porto, passa a chamar-se Teatro Bri-

gitte Blair I, e em 1998 não conseguindo uma programação que mantivesse o funcionamento do teatro, Brigitte Blair tenta negociar o aluguel ou a venda de suas duas casas de espetáculos, uma em Copacabana e a outra no Centro, para a Igreja Renascer.

Pedi ajuda a Helena Severo, mas ela me ofereceu uma esmola de 1.800 reais por mês para administrá-los. Eu entregaria as chaves e ia parar no Retiro dos Artistas.¹⁹⁸

1965 Teatro Infantil do Parque do Flamengo

Em 10 de outubro de 1965, era inaugurado o Teatro Infantil do Parque do Flamengo (Aterro), um teatro aberto, sem portas e, assim, de entrada franca. Com capacidade para 200 pessoas, sentadas em bancos de concreto. A casa não se destinava exclusivamente, àquele uso. Serviu também à apresentação de peças infantis, pequenos recitais, conferências e outras atividades culturais, sempre visando à educação das crianças.

Sua boca de cena com 6 m de largura, por 3 m de altura e 7 m de profundidade, se presta também para representações de teatro amador. Seu palco, externamente é revestido por painéis do pintor Eurico Bianco, de forma abstrata.

O teatro tem em torno, arborização, que melhora o seu aproveitamento acústico, e torna o ambiente mais ameno, sendo sua administração a cargo da Fundação do Parque do Flamengo.

Sua inauguração em 10 de outubro se deu com a participação do elenco do Teatro dos Três Cataventos, que era composto pela austríaca Rosemarie Rissone, que já na época vivia há cerca de 10 anos no Brasil; o cata-

rinense Gunther Laien e o niteroiense José Paulo Cosme.

Um ano após sua inauguração, lá acontecia em 2 de julho de 1966 o I Festival, conforme noticiado na imprensa em *O Estado de S. Paulo*, de 3 de julho de 1966:

Inaugurou-se ontem, no Teatro Infantil do Parque do Flamengo, o I Festival de Marionetes e Fantoques. Dependendo dos resultados, o festival poderá ser incluído no calendário permanente dos festejos da cidade.

Durante este ano de 1966 apresentou uma série de espetáculos com grande sucesso de público. Em março de 1967, volta às suas atividades depois de ficar parado alguns meses, com a peça *Camélia e a Fera*, de Henrique Amoedo e Luis Henrique, com direção de Henrique Amoedo, cenários de Leo, numa produção de Clorys Daly e Claudio Ferreira.

No final da década de 1960, suas atividades eram esporádicas e sem continuidade, com isso foi perdendo seu público, o interesse por parte dos grupos, tornando-se uma construção perdida e abandonada na imensidão do Parque do Flamengo. Em 1975, não passava de uma mostra a mais do abandono em que se encontrava todo o Parque. A arborização em sua volta, tornou-se um grande matagal, ultrapassando as plantas do jardim. O prédio estava completamente depredado, e era usado pelos mendigos como moradia. Do teatro nada sobrou, apenas a carcaça. O porão do palco alagado e cheio de lixo, o revestimento acústico das paredes do palco arrancados, assim como os fios do sistema de iluminação. Dos banheiros foi tudo roubado. O descaso e o abandono do Teatro Infantil do Parque do Flamengo era total.

Na década de 1990, foi reformado e restaurado, voltando às suas atividades, com casa lotada todas as manhãs de domingo.

Depois de um período fechado em 1998, retoma o ano de 1999 integrado à Rede Municipal de Teatros com o projeto “Faça sol, faça chuva”, com o objetivo de dar chance para que muitos grupos de bonequeiros possam mostrar seus trabalhos no Teatro Carlos Werneck de Carvalho, do Parque do Flamengo, administrado por Susanita Freire, presidente da Associação Rio de Janeiro de Bonecos.

O espaço, além das representações, passou a ser um ponto de encontro dos bonequeiros, que procuram o teatro para ver os trabalhos dos colegas e trocar informações.

1966 Teatro da Lagoa

Em 1964 funcionava na Lagoa o Boliche Lagoa, de propriedade de Ricardo Amaral que permaneceu por dois anos, enquanto durava a moda do boliche. Quando a moda passou o espaço foi então dividido em dois: metade virou o Teatro da Lagoa e a outra metade a Boate Sucata que funcionou durante quase 10 anos; em 1976 o espaço foi novamente recriado, sendo lançado o Papagaio Disco Club, que durou cerca de quatro anos. Em 1981 o Papagaio foi transformado em Café-Cabaret, sendo inaugurado em 18 de julho com o espetáculo *Village*, de Ira Evans, com direção de Wolf Maya, cenários Reynaldo Amaral, figurinos Kalma Murinho, iluminação Jorginho de Carvalho e direção musical de Ubirajara Cabral. Depois o Papagaio Café-Cabaret foi redimensionado e reaberto com o nome de Boate Resumo da Ópera.

O teatro localizado na Avenida Borges de Medeiros, 1.426, permaneceu durante todos esses anos com espetáculos de gêneros diferentes: comédias, shows humorísticos e musicais. Possuía um palco com

boa boca de cena, mas pouca altura, sem urdimento, com coxia somente de um lado, camarins, cabine de luz e som, ar-condicionado, e 200 poltronas estofadas. O acesso era entre o restaurante Gatto Pardo e a Boate Resumo da Ópera. Em 14 de agosto de 1996, um incêndio destruiu-o completamente. As chamas começaram no palco, se alastraram pelos camarins, plateia e sala da administração.

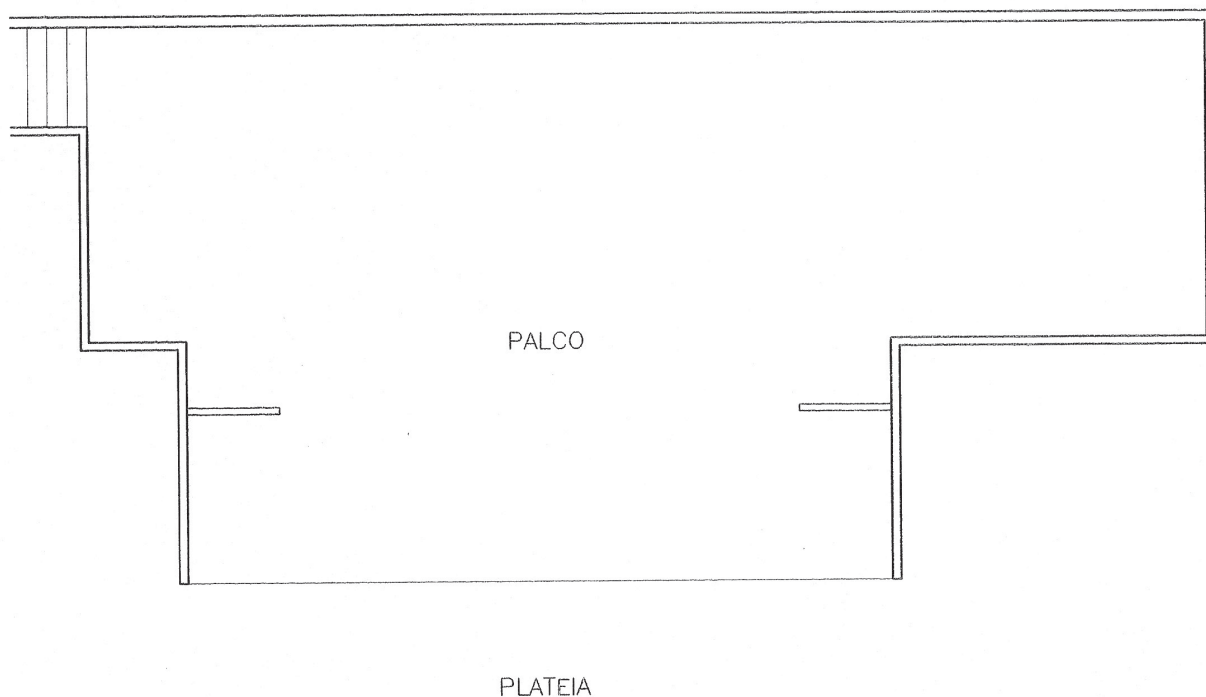
Em setembro de 1997 era entregue à Juíza da 8ª Vara Criminal, Leony Maria Pinho de Soledade Lima – por peritos do Corpo de Bombeiros – o laudo de 97 páginas, no qual a conclusão, era de que o incêndio havia sido proposital.

Segundo a perícia, funcionários dificultaram o trabalho dos bombeiros. A análise diz ainda que os focos de incêndio foram provocados separadamente. De acordo com o estudo, no caso do Teatro da Lagoa, o fogo foi “ocasionado por uma ação pessoal direta, estabelecida através de uma preparação prévia e intencional, praticada pelos interessados em causar prejuízo, o que é comprovado pela presença de aceleradores (de fogo) no local”.

Os peritos afirmavam ainda ter encontrado vestígios de propagação e generalização anormal do incêndio. Além disso, apontavam que foram criados obstáculos para a ação de bombeiros da Gávea e omitidos fatos importantes para o esclarecimento do ocorrido, conforme *O Dia*, de 4 de setembro de 1997.

“A Juíza encaminhou o laudo ao Ministério Público, que pediu o desarquivamento do inquérito.”

Em 27 de maio de 1998 o teatro é reinaugurado com o show de Chico Anysio, com uma plateia de cadeiras soltas, um palco sem coxias, sem profundidade, sem



Teatro da Lagoa. Planta baixa, (S.E.)

altura, sem urdimento, sem equipamento técnico, sem cabine de luz e som, mas com ar-condicionado.

1966 Teatro da Galeria Astor

Em 1966 foi construído o Teatro da Galeria Astor, Avenida Visconde de Pirajá n. 605 em Ipanema, com 450 lugares, que também teria como atividade o cinema, mas que nunca funcionou.

A história do abandono do teatro começa em 1966 quando a Seguradora Industrial Companhia Nacional de Seguros, empresa à qual pertencia o imóvel, de propriedade de Lívio Bruni, sofreu intervenção federal devido a irregularidades administrativas.

A Companhia entrou em liquidação, e foram nomeados vários liquidantes, em 1977, ano da última notícia do teatro, já era o quinto, e o processo continuou se arrastando na justiça à espera de uma decisão que

permitisse o leilão das propriedades, inclusive o teatro.

Poucas pessoas sabiam da existência do Teatro da Galeria Astor, mesmo assim alguns artistas, na década de 1970, se aventuraram em vão comprar o imóvel, entre eles: Sérgio Britto, Gracindo Júnior, Ester Tacirtano, Dina Sfat e Paulo José.

Em 1977 o então síndico do prédio, onde está localizada a galeria, Milton Pinheiro da Fonseca, afirmava:

O ponto é excelente, principalmente depois que acabaram com os dois cinemas que tínhamos por perto (o Super-Bruni e o Pirajá). E se tornou mais absurdo o não aproveitamento de um teatro como este que existe aqui na galeria.¹⁹⁹

O caso do teatro abandonado era um mistério, uma liquidação judicial que em 1977 já durava 10 anos. Nesta época, o liquidante da companhia, Aloísio Barbosa Cunha, o quinto desde que o processo foi aberto, comentava, no *Jornal do Brasil* de 20 de março de 1977.

...pelo acúmulo de processos na justiça. Estamos esperando a ratificação da primeira sentença a favor da liquidação. Atualmente o processo está no Tribunal de Alçada esperando novo julgamento.

O teatro estava exatamente como era quando terminaram as obras, e só faltava o acabamento final (pintura, colocação das cadeiras e instalações das louças sanitárias) para que ele fosse inaugurado.

Enquanto a decisão da justiça não chegava, os comerciantes e o síndico continuavam sonhando com o dia em que teriam um teatro na Galeria Astor, conforme palavras do síndico, ao *Jornal do Brasil* de 20 de março de 1977:

Eu já tinha desistido de lutar pela abertura do teatro, afinal de contas já esperei mais de 10 anos e a maioria dos meus colegas já não tem mais esperanças, mas achei que não valeria à pena abandonar a causa, justamente agora que o problema está para ser solucionado. Se isso acontecer todos seremos beneficiados: comerciantes e moradores de Ipanema, que depois de perderem várias casas de espetáculos, finalmente vão ganhar uma.

Misteriosamente, o teatro nunca foi inaugurado.

1966 Café-concerto Casa Grande (Teatro Casa Grande)

A ideia de se ter um teatro próprio sempre foi o sonho de atores, diretores, empresários, enfim, de toda a classe teatral. Como não poderia deixar de ser, o Casa Grande também foi um sonho que se tornou realidade.

Partiu do Grupo Teatro da BIBSA (Biblioteca Israelita Brasileira Sholem Aleichem), que funcionava na Rua Alvaro Alvim

n. 48/1º andar, no Centro, que utilizava o salão de festas, onde havia um palquinho, servindo como teatrinho da entidade cultural judaica. Possuindo dois elencos permanentes: um com língua portuguesa, e o outro com língua Idish. Deste último faziam parte Moyses Aichenblat e Max Haus.

Paulo Afonso Grisolli estreou como diretor neste grupo, quando então ganharam vários prêmios no 1º Festival de Teatro do Estado da Guanabara, sendo governador nesta época Carlos Lacerda, e Maria Clara Machado Diretora do Serviço de Teatro do Estado da Guanabara. Moyses Aichenblat foi escolhido como melhor ator, empatando com Rogério Fróes, que pertencia a um outro grupo (TRE). Foi criado então um outro prêmio. Moisés ganhou uma bolsa de estudo no Teatro dos Sete (Gianni Ratto, Sérgio Britto, Ítalo Rossi, Fernando Torres, Fernanda Montenegro, Aldo de Maio e Francisco Cuoco). Enquanto Rogério Fróes ganhou bolsa para fazer o Curso de Formação de Ator da Companhia Tônia–Celli–Autran. E Paulo Afonso Grisolli ganhou como prêmio de melhor diretor, uma bolsa de estudos com Roger Planchon, no Teatro Nacional Popular, em Lyon, na França.

Paulo Afonso Grisolli, nesta sua primeira direção teve como cenógrafo, o artista plástico Moricconi, e faziam parte do elenco: José de Freitas e Brás Chediak.

Com a viagem de Paulo Afonso para a França, Yan Michalski assumiu o cargo, dirigindo, *As famosas asturianas*, de Lope de Vega, com adaptação de Augusto Boal. Durante esta experiência Moyses Aichenblat teve a ideia de ter um teatro próprio, e aliando-se a Max Haus, começaram a procurar um espaço.

Foi quando no *Jornal do Brasil*, encontraram um anúncio, que dizia. “Aluga-se local próprio para teatro”. Foram ver, e ficaram assustados: era na entrada da antiga favela da Praia do Pinto, e a rua não era asfaltada. Mas

esses fatores não foram motivos de impedimento, e celebraram contrato com a Mitra Arquiepiscopal (Igreja Santos Anjos) então permissionária do uso do respectivo terreno que lhe fora cedido pelo antigo Distrito Federal, cujos termos previam a utilização do mesmo terreno e do precário galpão ali existente para a instalação e exploração de uma casa de espetáculos.

Em 25 de agosto de 1966, era inaugurado o teatro na Avenida Afrânio de Mello Franco n. 290, no Leblon.

Durante este período, foram convidados Sérgio Cabral e Moyses Fuks, este ficou somente três meses, enquanto Sérgio permaneceu por uns dois anos, saindo para abrir o jornal *O Pasquim*. Antes, porém, havia sido convidado um ator do Grupo do Arena de São Paulo, que não aceitou.

Como não tinham dinheiro para montar o teatro, e Moyses tinha um tio dono de uma loja de móveis, conseguiu através dele um crédito e montaram o Café Teatro Casa Grande. O primeiro nome foi Café Concerto Casa Grande, tendo que ser trocado porque Abrahão Medina havia patenteado o nome Café Concerto, e não permitiu o uso.

Possuía um restaurante com 100 mesas, com espaço para apresentações artísticas, uma livraria para venda de discos e livros e uma galeria de arte, que teve como primeira exposição os trabalhos de Ivan Serpa coordenada pelo pintor e cenógrafo Germano Blum.

Nesta casa foram lançados alguns dos mais importantes artistas brasileiros da atualidade, porque a filosofia que desde o início orientou suas atividades foi a promoção da música, das artes e cultura brasileira.

Nasceram assim os espetáculos exclusivos de Música Popular Brasileira, de show de samba. Mas também foram ali realizadas apresentações de música erudita (organizado em 1968 pelo Maestro Edino Krieger),

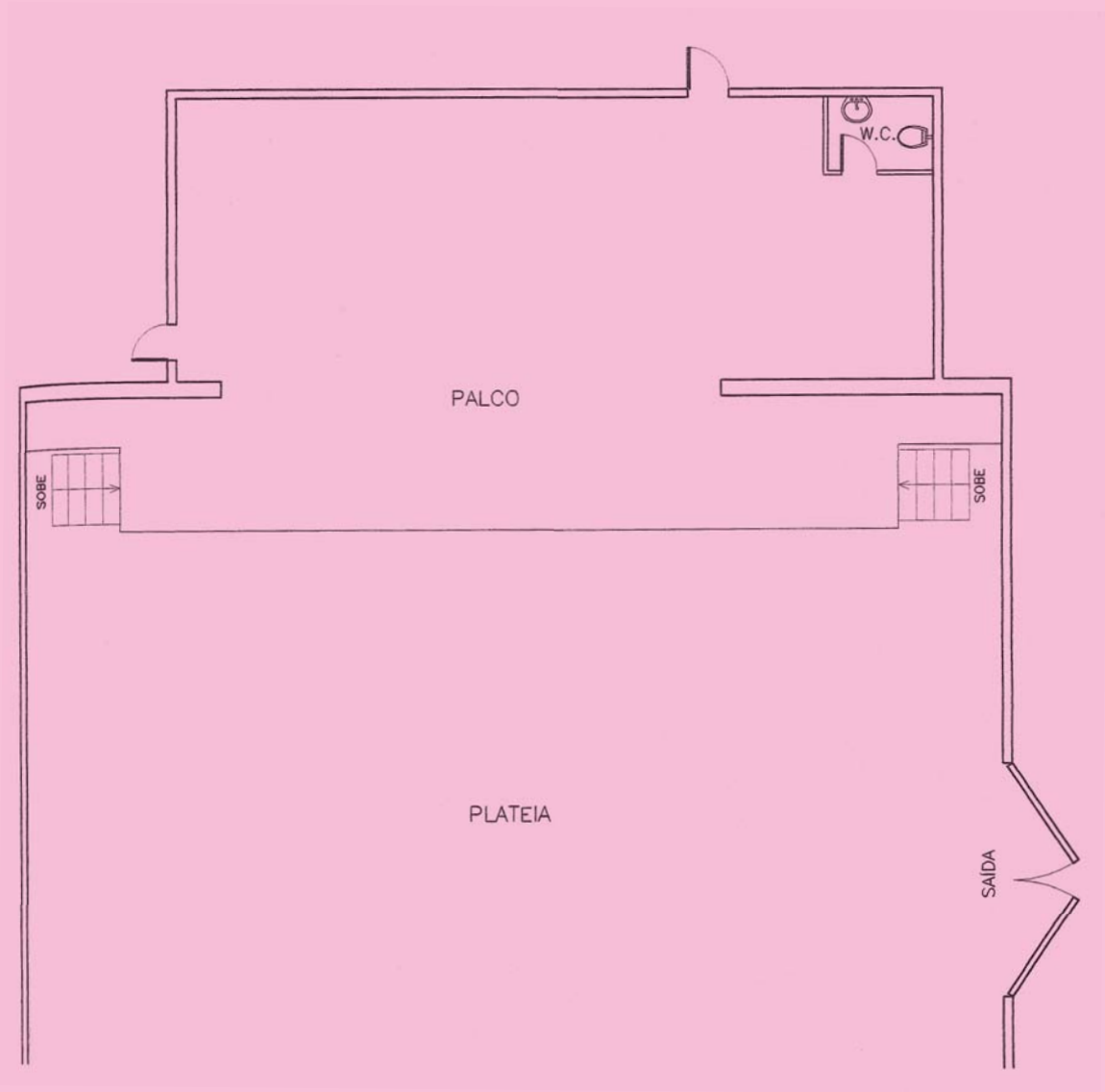
teatro infantil, mímica, noites de chorinho (Pixinguinha, Jacob do Bandolim etc.), bailes do Febeapá, Carnavália, entre outros.

Noites de novos valores, um conjunto de espetáculos realizados em 1967/68, ocasião do lançamento de nomes como Caetano Veloso, Gal, Sá e Guarabira, Sidney Miller, Sueli Costa e muitos outros. Foi lá que Chico Buarque de Hollanda fez seu primeiro show no Rio de Janeiro e onde explodiu o talento do então desconhecido Milton Nascimento no show *Travessia*.

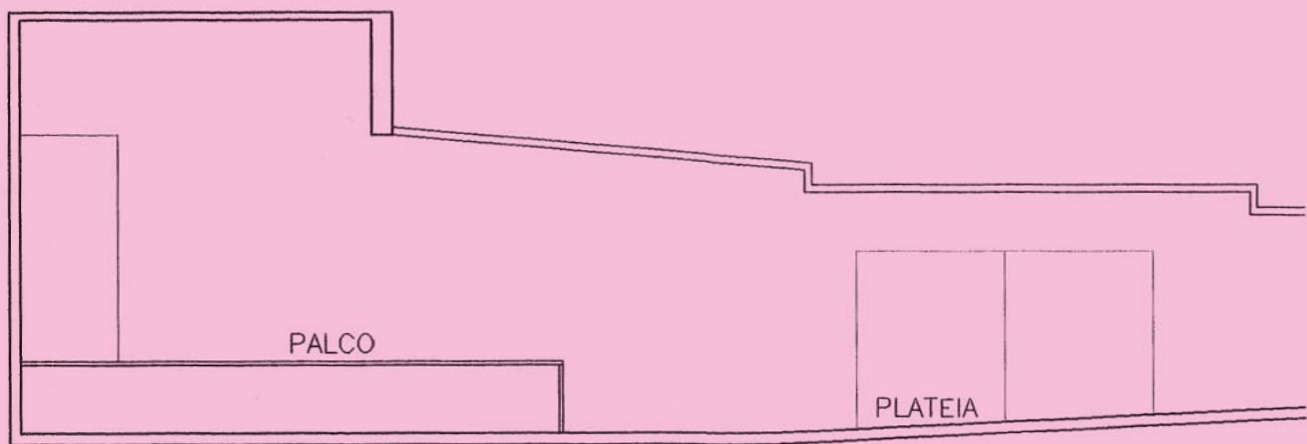
O novo nome Café Teatro Casa Grande durou 3 anos, até meados de maio de 1969, quando foi fechado por 45 dias para obras. Reaberto, foi reinaugurado em julho de 1969, como Teatro Casa Grande com 750 lugares, ar-condicionado, melhorias no palco, linha de visibilidade, camarins, poltronas, cabine de luz e som, e no local onde funcionava a cozinha do Café Teatro, ficou sendo a sala de espera e banheiros.

Sílvio Caldas foi o astro principal de seu espetáculo inaugural, mas poucos adivinharam que naquele palco seriam encenados não apenas peças teatrais de qualidade, mas sobretudo episódios reais, decisivos, da vida política nacional.

Foi lá que em outubro de 1974, ocorreu a primeira reunião política aberta no país, depois de quatro anos de proibições. Esperava-se na época que comparecessem cerca de 50 pessoas para ouvirem quatro candidatos opositoristas do MDB; apareceram mais de 700 pessoas, dando origem aos debates, que o Teatro Casa Grande promoveu em 1975 com o 1º Ciclo de Debates da Cultura Contemporânea – Meios de Comunicação, Política e Cultura, com a participação de Fernando Torres, Leon Hirshman, Darwin Brandão, Ziraldo, Zuenir e Mary Ventura, Antonio Houaiss, Vilas-Bôas Corrêa, Yan Michalski, Paulo Pontes, Antonio Cândido, e muitos outros participantes fizeram por



Teatro Casa Grande. Planta baixa, (S.E.)



Teatro Casa Grande. Corte, (S.E.)

alguns momentos o Brasil esquecer a ditadura e reencontrar a liberdade.

No ano seguinte foi realizado o 2º Ciclo de Debates sobre a Cultura, e logo depois o 1º Ciclo sobre Economia.

Em diferentes oportunidades, o Teatro Casa Grande foi palco de reuniões de dirigentes sindicais, de líderes comunitários e defensores de diferentes causas populares e cívicas. Muitos outros vieram como os eventos em favor da anistia promovidos de 1976 a 1980; reuniões de artistas e produtores culturais contra a censura. Foi lá também, pela primeira vez no Brasil, proibido um cenário pela censura. Tratava-se do cenário de Helio Eichbauer, para o show *Tempo e Contra Tempo*, com Chico Buarque e MPB 4. Foi então em forma de protesto, o cenário montado pelo lado do avesso, ficando bem claro para o público a atitude da censura. Outro fato ocorrido neste show foi a proibição da letra da música *Apesar de você*. Como Chico Buarque era proibido de cantar, só tocava no violão, enquanto o público cantava a letra. Um teatro que, apesar de poucos recursos técnicos no palco, fez sua história na cultura nacional.

No início de 1978, o Governo do Estado cassou o usufruto do terreno pela Mitra e, logo depois, notificou a empresa arrendatária de que teria de desocupar o local num prazo de 30 dias, alegando que existindo uma Fundação de Teatros do Estado, tornava-se impraticável o funcionamento, em um terreno do Estado, um teatro explorado por particulares.

Em uma carta à Associação Carioca de Empresários Teatrais, o Governador Faria Lima alegava que de acordo com a legislação em vigor,

qualquer construção ou benfeitoria realizada em imóveis do Estado, utilizados por particulares, tomar-se-á, à medida que for realizada, de propriedade pública, inde-

pendentemente de qualquer indenização por parte do Estado”.²⁰⁰

Desta forma os empresários seriam obrigados a doar ao Estado, sem direito a qualquer indenização, tudo o que adquiriram e instalaram no teatro: poltronas, equipamentos de refrigeração, de som, de iluminação, de cenotécnica, além das melhorias do próprio imóvel, resultantes da transformação de um galpão numa casa de espetáculos.

...A questão comporta, ainda, dois outros aspectos. Sabe-se que não longe do Teatro Casa Grande funcionam, igualmente em terrenos do Estado, pelo menos um outro teatro, e vários outros estabelecimentos de diversões públicas e culinárias, nenhum dos quais tem trazido à cidade uma contribuição comparável com a que tem marcado a trajetória da empresa em vias de ser despejada. Como explicar essa cruel discriminação em prejuízo de quem, justamente, tem mostrado a melhor qualidade de trabalho?

Por outro lado, não posso concordar com o argumento de que nas mãos da Funterj o Casa Grande prestará melhores serviços à comunidade, simplesmente porque será alugado por preços mais baratos do que vem acontecendo atualmente. O governador talvez não se dê conta de quão insatisfatório é o mecanismo através do qual a Funterj vem selecionando os ocupantes dos seus teatros. Basta comparar, por exemplo, o nível médio dos espetáculos levados nos últimos anos no Teatro Gláucio Gill com a importância e a repercussão da variada programação lançada no mesmo período no Casa Grande. Quem lucrará com a transformação de um dos raros palcos que souberam criar sua própria e sólida tradição em objeto de concorrências cujos critérios e

resultados costumam deixar um lastro de perplexidade?

Ao mesmo tempo em que reafirmo o meu ponto de vista em princípio favorável à existência do maior número possível de teatros estatais, junto a minha voz à de algumas das mais prestigiosas figuras artísticas do Rio, que se empenham em mostrar ao governador, através de um abaixo-assinado, a injustiça e o equívoco que corre o perigo de cometer, presumivelmente sob a influência de conselheiros que só lhe devem ter mostrado uma versão unilateral do problema.²⁰¹

Em resposta à matéria de Yan Michalski, respondeu o Diretor geral do Patrimônio Imobiliário do Estado do Rio de Janeiro, resposta publicada no *Jornal do Brasil* de 12 de maio de 1978:

O *Jornal do Brasil*, de 3 de maio do corrente, na página 5 do Caderno B, sob o título “Um despejo injusto e desumano”, publica comentários de Yan Michalski sobre o Teatro Casa-Grande. E, porque o articulista se mostra pelo menos mal-informado sobre a realidade dos fatos, cabem os esclarecimentos que se seguem.

1) Por termo de Permissão e Uso, a título precário e oneroso, firmado em 23-10-69, o Estado permitiu à Mitra Arquiepiscopal do Rio de Janeiro o uso do imóvel de sua propriedade, situado nesta Capital, no Leblon, na Avenida Afranio de Melo Franco n. 290, incluindo as respectivas benfeitorias existentes, pelo prazo de cinco anos, salientando que “a permissão de uso do imóvel e benfeitorias, concedida... à Mitra, não poderá ser objeto de qualquer transferência a terceiros, seja a que título for” (cláus. 13a.).

2) E, por Termo de Cessão de Uso, lavrado em 11-3-77, o Estado cedeu à Mi-

tra o uso do terreno e das benfeitorias em apreço, pelo prazo de cinco anos, mediante o encargo de aplicar, em obras sociais da Igreja, eventuais rendas obtidas, expressamente constando do Termo, entre outras, a obrigação de “não ceder ou transferir a terceiros, no todo ou em parte... os direitos e obrigações decorrentes da... cessação de uso” e de “não arrendar o teatro... em bases superiores àquelas estabelecidas pela Fundação de Teatros do Estado do Rio de Janeiro (Funterj) para os teatros de categoria igual ou semelhante, sob sua administração”(cláus. 10a).

3) Ocorre que, não obstante os bons propósitos da Mitra, não teve ela condições de cumprir os encargos assumidos e, à revelia do Estado e em flagrante desrespeito a todos os Termos firmados, o Teatro Casa Grande foi entregue a estranhos, que pagavam à Mitra um “aluguel” mensal correspondente a dez vezes o maior salário mínimo vigente no país e vinham cobrando, de companhias teatrais, uma participação mínima, semanal e líquida de Cr\$ 17 mil 500.

4) Constatada essa situação irregular, o Estado não poderia quedar-se inerte, vendo o seu imóvel servir, não aos fins filantrópicos e nobres almejados, mas a que terceiros, estranhos ao Estado e à Mitra, explorassem a classe teatral. Daí haver o Exmo Sr Governador declarado rescindida de pleno direito a cessão de uso, por despacho publicado, na íntegra, no Diário Oficial de 5-1-78, e do qual foi dada ciência à Mitra por ofício de 6-1-78.

5) Assim, é profundamente lamentável que Yan Michalski venha alegar “flagrante injustiça e desumanidade de uma medida estatizante que o Governo do Estado visa a concretizar”, quando o que se procura é, justamente, possibilitar à classe teatral dispor de uma casa de espetáculos a pre-

ços justos e compatíveis com a realidade da vida.

6) Não seria compreensível que o Estado, tendo criado uma Fundação especificamente para a administração de teatros seus, fosse entregar a terceiros a exploração de um deles, mantendo uma intermediação que eleva os custos operacionais e mostrando-se indiferente aos reclamos da prejudicada classe teatral, que urge ser amparada.

7) Quanto a eventuais investimentos acaso realizados pelos ocupantes irregulares, cumpre salientar que se realmente houve – o que se põe em dúvida – esses custos certamente já se encontram de há muito ressarcidos pelos lucros decorrentes de vantajosos arrendamentos. Ademais, não pretende o Estado reter os móveis existentes no Teatro, os quais poderão ser retirados pelos ocupantes, desde que não causem destruição, modificação, fratura ou dano ao imóvel.

8) É o que este Departamento cumpre informar, solicitando a V. Sa. o obséquio de mandar publicar o presente ofício, para esclarecimento dos numerosos leitores desse Jornal. Almir Laversvéiler de Moraes. Diretor Geral do Patrimônio Imobiliário do Estado do Rio de Janeiro.

Moyses Aichenblat esclarece, através do mesmo jornal, em 15 de maio:

Casa Grande responde: “Em respeito à carta do Diretor Geral do Patrimônio do Estado, publicada nesta seção em 12/5/78, temos a declarar que tudo o que foi citado por Yan Michalski, (3/5/78) é verdadeiro. Ao contestar o artigo de Michalski, pretendeu o Diretor do Patrimônio fazer crer ao leitor que o Teatro Casa Grande foi construído pelo Estado, que o cedeu à Mitra e que esta o transferiu aos

atuais ocupantes. A verdade, porém, é que o Teatro Casa Grande foi construído por nós, sem qualquer ajuda oficial. O que havia no local, onde hoje funciona o teatro, era, em 1966, um simples galpão com telhado de zinco, erguido ali pela Mitra. Esta afirmação pode ser comprovada pelas plantas do projeto arquitetônico, submetidas pelo seu autor; arquiteto Jacob B. Goldemberg, à apreciação e licenciamento do Departamento de Edificações do então Estado da Guanabara, que as aprovou e, posteriormente, aceitou as obras executadas.

O propósito do Diretor do Patrimônio, ao sugerir semelhante versão dos fatos, é justificar perante a opinião pública a ação de despejo, movida pelo Estado, contra os atuais ocupantes do Casa Grande, que em sua carta são tratados como “estranhos”. Essa ação do Governo Estadual viria, assim, corrigir uma irregularidade e beneficiar à classe teatral. Fica, no entanto, difícil de explicar como essa medida do Governo, em vez de contar com o apoio da classe que supostamente beneficiaria, conta com a oposição da maioria dela: daremos divulgação esta semana a um abaixo-assinado que já conta com mais de 500 assinaturas dos nomes mais representativos da classe teatral e artística do Rio de Janeiro.

O Diretor do Patrimônio afirma que cobramos das companhias teatrais uma participação mínima semanal de Cr\$ 17 mil e 500. Se levarmos em conta que o nosso teatro possui 629 poltronas e dividirmos aquela importância pelo número de lugares, teremos que o custo de cada lugar, por seção, é de Cr\$ 4,00. Ora, o ingresso médio dos espetáculos profissionais é de Cr\$ 60,00. O mínimo cobrado corresponde exatamente ao custo operacional de nosso teatro, que inclui despesas com energia elétrica, aluguel, funcionários, se-

guro, telefone, conservação, manutenção do ar-condicionado, taxas etc.

Resta uma pergunta final: se há tantos outros empreendimentos particulares em terrenos do Estado, por que o governo estadual, que se diz interessado em ajudar a classe teatral, decide despejar precisamente uma empresa que construiu um teatro? Será que foi esse o nosso crime: construir um teatro numa cidade carente de casas de espetáculos? Ou será a linha cultural que adotamos, promovendo a discussão dos problemas brasileiros? – Naun Moyses Aichenblat, p/ Teatro Casa Grande – Rio de Janeiro.

Para elucidar um pouco toda esta situação, devemos retornar a 1955, quando o então Distrito Federal cedera verbalmente aqueles terrenos a Mitra. Entre o Estado e a Mitra foram feitos dois contratos. Um, para formalizar a cessão, ainda pelo Estado da Guanabara, a 23 de outubro de 1969, com validade de cinco anos. Outro, já pelo Estado do Rio de Janeiro, a 11 de agosto de 1977, que retroagia a 23 de outubro de 1974, quando o primeiro teria terminado.

Entre a Mitra e arrendatários do Teatro Casa Grande, outros dois contratos foram celebrados. O primeiro, dia 9 de maio de 1966, com prazo de 5 anos. Passado esse prazo a 21 de agosto de 1972 assinaram novo, onde se estabelecia prorrogação do aluguel do Casa Grande até 23 de outubro de 1974 (data do fim do primeiro contrato Estado-Mitra).

E o Dr. Edmundo de Almeida, advogado da Sociedade Teatral Casa Grande explica:

Nesse contrato há um parágrafo único que diz: “Caso a Mitra celebrasse com o Estado um contrato por tempo superior ao que faltaria para o presente contrato refazer o período de cinco anos, término

deste último contrato passaria então a ser 9 de maio de 1976”. Como até 6 de novembro de 1975, a Mitra não realizou o novo contrato com o Estado, o Casa Grande entrou na justiça com uma ação renovatória contra a Mitra, pleiteando a renovação daquele contrato por mais cinco anos: a findar no dia 9 de maio de 1981.

Dr. Edmundo de Almeida a Maria Caballero. *Jornal do Brasil*. RJ – 21/05/1978.

E prossegue o Dr. Edmundo de Almeida:

Esta ação correu até a celebração do segundo contrato Mitra-Estado a de 11 de agosto de 1977. Neste segundo contrato com a Mitra, o Estado impôs uma cláusula que não havia no contrato anterior (o de 23 de outubro de 1969), segundo a qual a Mitra não poderia arrendar o teatro a terceiros em tabelas superiores às tabelas de preços fixadas pela Funterj. O estado impôs essa cláusula que a Mitra aceitou, sem que os arrendatários do Casa Grande soubessem. Mas quem era o prejudicado? O Teatro Casa Grande.²⁰²

Passados alguns meses, dois fiscais do Departamento do Patrimônio Imobiliário do Estado verificaram que o Teatro Casa Grande cobrava um pouco acima da tabela da Funterj. O governo do Estado declarou então rescindido, de pleno direito, o contrato de permissão de uso que havia celebrado com a Mitra no dia 11 de agosto de 1977.

E o Dr. Edmundo esclarece:

Depois desse ato, que saiu no Diário Oficial de 5 de janeiro deste ano (1978), a Mitra notificou o Casa Grande dizendo que não pretendia opor qualquer dificuldade às determinações do governador e pedia que o Casa Grande entregasse o

teatro ao Estado, inclusive negando-se a receber os aluguéis. Finalmente a 6 de abril último o Estado notificou a Mitra e o Casa Grande através da 3ª Vara de Fazenda Pública para que ambos desocupassem o teatro no prazo de 30 dias, sob pena de ser proposta contra os mesmos uma ação de reintegração de posse com o despejo liminar do teatro.

A ação foi distribuída a 1ª Vara de Fazenda Pública. No dia seguinte, 10 de maio, o Teatro Casa Grande entra na mesma vara com uma ação de manutenção de posse contra o Estado.

Essas duas ações foram para as mãos do Juiz Dauro Ignácio da Silva que, examinando as duas ações propostas, houve por bem indeferir a liminar pleiteada pelo Estado do Rio de Janeiro para se defender da ação de manutenção e posse que lhe foi movida pelo teatro.

Inconformado e surpreso com a decisão o procurador-chefe da Procuradoria do Departamento do Patrimônio Imobiliário do Estado do Rio de Janeiro, Paulo Albuquerque Martins Pereira, comentou no *Jornal do Brasil* de 21 de maio de 1978

Foi uma surpresa, todos os requisitos exigidos pela lei foram preenchidos e estamos esperando a publicação do despacho para recorrer e levar a julgamento pelo Tribunal de Justiça. Esta ação faz parte de um esquema de reintegração ao Estado de seus imóveis. Ele paga muito de aluguel, podendo aproveitar melhor seus imóveis. É uma medida de economia.

Durante todo este período vários movimentos foram realizados manifestando discordância quanto à medida do Governo do Estado, um deles, um memorial assinado por 549 artistas e integrantes de outros

grupos da intelectualidade foi entregue ao Governador Faria Lima.

A classe artística se manifestou publicamente e conforme matéria de Mariza Cardoso, em *O Globo* de 30 de maio:

Estou inteiramente de acordo com a campanha de Max e Moyses... não acho justo, que de uma hora para outra, eles sejam privados do seu instrumento de trabalho. – *Dias Gomes*

Acho justo que o teatro continue com os atuais concessionários, que estão lá há dez anos... – *Janete Clair*

Eu acho que o teatro está funcionando. Tem à frente duas pessoas que sempre lutaram pelo teatro... – *Fernanda Montenegro*

Em julho do mesmo ano o Juiz Dauro Ignácio da Silva mantinha o indeferimento da liminar solicitada pelo Estado para ação de despejo sumário.

No Casa Grande, em 5 de novembro de 1984, foi entregue um documento contra a censura e demais reivindicações da área cultural, ao então candidato Tancredo Neves, em uma reunião com mais de 1.500 pessoas.

Nesse mesmo ano, o teatro fez realizar numerosas reuniões em favor das eleições diretas. Nessa fase de reuniões no teatro que foi testado o impulso e a aceitação do movimento, permitindo que as reuniões saíssem do recinto fechado para as praças públicas. O Ministro da Justiça, Fernando Lyra, em reconhecimento ao papel desempenhado pelo Teatro Casa Grande na luta contra a censura escolheu este lugar para assinar perante intelectuais e artistas o Decreto que pôs fim à censura.

Em dezembro de 1988 os então empresários-sócios da casa: Max Haus, Moyses Aichenblat, Gustavo Aichenblat e Vilma de Freitas Haus, resolvem transformá-lo em

um centro cultural, com projeto dos arquitetos Borsoi e Janete Costa.

O Centro Cultural do Teatro Casa Grande possuiria um grande teatro para 1.500 lugares, um teatro menor com capacidade para 150 pessoas, dois cinemas de 150 poltronas, uma galeria de arte, com ateliê livres, um departamento de vídeo, um setor editorial, uma emissora de radioescola e uma Universidade livre e aberta.

Para que isto pudesse ser realizado o teatro teria que ser demolido, e no mesmo lugar erguido um edifício que abrigaria o Centro Cultural. O sinal verde para o projeto que havia sido examinado pela Consultoria Jurídica da Secretaria Estadual de Educação e Cultura foi dado em 9 de dezembro de 1988 pelo Governador Moreira Franco, após reunião com Antonio Houaiss, Ferreira Gullar, Dias Gomes, Max Haus e Moyses Aichenblat, que pediram a Moreira Franco que o terreno ocupado pelo teatro fosse cedido para a iniciativa privada construir um hotel de cinco ou seis andares sobre o centro cultural. Em maio de 1994 era o projeto aprovado pela Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro.

Entretanto, durante todo esse tempo, estes empresários não se limitaram às produções somente no Casa Grande. Tendo em vista as limitações do palco para grandes produções, decidiram em diversas encenações sair em campo de novos espaços que pudessem receber seus espetáculos de grande porte, como foi o caso, em 1973 de *O Homem de La Mancha*, com direção de Flávio Rangel (e cenário original da montagem americana), inaugurando o Teatro Manchete. *Gota D'água* em 1975, com direção de Gianni Ratto e cenários de Walter Bacci, estreando no Teatro Tereza Rachel e depois continuando sua temporada no Teatro Carlos Gomes. *Meu reino por um cavalo* em 1989/90, direção de Antonio Mercado, cenários de José Dias, no Teatro Nelson Rodrigues e *As primícias*, em 1993, com direção

de Sidney Cruz e cenários e figurinos de José Dias, no Teatro João Caetano. Em 1996 *Roque Santeiro*, de Dias Gomes, direção de Bibi Ferreira, cenários José Dias, figurinos de Fernando Pamplona, no Teatro João Caetano.

Na madrugada de 5 de abril de 1997 às 5 horas da manhã precisamente, um incêndio provocado por um curto circuito, destruía o Teatro Casa Grande, o fogo alastrou-se rapidamente por causa da grande quantidade de material inflamável. Estava em cartaz a peça *O burguês ridículo*, de Molière, com direção de João Falcão e Miguel Arraes, em seu oitavo mês de sucesso; estrelado por Marco Nanini, Ary França e Betty Goffman. Marco Nanini logo após receber a notícia, dirigiu-se para o teatro, ficando desolado com o que viu: “Quando vi que só havia cinzas fiquei em estado de choque. Eu não sei o que sobrou acho que nada...”²⁰³

A atriz Cláudia Gimenez que ficou três anos em cartaz no teatro, com a peça *Como encher um biquini selvagem*, quando ouviu a notícia no rádio, encontrava-se em uma academia. Disse ao *Jornal do Brasil*, de 6 de abril de 1997: “Parei a ginástica e chorei igual a uma palhaça. Aquele teatro mudou minha vida. Pensei em ir até lá, mas não tive coragem”.

Em 29 de maio de 1997 era publicada uma matéria no jornal *O Globo*, que informava que a Construtora Santa Isabel ergueria um centro cultural:

...em três meses começa a construção de um shopping e de um centro cultural na Avenida Afrânio de Mello Franco 290, ao lado da Cruzada São Sebastião [...] pelo acordo firmado entre o governo e a Santa Isabel, em 1993, o estado cede o terreno em troca do centro cultural. Pelo contrato, já aprovado pela Procuradoria Geral do Estado, pela Assembleia Legislativa e pela Prefeitura [...] No centro cultural,

haverá dois cineclubes, discoteca, livraria, antiquário e oficina de artes e artesanato.

Mesmo com o teatro completamente destruído pelo incêndio, em dezembro do mesmo ano um grupo de teatro resolveu encenar entre os escombros a peça *Retrato de um homem mutante*, criação coletiva dos 13 atores do Núcleo Teatral Index, sob a direção de Thierry Thémourouy.

Aproveitando a iniciativa, em janeiro de 1998, outro grupo montou também nos escombros, *As troianas*, de Eurípedes, com direção de Luiz Furlanetto, com 7 formandos da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL) e mais 14 atores.

Em agosto de 1998 as obras do shopping avançaram sobre os escombros do teatro; chegava a hora da construtora fazer o desmonte da rocha da “pedreira do baiano”, para isso as atividades do teatro deveriam ser paralisadas, mas Moyses Aichenblat se valia do contrato assinado com o Governo Estadual de permissão de uso até abril do ano 2000.

No processo E 06/20237, aberto em novembro do ano passado, a Sociedade Teatral Casa Grande requereu a elaboração de um novo instrumento legal para garantir a execução de atividades exclusivamente culturais no teatro integrado ao shopping por dez anos, prorrogáveis por outros dez. O processo será encaminhado à Procuradoria Geral do Estado na segunda-feira e em 15 dias o Governador Marcello Alencar dará a palavra final, disse ontem o chefe de gabinete civil do governador, Léo Bosco Pedrosa.²⁰⁴

Estou preocupado. Está chegando o momento de nós sairmos e nada ainda foi feito. Há uma pressão da construtora, mas temos um contrato em vigor e estamos solicitando um documento que faça o tempo

desse contrato parar e que ele só volte a valer quando o shopping estiver pronto. Ai nós reabriríamos o Teatro Casa Grande.²⁰⁵

A situação chegou a um impasse que a Construtora Santa Isabel, para prosseguir com o trabalho, precisaria demolir o que havia sobrado do teatro. Moyses e Max passaram então a reivindicar o cumprimento da promessa que o governador teria feito em 1997: garantia de que eles ficariam com o novo teatro. “O governador sabe que só desocuparemos o teatro quando tivermos o documento que nos garanta o retorno.”²⁰⁶

As atividades do teatro não foram interrompidas, e em dezembro de 1998 estava em cartaz, *Mezela*, da atriz e diretora Clarice Prieto.

1967 Mini Teatro

Em 14 de fevereiro de 1967, era inaugurado o Mini Teatro, na Galeria do Cinema Condor de Copacabana, Rua Figueiredo de Magalhães n. 286, sobreloja. Iniciativa de Milton Carneiro e Jaime Barcelos. O menor teatro do Rio na época, e sem letreiro foi inaugurado com o espetáculo intitulado *De Brecht a Stanislaw Ponte Preta*, e era dividido em duas partes. No primeiro tempo doze poemas de Brecht, com tradução de Geir Campos, intercalados com *Crônicas do Festival de Besteira*, *Primo Altamirando*, *Tia Zulmira* e do *Garoto Linha Dura*, de Stanislaw Ponte Preta. No segundo tempo com a peça *A exceção e a regra*, de Brecht, na tradução de Mário da Silva, com música de Roberto Nascimento. No elenco: Aldo de Maio, Milton Carneiro, Jaime Barcelos, Camila Amado, com direção e figurinos de Antonio Pedro – seu primeiro trabalho como diretor, pois anteriormente havia sido assistente de Paulo Afonso Gri-

solli e de Ademar Guerra no musical *Oh, que delícia de guerra*. O espetáculo permaneceu seis meses em temporada.

Tratava-se de um teatro em forma de arena, com arquibancadas com almofadas, embaixo das quais ficavam os camarins. Possuía isolamento acústico e ar-condicionado; todo decorado em estilo colonial brasileiro, com janelões e lampiões.

O Mini Teatro era uma invenção tipicamente carioca, menor que qualquer teatro de bolso, menor que o “La Huchette”, de Paris. Uma sala de sobreloja foi aproveitada de maneira mais que funcional. Milagrosa. Máximo de artistas que podem ficar no palquinho de arena: quatro.²⁰⁷

Era uma miniatura de teatro, contudo teatro no espírito e na forma, com seu estilo de arena.

O mini é virtude da moda e o rasgo de fazer teatro é o vício, como o nosso colega Bernard Shaw disse que a virtude é uma questão de moda e o vício é eterno, permanecemos, apesar de todas as crises nacionais, no nosso teatro.²⁰⁸

A razão da escolha de um local pequeno foi devido à falta de recursos da dupla, conforme Milton Carneiro e Jaime Barcelos explicavam no programa da peça:

Quem se arrisca a desembolsar grandes capitais nesta época terrível? [...] É que ele não é tão inconveniente assim. Pequeno, porém decente. E sobretudo sem pretensões. Queremos fazer disto uma espécie de oficina de trabalho, um laboratório. O espetáculo é testado aqui, depois levado para teatros maiores, de outras cidades brasileiras.²⁰⁹

A intenção da dupla era de fazer no Mini Teatro um repertório polêmico, com debates, discussões, transformá-lo em uma tribuna, porém ficaram apenas as boas intenções. Sua vida foi curtíssima.

1968 Teatro Ipanema (Teatro Rubens Correa)

De uma casa na Rua Prudente de Moraes n. 824, Ipanema, nasceu um teatro. Durante três anos, de 1965 a 1968, Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque não produziram nenhum espetáculo, empenhados na concretização de um velho sonho: a construção de um teatro próprio, no terreno onde existira a casa da família de Rubens.

Foi um período de muitas dificuldades financeiras, mas finalmente, em 1968, era inaugurado o Teatro Ipanema, com o espetáculo *O jardim das cerejeiras*, de Tchecov, uma nova e definitiva etapa na vida desses dois amigos.

A nova casa de espetáculos foi projeto do arquiteto Henrique Lavoisier, com 320 lugares, ar-condicionado, palco, urdimento, camarins; de proporções ideais para qualquer tipo de montagem, e um amplo hall, onde eram realizadas exposições de pintura, livros etc. transformando-se assim num verdadeiro centro de arte.

É o próprio Rubens quem fala da transformação da casa em teatro, em um artigo, sem data e referência de publicação.

No fundo desta casa tinha um quintal; a casa era de minha mãe, e o quintal tinha uma pequena horta, galinhas, pé de goiabeira e um cachorro. Quando entrei para *O Tablado*, em 1955, morava ainda nesta casa (meu quarto era na terceira janela à direita); nela decorei meu primeiro papel,

nela conheci minhas primeiras dores e alegrias teatrais. Nela comecei minha jornada. No fundo do quintal, exatamente onde fica hoje o palco do Teatro Ipanema, Ivan e eu construímos um barracão de madeira para servir de local de ensaio e depósito de cenários do nosso grupo que estreou no dia 7 de março de 1959 no *Teatro São Jorge*, depois *Teatro do Rio*, hoje *Teatro Cacilda Becker*. Pendurados nos muros, crianças da vizinhança “sapeavam” nossos ensaios. Público entusiasta e fiel.

Quando a casa me foi dada de herança, resolvemos construir um teatro. Todo mundo nos dizia “você estão loucos, é um absurdo construir um teatro em Ipanema!”. Construímos. Como não tínhamos dinheiro para a obra; negociamos com o terreno: quem construísse o teatro para nós teria o direito de explorar a construção e a venda dos quatro andares de apartamentos. Dr. Henrique Lavoisier topou o desafio, e em 1968 inaugurávamos o *Teatro Ipanema*, nove anos depois da estreia do nosso grupo no Teatrinho do Catete.

Em 1983, Yan Michalski, no programa do espetáculo *Quase 84*, de Fauzi Arap, traça um panorama completo da dupla Ivan de Albuquerque e Rubens Corrêa no Teatro Ipanema, que sendo oportuna a transcrevo na sua íntegra:

Um quarto de século atrás

Há quase 29 anos, a 14 de maio de 1955, o pano do tablado abria-se sobre *O baile dos ladrões*, de Jean Anouilh, onde, em meio a muita gente boa, Ivan de Albuquerque e Rubens Corrêa faziam sua estreia como atores. Lado a lado com eles, estreava também o autor deste artigo, que dividia, inclusive, com Rubens Corrêa a abertura do espetáculo: enquanto de um lado do prosaico Rubens, vestindo uma vistosa pele



Antiga residência de Rubens Corrêa, local onde foi erguido o Teatro Ipanema (1968), hoje Teatro Rubens Corrêa

de onça, exibia suas qualidades atléticas de levantador de peso, na outra extremidade eu revelava a minha vocação de malabarista, tentando impedir que as três bolinhas de borracha confiadas à minha modesta destreza fossem cair no chão, ou na cabeça de algum espectador sentado na primeira fila.

Antes que nossos caminhos se separassem – Ivan e Rubens partindo em 1959, para a criação de uma companhia própria e eu optando, em alguns anos mais tarde, pelo exercício da crítica – trabalhamos, ainda, juntos em alguns outros espetáculos do Tablado; e compartilhamos intensamente, durante três anos, uma experiência fundamental: a de nos constituirmos – em companhia, ainda, de um outro intérprete de *O Baile dos Ladrões*, Cláudio Corrêa e Castro – na primeira turma do Curso de Direção formada pela Fundação Brasileira de Teatro de Dulcina de Moraes.

Durante os longos anos em que estivemos no que se convencionou chamar de lados opostos da barricada, nossos contatos tornaram-se mais esporádicos: por uma natural timidez, crítico e criticados passaram a observar uma meio constrangida reserva nas suas relações pessoais. Mais isto sem prejuízo de uma solidariedade essencial: cada sucesso, cada conquista nova do

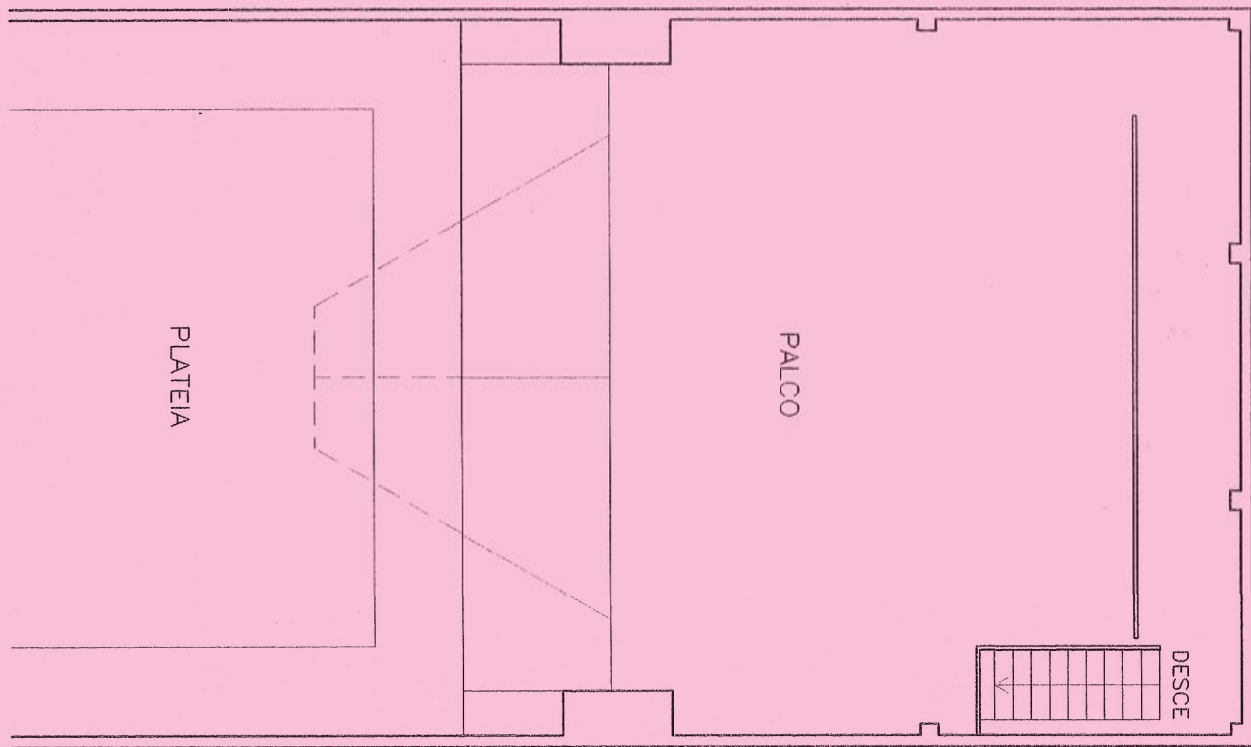
Teatro Ipanema dava ao crítico uma sensação de quase vitória pessoal, cada questionamento que ele se sentia na obrigação de fazer em relação a realizações eventualmente mais discutíveis do grupo era um pouco como um corte na própria carne. De seu lado, Rubens e Ivan sabiam que tinham no jornalista um aliado natural nas lutas em defesa da instituição teatral, ao mesmo tempo em que ficavam, creio, particularmente chateados quando se sentiam incompreendidos pelo crítico que havia percorrido junto com eles a etapa inicial do caminho. Sintomaticamente, quando resolvi no ano passado afastar-me do exercício regular da crítica, ouvi dos dois donos do Teatro Ipanema exclamar, meio de brincadeira meio a sério: “Que bom, agora podemos ser amigos de novo!”.

Conto esta história do meu relacionamento pessoal com o Teatro Ipanema para explicar, pelos menos em parte, por que os 25 anos da sua empresa que Rubens e Ivan agora comemoram me parecem hoje, numa visão retrospectiva, exemplarmente representativos dos caminhos que a sua – e portanto a minha – geração teatral percorreu ao longo deste quarto de século.

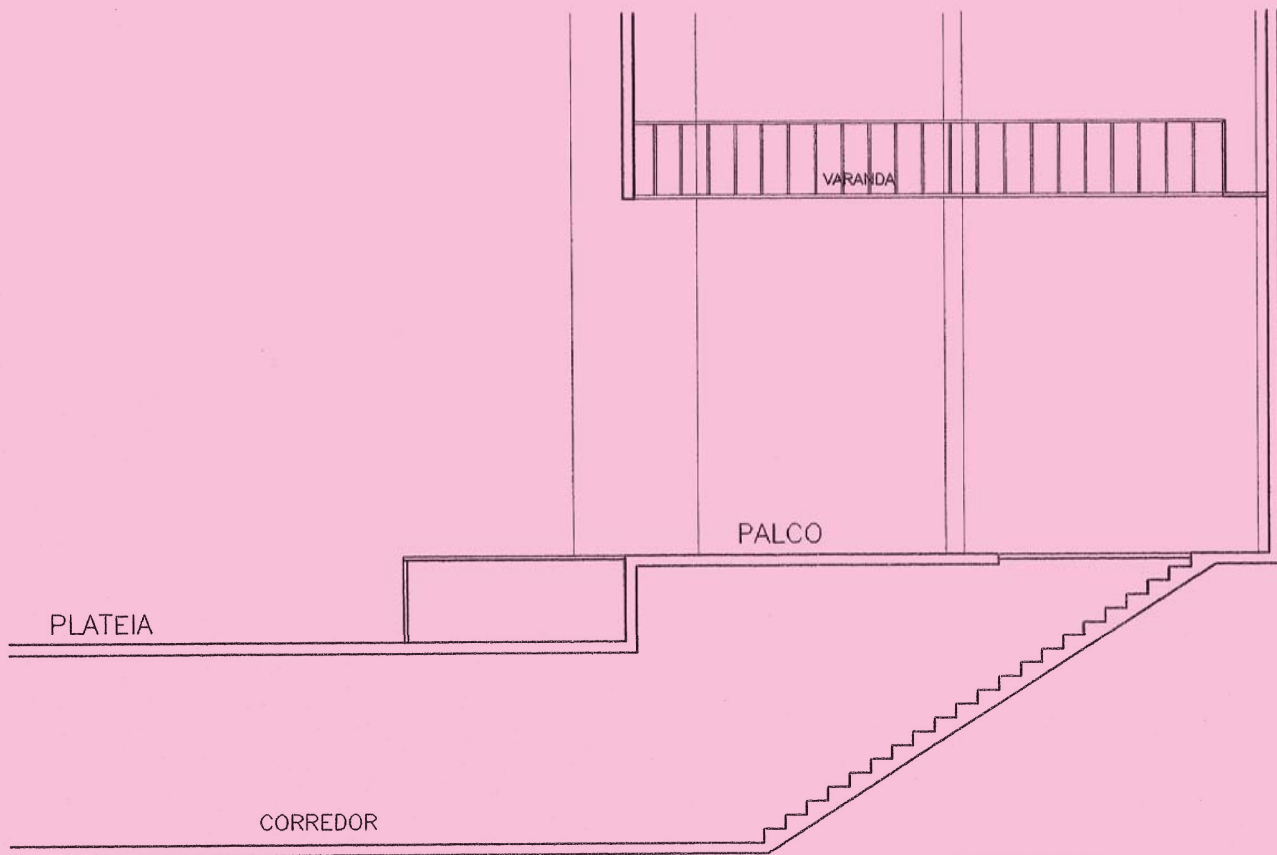
Nos primeiros anos da companhia Rubens Corrêa-Ivan de Albuquerque, aproximadamente até 1962, quando o grupo ocupava o velho Teatro do Rio, onde hoje funciona o Teatro Cacilda Becker, o teatro brasileiro estava ainda sob a avassaladora influência do modelo do TBC paulista. Mesmo o Teatro de Arena de São Paulo, que aos poucos iria propondo um caminho oposto, não escapou à necessidade de definir-se tendo o TBC como ponto de referência: inicialmente reproduzindo, só que num espaço cênico que propiciava um esquema de produção mais econômico, o tipo de repertório e de encenação que se cristalizou a partir da filosofia tebecista;

e a seguir reagindo, através de uma proposta radicalmente nacionalista e populista, contra essa mesma filosofia. No caso de Rubens e Ivan, que estavam saindo de um curso de três anos com Adolfo Celli, Ziembinski e Gianni Ratto, entre outros, uma certa submissão inicial à fórmula tebecista era quase inevitável. É assim que vemos harmoniosamente equilibrados, nos repertórios desses anos inaugurais, textos modernos de certa pretensão intelectual, como *Processo em Família*, de Diego Fabbri, ou *Living Room*, de Graham Greene; um ambicioso clássico, *Espectros*, de Ibsen; posições assumidamente comerciais, como *Oscar*, de Claude Magnier, ou *A ratoeira*, de Agatha Christie, e ainda esporádicas incursões pela dramaturgia nacional, como *A falecida*, de Nelson Rodrigues. Exatamente o mesmo tipo de mistura que – talvez com exceção da peça de Nelson – estaria perfeitamente em casa na sala do TBC. Paralelamente, uma outra influência, a do Tablado, igualmente natural por parte de quem acabava de iniciar-se na prática teatral naquele grupo: uma peça infantil por temporada e mais alguns textos claramente próximos de uma tradição tabladina: *O macaco da vizinha*, de Joaquim Manuel de Macedo, e *O prodígio do mundo ocidental*, de Synge; sem falar no *Living Room* poucos anos antes montado no próprio grupo de Maria Clara Machado.

Ivan e Rubens, que na época revezavam-se na direção dos espetáculos – com exceção de duas montagens assinadas por Ziembinski, *Os espectros* e *Círculo vicioso*, de Somerset Maugham – estavam ainda tateando em busca de um estilo pessoal de encenação, ao mesmo tempo em que vinham amadurecendo rapidamente seu métier. E, fiéis também aos modelos do TBC e do Tablado, imprimiam às produções do Teatro do Rio um grande cuidado de bom acaba-



Teatro Rubens Corrêa. Planta baixa, (S.E.)



Teatro Rubens Corrêa. Corte, (S.E.)



Teatro Rubens Corrêa. Fachada

mento artesanal. Enfim, tudo dentro do figurino daquilo que todos nós entendíamos então por bom teatro.

O ano de 1962 marca um primeiro divisor de águas. Àquela altura, o modelo colonizado do TBC já está desgastado, o próprio TBC já abriu as portas à dramaturgia nacional, que no quinquênio de 1955 a 1960 dera o maior pulo de sua história, através das afirmações de Guarani, Vianinha, Dias Gomes, Jorge Andrade, Suassuna etc. Captando a novidade no ar, o grupo dá início, com *Pigmaleoa*, de Milôr Fernandes, a uma sucessão de quatro espetáculos baseados em textos brasileiros, que só se encerraria dois anos depois, com *Mister sexo*, de João Bethencourt, e que entre estas duas comédias apresentaria duas consagradas encenações de Ivan Albuquerque: *A invasão* de Dias Gomes e *A escada* de Jorge Andrade. Com estes grandes e generosamente premiados sucessos o grupo arrisca uma proposta cênica, fa-

vorecida pelos inspirados cenários de Anísio Medeiros para *A invasão* e de Bellá Paes Leme para *A escada*; investe numa pesquisa do comportamento e do cotidiano de duas diferentes faixas da população urbana brasileira; e pela primeira vez parece assumir uma postura crítica em relação às injustiças e aos desequilíbrios das estruturas sociais do país.

A trajetória do teatro do Rio encerra-se com um espetáculo antológico; *Diário de um louco*, de Gogol. Aqui, Rubens Corrêa – sintomaticamente, havia deixado a direção de todos os espetáculos da fase anterior a de Ivan Albuquerque – dá uma arrancada definitiva na sua espantosa evolução como ator. Ele já foi responsável por uma composição marcante em *A escada*: mas no atormentado pequeno funcionário gogoliano ele se firma como um dos poucos monstros sagrados dos palcos brasileiros e, sobretudo, um ator diferente dos outros.

Durante três anos – 1965 a 1968 – Ivan e Rubens não produzem nenhum es-

petáculo novo; mas fazem um trabalho de formiga visando à concretização de um velho sonho: a construção de um teatro próprio, num terreno da Rua Prudente de Moraes onde antes existira a casa da família de Rubens.

Depois de muitas angústias, dificuldades financeiras e adiamentos, a casa é finalmente inaugurada em 1968, dando início, agora sob a razão social de Teatro Ipanema, a uma nova e definitiva etapa da empresa dirigida pelos dois fraternos amigos. Ou melhor, a essa altura já dirigida por eles dois e também por Leyla Ribeiro, mulher de Ivan, atriz, tradutora, e presença humana decisiva, sem a qual não sei se o Ipanema teria até hoje resistido a muitas crises que poderiam parecer insuperáveis. A nova etapa começa com uma despedida: *O jardim das cerejeiras*, de Tchecov, o último espetáculo ao mesmo tempo tebecista e tabladiano do grupo, de um requinte e uma delicadeza de sentimentos de que o TBC e o Tablado se orgulhariam, mesmo nas suas respectivas fases áureas.

Estamos em 1969. O AI-5, começa a espalhar os seus devastadores estragos; os artistas e a juventude são colocados no rol dos inimigos públicos, reprimidos, censurados, pressionados. A resposta que se vai generalizando é uma surda sensação de impotência e de inconformismo, que conduz, entre outras coisas, a uma diversificada gama de fugas. Os donos do Teatro Ipanema são por temperamento avessos a uma participação política atuante, mas sempre foram dotados de antenas muito sensíveis, que lhes permitiam captar um estado de espírito que estivesse no ar, e transformá-lo numa aventura artística pessoal. Nas circunstâncias dadas, eles esboçaram a sua estratégia de resistência ao longo de duas trilhas diferentes, mas que acabariam convergindo para uma proposta orgânica e coerente.

A primeira delas consistia em dar guarida à nova geração de dramaturgos nacionais que estava surgindo, disposta a deixar o recado do seu inconformismo através

Teatro Rubens Corrêa. Plateia



de uma linguagem suficientemente metafórica para ter uma chance de driblar os rigores da Censura, mas bastante clara para que a contundência das suas intenções pudesse ser assimilada pelo público. Foi assim que José Vicente e Isabel Câmara tiveram no Ipanema as suas primeiras oportunidades, através de *O assalto* e *As moças*, respectivamente.

A segunda trilha trazia ao palco do Ipanema as repercussões do movimento internacional que, na mesma época, estava no mundo inteiro revolucionando a linguagem do espetáculo e o espaço cênico, derubando tabus, traçando o esboço de uma nova poética teatral. No caso do Ipanema, o primeiro passo para esta radical ruptura com os resquícios do teatro realista passou por um tardio mas coerente contato com o teatro do absurdo, através de *A noite dos assassinos*, de Triana, e *Como se livrar da coisa*, de Ionesco. No magnífico *O arquiteto e o Imperador da Assíria*, o texto de Arrabal ainda se vinculava ao teatro do absurdo, mas a encenação de Ivan e os desempenhos

de Rubens e de José Wilker já prenunciavam a fase subsequente, na qual o Ipanema definiria um estilo totalmente pessoal de linguagem cênica, delirante, onírico, místico, ritualístico, de uma desenfreada beleza estética. Linha basicamente saída da faiscante cabeça de Rubens Corrêa, que voltava então a dirigir, carregado de admirável energia criadora; mas apoiada em contribuições magistrais de colaboradores profundamente identificados com a proposta: os cenógrafos Luiz Carlos Ripper e Hélio Eichbauer, a compositora Cecília Conde, os orientadores corporais Klauss e Angel Vianna. Curiosamente, duas das três realizações desta fase – *Hoje é dia de rock* e *Ensaio selvagem* – baseavam-se em textos de José Vicente, que se tornava assim um elo de convergência entre duas tendências do Teatro Ipanema da época: a nova dramaturgia nacional e generoso *desbunde* cênico. O terceiro texto dessa inesquecível etapa, *A China é azul*, era de José Wilker.

Teatro Rubens Corrêa. Foyer



A partir de *Hoje é da de rock* (1971), que ficou em cartaz um ano, o Teatro Ipanema tornou-se o segundo (e em alguns casos o primeiro) lar de uma plêiade de jovens sem rumo, que se sentiam *adotados* pelos místicos viajantes da peça. A comovente coleção de cartas recebidas ao longo da carreira da peça revela que o Ipanema cumpria então um dos mais altos e raros destinos a que o teatro possa pretender nos dias de hoje: o de mudar concretamente, mesmo que seja por um tempo limitado, a vida de um certo número de pessoas. Este papel de centro de uma vibração vital e de uma visão do mundo muito definida continuou sendo cumprido até a montagem de *Ensaio selvagem* em 1974. Mas *Ensaio selvagem* já anunciava um impasse, da mesma forma como o maravilhoso *Na selva das cidades* anunciava, aproximadamente na mesma época, um beco sem saída do Teatro Oficina: os criadores haviam ido tão longe, tão às últimas consequências, no caminho escolhido que o próximo passo talvez tivesse de consistir numa ruptura com as estruturas suscetíveis de serem reconhecidas como teatrais.

No caso do Ipanema, o impasse artístico-existencial e o estado das cucas, aliás representativo do que acontecia em torno do teatro, conduziu a uma longa e saudável pausa para meditação, em bucólicos refúgios espirituais de Nova Friburgo. Rubens, Ivan e Leyla só retornaram a Ipanema em 1977, para uma bela mas extemporânea despedida da sua fase criativa anterior, através de mais uma obra de José Vicente, *A chave das minas*.

A etapa que se seguiu, 1979/1980, foi marcada para o Teatro Ipanema pela mesma perplexidade que caracterizou, e até certo ponto continua caracterizando, o teatro brasileiro da pós-abertura: os tempos são outros, precisamos de um outro teatro para refleti-los, mas como está sendo difícil

descobrir o que deve ser esse novo teatro! Parece claro que ele tem que passar por uma revalorização do texto, e talvez intuindo isso o Ipanema lançou de duas grandes obras de dramaturgia universal: *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, e *Homem é homem*, de Brecht. Saíram dois espetáculos respeitáveis, com a marca de qualidade do teatro Ipanema, mas sem o impacto necessário para reconquistar o público que se afastara.

O que ajudou o Ipanema a sair da perplexidade e abrir um novo, embora como sempre provisório, caminho foi um providencial encontro com Manuel Puig. A sua compreensão da alma latino-americana, a sua visão poética do mundo, a sua fascinante mistura de realismo e fantasia permitiram ao grupo realizar, com *O beijo da mulher aranha*, um dos seus maiores sucessos, que teve em *Quero...* um seguimento coerente e cenicamente interessante, embora sem a mesma comunicabilidade com o público.

Foi assim que ao longo de 25 anos Rubens e Ivan, mesmo às vezes tachados de alienados por partidários de outras tendências artísticas, souberam sempre manter-se, um pouco magicamente, em estreito contato com a realidade que os cercava. Outros grupos mais ou menos contemporâneos seus – o Arena, o Oficina, o Opinião – conseguiram, através de caminhos completamente diferentes, permanecer igualmente fiéis ao seu tempo. Esta diversidade de abordagens pelas quais várias equipes de criadores podem, cada uma a seu modo, tornar-se testemunhas válidas da sua época talvez seja um dos aspectos mais estimulantes e ricos do fenômeno teatral, e a sua descoberta pode constituir-se num bom antídoto contra as tentações do sectarismo.

E agora? Na leitura, *Quase 84*, de Fauzi Arap, com que o Ipanema comemora seus



Teatro Rubens Corrêa. Outro ângulo do foyer

25 anos de vida pareceu-me exatamente o tipo de peça que faz falta no panorama: uma peça que investiga em profundidade, com calor humano, um aspecto da realidade brasileira de hoje, na qual os traumáticos acontecimentos de ontem estão discretamente presentes no pano de fundo, mas em que o centro de gravidade é mesmo o momento presente, e as perspectivas que ele abre para o futuro. Aprendi, ao longo dos anos, a não colocar a mão no fogo por qualquer nova proposta dramática antes de ver o seu teste de cena. Portanto, só depois da estreia sentirei até que ponto *Quase 84* possa vir a ser, como promete, a abertura de uma nova etapa na trajetória do Teatro Ipanema. Mas dá para pôr a mão no fogo por uma coisa: onde e quando quer que Ivan de Albuquerque e Rubens Corrêa estiverem fazendo teatro, e qualquer que seja o texto montado, estarão fatalmente presentes, em estado puro, a paixão pelo acontecimento

cênico, o compromisso com a inteligência, a inquietação intelectual, a sensibilidade à flor da pele, o culto da beleza, a coragem de ousar, a determinação de ir até o fim no caminho traçado. Por isso considero o direito que me arrego de chamá-los de companheiros de caminho como um título de glória no meu *curriculum vitae*".

Um longo período enfrentando dificuldades para conseguirem patrocinador para suas montagens, e a exigência permanente de manutenção e folha de pagamento do pessoal técnico do teatro, e tendo que suprir essas necessidades, alugando a casa a produções que não eram de qualidade, foram deixando Ivan e Rubens infelizes. Com o tempo percebiam que não dava mais para manter o teatro, pois não interessava a eles o fato de ter um teatro somente para administrá-lo, porque haviam construído o Teatro Ipanema para nele trabalharem.

Depois de alguns anos de ponderação, resolveram vender o teatro, no final do

ano de 1995, e num desabafo diz Rubens Corrêa:

Está na hora de acabar – resume Rubens, num misto de alívio e tristeza – nem apareço mais lá. As pessoas, hoje, preferem teatros em shoppings. Então, estamos alugando para peças horrendas, uma pior do que a outra.²¹⁰

Esta decisão foi tomada por não conseguirem mais as condições financeiras necessárias para se autoproduzirem, e pelo fato de que o dinheiro arrecadado dos aluguéis das produções que lá se apresentavam, não era suficiente para a manutenção da casa. A situação física do teatro requeria também uma reforma urgente, nas cadeiras, instalações elétricas, sistema de som, palco, ar-condicionado e infiltrações na plateia.

Apesar da longa trajetória artística da dupla, não estavam conseguindo patrocínio para montar *Ninguém me ama, ninguém me quer, Ninguém me chama de Baudelaire*, que Ivan de Albuquerque havia escrito para o Rubens Corrêa.

O quadro dramático tomou proporções irremediáveis com o falecimento de Rubens Corrêa, em 22 de janeiro de 1996, deixando Ivan sem saber o que fazer, foi um ano de sofrimento. Privado então de seu parceiro de toda uma vida, a quem considerava “seu duplo”, seguir em frente era uma tarefa árdua. Em 1997 através do Banco do Brasil, consegue verba para a reforma do teatro.

As reformas são iniciadas, e mesmo sem as poltronas da plateia, o hall de entrada completamente intransitável, cheio de entulhos, resolve Ivan montar *Ninguém me ama, ninguém me quer, ninguém me chama de Baudelaire*, e no papel que havia escrito para Rubens, assume como ator o personagem. Com um elenco formado de Leyla Ribeiro, Diogo Alber-

que, Lúcio Mauro Filho, Marcia Monteiro, entre outros, com cenários de José Dias e figurinos de Biza Viana, estreia em fevereiro de 1997. A entrada do público era feita pela lateral, acesso aos camarins, e no palco era realizado todo o espetáculo com o público em arquibancadas.

Com projeto de arquitetura de José Dias o teatro entra em reforma geral em 1997: da fachada ao urdimento. O hall do teatro foi totalmente transformado, criando-se um bar e deslocando-se a bilheteria. A cabine de luz e som foi aumentada, possibilitando uma visão melhor para os operadores. A plateia recebeu uma pequena inclinação para facilitar o ângulo de visibilidade. A caixa cênica: do piso, as varandas e urdimentos tudo foi restaurado. Os camarins foram ampliados, e projetada uma copa para os atores, como um lugar para camareiras lavarem e passarem as roupas.

Durante as obras, depois da temporada de *Ninguém me ama, ninguém me quer, ninguém me chama de Baudelaire*, Ivan começa os ensaios de *Hamlet*, de Shakespeare, pois era seu desejo reinaugurar o teatro com a peça. A reinauguração ocorreu em 6 de fevereiro de 1998, passando a chamar-se o Teatro de Rubens Correa. O espetáculo de estreia foi dirigido por Ivan de Albuquerque, cenários de José Dias, figurinos de Charles Moeller e iluminação de Paulo César Medeiros. No elenco: Lúcio Mauro Filho, Marcia Monteiro, Leyla Ribeiro, Nildo Parente, Heleno Prestes, Diogo Albuquerque, Rubens Araújo, Gabriel Gracindo, Renato Reston, Marcelo Assunção e Fabrício Guimarães.

Para o Ivan a perda do Rubens foi sofrida, mas com forças e ajuda de sua mulher, soube conduzir o novo teatro, tornando-o um espaço atualmente frequentado por jovens; como ele tanto desejava: “Gostaria que o Teatro Rubens Correa voltasse a ser frequentado principalmente por jovens”.²¹¹

1968

Teatro de Bolso do Leblon (Teatro Aurimar Rocha)

Aurimar Rocha, abraçado ao seu ideal artístico, e com forças para dar continuidade ao trabalho que havia começado no Teatro de Bolso de Ipanema, consegue, no início de setembro de 1968, com o nome já registrado, inaugurar o Teatro de Bolso do Leblon, na Avenida Ataulfo de Paiva, com a peça *Minha doce subversiva*, de sua autoria e que no dia da estreia recebeu alguns cortes da Censura, porém não ficou disposto a obedecer os cortes impostos.

Para agravar mais ainda a situação, em 6 de setembro de 1968, o teatro recém-inaugurado, é interditado pelo Corpo de Bombeiros, sob alegação de falta de segurança. Sobre a interdição Aurimar declarou:

É ilegal porque não foi feita por engenheiro, como manda a lei, mas por um tenente dos bombeiros e quatro subalternos²¹²

[...] Desde o primeiro despejo senti aquela sensação de palhaço que vê o circo pegar fogo. Mas não me deixei abalar e foram 12 meses de luta. Agora só me resta escrever um livro e plantar uma árvore.²¹³

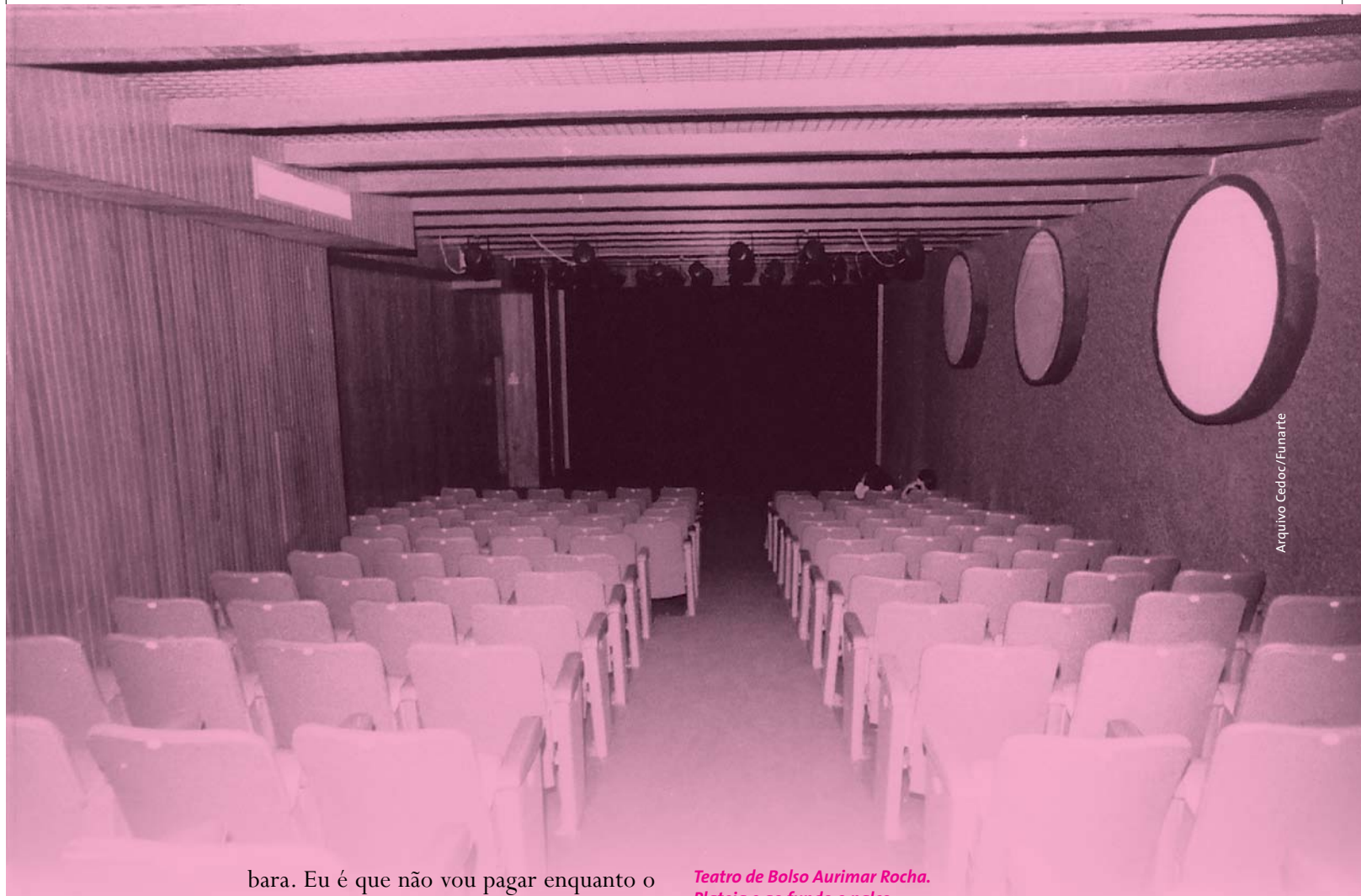
O teatro, por ser comprido e estreito, e possuir somente uma porta para entrada e saída do público, preocupava Francisco Rocha, pai de Aurimar e proprietário do teatro, mas como a construção havia sido financiada e fiscalizada por um órgão do Estado, ficava mais tranquilo, achando que esta instituição se responsabilizaria. Continua a matéria:

A construção do teatro foi financiada e fiscalizada pela COPEG. Se um outro órgão do Estado, no caso o Corpo de Bombeiros, proíbe o funcionamento, evidentemente que essas autoridades ficam responsáveis pelos pagamentos das promissórias no Banco do Estado da Guan-

Teatro de Bolso Aurimar Rocha



Arquivo Cedoc/Funarte



Arquivo Cedoc/Funarte

bara. Eu é que não vou pagar enquanto o teatro estiver fechado. O problema agora é do governo.

Aurimar Rocha procura o então Secretário Cotrim Neto, do Serviço de Fiscalização de Diversões Públicas, para tentar uma solução e reabrir o teatro, que foi fechado por lhe faltar o Alvará de Licença que é expedido pelo Corpo de Bombeiros.

Aurimar informa então ao Secretário porque não havia ainda conseguido o documento:

Porque há quatro meses meu despachante tentava obtê-lo, mas como não dei nenhuma propina o Corpo de Bombeiros não o liberava.[...]

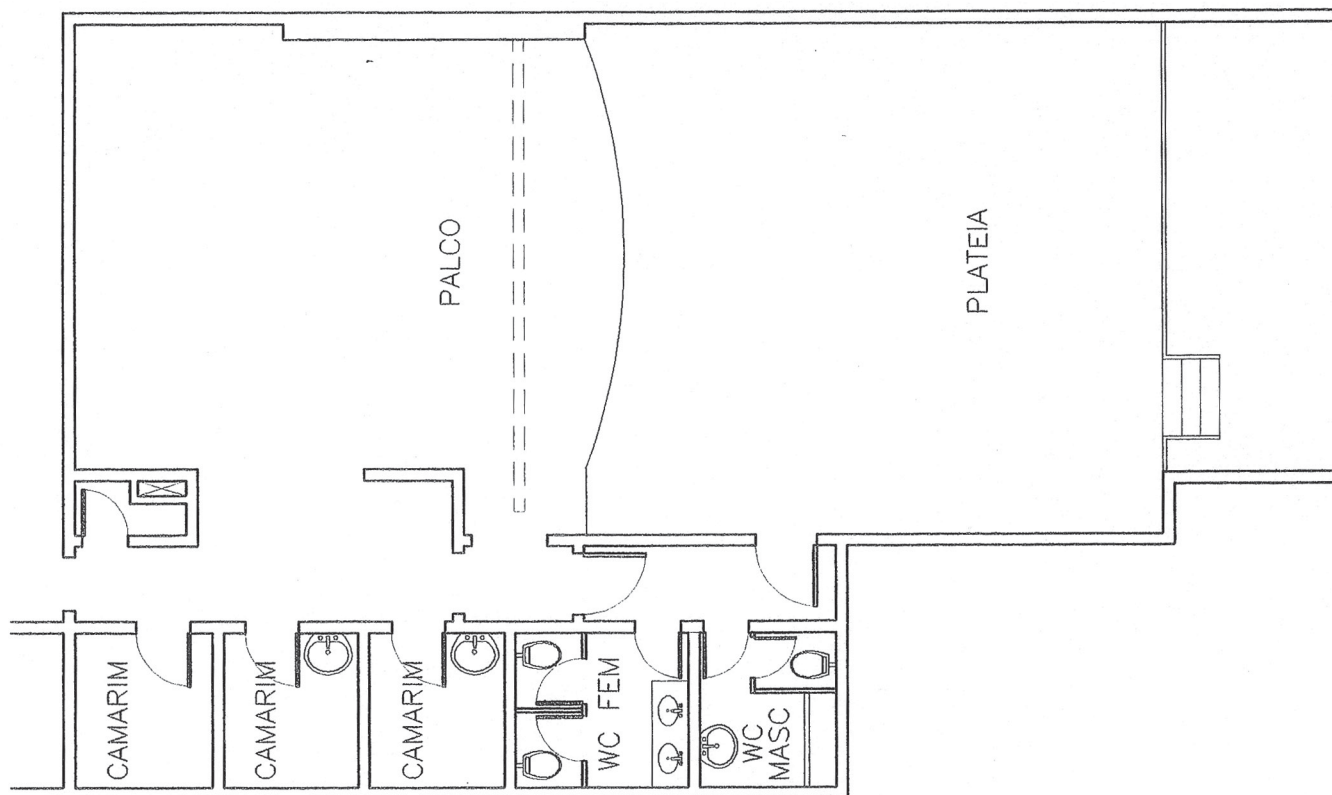
Não faz muito tempo o Coronel Baldançã, do Corpo de Bombeiros, recebeu Ncr\$ 300 mil para dar o alvará a um teatro.²¹⁴

Em maio de 1979, com o falecimento de Aurimar Rocha, o Teatro de Bolso do

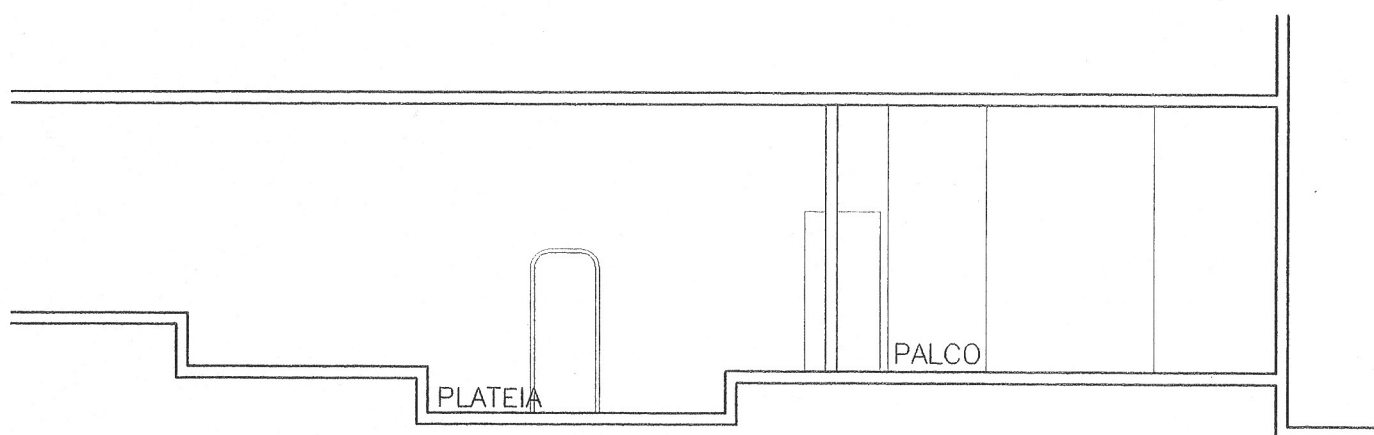
*Teatro de Bolso Aurimar Rocha.
Plateia e ao fundo o palco*

Leblon é arrendado, em 4 de setembro de 1980, pelo Serviço Nacional de Teatro aos herdeiros de Aurimar Rocha, passando a funcionar apenas como teatro de bonecos e oficina de titeriteiros. Foi uma iniciativa visando dois objetivos: atender uma velha reivindicação dos trabalhadores e artistas desse gênero, que desejavam espaço próprio, e evitar que o teatro acabasse fechando de vez, por dificuldades de exploração normal. E em homenagem à memória de Aurimar Rocha, o teatro muda de nome passando a chamar-se: Teatro de Bolso Aurimar Rocha. O espetáculo *Festaça*, do grupo Mamulengo Só-Riso, de Olinda, foi que inaugurou o novo espaço, no dia 3 de setembro de 1980.

Essa mudança veio concretizar um antigo sonho dos bonequeiros: um espaço exclusivo para o teatro de bonecos, um lugar



Teatro Café Pequeno (Ex-Aurimar Rocha). Planta baixa, (S.E.)



Teatro Café Pequeno (Ex-Aurimar Rocha). Corte, (S.E.)

para trabalho prático, troca de experiências e espetáculos.

Nesta época eram duas casas de espetáculos, que se dedicavam inteiramente ao teatro de bonecos: Sala Monteiro Lobato do Teatro Villa-Lobos e o Teatro de Bolso Aurimar Rocha.

Em julho de 1983 o Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen) abria concorrência de ocupação do teatro para infantil e adulto.

Dois anos depois passou por um complicado processo de herança: as filhas de Aurimar Rocha, de seu primeiro casamento com Marli Rotondoro, Vivien e Elizabeth, queriam a rescisão do contrato com o Inacen, que venceria em 1986. Mas a viúva Vera Brito não concordou com a rescisão, permanecendo o Inacen como arrendatário.

No período em que o arrendou fez a tentativa de transformá-lo em sala especializada em teatro de bonecos. Não deu certo. Desde esta época as montagens que por lá passaram ofereceram poucos atrativos aos espectadores.

Uma nova tentativa foi feita, de fazer do Teatro de Bolso uma casa de grupos alternativos, inaugurando o bar “Tirando do Bolso”, que servia drinks e sanduíches nos intervalos dos espetáculos, servidos por atrizes, como garçonetes.

Em 1989, Vivien Rocha já estava administrando o teatro, mas os espetáculos se sucedem, sem que o público e crítica tomassem conhecimento.

Em 9 de maio de 1995 a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, adquire o teatro em leilão. A casa de espetáculos com seus 130 lugares foi comprada por R\$ 350 mil e estava avaliado em R\$ 560 mil, mas como não apareceram outros compradores, a Prefeitura conseguiu adquiri-lo mais barato. Helena Severo Secretária de Cultura explica, no *Jornal do Brasil*, de 10 de junho de 1995: “Queríamos comprar o teatro para impedir

que ele acabasse sendo transformado em supermercado ou igreja.”

A Prefeitura entrega ao Diretor Wolf Maya para ser um local destinado a musicais. Wolf considerava a união de música com comédia a receita perfeita para o local. E afirmava, para *O Globo* de 2 de agosto de 1995:

A comédia de costumes sempre foi forte no Rio, que é uma cidade extremamente musical. São Paulo tem um teatro mais politizado, mais sério, mas o Rio sempre teve um temperamento irreverente, tanto que o besteiro aconteceu aqui. Esse temperamento está um pouco apagado agora, mas eu quero ajudar a recuperá-lo.

Em 19 de julho de 1996 era reinaugurado pelo Prefeito Cesar Maia, o Teatro Aurimar Rocha, rebatizado com o nome de Café-Pequeno. Esse novo espaço renasceu depois de seis meses de reforma, tornando-se um simpático e apropriado lugar para realização de pequenos musicais. Foi reinaugurado em 29 de agosto de 1996 com o musical *Quatro carreirinhas*, uma adaptação de Flávio Marinho e Wolf Maya para *Forever Plaid*, de Stuart Ross.

Com capacidade para 152 espectadores, dispostos em mesas de quatro lugares cada, o Café-pequeno possui um serviço de bebidas num sistema self-service.

Em 5 de janeiro de 1997, era publicado no *Jornal do Brasil*, na seção A Opinião dos Leitores, uma carta, de Vera Brito, viúva de Aurimar Rocha:

No dia do Leilão, a Secretária de Cultura deixou claro que o nome de Aurimar Rocha seria preservado na fachada do teatro, mas essa promessa não foi cumprida. Hoje passados 17 anos de sua morte, o esquecimento é geral.

1969

Teatro da Praia

O Teatro da Praia ocupa o andar térreo, parte do subsolo e parte do segundo pavimento do Edifício Barcelos, na Rua Francisco Sá n. 88, em Copacabana.

O projeto foi do arquiteto e construtor Elias Kaufman, e a parte de acústica foi resolvida pelo engenheiro Roberto Thompson Motta. O teatro foi idealizado e planejado, desde o início, para ser verdadeiramente um teatro, com a declividade da plateia, balcão, palco, sistema de circulação de espectadores, com portas especiais de acesso e de saída, visibilidade, acústica, iluminação e ar-condicionado.

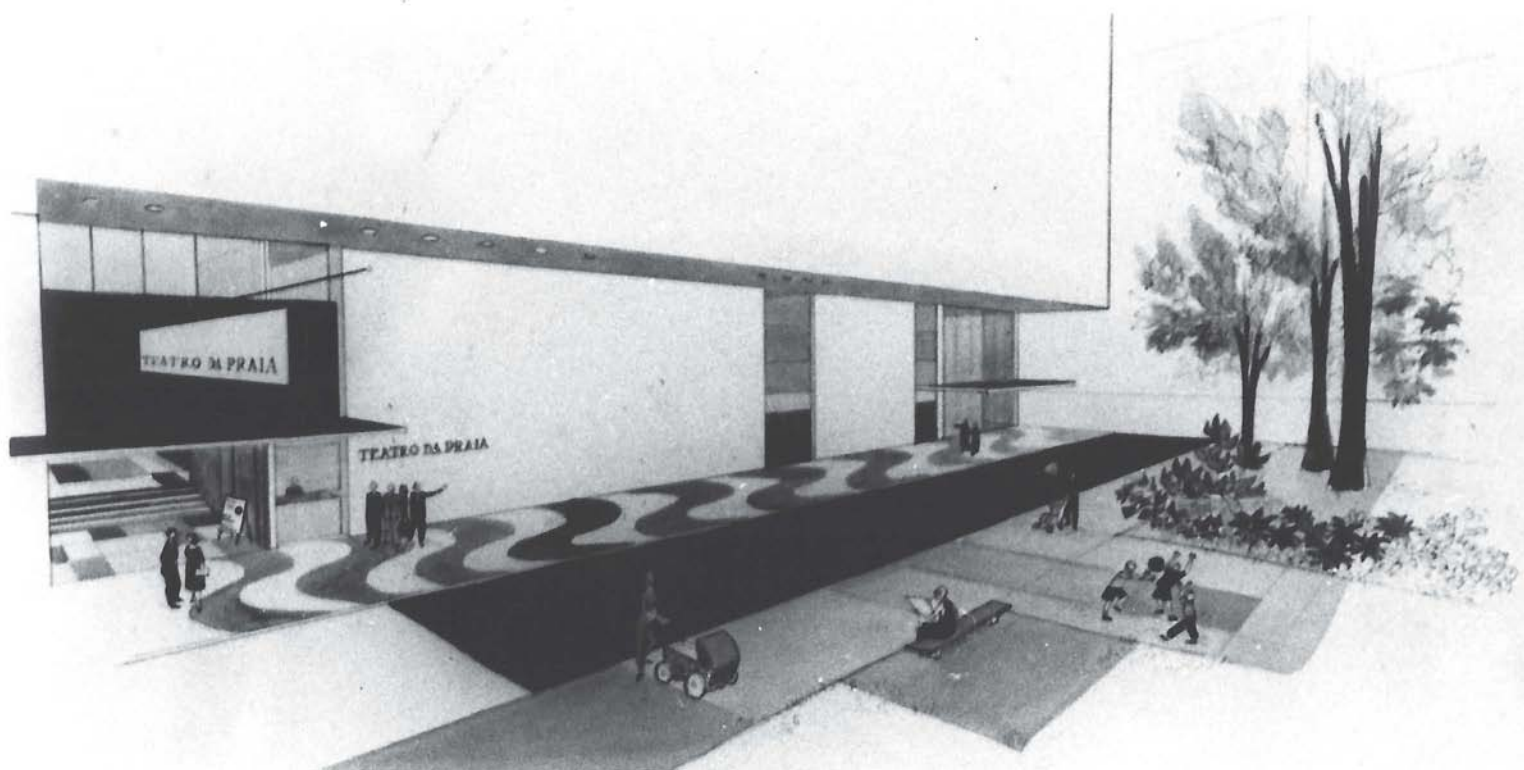
Entretanto, o palco não tem coxias, nem urdimento, ocupando uma superfície de quase 100m², e com pé direito de oito metros. Os camarins, banheiros e a administração do teatro são localizados

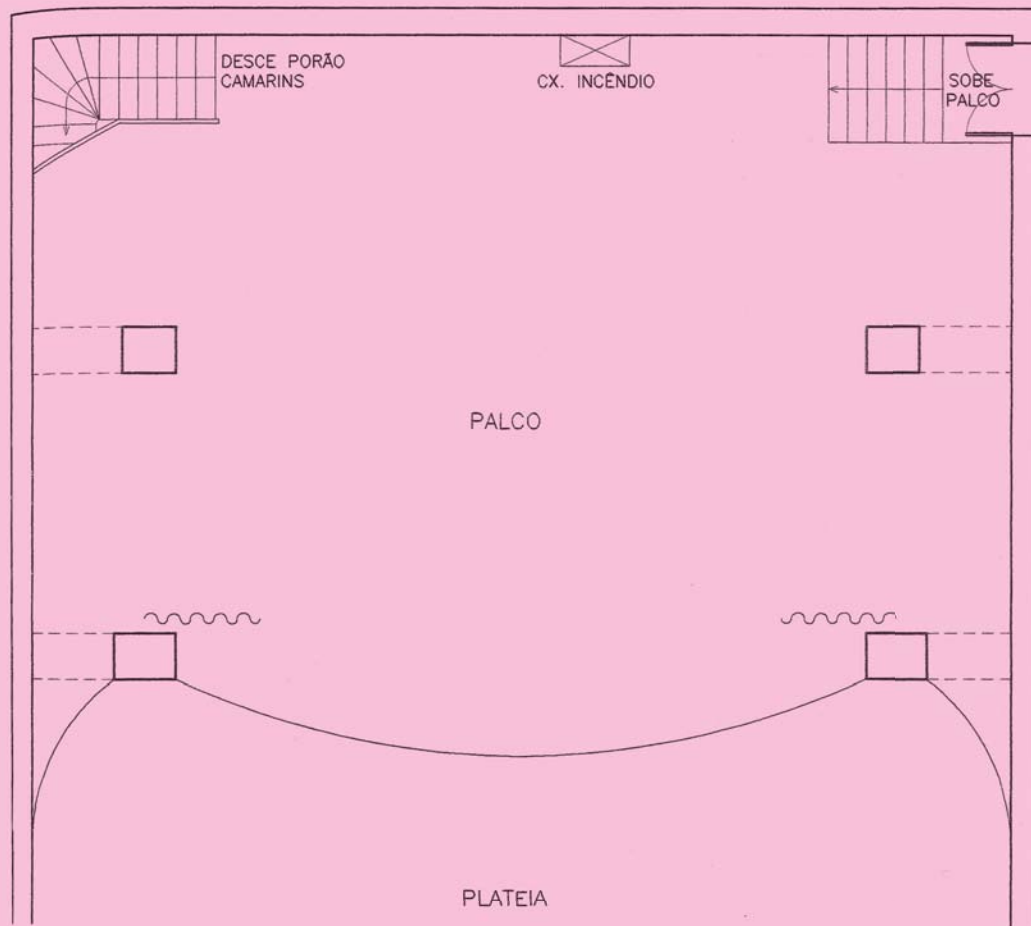
no subsolo. Sua plateia e balcão com poltronas estofadas tem uma capacidade para 500 espectadores. No foyer, um painel do pintor Emérico Marcier, tendo a obra o tema *Antígona*.

Ivan Fernandes de Barros, idealizador e executor, em entrevista afirmava a *O Jornal* de 1 de novembro de 1966:

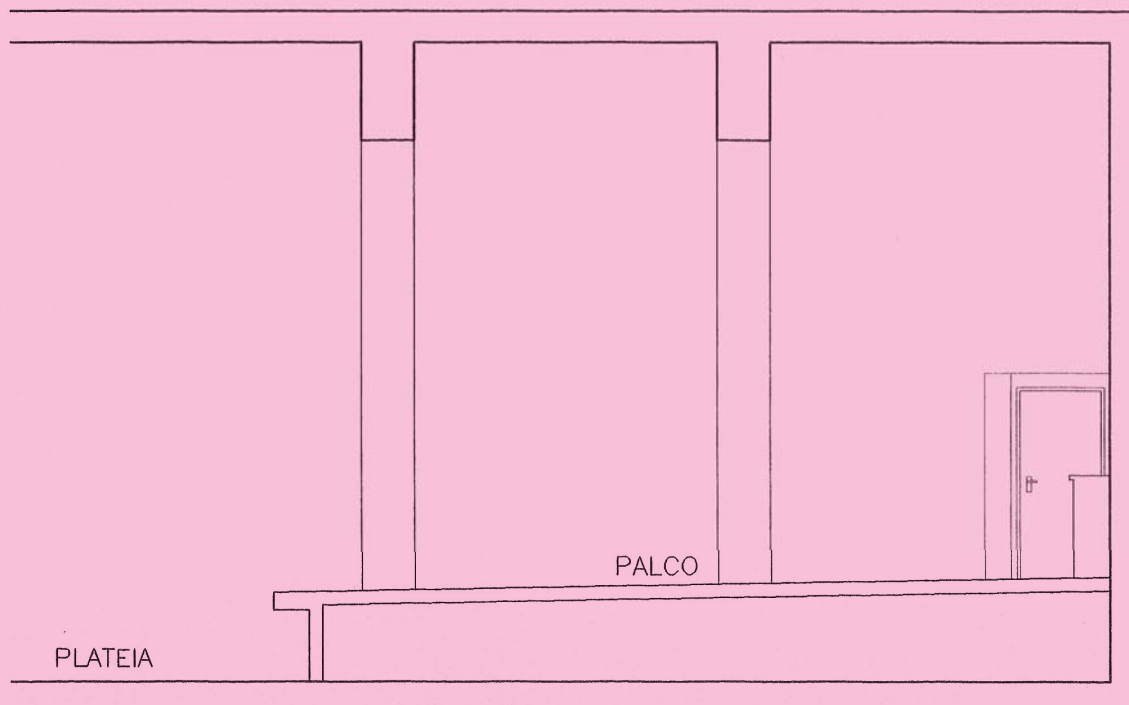
Poderíamos ter construído uma garagem no subsolo e um mercadinho no andar térreo. É o que muita gente nos diz quando nos vê quebrando a cabeça para arranjar poltronas, ar-condicionado e tanta coisa mais... Por isso, preferimos ter dor de cabeça [...] Tivemos três projetos diferentes para colocação de poltronas, todo esse cuidado para que o Teatro da Praia, seja uma casa sem defeitos técnicos...

Teatro da Praia. Perspectiva da fachada





Teatro da Praia. Planta baixa, (S.E.)



Teatro da Praia. Corte, (S.E.)



Entrada do Teatro da Praia

Através de títulos de coproprietários do Teatro da Praia, Ivan Fernandes, Elias Kaufman e José Roberto Teixeira Leite, que formavam a diretoria do empreendimento, conseguiram 2.500 sócios cotistas. Sendo que cada um comprava uma ação que lhe dava direito a assistir aos espetáculos encenados, e um percentual do lucro da empresa. Eram títulos que poderiam ser resgatados, em qualquer época, com bonificação especial de 20% sobre o saldo devedor. Existiam três séries de títulos (A, B e à vista) e o coproprietário da série

A ou de título pago à vista era considerado sócio fundador.

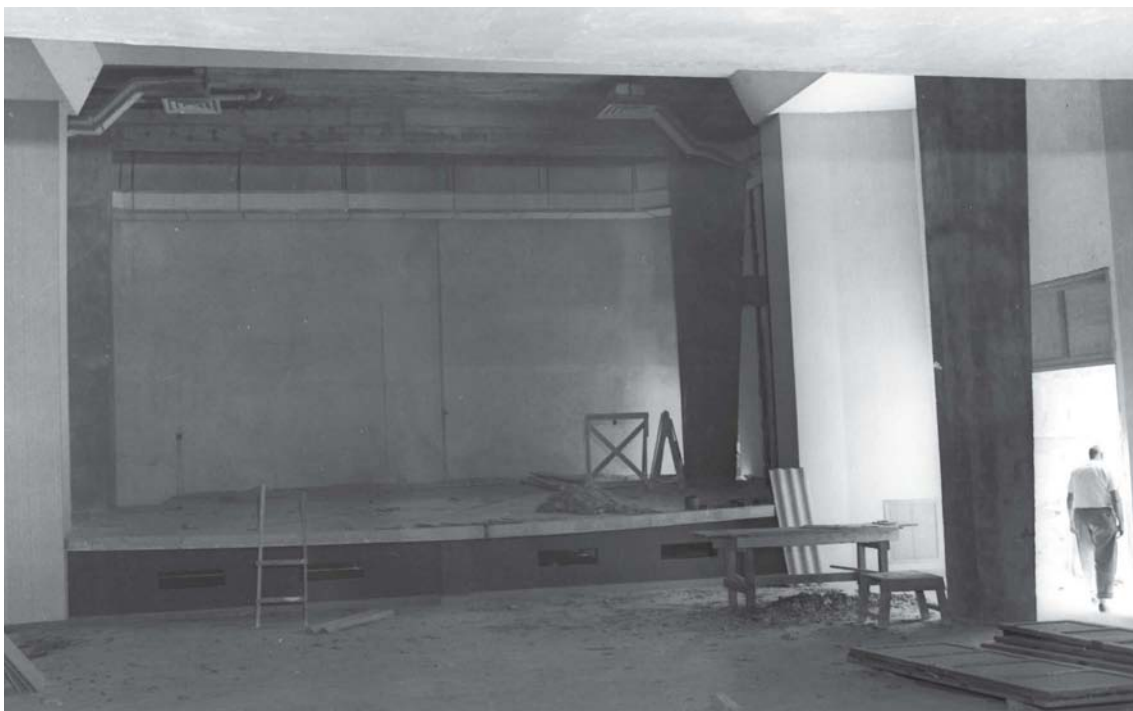
Em julho de 1969, era inaugurado o teatro, com um show de Elis Regina e Mieli, e direção da dupla Mieli e Bôscoli. Em entrevista à revista *Manchete*, em 17 de julho de 1969, Elis Regina fala sobre o arrendamento do teatro:

É por isso que eu, Ronaldo e Mieli resolvemos montar o teatro...

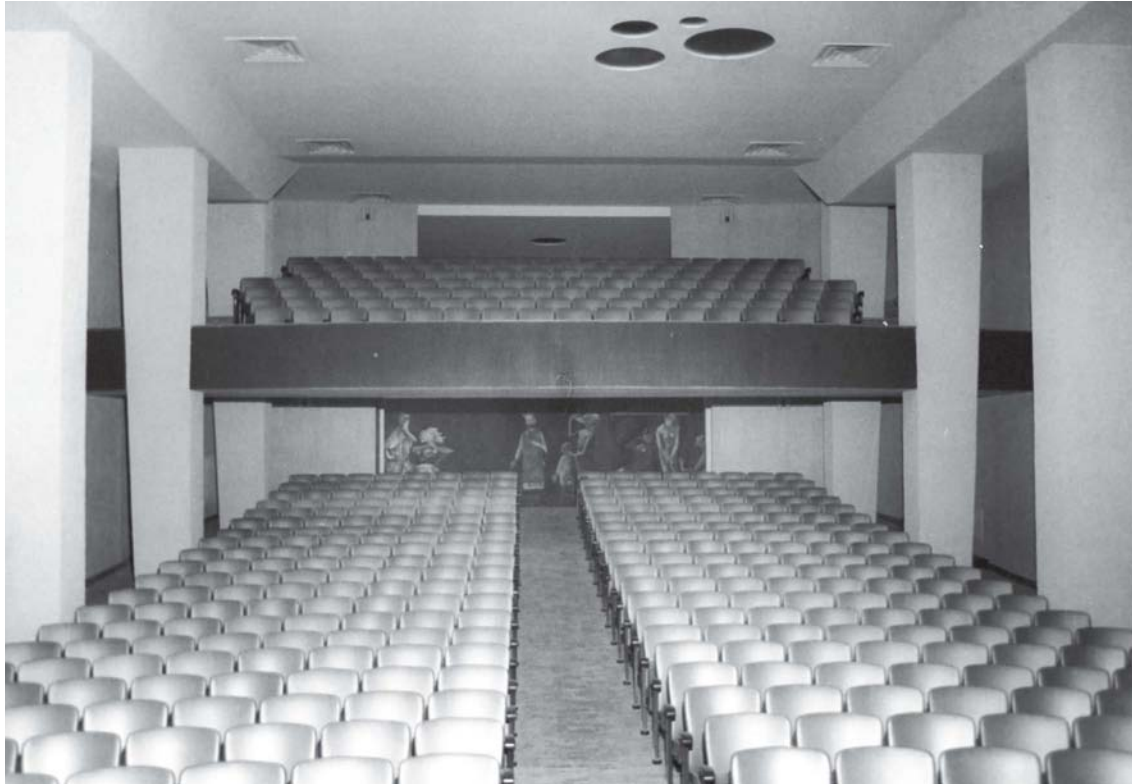
...Tínhamos de fazer alguma coisa. Mieli compreendeu logo, eles arrendaram o teatro, bolaram o show e, agora vamos mandar brasa. [...]

Não é só isso. Se tudo correr bem, a vitória será muito mais de Ronaldo do que minha. Lógico que, profissionalmente, vou dar tudo de mim, mas é para ele que o teatro representa um sonho. Ele organizou sua vida para isso. Será a estabilidade financeira e emocional de que ele necessita.

Teatro da Praia. Época da construção



Arquivo Cedoc/Funarte



Teatro da Praia. Plateia e balcão

Mais tarde, Egon Franklin e José Milfont, representantes no Brasil da marca de relógios Mondaine, compram o teatro, com o dinheiro que Egon Franklin ganhou com o sucesso da peça *Gaiola das loucas*, da qual era coprodutor, no Teatro Ginástico.

Durante muitos anos permaneceu como uma casa de comédias, onde vários espetáculos fizeram sucesso de carreira, como: os *Dzi-croquettes* que apresentaram suas performances andróginas; Maria Bethânia em 1971 com o show *Rosa dos ventos*, e em 1977 com *Pássaro da manhã*, e Jô Soares com *Viva o gordo e abaixo o regime* em 1978, ficando dois anos em cartaz com sucesso de público. E na década de 1980 os grandes sucessos das comédias de João Bethencourt.

Na década de 1990 com poucos espetáculos de nível artístico a casa vai perdendo seu público e os espetáculos a qualidade.

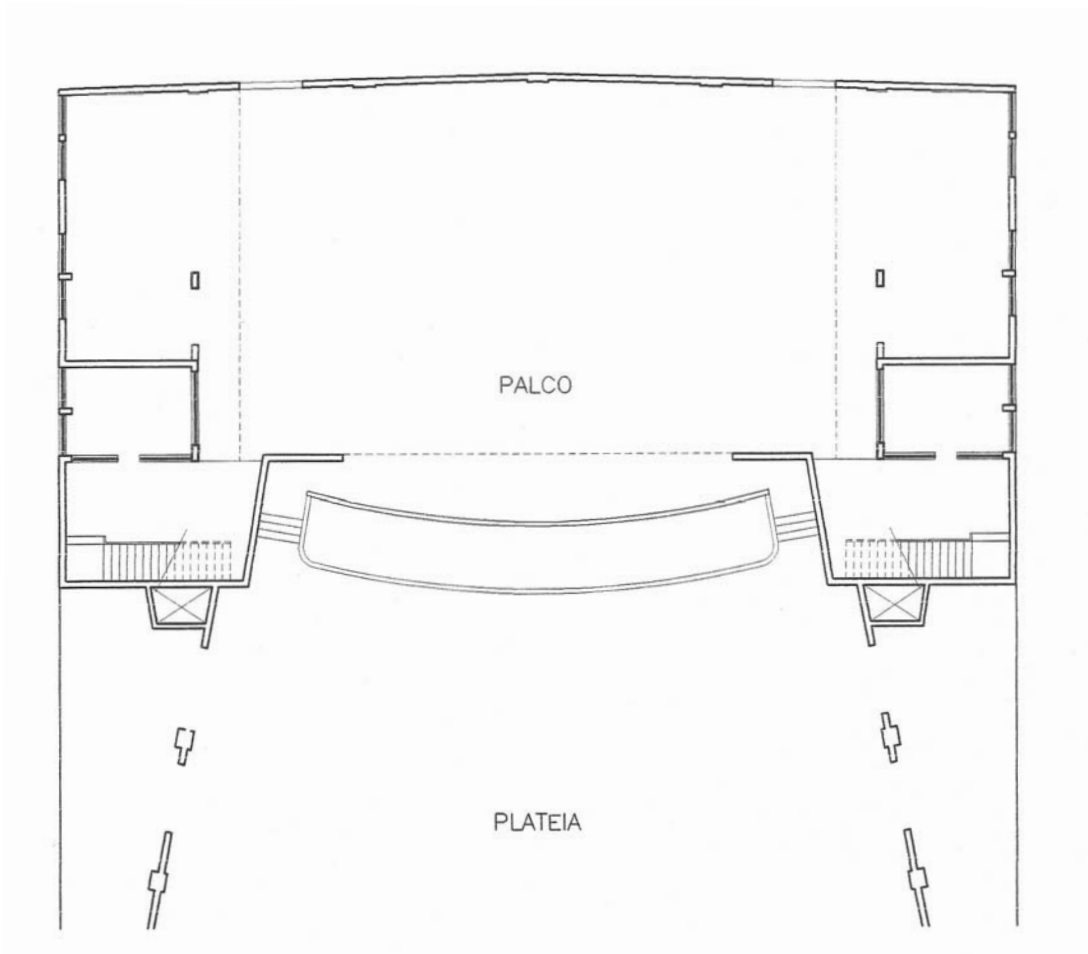
Em 1995 é arrendado pela Câmara de Arte, por um período de dois anos, e em

maio de 1997 o arrendamento é renovado por mais dois anos. Porém, em 1998 as proprietárias da Câmara de Arte, que também haviam arrendado o Teatro Alaska, e o transformado em Espaço das Artes, suicidaram-se em virtude das dívidas acumuladas.

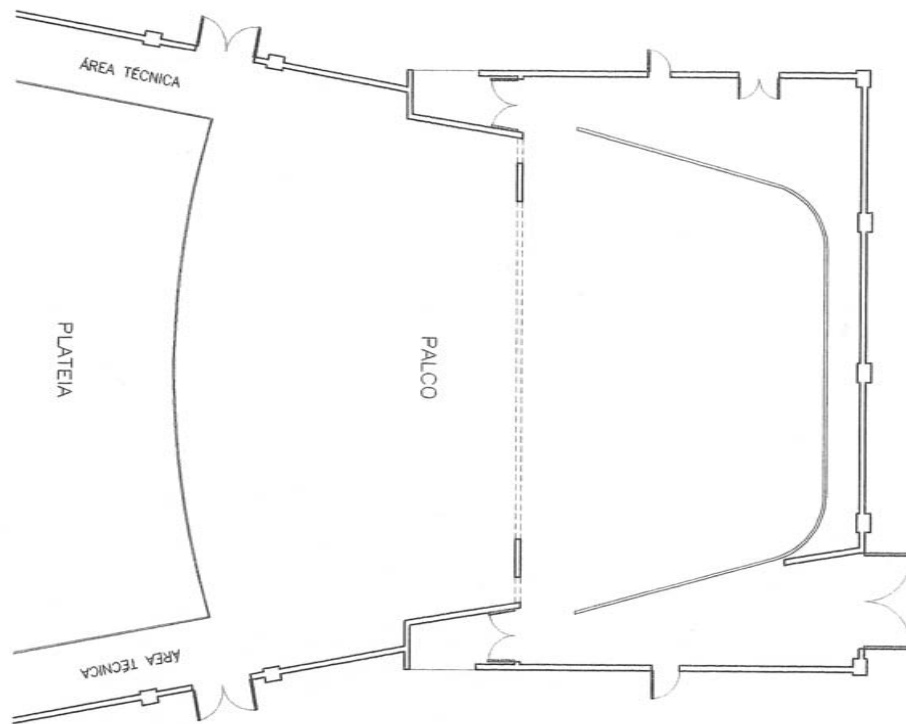
Permanece fechado por alguns meses e no mesmo ano é arrendado por uma Igreja Evangélica.

1969 **Teatro Fênix**

Em 8 de julho de 1969, é reinaugurado o Teatro Fênix (já sem o Ph), na Lagoa, cumprindo a lei que obrigava a construção de seis teatros (Lei 346/24/9) sobretudo após a desapropriação do Teatro Phênix (Lei 587/21/6). Mas o local escolhido distava muito do original, desagradando à classe teatral. Passou a ser utilizado pela Rede Globo, depois que um incêndio destruiu seu auditório da Rua Lopes Quintas.



Teatro Fênix. Planta baixa, (S.E.)



Teatro Fênix. Planta baixa, (S.E.)

1970

Teatro Glória

O Hotel Glória foi construído justamente no local onde era a casa de João Frederico Russel, major da Guarda Nacional, de ascendência inglesa. Russel foi quem tornou a iniciativa de que os dejetos da cidade fossem recolhidos em encanamentos coligados e recolhidos em embarcações para serem lançados fora da Barra. Isto data de 1860, antes era recolhido na superfície, nas residências, em carroças de lixo e lançadas na praia próxima.

Foi no terreno da antiga casa do Major Russel, que em agosto de 1922, era inaugurado o imponente prédio da Rua do Russel, um hotel charmoso, que não chega a competir em desfiles de celebridades com o Copacabana Palace, porém o Glória guarda um trunfo: faz parte da história política do país e viu passar por suas dependências todos os presidentes brasileiros desde Epitácio Pessoa.

Jânio Quadros morou no hotel durante todo o ano de 1960. Getúlio Vargas ocupou uma suíte por dois anos quando era Ministro da Fazenda. José Sarney e Itamar Franco eram hóspedes assíduos antes de assumirem o cargo. Fernando Collor morou lá durante dois anos e Fernando Henrique deixou em um dos livros de ouro uma dedicatória dizendo que o lugar era sua casa no Rio.

É neste prédio com tantas histórias, que no térreo ao lado, está localizado o Teatro Glória, inaugurado em 1970. O espaço havia sido o antigo bar do Hotel Glória, depois transformado em boate, e remodelado, ampliado e adaptado para teatro, com entrada própria que dá para a Rua do Russel, n. 632.

Em outubro de 1970 é inaugurado com a peça *O estranho*, de Edgard Rocha Miran-

da, com a presença do Governador Negrão de Lima, que descerrou a fita simbólica.

Com uma excelente acústica possui uma plateia aconchegante com poltronas estofadas que eram em veludo vermelho, um balcão com banheiros masculinos e femininos, onde está localizada a cabine de luz e som. Seu palco é pequeno e de pouca profundidade e altura, não possuindo coxias, nem urdimento. Atrás do palco, separados por uma parede, estão três camarins pequenos e dois banheiros, um masculino e outro feminino. Possui um pequeno foyer com banheiros para o público.

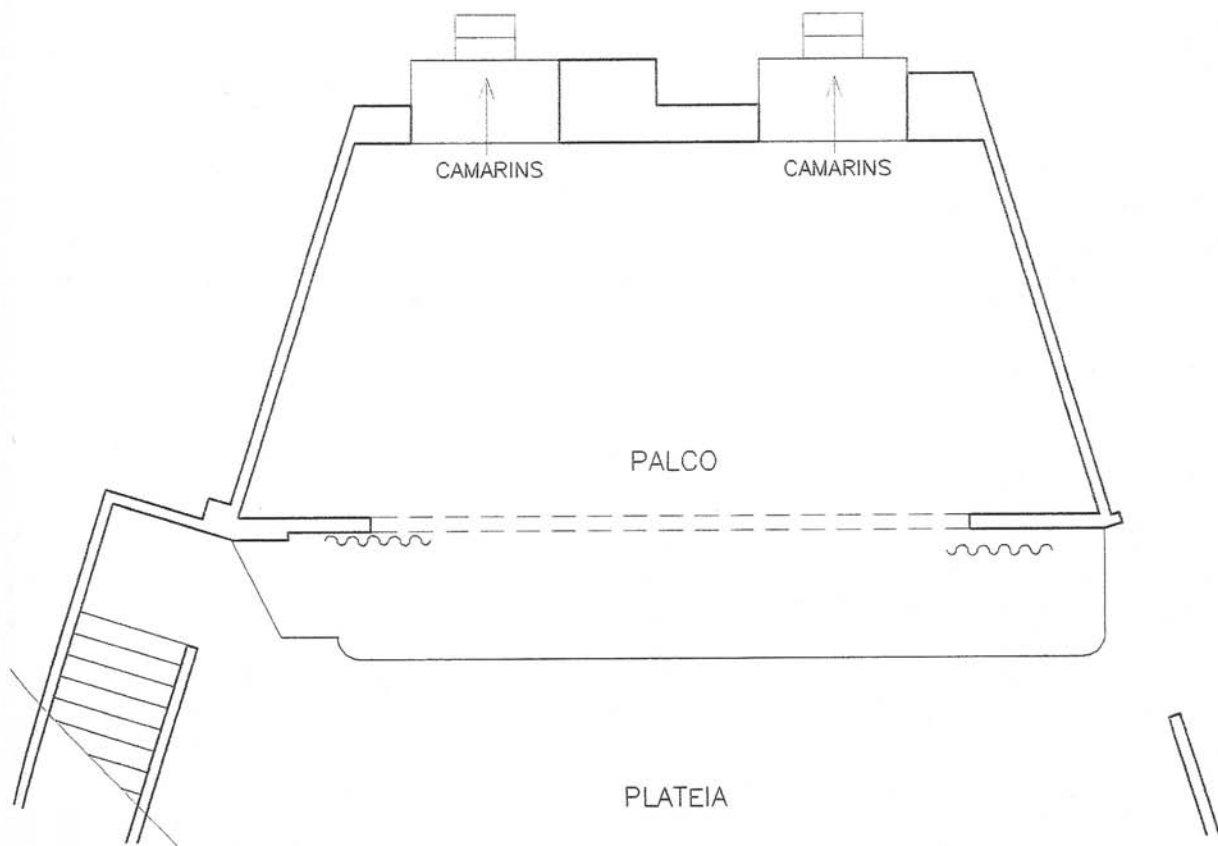
Com 15 anos em atividades, por onde passaram vários sucessos, e fechado em 1985, pela direção do hotel, com informação de que o mesmo passaria por reformas.

Já em 1995 arrendado à Prefeitura do Rio, é dirigido pelo Diretor Moacyr Góes, e é aberto com o espetáculo *O livro de Jó*, de Clara de Góes, com direção de Moacyr Góes, cenários de José Dias e figurinos de Samuel Abrantes.

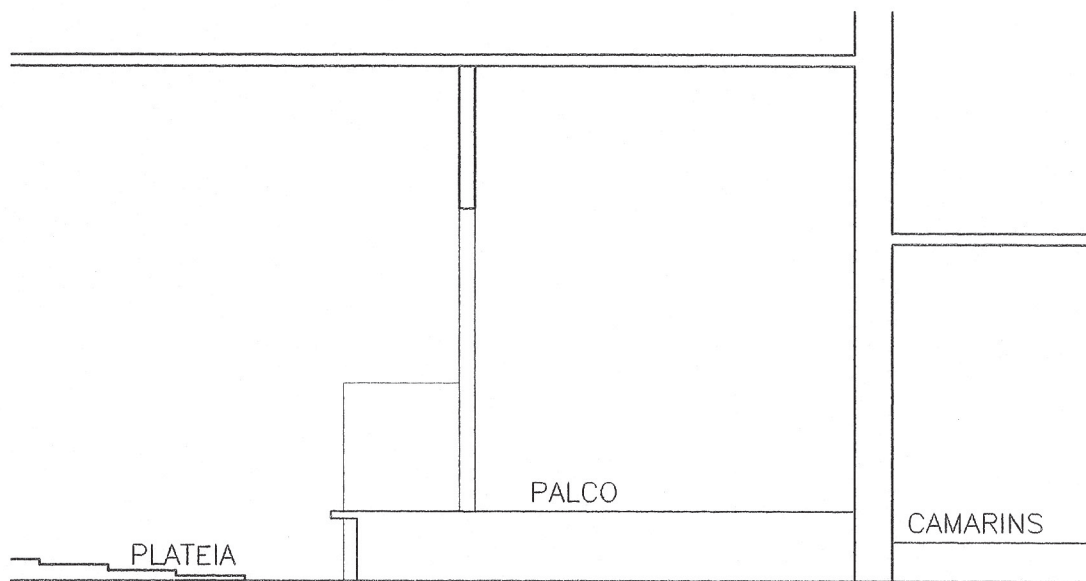
Em 1997 ainda aos cuidados da Prefeitura, a direção do teatro passa para Gabriel Villela, que com o produtor Darson Ribeiro consegue junto à dona do Hotel, a Sra. Maria Clara Tapajós, viúva de Eduardo Tapajós, e diversas empresas, capital para reformar o teatro.

As poltronas de veludo vermelho foram forradas de cinza-azulado; o chão ganhou tapetes novos, uma copa, novo revestimento acústico, quatro camarins com ar-condicionado, banheiros e sala para o administrador. Foram três meses de obras, sendo reinaugurado em 15 de outubro de 1998 com a peça *Quadrante*, com Paulo Autran.

O Teatro Glória continuou arrendado e pertencendo à rede Municipal de Teatros; e em 1999 assumia a direção do teatro a atriz Maria Padilha.



Teatro Glória. Planta baixa, (S.E.)



Teatro Glória. Corte, (S.E.)

1972

Teatro D. Pedro I (Hotel Nacional)

O Teatro D. Pedro I do Hotel Nacional, de propriedade da empresa HGT, da família de José Tjurs, foi inaugurado em 1972.

Com projeto de todo complexo arquitetônico de Oscar Niemeyer, o teatro tinha capacidade para 2.500 espectadores, e já em março do mesmo ano o trio José Tjurs, Oscar Ornstein e Marcos Lázaro, já planejava a programação do teatro. Porém sempre foi um teatro voltado para shows musicais, nunca teve em suas atividades uma temporada teatral.

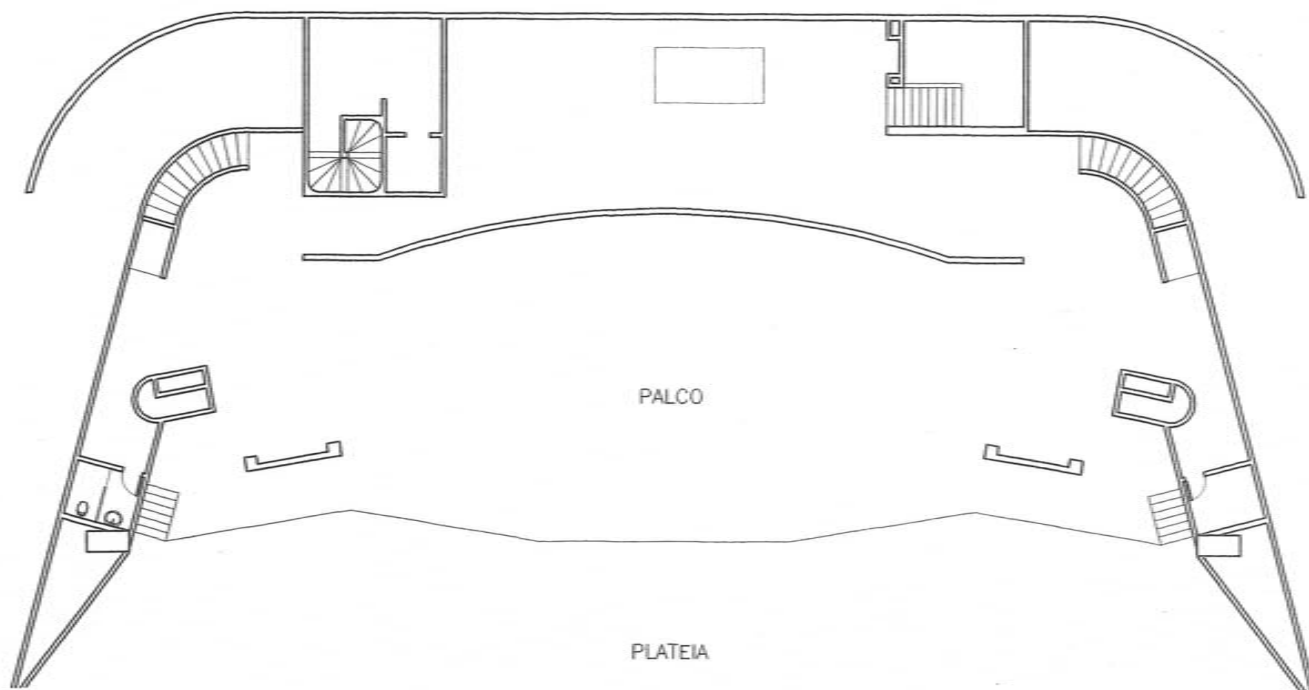
Em 1977 um grande incêndio ocorreu no Hotel Nacional, atingindo o teatro e o centro de convenções, dois locais da maior importância para o seu desenvolvimento turístico e para as suas atividades econômicas. No teatro era apresentado todas as noites o show *Brazilian Follies*, dirigido especialmente para turistas nacionais e estrangeiros.

O fogo transformou em cinzas parte dos sonhos acalentados por José Tjurs: de dotar o Rio de um complexo hoteleiro, com o hotel com 520 apartamentos, que se salvou do incêndio, e o seu enorme teatro e o seu centro de convenções, que foram totalmente destruídos pelo fogo.

Um ano após o sinistro, o teatro reabre e retoma suas atividades, ficando durante muitos anos somente com espetáculos de balé de academias particulares de dança, que lá faziam suas apresentações de final de ano, por possuir uma plateia para mais de 2.000 pessoas.

Em 1995 o hotel é fechado, e decretada sua falência. Em 1996, o banqueiro Artur Falk, do grupo carioca Interunion, é o novo dono do Hotel Nacional, fechando negócio em dezembro de 1995 com os administradores da massa falida da empresa HGT, da família de José Tjurs, antiga proprietária do empreendimento.

Teatro do Hotel Nacional. Planta baixa, (S.E.)



Em julho de 1998 passou ao controle da Servlease, quando a empresa comandada pelo empresário Gilberto Bomeny comprou, em conjunto com o banco goiano BBC, a Interunion Capitalização, do empresário Artur Falk, que comercializava os títulos Papa Tudo. Com a injeção de capital na Interunion, o Hotel Nacional saiu das reservas técnicas da empresa e foi substituído por debêntures do WTC Rio de Janeiro.

1972

Teatro Cachimbo da Paz

O Teatro Cachimbo da Paz, na Rua Visconde de Pirajá n. 351, ocupando parte do subsolo da Casa de Nossa Senhora da Paz, em Ipanema, onde já existiram um boliche e uma pista de patinação no gelo, teve coquetel de inauguração em 22 de junho de 1972. À frente do evento, Joel Vaz, Diretor da San Francisco Empreendimentos Turísticos, firma responsável pelo empreendimento.

Em entrevista a Ney Machado, no *Diário de Notícias* de 22 de junho de 1972. Joel afirma, que além do teatro, com bar, tipo Pub inglês e boutiques darão vida ao bairro:

O Cachimbo da Paz tem a intenção e a pretensão de acontecer com alguma coisa de diferente na vida de Ipanema. O teatro com 200 lugares será palco para musicais, pequenas comédias, cursos etc. [...] Estamos preparando uma programação variada, com início às 10:00 da manhã com cursos... As tardes serão reservadas para espetáculos especialmente dirigidos a determinado tipo de público... À noite, o espetáculo de carreira normal pode ser um musical ou uma comédia. À meia-noite, o teatro ainda funcionará com sua última sessão de cinema de arte.

Como era localizado no porão, o acesso à sala de espetáculos era meio tortuoso; passava-se por corredores que desembocavam no hall do restaurante, o que não era muito agradável para quem estava comendo, não importando para quem se dirigia ao teatro.

A pequena casa era simpática e com boa acústica, seu palco italiano foi modificado para arena, para montagem do cenário da peça *Dorotéia vai à guerra*, de Carlos Alberto Ratton, espetáculo que inaugurou o espaço em outubro de 1972, com Dina Sfat e Ítalo Rossi, cabendo a Paulo José a direção. Outras modificações foram feitas no espaço, que desfiguraram inteiramente a concepção original.

Sobre a continuidade de suas atividades teatrais nada existe, tampouco sobre seu encerramento. Não resta dúvidas que sua vida foi curtíssima como casa de espetáculos.

1972

Teatro da Galeria

Em 1972, um teatro com 400 poltronas, palco giratório, sem urdimento e pouco espaço para coxias, com ar-condicionado, camarins espaçosos, poltronas estofadas, bom ângulo de visibilidade, cabine de luz e som e bar, era inaugurado ao fundo de uma galeria comercial na Rua Senador Vergueiro, n. 93, no Flamengo.

O nome do teatro ficou de ser escolhido por uma comissão formada pelos críticos teatrais cariocas, e com um coquetel em 25 de setembro do mesmo ano, foi apresentada para convidados a casa de espetáculos e o elenco da peça de estreia: *O Peru*, de Feydeau, com direção de José Renato, cenários de Túlio Costa, figurinos de Ninete, com Renata Fronzi, Ari Fontoura, Felipe Carone, Paulo Araújo, Maria Helena Dias, José Lewgoy (que estrelava em palco), Dirce Migliaccio, Juju Pimenta, Maria Gomes, Roberto Cesar



Teatro da Galeria

Teófilo e João Carlos Barroso. “O teatro terá seu nome escolhido por uma comissão especial formada pelos críticos teatrais cariocas e será batizado amanhã, ...”.²¹⁵

O construtor do teatro, o engenheiro e empresário Moisés Duec pretendia oferecer ao público bom humor e alegria, por isso escolheu a primeira peça de Feydeau, um vaudeville bem de acordo com suas propostas.

Apesar do teatro pronto, dos cenários e figurinos também prontos, a estreia de *Peru* só foi acontecer na última semana de outubro, a fim de que o elenco ficasse bem entrosado com toda a mecânica do palco e da peça, já com o nome Teatro da Galeria.

Apesar do espetáculo fazer um grande sucesso de temporada, ao longo dos anos, a casa foi perdendo o seu público.

Durante o final da década de 1970, a tentativa de produzir shows conseguiu resgatar uma boa parcela de seus espectadores, como

foi o caso da apresentação de Cartola, acompanhado pelo conjunto Galo Preto, outros vieram, como Wanderléa, também alcançando boa temporada.

Entretanto, na década de 1980, começa novamente o declínio, sendo arrendado em novembro de 1981 pelo Serviço Nacional de Teatro por um período de seis meses, para ocupação com espetáculos de dança, mímica e dança-teatro. E o contrato se estendeu até 3 de julho de 1983, tendo em vista o sucesso alcançado, voltando novamente a permanecer com produções sem repercussão artística e de público.



Teatro da Galeria. Vista da plateia e palco

Permaneceu com atividades teatrais esporádicas, porém já sem aquele público que o prestigiou no início do seu funcionamento. A qualidade das produções que lá se apresentaram influenciaram bastante, o quadro do Teatro da Galeria.

1973

Teatro Adolpho Bloch

Adolpho Bloch com a edificação da nova sede de sua organização, na Glória, deu à cidade, na época dos festejos do IV Centenário, o que seria um dos mais modernos teatros do Rio de Janeiro.

O Teatro Adolpho Bloch, na Rua do Russel n. 804, foi projeto original de Oscar Niemeyer, e que integra o Edifício Manchete numa área de 13.000 m², uma construção dos engenheiros Isaac Hazan e Jayme Bloch, com cálculos de Rui Moreira Reis, assessoria na parte cênica de Aldo Calvo e Igor Srenensky na parte acústica, tendo à frente do complexo arquitetônico das empresas Bloch um monumento de Bruno Giorgi, uma obra de arte abstrata, em quase duas toneladas de bronze. As jardineiras são de Burle Marx.

O acesso ao teatro é feito subindo pelo principal lance de escadas ou elevadores, que saem do hall do edifício, e antes de ingressar na sala de espetáculos, atravessa-se um grande saguão, onde se pode admirar em exposição permanente o rico acervo de artes plásticas pertencentes à empresa Bloch (Di Cavalcanti, Djanira, Portinari, Pancetti, Guignard e Marcier); ao lado uma galeria independente para exposições temporárias; e um pequeno bar para o público, servido por garçons, impecavelmente vestidos.

O teatro possui gerador próprio, sala de costura, circuito interno de televisão, instalação e cabine para tradução simultânea, complexo sistema de quatro guinchos para

cenário, um bar nos camarins, para os artistas e técnicos, departamento médico da empresa localizado nas dependências do teatro, e posto também a seu serviço, sistema de ar-condicionado.

Sua plateia, em acentuado declive com 426 poltronas forradas de veludo acrílico vermelho, que foram fabricadas pelos carpinteiros da própria empresa, possui uma visibilidade de qualquer lugar e uma acústica perfeita.

A dimensão do palco é de 15,5 m de boca de cena por 10 m de profundidade e 15 m de altura, com porão e proscênio que cobre o fosso de orquestra. Porém, nem tudo é perfeito. Suas coxias são pequenas, assim como o urdimento é baixo, dificultando encenações que tenham que fazer uso desses elementos da caixa cênica.

A parede do fundo do palco tem uma enorme porta que uma vez aberta, faz aparecer no mesmo nível do palco a piscina do edifício.

Toda a parte da iluminação e som foram montadas por técnicos especializados, portanto possuindo alto nível profissional.

O tamanho e o acabamento dos 18 camarins e respectivos banheiros, todos em mármore, as instalações técnicas, o elaborado tratamento acústico, a qualidade do acabamento em todas as dependências, são surpreendentes em se tratando de um teatro para 426 espectadores, onde até as escadarias internas têm revestimento de mármore. A porta é no gênero de porta de Batistério, com placas em bronze esculpidas por Agostinelli, contando a história do teatro.

Em 1970 ainda em fase de acabamento, com instalações provisórias, e atendendo a um pedido da Rhodia, promoveu um show com Rita Lee em caráter de pré-estreia.

No dia 15 de janeiro de 1973 era realizada a cerimônia da benção do novo teatro, oficiada pelo Cardeal Eugênio Sales no ce-

rimonial católico e no judaico pelo Rabino Henrique Leme.

Emocionado, Adolpho Bloch comentou sobre seu grande sonho, em *O Globo*, 16 de janeiro de 1973:

Há meio século que espero esta noite para poder mandar flores ao camarim dos artistas no teatro que leva meu nome. O palco tem sido a minha vida. [...] A minha experiência com o teatro data de 1918. Eu tinha dez anos de idade e precisava trabalhar. Seguindo a tradição da minha família de editores eu vendia na ópera de Kiev os libretos por nós impressos e colava “affiches” nos quiosques que antes da revolução russa pertenciam a meu pai. Eu gostava daquilo que fazia e o teatro representava o palco da minha vida. Desde aquele tempo, eu dizia que haveria de ter um teatro. Hoje, vítima do meu entusiasmo, aqui está ele, em concreto, na cidade que tanto amo. O primeiro espetáculo está na plateia, ocupada pelos meus companheiros das redações e oficinas, parte de uma família de três mil amigos. Sou um homem feliz. O espetáculo da vida continua.

O teatro foi inaugurado em 16 de janeiro de 1973, com a montagem de *O homem de la Mancha*, baseada na obra de Miguel de Cervantes, com direção de Flávio Rangel e cenografia original da montagem americana, protagonizada por Bibi Ferreira, Paulo Autran e Grande Otelo. Ao final do espetáculo, Adolpho Bloch fez a entrega do teatro à cidade e ofereceu dois troféus artísticos – obras de Agostinelli – um a Procópio Ferreira “que dedicou sua vida ao teatro”, e outro a Paschoal Carlos Magno “que fez o Brasil amar o teatro”.²¹⁶

Tão grande foi o sucesso do espetáculo que Adolpho Bloch contratou Flávio Rangel como diretor, entregando-lhe outras mon-

tagens que marcariam aquela casa de espetáculo: *Pippin*, em 1974, com Marco Nanini e Marília Pera, mais tarde substituída por Suely Franco, e cujos cenários e figurinos foram importados da Broadway; *A morte do caixeiro viajante*, com Tônia Carrero; *O pagador de promessas*, com Tony Ramos, em 1979; e *Amadeus*, em 1982, com Marieta Severo, Raul Cortez e Edwin Luisi, marcando o fim das atividades do teatro.

Mas em 1975, o teatro abrigou a temporada da Comédie Française. A companhia francesa, por disposição estatutária, só poderia se apresentar em palcos oficiais, entretanto, o Theatro Municipal estava em obras, e na época o presidente da Funterj (Fundação dos Teatros do Rio de Janeiro) era Adolpho Bloch. Os responsáveis pela turnê, com a aprovação da Embaixada da França no Brasil, acabaram escolhendo o Teatro Adolpho Bloch, por acharem o melhor para abrigar o repertório: *Partage de Midi*, de Paul Claudel, e o clássico de Molière, *Le Malade Imaginaire*.

Com a inauguração da TV Manchete em 1983, enquanto não eram construídos os novos estúdios em Água Grande (subúrbio do Rio), o palco do teatro se transformou em estúdio oficial da emissora para gravações como: Clube da Criança, com Angélica; Cabaré do Barata, com Agildo Ribeiro, entre outros programas da linha de show da emissora.

Em junho de 1997, sendo administrador do teatro Geraldo Matheus Torloni, o Adolpho Bloch é reaberto ao público, depois de permanecer fechado durante quase 15 anos, com o espetáculo *Salomé*, de Oscar Wilde, em tradução de João do Rio, com direção de José Possi Neto, cenários de Felipe Crescenti, e no elenco Christiane Torloni, Luis Melo e Tuca Andrada.

Hoje o teatro está com suas atividades paralisadas.

1975

Teatro Eldorado

A única notícia que se tem de um teatro chamado Eldorado, saiu em coluna de Armindo Blanco no jornal *Última Hora* de 25 de agosto de 1975:

...um novo teatrinho será oferecido ao Rio a partir de amanhã: o Eldorado, anexo à Clínica de Recuperação Nossa Senhora da Glória, no Humaitá. [...] E informando que a peça de estreia será *O jogo das profecias*, de Paulo Galvão, com direção de Jesus Chediak e interpretação dos atores Breno Moroni, Fatima Maciel, Jota Diniz e Vera Cândido.

Nesta mesma matéria, Armindo Blanco cita um outro teatro, que desapareceu, antes de ser inaugurado.

E que não se repita com ele o que aconteceu com o Teatro Jayme Costa, ali na Benjamin Constant, que ia começar com um texto de Brecht e de repente silenciou...

1979

Teatro Villa-Lobos

Em 1978, o Governo do Estado e a Fundação de Teatros do Rio de Janeiro (Funterj), construíram em Copacabana um teatro, com parte da verba liberada pela Secretaria de Estado de Fazenda, provenientes do Fundo de Desenvolvimento Econômico e Social (Fundes); em um terreno próprio do Estado, onde funcionava irregularmente uma oficina particular de reparos de automóveis. Desde que começaram a identificar as linhas arquitetônicas da nova casa de espetáculos, logo sucederam-se a pergunta que nome teria.

Uma grande polêmica foi criada quando da realização da missa em memória de Ziembinski, que havia falecido em 20 de outubro de 1978, quando a Secretária de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro, Myrthes Wendzel, extraoficialmente, informou que o teatro que estava sendo erguido na Avenida Princesa Isabel, deveria receber o nome do ator e diretor polonês, conforme suas palavras, publicadas em *O Globo* de 27 de novembro de 1978:

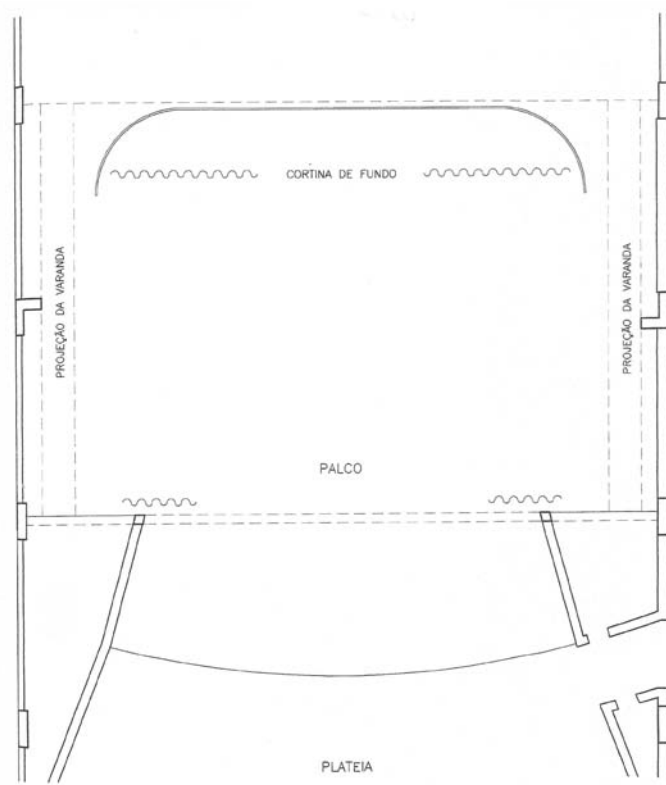
A inauguração do teatro que está prevista para dezembro, com a entrega ao povo pelo Governador Faria Lima. Embora anteriormente fosse cogitado o nome de Villa-Lobos para a casa, acho que a homenagem a Ziembinski, chamando o teatro de Teatro Ziembinski ou Teatro Mestre Zimba, seria mais do que merecida porque, embora não queira aqui desmerecer a maravilhosa obra de Villa-Lobos, o nome do primeiro está muito mais ligado à arte cênica. Agora, a palavra final vai depender da Funterj e de sua diretoria, em reunião marcada para os próximos dias.

Diversas críticas e manifestações surgiram, e as hipóteses foram muitas, inclusive a carta de Raymundo Magalhães Júnior, presidente na época da Sbat, publicada no jornal *O Globo*, e que apresentava também um nome, dando suas justificativas:

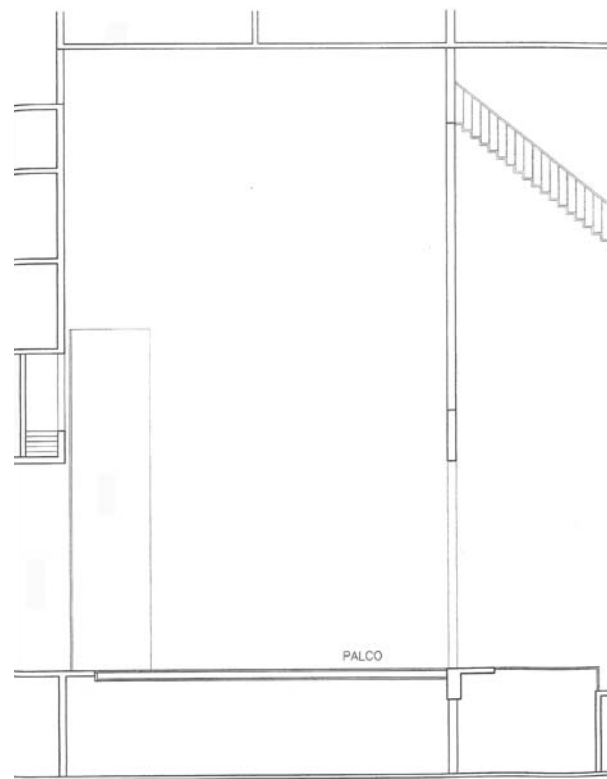
Rio de Janeiro, 30 de outubro de 1978.

Sr. Redator,

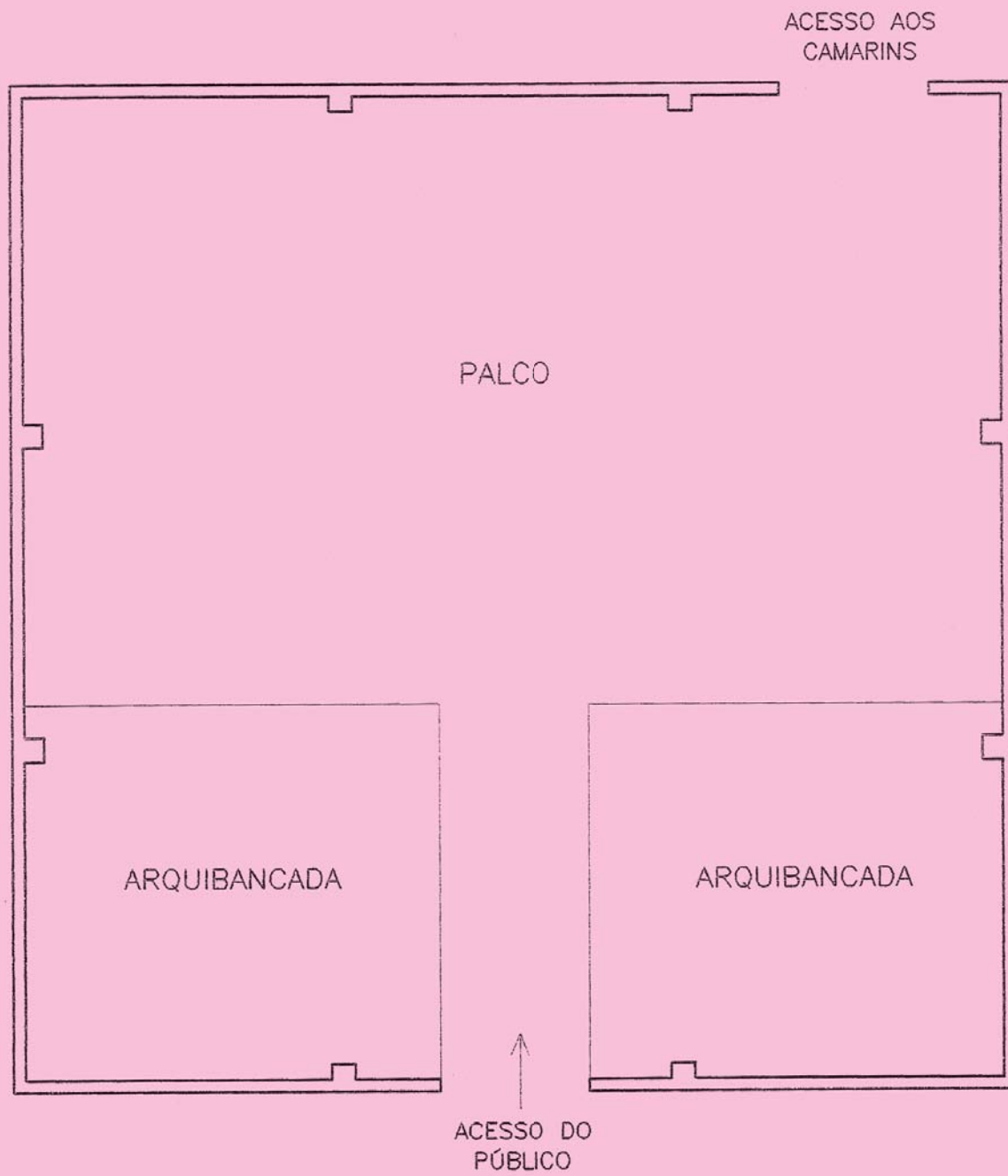
Escrevo-lhe como presidente da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais para manifestar minha surpresa e descontentamento, em face das notícias de que o teatro, em final de construção à Avenida Princesa Isabel, viria a ser denominado Teatro Zimba, ou Teatro Ziembinski. Não ignoro os relevantes serviços prestados por



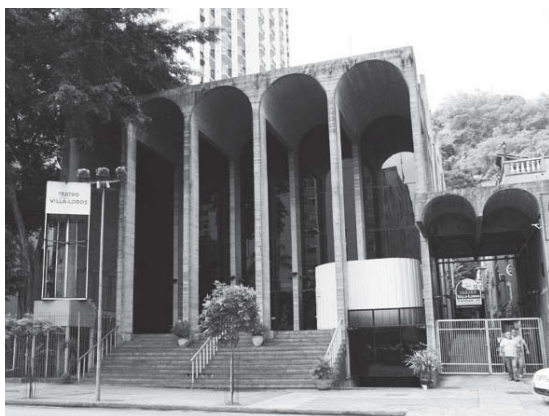
Teatro Villa-Lobos. Planta baixa, (S.E.)



Teatro Villa-Lobos. Corte, (S.E.)



Espaço 3 do Teatro Villa-Lobos. Planta baixa, (S.E.)



Fachada Teatro Villa-Lobos

Ziembinski ao teatro e à televisão brasileira. Longe de mim contestar que ele deva ter o seu nome num teatro do Rio de Janeiro ou de São Paulo, cidades entre as quais dividiu a sua atividade de diretor e de ator. Mas sei que o teatro em construção na Avenida Princesa Isabel ia se chamar Teatro Joracy Camargo, em honra de um grande autor nacional, autor de peças de grande êxito, tanto no Brasil como no exterior, e um defensor incansável de direito autoral. Depois disso, já houve quem sugerisse a mudança de seu nome para Teatro Villa-Lobos, nome eminente da nossa música, que melhor ficaria numa sala destinada a espetáculos musicais, como a Sala Cecília Meireles, poetisa eminente, de quem Carlos Lacerda foi secretário particular, na época em que fundamos o *Diário de Notícias* (meados de 1930). O nome de Cecília Meireles, professora carioca, que chegou a ser expulsa da Escola Normal pelo atrevido diretor Heilborn, por ter declamado o “poeta erótico” Olavo Bilac no recreio, e que foi readmitida, em seguida, por Afrânio Peixoto, ficaria melhor numa escola, grupo escolar ou escola normal, e aquela sala poderia, com melhores razões, ser a Sala Villa-Lobos. O governo estadual ou municipal poderia construir outro teatro, usando a mesma planta de Copacabana, em Botafogo, Laranjeiras ou Leblon, dando-lhe o nome de Teatro Ziem-

binski. Ele mereceria muito mais essa homenagem do que Gláucio Gill, ator de modestíssimos recursos e autor de uma peça única, para espetáculo completo, *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, e que tem o seu nome no teatrinho da Praça Cardeal Arcoverde. É simplesmente inacreditável – e dentro de 15 a 20 anos será ainda mais – que Gláucio Gill tenha o seu nome num teatro, e não o tenham um Joracy Camargo, um Oduvaldo Vianna (pai), um Viriato Corrêa, um Coelho Neto e outros autores brasileiros. A morte súbita de Gláucio Gill, durante um programa de TV, quando saudava Cláudia Cardina, que viria filmar no Brasil uma peça curta de sua autoria, *Procura-se uma rosa*, provocou uma onda de sentimentalismo, que fez com que as autoridades e o povo perdessem o senso das proporções. A pressa em dar o nome de Ziembinski a um teatro que já estava batizado se caracteriza pelo mesmo sentimentalismo, pela mesma passionalidade irracional, que leva a injustiças difíceis de serem corrigidas. Ziembinski fez muito pelo nosso teatro, sem dúvida, mas não foi o seu pai, pois que antes dele esse teatro já existia, com a tradição que vem de João Caetano (com o seu nome num teatro) e Martins Pena (sem nome em teatro algum no Rio), de Artur Azevedo (com nome num teatro) a Leopoldo Fróes (sem nome em nenhum teatro), de Lucília Peres (sem nome em teatro) a Dulcina (que batizou o seu, antes Regina, antecipando-se à justiça da posteridade), de Procópio Ferreira a Alda Garrido e outros, esquecidos e injustiçados, principalmente em face da inexplicável prioridade concedida a Gláucio Gill. Precisamos deixar que esfrie um pouco o nosso passionalismo, para evitar a repetição de casos dessa natureza. Com os melhores cumprimentos de

R. Magalhães Júnior

Presidente da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.²¹⁷

Em 2 de fevereiro de 1979, a Assessoria de Comunicação do Palácio das Laranjeiras, informava que por decisão do Governador Faria Lima, o Teatro da Funterj teria o nome do compositor Villa-Lobos.

O governador enviou ainda carta à viúva do compositor, Sra. Arminda Villa-Lobos, comunicando sua decisão. Em determinado trecho diz: “com esse gesto quis a minha administração homenagear o insigne carioca que conquistou para o Brasil um lugar imorredouro no panorama musical contemporâneo”.²¹⁸

O prédio do Teatro Villa-Lobos foi inaugurado em 8 de março de 1979 com um espetáculo dedicado a Heitor Villa-Lobos, organizado por Carlos Kroeber, que apresentou diversos números em homenagem ao compositor: Paulo Autran fazendo a leitura de *Villa-Lobos visto por R. Magalhães*; o pianista Jacques Klein, interpretando *Prelúdio da Bachiana n. 4*, a *Lenda do Caboclo* e *Alma Brasileira*; o Duo Assad, ao violão, mostrava *Prelúdio n. 5. Estudo n. 10 e Alnilan*; o conjunto Galo Preto ficou responsável pela *Suíte Popular Brasileira*, *Choro n. 1* e um pot-pourri de Mazurca-choro; Sonia Maria Strutt tocou *Impressões Brasileiras*, do ciclo brasileiro, e a *A Valsa da Dor*, e finalmente, Maria Lúcia Godoy, acompanhada pela pianista Maria Lúcia Pinto, cantou o *Lundu da Marquesa de Santos* e a ária *Cantilena*, das *Bachianas n. 5*.

O teatro foi inaugurado no dia 13, com a peça inglesa *Pato com laranja*, de Wilson Douglas Home, dirigida por Adolfo Celli, tendo no elenco Paulo Autran, Marília Pera, Denis Carvalho, Karin Rodrigues e Rosita Tomás Lopes.

O teatro, que possui 488 lugares, dotado de luxo e sofisticação, é uma casa que pode receber os mais variados espetáculos. Porém, apresenta limitações de coxias e

seu projeto, apesar de moderno, não previu uma ligação da cabine de luz e som direta com o palco. O acesso à cabine só pode ser feito através da plateia.

A fachada do Teatro Villa-Lobos, na Avenida Princesa Isabel com suas imensas arcadas de concreto aparente lembra o Lincoln Center; se o luxo e a sofisticação do primeiro também se assemelham aos da famosa casa de espetáculos de Nova York, é difícil dizer. O certo, é que a Funarj, ao construir o Villa-Lobos, pretendeu atender às mais modernas técnicas funcionais. Apesar de algumas restrições, ainda é uma das melhores casas de espetáculo do Rio.

Predominam em sua construção, o granito, o mármore, aço escovado, vidros blindex, tijolo aparente e veludo. Ao todo foram 13 meses de uma construção, inicialmente dificultada, porque o terreno fica em cima do emissor oceânico, o que fez com que o estaqueamento fosse cuidadosamente estudado.

A parte da administração e produção se divide em cinco andares, com um subsolo. Nesses cinco andares, estão 20 camarins, cada um com banheiro próprio, e há também uma cozinha que serve aos artistas. No subsolo há três salas de ensaio, a maior delas com 200m quadrados, que eram utilizadas pelo corpo de baile do Theatro Municipal, além de mais três camarins, outra cozinha e aparelhagem de ar-condicionado central.

A plateia foi construída em declive acentuado, com poltronas de veludo sintético e tapete de forração em que predomina o vermelho. Uma escadaria central divide a plateia. O teto em curva, em função da acústica, é feito com placas de fórmica que revestem o material acústico. As paredes laterais são forradas de veludo negro, com painéis de madeira em louro. Há uma diferença de 40 centímetros entre uma fila de poltronas e outra, permitindo bom ângulo de visão em qualquer lugar do teatro.

O palco possui uma abertura de boca de cena regulável, de 11m por 7m de altura e 10m de profundidade útil até o ciclorama e dispõe ainda de seis varas específicas para fins de iluminação – comandada por uma mesa belga com 120 canais – além das varas de maquinaria contrapesadas, operadas das varandas. Todas as paredes do palco são revestidas de climatex para garantir perfeição acústica. O fosso da orquestra tem cerca de 80m quadrados e pode ser fechado de acordo com a necessidade do espetáculo. O piso do palco, em quarteladas, facilita vários tipos de espetáculos.

Integram ainda o conjunto arquitetônico, a Sala Monteiro Lobato, construída especialmente para teatros de bonecos, graças ao empenho de Rogério Fróes, que era Diretor do Teatro Villa-Lobos na época. É o primeiro espaço fechado dedicado especialmente ao teatro de bonecos. A pequena sala comporta 60 espectadores, com ar-condicionado e um palco especial para espetáculo de animação. Ficou sob a responsabilidade da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, criada em 1972 por Clórys Daly, que no Rio, na época, a representação era dirigida por Maria Luiza Lacerda, o espetáculo infantil de estreia em 30 de outubro de 1979 foi *O caso Juvenal*, com o Grupo Revisão, que lançou o horário matutino das 10:00 horas. No mesmo dia às 17:00 horas o Grupo Navegando mostrou *Tá na hora, tá na hora*, de Lúcia Coelho. E, nos fundos do Teatro, a Sala Arnaldo Niskier, que será apresentada na seção relativa aos espaços alternativos (4.6.5).

O Teatro Villa-Lobos foi projetado pelo arquiteto Raphael Matheus Péres, e a acústica coordenada e supervisionada pelo engenheiro Roberto Thompson Motta. As instalações hidráulicas e elétricas ficaram a cargo de Estela Engenharia e Siemens, aparelhagem de refrigeração com a CeiBrasil e projetos técnicos com a IECIL, a cargo do

engenheiro Julio Niskier. As poltronas são Kastrup, do Paraná. A iluminação cênica é da firma Belga ADB e a mecânica cênica foi da Andersen. A execução da obra ficou inteiramente a cargo da Wrobel Construtora.

Em função do retorno do corpo de baile do Theatro Municipal, que realizava seus ensaios no porão do Teatro Villa-Lobos, para sua sede, sobraram espaços para outras finalidades. Aproveitando esta ocasião, em 1988, o Superintendente de teatros da Funarj, Rodrigo Farias Lima, resolve pedir um projeto à arquiteta Hildegard Moreira Escher, para ampliar e transformar o porão, em teatro de arena com 300 lugares, a que seria dado o nome de Luiz Antonio Martinez Correa, e uma sala de ensaios, que também seria utilizada para espetáculos de mímica, com capacidade de 100 lugares; no prédio anexo, outro teatro de palco italiano, além de duas salas de ensaios, escritórios de administração, um restaurante/cantina e um estacionamento no terreno dos fundos. O custo do teatro de arena Luiz Antonio chegou a ser orçado pelo engenheiro Carlos Lafayette Barcelos, então do Departamento de Engenharia e Manutenção da Funarj. Porém não aconteceu.

Este projeto, entretanto, não supriria as necessidades da classe teatral, principalmente pelas características do espaço cênico.

O porão do Teatro Villa-Lobos, após a saída do corpo de baile, ficou completamente abandonado. Suas instalações apresentavam precário estado de conservação. Apesar de não ser um espaço adequado, suas duas amplas salas, com pé direito baixo, passaram a ser usadas por companhias e grupos para leituras e ensaios, defrontando-se com um ambiente insalubre para qualquer fim.

Em 1990, Rodrigo Farias Lima convida José Dias para fazer um outro projeto para o porão, e neste manteve um só acesso para entrada/saída, com o alargamento das

portas, de acordo com o Código de Obras e exigências do corpo de bombeiros, a fim de não deslocar a casa de força existente do lado oposto na fachada do prédio, que encareceria em demasiado o custo da obra.

No local onde existiram três salas ociosas, foram criados dois camarins com banheiros independentes para sete ou mais atores, além de uma sala de administração. Todas estas dependências situando-se ao fundo de um espaço à italiana, com boca de cena, pernas, rotunda, coxias e um pequeno urdimento; e com uma plateia para 144 lugares, com tratamento acústico.

A extensão longitudinal do prédio comportaria um outro teatro, de dimensões menores, também com tratamento acústico, para representações simples, e com capacidade para 80 pessoas.

Uma única cabine de operação para luz e som, dividindo essas duas salas, com um visor para cada sala e tratamento acústico, serviria aos dois teatros, independentemente dos horários de apresentações.

Ao fundo do corredor dos teatros, estaria localizada uma sala de vídeo para atender um outro tipo de público, podendo ser utilizada também como sala para leituras ou ensaios, por grupos e companhias. Dois grandes banheiros (masc./fem.) atenderiam ao público frequentador dos espaços, além de um bar e uma livraria especializada em teatro.

Essa transformação do porão do Teatro Villa-Lobos, entretanto, não veio a se concretizar por falta de verbas, apesar de todos os esforços dispensados pelo então superintendente de teatros da Funarj, Rodrigo Farias Lima, e do apoio do Governador Moreira Franco. Fato lamentável, porque este era um projeto que criava possibilidades para representações de pequeno porte, com qualidade artística em um pequeno corredor cultural, dentro do próprio prédio do Teatro Villa-Lobos.

1980 Teatro Tapume

O Teatro Tapume – um espaço dedicado ao teatro infantil – foi inaugurado em agosto de 1980 com a peça *O Palhaço e a Bruxinha*, de Limachen Cherem e era localizado na Voluntários da Pátria n. 24, Praia de Botafogo.

A iniciativa foi de Benedito Cherem, de nome artístico Limachen Cherem, que transformou um salão da antiga cervejaria Schnitt (falida desde a morte do pianista e jurado de TV José Fernandes, que a administrava), em casa de espetáculos infantis. Uma matéria no *Jornal do Brasil*, de 5 de setembro 1982, comentava a situação física do espaço:

O desconfortável e sujo Teatro Tapume que fica na Rua Voluntários da Pátria, está ameaçado de desaparecer. É evidente que do jeito que está, não tem as mínimas condições de funcionar como uma decente casa de espetáculos, mas com uma boa reforma e o mínimo de condições técnicas se poderá transformar num endereço teatral cobiçado por grupos profissionais. Por enquanto está sendo defendido pelo Grupo Tapume...

O grupo encenava as peças *O palhaço da cidade*, *Rebeca*, *a bruxinha amadora* e *O grito no andaime*, nos fins de semana, e dava um cursinho de teatro nos dias úteis, mas em 22 de novembro de 1982, por determinação do Juiz Amunto Vilela Vergara, da 8ª Vara Cível, foi despejado. O imóvel pertencia à rede de supermercados Mundial e havia sido alugado a Manuel Caballero, proprietário falido da Cervejaria Schnitt, que funcionou no local, e estava sublocado. No local surgiu em 1983 um supermercado.

1982

Teatro Delfin (Teatro UniverCidade)

O Teatro Delfin, localizado à Rua Humaitá, n. 275, Humaitá, foi criado sem fins lucrativos pela Caderneta de Poupança Delfin, aberto a companhias de todos os gêneros e administrado pela Belgrávia Promoções, divisão da empresa Belgrávia, do grupo Delfin. Foi inaugurado em 28 de julho de 1982, com a peça *Eu posso*, de Reynaldo Loy, com direção e cenografia de Luiz Carlos Ripper, figurinos de Madeleine Saade, expressão corporal de Angel Vianna e no elenco Jardel Filho, Yara Amaral, Silvia Bandeira, José Mayer e Fábio Pillar.

O teatro, com acústica perfeita, todo atapetado, ar-condicionado central, tem capacidade para 216 espectadores, num palco não muito grande, pé direito baixo, sem urdimento, poltronas estofadas de couro preto, coxias, camarins e bar. Equipado com um sistema de iluminação e som.

Formado por uma mesa de 16 canais, quatro amplificadores de 1.000 watts de potência, dois equalizadores gráficos e acústicos e duas caixas de som para 600 watts cada uma, havendo a possibilidade de gravação e reprodução em cassete e rolo profissionais. Diversos microfones estão espalhados pelo teatro, sendo possível obter inúmeros efeitos de áudio em processamento digitalizado. Todos os equipamentos são de qualidade compatível com os de um estúdio de gravação que inclui, ainda, um sistema de comunicação com possibilidade de falar para todas as áreas técnicas do teatro através de 12 canais, simultaneamente. Também a acústica é comparável à dos estúdios de gravação.²¹⁹

O projeto de iluminação foi de Jorginho de Carvalho, com 106 refletores (Telem) e mesa de 35 canais de 5.000 watts, com três pré-ajustes de intensidade de luz e 400 pontos de luz.

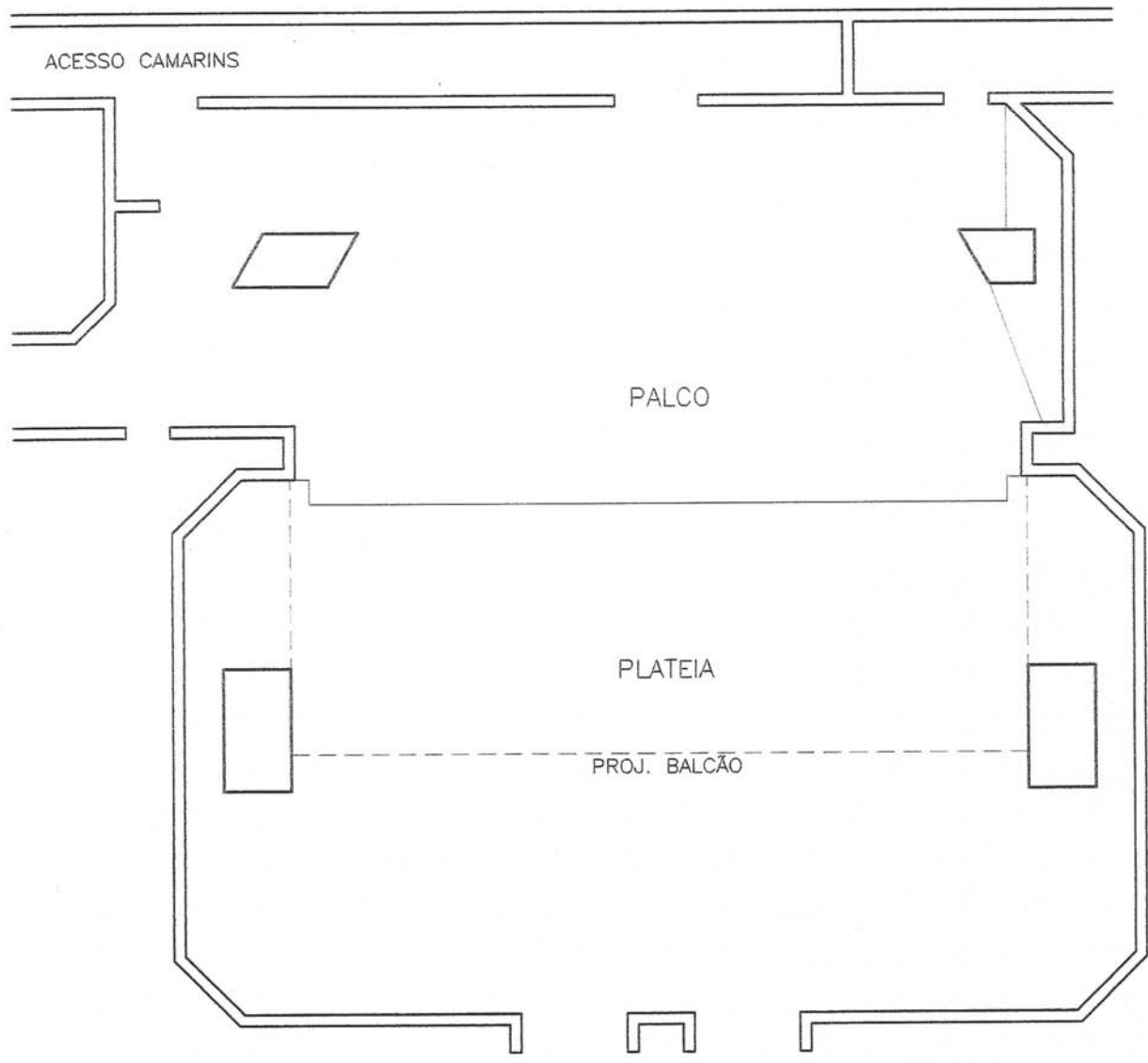
Na ocasião de sua inauguração, contou com a presença do dramaturgo francês Eugène Ionesco, que lá realizou depois duas conferências.

Em 1982/1983, o Grupo Delfin foi marcado por um escândalo financeiro envolvendo seus administradores, havendo um processo de intervenção pelo Banco Central. Nesta época estava em cartaz a peça *Agnes de Deus*, de John Pielmeir, com direção de Jorge Takla, e no elenco Lucélia Santos, Nicete Bruno, Yara Amaral, que ficou em cartaz de 19 de janeiro a 2 de maio de 1983.

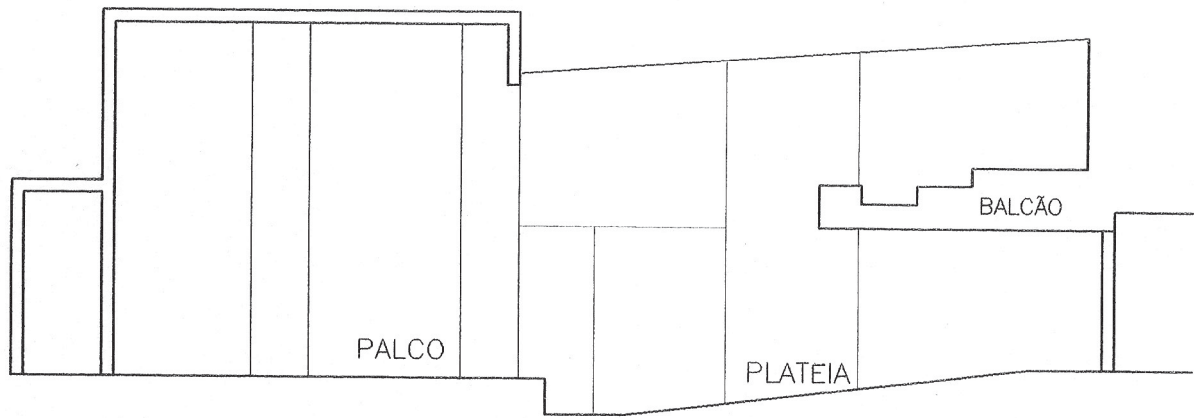
Nos dois anos que se seguiram, o teatro permaneceu fechado, havendo saques de seus equipamentos. Esta situação estendeu-se até meados de 1986, quando então entrou em reforma por quase um ano. Em outubro de 1987, foi reinaugurado por Fernanda Montenegro, com um recital de poesias de Adélia Prado.

Em 1993 já estava integrado à rede municipal de teatros, e em abril Sérgio Britto era designado por Helena Severo – então Secretária Municipal de Cultura da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, para a direção artística e administrativa do teatro; dentro de um projeto de dinamização de vários teatros municipais. E um acordo da Secretaria com a General Eletric do Brasil (GE) foi possível remodelar toda a iluminação do teatro, desde fachada, letreiros, painéis e sala de espetáculos.

Na administração de Sérgio Britto o teatro abriu horários nobres, infantis e alternativos, enriquecendo sua programação com concertos de câmara, recitais, debates e workshops para atores e dançarinos, que eventualmente eram contratados



Teatro da Cidade Ex-Delfin. Planta baixa, (S.E.)



Teatro da Cidade Ex-Delfin. Corte, (S.E.)

para as produções da casa. Em sua gestão já passaram pelo teatro: *Brincante e Figurado*, com Antonio Nóbrega (1993); *O dia de Alan*, de Vladimir Capella, com direção de Ewerton de Castro (1993); *Quintana*, montagem do Ballet Contemporâneo do Rio de Janeiro, homenagem ao poeta Mario Quintana (1993); *A.M.O.R.*, do Grupo de Dança DC (1993); *Cartão de Embarque*, de Daniel Herz e Suzana Braga (1994); *De Berlim a Broadway*, de Wolf Maia baseado na vida do autor e compositor Kurt Weill (1994); *Ballet Carmem*, Sérgio Brito e Fábio de Mello (1994); *Na era do rádio*, de Clóvis Levi (1995/1996); *Helena, um homem chamado Gilda*, direção de Marcelo Saback (1996), entre outros pelos anos de 1997 e 1998.

A direção artística de Sérgio Britto imprimiu uma linha de espetáculos, resgatando fatos, emoções e particularidades de nossa história. O Delfin passou a casa de espetáculos particular em regime de contrato com a Prefeitura do Rio de Janeiro, e seu nome mudou para Teatro UniverCidade.

1984 Teatro Scala

No local do antigo Restaurante Vivará, Avenida Afrânio de Melo Franco, no Leblon, foi erguida uma casa de shows: Scala Rio, uma cópia maior do Scala de Barcelona, com seus 1.700 m² de ocupação, com estacionamento próprio, em dois andares e com uma decoração sofisticada idealizada por Giles Jacquard, na base de espelhos, granito e mármore de carrara.

No primeiro pavimento um salão para 1.600 pessoas distribuídas em cadeiras, acompanhadas de mesas ricamente vestidas, iluminado por um lustre de 17 m de comprimento por 5 m de largura.

Seu palco com 17 m de frente por 10 m de fundo, com fosso de orquestra, sendo uma parte fixa e outra móvel, transformando-se em pista de dança após o show.

Bares colocados em pontos estratégicos e três cozinhas, atendem aos espectadores deste salão. O segundo andar da casa, um outro salão com capacidade maior do que o primeiro, é um espaço dedicado a nomes de destaque da música brasileira e estrangeira.

A iniciativa coube a um grupo de empresários, liderado por Chico Recarey. Sua inauguração se deu em janeiro de 1984, com o show *Golden Rio*, dirigido por Maurício Sherman, cenografia de Arlindo Rodrigues, figurinos de Marco Aurélio, coreografia de Juan Carlos Berardi, regência e arranjos dos maestros Guio de Moraes e José Briamonte.

O Scala Rio é uma casa de shows para turistas nacionais e internacionais, não tendo atividades teatrais.

1984 Teatro Alice

Pequeno e modesto no início do ano de 1984 era inaugurado um teatrinho na Rua Alice, Laranjeiras, que recebeu seu nome: Teatro Alice, uma iniciativa de Emily Pirmez, Adilio Athos, Ruyter de Carvalho, Roberto Salomão e Adilson Gomes, já que não estavam conseguindo um local para montar seu espetáculo, e como o grupo também trabalhava com cenografia e figurinos, decidiram aproveitar a casa, que antes era o estúdio do grupo, e transformá-la em um teatrinho.

Do lado de fora da casa, somente uma placa com o número 146 da rua, indicava que ali era uma casa de espetáculos, internamente uma sala com arquibancadas e refletores havia sido transformada num teatrinho. A estreia do espaço foi com a

peça *Minha doce funcionária*, uma comédia de Ruyter de Carvalho. Sendo utilizado somente como local de trabalho do grupo, o teatrinho teve vida curtíssima.

1988 Teatro Continua que tava ótimo

O Teatro Continua que tava ótimo, foi inaugurado em agosto de 1988 pelo Grupo Oficina de Artes, na ladeira Ari Barroso n. 1, no Leme. Um espaço alternativo, que teve como estreia o *Mês da dança*, com poucas apresentações. Uma sala que não teve repercussão e teve vida curtíssima.

1989 Teatro Posto 6

O Teatro Posto 6 foi uma iniciativa da atriz empresária Thaís Portinho, que em toda sua carreira de mais de 20 anos, sempre foi contratada de diversas companhias de teatro, notando durante esta trajetória profissional que os melhores papéis eram destinados

aos donos das companhias. Decidindo então produzir seus próprios espetáculos, vivendo então às voltas com os altos custos de uma produção. Em 1985 começa a pensar em ter seu próprio espaço, e sai em campo procurando um lugar para construir seu teatro. Em 1987, depois de tanto procurar, acaba achando uma loja disponível à Rua Francisco Sá, n. 51, Copacabana. Sendo o bastante para que a atriz empresária vendesse seus quatro imóveis, e investisse na compra e adaptação da loja, transformando-a em um pequeno teatro.

Conforme palavras da própria Thaís Portinho a Gustavo Abruzzi, na *Tribuna da Imprensa*, de 9 de novembro de 1988:

Vou ter uma certa autonomia para dirigir minha vida. [...] Se esse teatro der o que os meus quatro imóveis dariam alugados eu fico satisfeita.

Uma casa com capacidade para 140 espectadores, com 20 poltronas estofadas que eram do ex-Teatro Mesbla e as restantes diferentes dispostas, em dois módulos de arquibancadas, ar-condicionado, cabines de luz e som e camarins. O palco quase ao nível do piso, uma meia arena de pé direito baixo, que comporta montagens simples, pouco complexas tecnicamente, pois não possui urdimento, nem estrutura de caixa cênica. Trata-se de uma pequena sala, com um foyer, para no máximo vinte pessoas.

Thaís Portinho para construir seu teatro teve que vencer a intolerância e incompreensão dos condôminos do edifício onde o mesmo era localizado, conforme palavras de Marco Nanini, ao *Jornal do Brasil*, de 7 de setembro de 1987:

...chega a ser inacreditável que uma pessoa (no caso Thaís Portinho) após uma saga de 10 anos de procura, venda todos os seus



Fachada Teatro Posto 6

bens para construir um novo espaço teatral para o público carioca e esbarre na intransigência de alguns condôminos que não querem um teatro entre tantas lojas da galeria de seu edifício, alegando que isto atrairia “bêbados, maconheiros e motoqueiros” desconsiderando – por ignorância – o público frequentador do teatro e desconhecendo que a maioria das pessoas que têm moto não é formada por bandidos.

Em 16 de janeiro de 1989, foi a inauguração do teatro, marcada por mais uma violência dos síndicos do prédio: Humberto Lins Calheiros e Ari de Melo; que trancaram às 20:00 horas o portão que dá acesso à galeria, onde está localizado o teatro, impedindo o público de entrar; apesar de toda documentação da casa estar legalizada.

O público duas horas depois, já sem paciência, começou a pular e por fim arrombou o portão. O espetáculo só foi começar com duas horas de atraso: *Brasil, a peça*, de quatro autores, cada um com esquetes diferentes a respeito de nossa história: Miguel Falabella, Luiz Carlos Góes, Maria Lúcia Dahl e Vicente Pereira; com direção de Jacqueline Laurence, estrelando Edwin Luisi e Thaís Portinho, que também ficou com a produção e figurinos e os cenários assinados por Guilherme Karan. Uma casa em plena atividade teatral, com espetáculos de produção de pequeno porte, devido às condições técnicas do espaço. Em abril de 1999, em uma matéria do jornal *O Globo*, sobre a crise enfrentada pelos teatros do Rio, onde muitos estavam sendo alugados e outros vendidos. Thaís Portinho afirmava: “Hoje em dia, o teatro é uma preocupação, mas só irei vendê-lo quando se transformar num peso para mim”.²²⁰

Casas de Espetáculos desativadas no Rio de Janeiro



Foto Espaço do Sonho

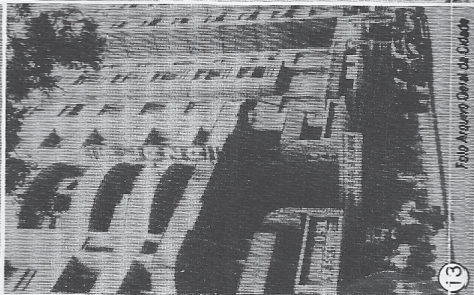
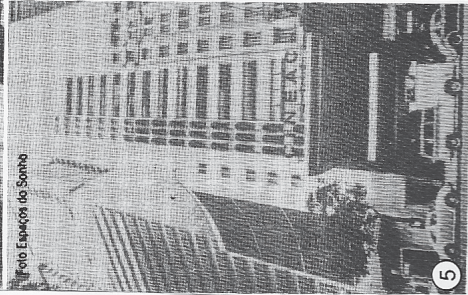
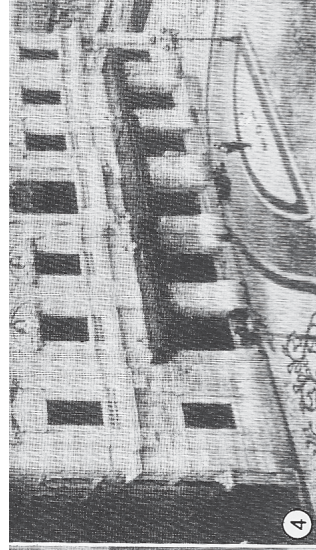
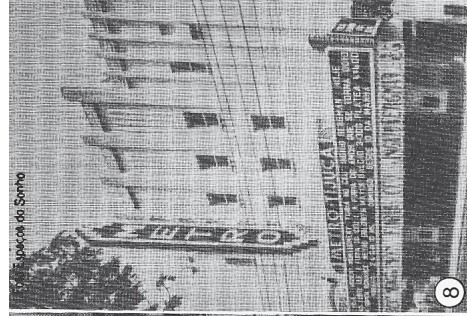
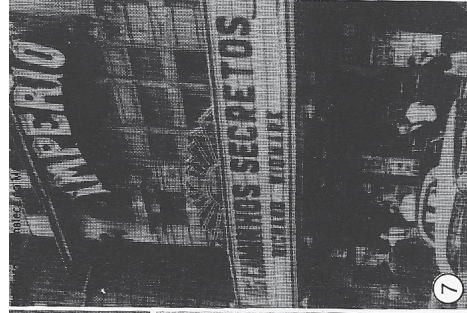


Foto Arquivo Casa da Cidade

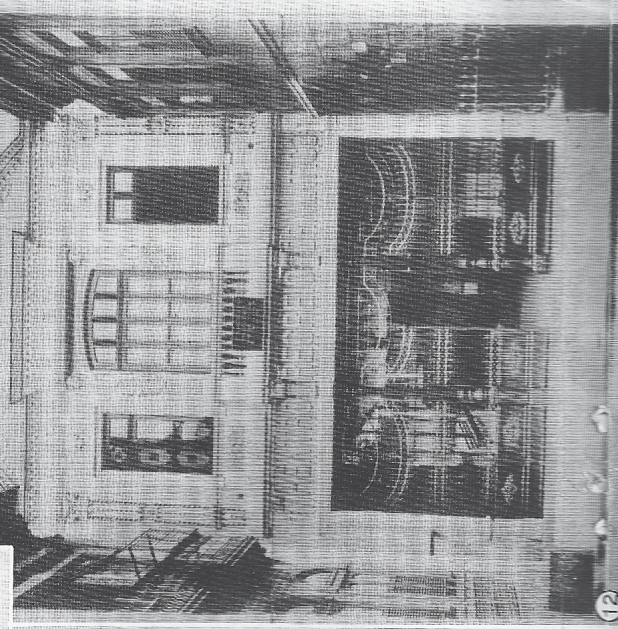
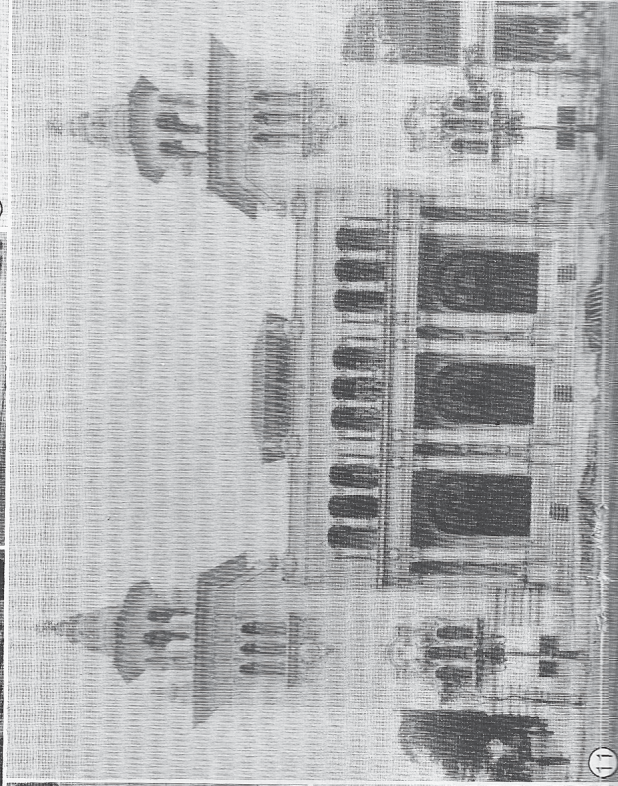
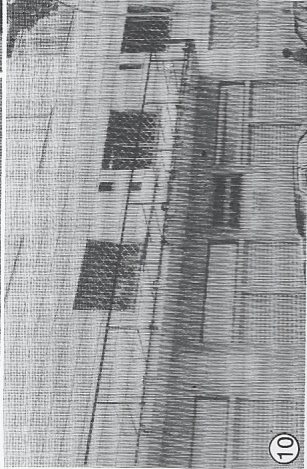


Foto Arquivo Casa da Cidade

Referências Bibliográficas

Cassinós

Revista Para Todos. Rio de Janeiro, 10 de Janeiro de 1925.

Teatro do Fluminense

Jornal A Noite. Rio de Janeiro, 17 de abril de 1941.

Teatro Jardel

Dionysos. Rio de Janeiro, junho de 1949, p. 150 e 151.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 23 de maio de 1959.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro, n. 307/308/309, janeiro/junho de 1959.

Teatro Ilustrado. Rio de Janeiro, n. 12, agosto de 1959; n. 13, setembro de 1959.

Teatro Copacabana

Jornal Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 28 de setembro de 1969.

O Cruzeiro. Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 1955.

O Estado de S. Paulo. São Paulo, SP, 20 de setembro de 1978.

O Globo. Rio de Janeiro, 16 de setembro de 1972; 2 de junho de 1976; 19 de setembro de 1985; 27 de junho de 1986.

Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro, 10 de agosto de 1972; 16 de junho de 1983.

Última Hora. Rio de Janeiro, 25 de março de 1968.

Teatro Follies

Jornal A Noite. Rio de Janeiro, 6 de novembro de 1953.

Teatro Alaska (Cinema)

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 17 de abril de 1982; 29 de julho de 1997; 8 de outubro de 1998; 18 de outubro de 1998.

O Globo. Rio de Janeiro: 2 de fevereiro de 1988; 5 de setembro de 1996; 28 de julho de 1997; 2 de maio de 1998; 30 de agosto de 1998; 2 de setembro de 1998; 4 de setembro de 1998; 10 de setembro de 1998; 15 de setembro de 1998; 8 de outubro de 1998.

Teatro Fonte da Saudade (Teatro da Fonte da Saudade)

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 18 de outubro de 1973; 28 de dezembro de 1973; 11 de setembro de 1982; 18 de outubro de 1998.

O Globo. Rio de Janeiro: 17 de junho de 1970; 10 de setembro de 1982.

Última Hora. Rio de Janeiro: 3 de outubro de 1973.

Teatrinho do Olympico

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 18 de agosto de 1956.

Teatro da Praça (Teatro Gláucio Gill)

Diário Oficial. Rio de Janeiro: 14 de abril de 1966; 15 de abril de 1966; 25 de janeiro de 1967; 23 de fevereiro de 1967; 31 de janeiro de 1968.

Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 22 de agosto de 1953.

Diário de Notícias. Rio de Janeiro: 6 de agosto de 1968.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 16 de setembro de 1967; 21 de dezembro de 1977; 16 de outubro de 1978; 20 de fevereiro de 1980; 9 de novembro de 1980; 2 de julho de 1985; 12 de maio de 1987; 13 de setembro de 1987; 16 de outubro de 1990.

O Dia. Rio de Janeiro: 18 de outubro de 1990.

O Globo. Rio de Janeiro: 19 de outubro de 1965; 5 de novembro de 1990; 4 de agosto de 1992; 6 de agosto de 1992; 12 de agosto de 1992; 14 de agosto de 1992; 6 de julho de 1997; 14 de novembro de 1997; 7 de fevereiro de 1998; 27 de fevereiro de 1998; 15 de março de 1998.

Teatrarte. Rio de Janeiro: Publicação Jotae Promoções e Produções Artísticas Ltda., n. 11, novembro/dezembro de 1990.

Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro: 24 de maio de 1966; 9 de julho de 1965.

Última Hora. Rio de Janeiro: 4 de junho de 1984; 13 de setembro de 1984; 22 de fevereiro de 1989.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro: n. 476, outubro/novembro/dezembro de 1990.

Teatro Santa Rosa

Diário Carioca. Rio de Janeiro: 3 de dezembro de 1960.

Dória, Gustavo A.. *Moderno Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975, p. 151-154.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 25 de janeiro de 1977; 10 de abril de 1978.

O Globo. Rio de Janeiro: 8 de junho de 1977.

O Jornal. Rio de Janeiro: 15 de abril de 1961.

Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro: 22 de junho de 1977.

Última Hora. Rio de Janeiro: 3 de abril de 1979.

Teatro Carioca

Diário de Notícias. Rio de Janeiro: 1 de julho de 1964.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 26 de agosto de 1964.

O Jornal. Rio de Janeiro: 3 de setembro de 1966.

Teatro Princesa Isabel

A Notícia. Rio de Janeiro: 4 de fevereiro de 1965; 19 de setembro de 1978.

A Província do Pará. Belém, PA: 5 de junho de 1967.

Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 10 de janeiro de 1965.

Diário de Notícias. Rio de Janeiro: 3 de agosto de 1964; 1 de outubro de 1964; 4 de outubro de 1964; 25 de abril de 1965; 16 de fevereiro de 1971.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 1 de setembro de 1964; 20 de setembro de 1981; 18 de fevereiro de 1982; 6 de março de 1982.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro: 3 de outubro de 1964.

O Globo. Rio de Janeiro: 27 de janeiro de 1965; 29 de janeiro de 1965.

Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro: 29 de setembro de 1964.

O Jornal. Rio de Janeiro: 28 de janeiro de 1965; 16 de maio de 1967.

Revista de teatro da Sbat. Rio de Janeiro, n. 343, janeiro/fevereiro de 1965.

Teatro Miguel Lemos (Brigitte Blair I)

A Noite. Rio de Janeiro: 19 de maio de 1964.

Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 12 de agosto de 1965; 06 de agosto de 1966.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 24 de agosto de 1965; 5 de agosto de 1966; 6 de agosto de 1966; 13 de setembro de 1966.

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro: 6 de maio de 1982.

O Globo. Rio de Janeiro: 30 de junho de 1966; 23 de novembro de 1998.

Última Hora. São Paulo, SP: 8 de outubro de 1964.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro: n. 339, maio/junho de 1964; n. 372, novembro/dezembro de 1969.

Teatro Infantil do Parque do Flamengo

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro: 12 de setembro de 1965.

O Estado de S. Paulo. São Paulo, SP: 3 de julho de 1966.

O Globo. Rio de Janeiro: 20 de agosto de 1965; 11 de março de 1967; 06 de julho de 1975; 18 de fevereiro de 1999.

Teatro da Lagoa

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 17 de julho de 1981; 15 de agosto de 1996.

O Dia. Rio de Janeiro: 4 de setembro de 1997.

O Globo. Rio de Janeiro: 18 de julho de 1981; 26 de maio de 1998.

Teatro da Galeria Astor

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 20 de março de 1977.

Café-concerto Casa Grande (Teatro Casa Grande)

Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 21 de agosto de 1966.

Diário de Notícias. Rio de Janeiro: 25 de agosto de 1966.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 25 de setembro de 1966; 3 de maio de 1978; 12 de maio de 1978; 15 de maio de 1978; 21 de maio de 1978; 25 de maio de 1978; 29 de maio de 1978; 3 de julho de 1978; 7 de julho de 1978; 15 de abril de 1986; 6 de abril de 1997; 11 de abril de 1997; 1 de junho de 1997.

Folha de São Paulo. São Paulo, SP: 27 de maio de 1978.

O Dia. Rio de Janeiro: 25 de setembro de 1966; 24 de outubro de 1997.

O Estado de S. Paulo. São Paulo, SP: 17 de maio de 1978.

O Globo. Rio de Janeiro: 25 de maio de 1978; 30 de maio de 1978; 30 de abril de 1987; 10 de dezembro de 1988; 11 de dezembro de 1988; 6 de abril de 1997; 7 de abril de 1997; 16 de maio de 1997; 29 de maio de 1997; 14 de junho de 1997; 8 de agosto de 1997; 12 de dezembro de 1997; 23 de janeiro de 1998; 21 de maio de 1998; 8 de agosto de 1998; 14 de agosto de 1998; 24 de dezembro de 1998.

Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro: 21 de maio de 1974; 1 de maio de 1986.

Última Hora. Rio de Janeiro: 27 de agosto de 1966; 31 de maio de 1978.

Revista Manchete. Rio de Janeiro: 12 de abril de 1997.

Mini teatro

Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 5 de fevereiro de 1967.

Diário de Notícias. Rio de Janeiro: 10 de fevereiro de 1967; 17 de setembro de 1967.

O Globo. Rio de Janeiro: 25 de março de 1967.

O Jornal. Rio de Janeiro: 26 de janeiro de 1967; 30 de julho de 1967.

Teatro Ipanema (Teatro Rubens Corrêa)

Jornal Boca de Cena SATED. Rio de Janeiro, n. 1, ano I, agosto de 1995.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 28 de janeiro de 1996.

O Estado de S. Paulo. São Paulo, SP: 12 de outubro de 1995.

O Globo. Rio de Janeiro: 22 de dezembro de 1995; 23 de janeiro de 1996; 2 de fevereiro de 1996; 28 de fevereiro de 1996; 7 de novembro de 1997; 1 de janeiro de 1998; 24 de janeiro de 1998.

Teatro de Bolso do Leblon (Teatro Aurimar Rocha)

Boletim da ACET. Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1980.

Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1964.

Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1964.

Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 12 de junho de 1974; 6 de setembro de 1968; 22 de setembro de 1968.

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 14 de maio de 1981; 17 de julho de 1983.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 8 de setembro de 1968; 19 de fevereiro de 1983; 9 de julho de 1985; 10 de maio de 1995; 10 de junho de 1995; 5 de janeiro de 1997.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1980.

Luta Democrática. Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 1983.

O Dia. Rio de Janeiro, 6 de abril de 1989.

O Fluminense. Niterói, RJ, 11 de fevereiro de 1983.

O Globo. Rio de Janeiro, 2 de novembro de 1980; 25 de abril de 1983; 21 de junho de 1983; 19 de março de 1985; 26 de abril de 1985; 2 de julho de 1985; 2 de agosto de 1995; 19 de julho de 1996; 17 de agosto de 1996.

Revista Amiga. Rio de Janeiro, n. 777, março de 1985.

Revista Dionysos. Rio de Janeiro, junho de 1949, p. 151.

Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1980.

Última Hora. Rio de Janeiro, 16 de maio de 1968; 21 de março de 1985; 25 de março de 1985.

Teatro da Praia

Diário de Notícias. Rio de Janeiro: 22 de janeiro de 1967.

O Jornal. Rio de Janeiro: 1 de novembro de 1966.

Revista Manchete. Rio de Janeiro: 17 de julho de 1969.

Teatro Glória

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 22 de setembro de 1985; 31 de dezembro de 1986.

O Dia. Rio de Janeiro: 8 de março de 1987.

O Globo. Rio de Janeiro: 5 de agosto de 1972; 18 de fevereiro de 1997; 10 de agosto de 1997; 19 de agosto de 1997; 14 de outubro de 1998; 15 de outubro de 1998.

O Jornal. Rio de Janeiro: 28 de outubro de 1970.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro: n. 377, setembro/outubro de 1970.

Teatro D. Pedro I (Hotel Nacional)

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 19 de novembro de 1985; 22 de dezembro de 1986.

Jornal O Globo. Rio de Janeiro: 31 de agosto de 1984; 7 de janeiro de 1996; 29 de janeiro de 1998.

Jornal Última Hora. Rio de Janeiro: 21 de março de 1972.

Revista Manchete. Rio de Janeiro: 10 de dezembro de 1977.

Teatro Cachimbo da Paz

Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 15 de agosto de 1972.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 30 de agosto de 1972.

Diário de Notícias. Rio de Janeiro: 22 de junho de 1972.

O Globo. Rio de Janeiro: 14 de outubro de 1972.

Teatro da Galeria

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 24 de setembro de 1972; 27 de setembro de 1981.

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro: 15 de março de 1983; 30 de março de 1983.

O Estado de Minas. Belo Horizonte, MG: 27 de novembro de 1981.

O Globo. Rio de Janeiro: 24 de abril de 1983.

Revista Amiga. Rio de Janeiro: 8 de março de 1978.

Revista Grande Hotel. Rio de Janeiro: 14 de agosto de 1978.

Teatro Adolpho Bloch

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 1 de junho de 1972; 15 de março de 1988; 13 de junho de 1997.

O Globo. Rio de Janeiro: 21 de dezembro de 1972; 16 de janeiro de 1973; 17 de janeiro de 1973; 11 de abril de 1997; 13 de junho de 1997.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro: n. 339, maio/junho de 1964; n. 391, janeiro/fevereiro de 1973; n. 501, julho de 1997.

Teatro Villa-Lobos

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 21 de novembro de 1977; 23 de outubro de 1978; 3 de fevereiro de 1979; 6 de fevereiro de 1979; 8 de março de 1979; 27 de maio de 1979; 20 de outubro de 1979; 23 de outubro de 1979; 29 de outubro de 1979; 1 de setembro de 1981; 2 de janeiro de 1984; 23 de março de 1984; 18 de outubro de 1984; 13 de setembro de 1987; 27 de dezembro de 1987; 28 de agosto de 1988; 30 de agosto de 1988; 10 de abril de 1989.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro: 25 de fevereiro de 1979; 10 de março de 1979.

Jornal dos Sports. Rio de Janeiro: 23 de maio de 1987; 29 de maio de 1987.

O Dia. Rio de Janeiro: 2 de fevereiro de 1989.

O Fluminense. Niterói, RJ: 15 de abril de 1978.

O Globo. Rio de Janeiro: 27 de outubro de 1978; 30 de agosto de 1980; 11 de maio de 1984; 12 de novembro de 1984; 10 de junho de 1985; 30 de abril de 1989; 15 de maio de 1989.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro: março/abril de 1978; novembro/dezembro de 1978; n. 466, agosto/setembro/outubro de 1988.

Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro: 10 de novembro de 1979; 4 de maio de 1988.

Última Hora. Rio de Janeiro: 15 de junho de 1981; 4 de junho de 1984; 10 de setembro de 1988.

Teatro Tapume

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 5 de setembro de 1982.

O Globo. Rio de Janeiro: 28 de agosto de 1981; 18 de abril de 1982; 18 de novembro de 1982; 23 de novembro de 1982; 15 de março de 1983.

Teatro Delfin (Teatro UniverCidade)

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 28 de julho de 1982; 06 de agosto de 1982; 08 de agosto de 1982; 30 de janeiro de 1983; 3 de março de 1983; 25 de março de 1983; 17 de abril de 1983; 26 de janeiro de 1986; 2 de fevereiro de 1986; 13 de abril de 1993.

Jornal dos Sports. Rio de Janeiro: 4 de agosto de 1985; 9 de agosto de 1985.

O Fluminense. Niterói, RJ: 20 de julho de 1982.

O Globo. Rio de Janeiro: 28 de julho de 1982; 23 de janeiro de 1983; 12 de abril de 1983; 22 de julho de 1983; 22 de julho de 1987.

Teatro Scala

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 1 de fevereiro de 1984.

Última Hora. Rio de Janeiro: 6 de novembro de 1985.

Teatro Alice

Jornal O Refletor. Rio de Janeiro: n. 26, setembro de 1984.

Teatro Continua que tava ótimo

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 15 de agosto de 1988.

Teatro Posto 6

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 10 de maio de 1987; 7 de setembro de 1987; 18 de setembro de 1988; 16 de janeiro de 1989; 18 de janeiro de 1989.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro: 06 de novembro de 1988.

O Dia. Rio de Janeiro: 31 de dezembro de 1988.

O Globo. Rio de Janeiro: 16 de janeiro de 1989.

Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro: 9 de novembro de 1988.

4.4. TEATROS DE BAIROS

“Essa história de Zona Norte – Zona Sul hoje é decisiva. Fazer teatro além túnel é inútil, porque as pessoas do lado de lá estão sempre querendo vir para o lado de cá por causa do passeio. O dinheiro gasto com o teatro na zona sul se valoriza. Isso existe, isso é decisivo. Eu sou cético – confesso – a qualquer experiência com teatro da zona norte para cima. Acho que não funciona”.

Orlando Miranda a José Castello²¹

Nesta entrevista a José Castello, publicada no *Diário de Notícias* de 18 de novembro de 1973, Orlando Miranda demonstra muito bem o sacrifício que é levar o público a um teatro na Zona Norte: qualquer esforço, por maior que seja, não consegue manter repletas, por muito tempo, as casas de espetáculos. Claro que dirigir-se a um centro maior, onde estejam bares, restaurantes, cinemas e outras atrações, é mais interessante do que permanecer em bairro residencial, ou em bairro afastado. Em geral, os chamados subúrbios passam a atrair público quando investem na construção de shoppings centers, a versão contemporânea do centro comercial de rua, cujas características principais – economia de tempo e espaço, conforto e segurança – são os maiores atrativos.

Na verdade, a tradição que a história dos edifícios teatrais sustenta é a da atração exercida pelos polos culturais. O primeiro foi, sem dúvida, o Centro da cidade. Mas, num segundo momento, a migração para a Zona Sul, tanto quanto para outros bairros da cidade, mais ou menos periféricos, ocorreu simultaneamente.

A maioria das análises das crises dos teatros, no entanto, apenas se reporta ao tempo em que o Centro era o único a oferecer casas de espetáculos. Esse tempo, incluindo os séculos XVIII, XIX e início do XX, também passou. A cidade cresceu, as necessidades mudaram, mas os defensores não se conformaram com os fechamentos dos teatros que fizeram o gosto de algumas gerações. Em 1957, era publicado na *Revista de Teatro da Sbat*, o artigo com o seguinte título: “O Teatro no Rio de Janeiro há cem anos” em que aparece este tom melancólico e inconformado

O teatro no Rio de Janeiro, em 1857, possui extraordinária vitalidade em relação às condições da cidade e em vários aspectos supera as condições de agora.

O número de casas de espetáculos não era, naturalmente, o de agora. Funcionavam o Teatro São Pedro de Alcântara, onde hoje está o Teatro João Caetano, o Teatro Ginásio Dramático, na atual Rua do Teatro, o Teatro São Januário, onde a Rua D. Manoel toca a Rua São José, o Teatro Lírico Fluminense, ex-Provisório, na atual Praça da República, perto da Rua da Constituição e os menores que eram o Teatro Paraíso e o Teatro de Botafogo, nesta praia, além do vizinho Teatro de Santa Teresa, em Niterói, aonde João Caetano levava elencos do Rio. Ao todo seis teatros, que viviam em permanente ação, o que, para uma cidade de duzentos e poucos mil habitantes, significa muitíssimo mais do que os atuais dezessete, dos quais dois – Fênix e República – de há muito fechados, para capital de três milhões, desvantagem de agora que bem se precisa, se estabelecermos proporção entre as duas épocas, o que daria à presente pelo menos sessenta teatros, pois realmente esta metrópole é dez vezes maior

do que há cem anos. É claro que então não havia cinemas e com isto se verifica que na verdade o filme fez terrível concorrência ao palco.

Da pequenez do público resultava as peças ficarem pouco tempo no cartaz, embora houvesse casos de um mês, o que era muito, sobretudo se compararmos com o ocorrido há três decênios e tanto, como no Trianon, onde uma comédia só durava em regra uma semana, obrigando os artistas a esfalfante trabalho de intensificar os ensaios de uma peça assim que outra surgia no cartaz. Ademais os teatros de então andavam tão em dia, e até mais, do que os atuais com a produção europeia, com a montagem de obras sem grande demora após a sua estreia na Europa, e isso num tempo em que a viagem do Velho Mundo para cá era qualquer coisa de dois meses e dias. E a acrescentar a essas considerações há o fato das companhias dramáticas serem muito melhor constituídas do que as de agora, pois esses elencos presentes não possuem em regra mais de quatro ou cinco intérpretes de primeira ordem, e outrora eles eram quase que só de excelentes artistas.²²²

1913 Coliseu Sul-Americano

Casa com funções teatrais e cinematográficas foi o Coliseu Sul-Americano, inaugurada em 1913, no Boulevard 28 de setembro, Vila Isabel.

1952 Teatro Madureira (Teatro Zaquia Jorge)

O Teatro de Madureira localizado no bairro do mesmo nome, em frente à estação de Ma-

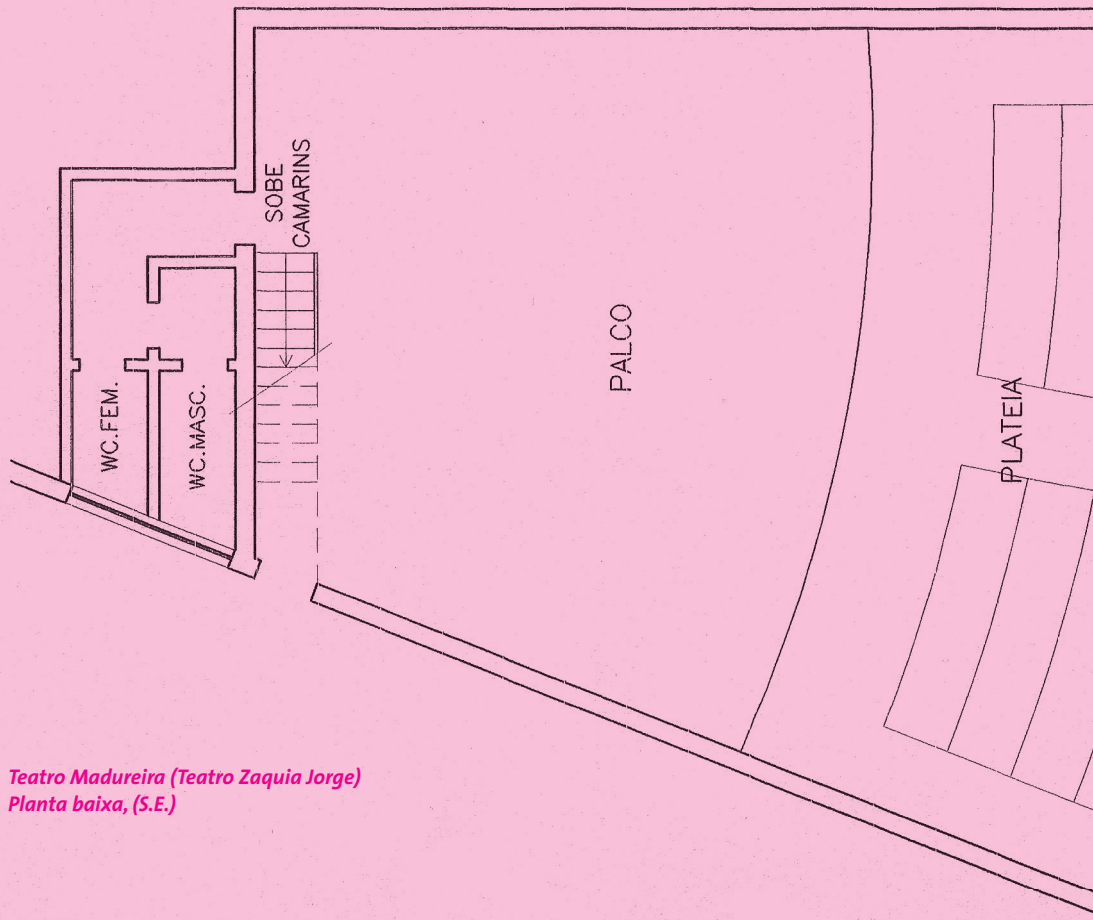
dureira, começou a ser construído em 1951, por iniciativa da atriz Zaquia Jorge. Durante o período de obras enfrentou sérios problemas financeiros, sendo então subvencionada pelo Serviço Nacional de Teatro, na gestão do então Diretor Aldo Calvet. Em 1951, foi concedida a importância de quarenta mil cruzeiros; em 1952, mais quarenta mil cruzeiros, e em 1953 a importância de sessenta mil cruzeiros; para a construção do teatro.

Em 1951, as obras estiveram paralisadas porque a Prefeitura não autorizava a aprovação do projeto, tendo o SNT que intervir. Em 14 de julho de 1951, foi enviado ofício ao Prefeito João Carlos Vidal solicitando aprovação urgente da planta da referida instalação da casa de espetáculos. Em 17 de novembro do mesmo ano, foi enviado outro ofício, ao mesmo prefeito, pedindo aprovação da planta do teatro, que se encontrava na Secretaria de Obras, com o engenheiro Jorge Diniz. Em 7 de dezembro de 1951 outro telegrama era enviado pelo SNT ao Dr. Alim Pedro, Diretor de Viação e Obras da Prefeitura, sendo o seguinte o teor:

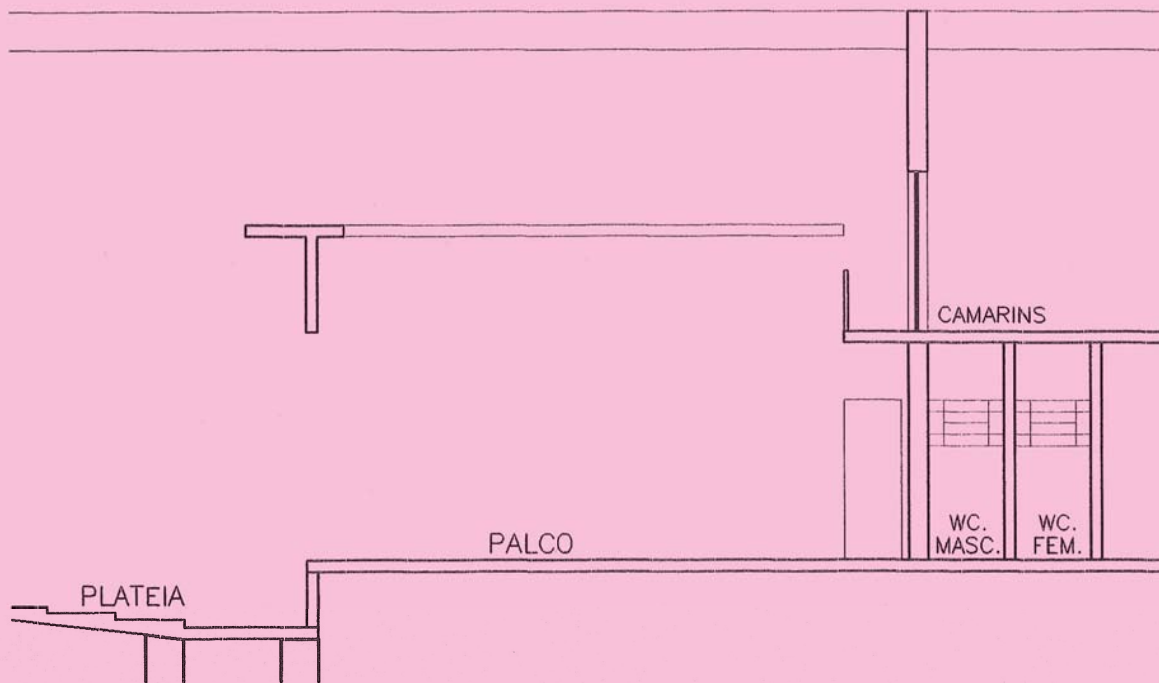
Tendo sido embargadas obras instalação Teatro Madureira vg constituindo semelhante determinação sério prejuízo Empresa Teatral Zaquia Jorge vg solicito intervenção urgente V.S. a fim tenham prosseguimento referidas obras. Pt.²²³

Em 3 de janeiro de 1952, mais um telegrama era enviado ao engenheiro Jorge Diniz, citado na mesma revista:

Sabendo da aprovação planta Teatro Madureira depende parecer V.S. vg em nome artistas brasileiros solicito melhor boa vontade sentido possa nossa capital contar mais uma casa espetáculos tão necessário crescente desenvolvimento teatral.



Teatro Madureira (Teatro Zaquia Jorge)
 Planta baixa, (S.E.)



Teatro Madureira (Teatro Zaquia Jorge)
 Corte, (S.E.)

Enfim, o teatro é inaugurado em abril de 1952, com a revista *Trem de luxo*, de Walter Pinto e Freire Junior, escrita especialmente para a ocasião. Possuía duzentos lugares. Apesar da qualidade da casa, a falta de hábito do público em frequentar teatro quase leva Zaquia Jorge ao desespero. Revela, em *O Jornal*, de 19 de outubro de 1958:

Havia noite em que a plateia era composta de funcionários da casa, apenas. Outras, alguns ingressos eram vendidos à razão de um, dois e no máximo cinco cruzeiros.

Somente depois de dois anos de fundação, consegue obter os primeiros resultados. O marco histórico foi a peça *Banana não tem caroço*, de Geisa Bôscoli, em 1954. Outras revistas obtiveram êxito: *O Pequeno é quem manda*; *Alegria do peru*; *Pintando o sete*; *Macaco olha o teu rabo*; *Mengo tu é o maior*; *Tira o dedo do pudim*; *Sacode a jaca*; *Vamos brincar*; *Vira o disco*; *Mistura e manda*; *Tá na hora*; *O negócio é rebolar*; *Você não gosta* e, finalmente, *O negócio é mulher*, a que mais sucesso alcançou entre o público e a crítica.

O aparecimento da “filipeta” (convites com direito a certo abatimento) veio solucionar, em parte, o problema que afligia a empresária e atriz Zaquia Jorge. Diante do pequeno preço dos ingressos, da propaganda e das suficientes provas de que as revistas levadas à cena eram de categoria idêntica às levadas na Praça Tiradentes e em Copacabana, o público começa a frequentar a casa com mais assiduidade.

Restava apenas solucionar um problema: as *girls* e as artistas relutavam em não querer trabalhar em Madureira, sob a alegação de ser um subúrbio distante. Zaquia resolveu a questão pondo à disposição de todas uma camioneta especial que durante muitos anos saía da Praça Tiradentes às 19:15 horas e as conduzia de volta ao final do espetáculo.

Zaquia Jorge iniciava, em 1952, uma cruzada em prol do teatro pelos subúrbios, empregando todos os seus recursos na construção de uma sala de espetáculos que pudesse abrigar um elenco profissional. E apesar do êxito de que se revestiu a estreia, os tempos que se seguiram foram difíceis, pois uma população absolutamente desacostumada às funções teatrais pouco interesse demonstrava pela nova diversão que ali se instalava.

Mas ela pouco a pouco foi conquistando terreno. Facilitava o acesso ao teatro a todos que assim o desejassem e, em companhia de seus contratados, saía ela pelas ruas de Madureira fazendo propaganda do seu teatro e facilitando o seu acesso, em especial, às famílias locais. Com isso ela venceu, muito embora não tivesse recuperado tudo o que havia perdido em temporadas passadas.

O Teatro de Madureira tornou-se uma realidade, com seu gênero revista, e com seu público permanente. Em 30 de abril de 1956 abriu suas portas para uma festa comemorativa de aniversário. Para comemorar data tão festiva, os demais colegas de revista, que atuavam na cidade, foram até lá levar o seu aplauso a Zaquia Jorge, entre eles: Mara Rúbia, Colé, Silva, Lilian Fernandes, Silva Filho, Mione Amorim, Sonia Mamed, Walter D’Ávila, Costinha, Badaró, Ester Tarcitano, Wellington Botelho, Salúquia Rentini e muitos outros.

A certeza de que os ordenados seriam pagos e a prova de que o teatro não era uma aventura ou um capricho de vedeta fizeram, com o tempo, que para lá se dirigissem não apenas jovens desejosas de uma oportunidade, mas figuras realizadas no meio teatral.

Os madureirenses passaram a ver Joel de Almeida, Luz del Fuego, Araci Cortes, Black Out, Celeste Aída, Tiririca, Manoel Pêra, Áurea Paiva, Míriam Dolores e outras.

Na época, sob a direção de Zaquia Jorge, despontaram: Glória May, Lia Mara, Sandra

Sandré, Peggy Aubry. Meses depois Gloria May conseguia bons contratos nos teatros de Copacabana, depois vieram Madrid (Teatro Fuencarral) e o ABC de Lisboa.

Desde a fundação até 1958, somente durante dois meses o teatro esteve fechado. O fato verificou-se após a morte de Zaquia, a 23 de abril de 1957. Em junho, com *O espetáculo continua*, o teatro foi reaberto pelo seu irmão, Abrahão Jorge Filho com o nome Teatro Zaquia Jorge. A casa de espetáculos ficou 4 meses sob sua direção, mas a seguir, passou à orientação de Osvaldo Salgado Rodriguez, marido de Zaquia e continuador de sua obra.

Houve um grande hiato nas atividades do Teatro Zaquia Jorge. Somente na década de 1970, três artistas prestam uma homenagem àquela que armou-se de coragem e boa vontade, conseguindo um teatro para o subúrbio. Zé Carioca, Artur Farias e Manoel da Nóbrega, com entusiasmo e disposição, tentam dar continuidade ao trabalho de Zaquia Jorge, montando *Madureira de pernas pro ar*, em que um dos quadros era uma homenagem à atriz-empresária.

Apesar do esforço, não conseguem manter a casa de espetáculos por muito tempo. O sacrifício de se levar o público a frequentar teatro na zona norte é o que comenta Orlando Miranda, em uma entrevista a José Castello:

A pessoa hoje pode morar em cima do Teatro de Madureira, por exemplo, que chega o sábado e o programa é sempre a zona sul. Gastar quinze cruzeiros para ver uma peça na vizinhança, no caso da zona norte, é desvalorizar o pouco dinheiro que se tem para diversões. Então a pessoa apanha um *ônibus*, dá uma volta pela cidade, e vê o mar. A peça – pode ser a mesma peça – fica valorizada. Nos subúrbios, no máximo, se consegue promover um espetáculo na base de escolas, entidades, coisas assim.

Depois das infrutíferas investidas do trio Carioca-Farias e Nóbrega, o teatro permanece por algum tempo com atividades esporádicas. É fechado e logo depois alugado ao Curso pré-vestibular ADN.

Fernando Prucoli Moreira que fazia parte da faixa de público possível do Teatro Zaquia Jorge, também dá seu depoimento nesta entrevista sobre o teatro:

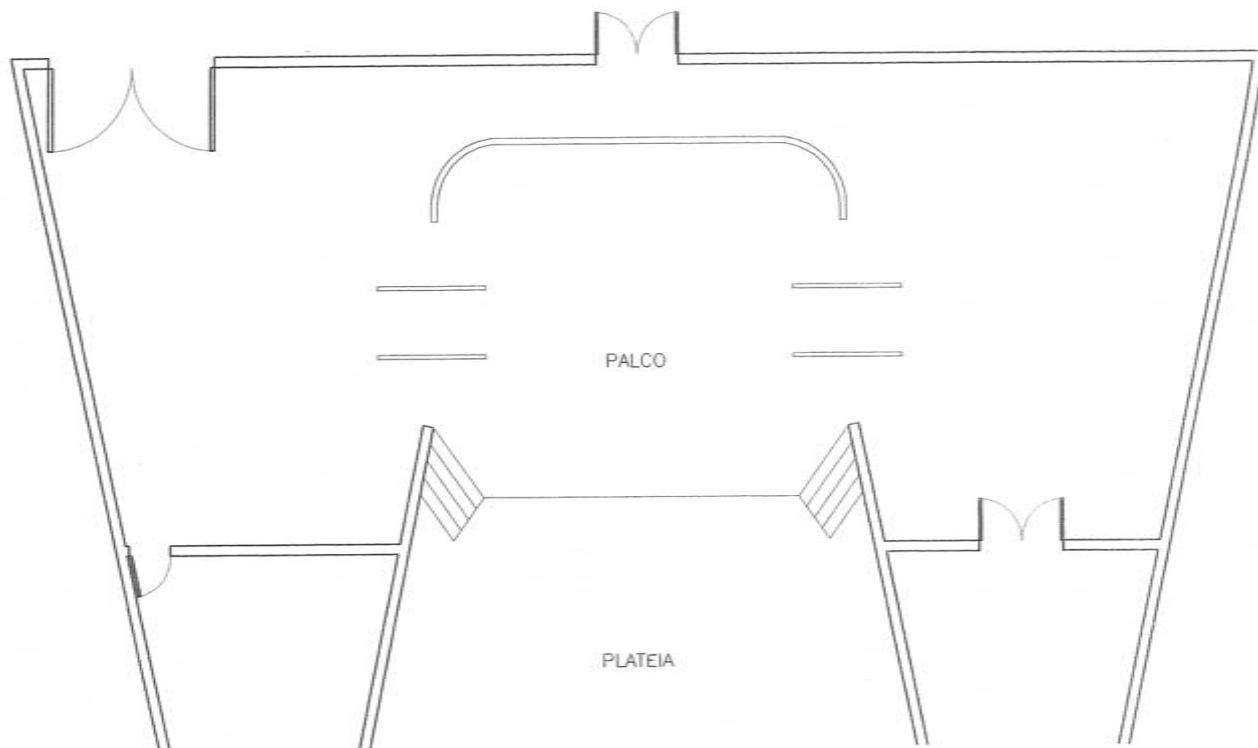
A última vez que vim aqui foi para ver o Costinha. Era sexta-feira de noite e devia ter no máximo umas vinte pessoas. Sabe como é, nem todo o pessoal por aqui sabe que este teatro existe... Na minha turma do ADN tem um grupinho que fala muito em teatro e costuma ir às vezes ver peças lá no Centro.

Em outubro de 1985, Lafayette Galvão tenta reinaugurá-lo com um musical.

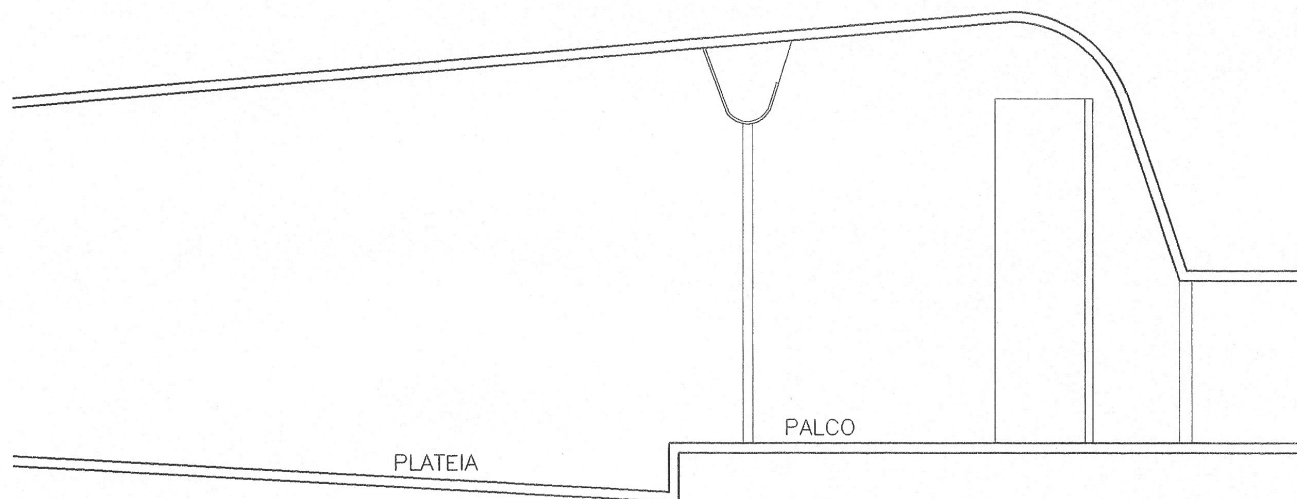
1954 Teatro Popular de Marechal Hermes (Teatro Armando Gonzaga)

Em 19 de abril de 1954 era inaugurado o Teatro Popular de Marechal Hermes, situado na Rua General Osvaldo Cordeiro de Farias n. 511, projeto arquitetônico de Afonso Eduardo Reydi, no governo do Presidente Getúlio Vargas.

A Secretaria Geral de Educação e Cultura da Prefeitura do então Distrito Federal dirigiu-se à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (Sbat), em nome do Prefeito Negrão de Lima, pedindo a indicação do nome de um teatrólogo para dar ao teatro de Marechal Hermes. A Sbat indicou o nome de Armando Gonzaga para patrono da sala de espetáculos, que passou a chamar-se Teatro Armando Gonzaga.



Teatro Armando Gonzaga. Planta baixa, (S.E.)



Teatro Armando Gonzaga. Corte, (S.E.)

Em 1973, o *Diário de Notícias* de 18 de novembro publicava uma matéria sobre o teatro, falando de suas “290 cadeiras de madeira” e de seu “palco bem grande”.

Devido às precaríssimas condições é fechado em 1978. Mas *O Globo*, de 7 de março de 1981 noticia:

...vai ser reaberto, finalmente, o Teatro Armando Gonzaga, em Marechal Hermes. Tudo foi feito de novo, da fachada aos interiores, atingindo o palco e a plateia de 350 lugares...

A obra havia sido executada pelo Governo Estadual, a pedido de dois parlamentares: Deputado Jorge Leite, presidente da Alerj e do Deputado federal Miro Teixeira, como também a iluminação a vapor de mercúrio da praça em que está localizada a casa de espetáculos. *O Globo*, novamente noticia, em 1 de maio do mesmo ano:

Foi reaberto ontem o Teatro Armando Gonzaga, em Marechal Hermes, em solenidade presidida pelo Deputado Jorge Leite... O teatro que estava desativado há quatro anos, reiniciou suas atividades com um show do cantor Moreira da Silva.

O teatro, pertencente ao Estado, sofreu total reforma e ampliação, como aumento da capacidade para 350 espectadores e ar-condicionado. Foram feitas reformas e reparo no telhado, com troca de todo o madeiramento de sustentação e das telhas, numa área aproximada de 800 m². Na parte cênica o teatro ganhou novos pisos e palco, cortina e circuito para iluminação com capacidade para 24 canais. A boca de cena tem 10,4 m de largura por 3,9 m de altura. Urdimento com 7,5 m, profundidade do palco 6 m e proscênio 2 m. Possui 2 camarins coletivos e sala de ensaios.

Em 1987, Rodrigo Farias Lima, estando na direção geral do Departamento de Teatro do Rio de Janeiro, Funarj, constatou que o teatro estava em bom estado de conservação, sem necessidade de reformas. O teatro era dirigido por Augusto Soares, que havia programado para 1987, espetáculos com alguns trechos de ópera.

Durante todos esses anos o teatro mantém uma programação que atende um público de Marechal Hermes e bairros adjacentes.

O objetivo sempre foi de oferecer atividades constantes, como cursos de extensão de música, poesia, teatro e dança, durante a semana, para atender os jovens da região. Nos fins de semana, são apresentados espetáculos de grupos amadores.

A dificuldade maior está na relutância dos grandes grupos de teatro em se apresentarem. Eles alegam que não compensa financeiramente, e há falta de público, já que nos fins de semana, os que trabalham no centro e na zona sul acabam emendando por lá mesmo, nos bares, cinemas, shows e praias. Por isso, o espaço acaba ficando para os grupos amadores...²⁹¹

Em 28 de junho de 1989, o Teatro Armando Gonzaga era tombado pelo Instituto Estadual de Patrimônio Cultural, conforme publicação no *Diário Oficial do Rio de Janeiro*, de 15 de junho de 1989:

[...] fica determinado o tombamento definitivo nos termos do artigo 5º, inciso V, letra a e seu parágrafo 2º do Decreto n. 5.808, de 13 de julho de 1982, de acordo com o parecer do Conselho Estadual de Tombamento do Processo n. E-03/38. 238/78 e conforme Resolução n. 1.504, de 9 de julho de 1989, da Excelentíssima Senhora Secretária de Estado de Educação e Cultura.

Em 1993, no governo Leonel Brizola, surgiu um projeto de transformação dos teatros Armando Gonzaga, Arthur Azevedo (Campo Grande) e Faria Lima (Vila Kennedy), em centros culturais, com atividades educativas de teatro, música, artes plásticas, dança e literatura. O projeto não chegou a ser colocado em prática. A proposta da rede estadual, com os teatros localizados no subúrbio, como é o caso do Armando Gonzaga, era a de formação de artistas e de plateia, buscando o reencontro do teatro com o público suburbano. Isto, começou a dar resultado em 1996.

A disputa por melhores lugares para assistir a espetáculos musicais e de dança, e comemorar a reforma do Armando Gonzaga foi um fato no teatro de Marechal Hermes a partir de 1996.

A fórmula para tudo isso seguiu a mesma receita: ingressos a preços reduzidos ou entrada franca, e a alternância de grupos e espetáculos de sucesso na cidade com uma forte presença de artistas locais, transformando o teatro em verdadeiro centro comunitário, com cursos profissionalizantes e de extensão artística.

1956 Teatro Tijuca²⁹²

Em março de 1956, era inaugurada uma nova casa de espetáculos, o Teatro Tijuca, na Rua Conde de Bonfim, n. 422, próximo à Praça Saens Peña, localizado na sobreloja de um edifício, junto ao cinema Eskye.

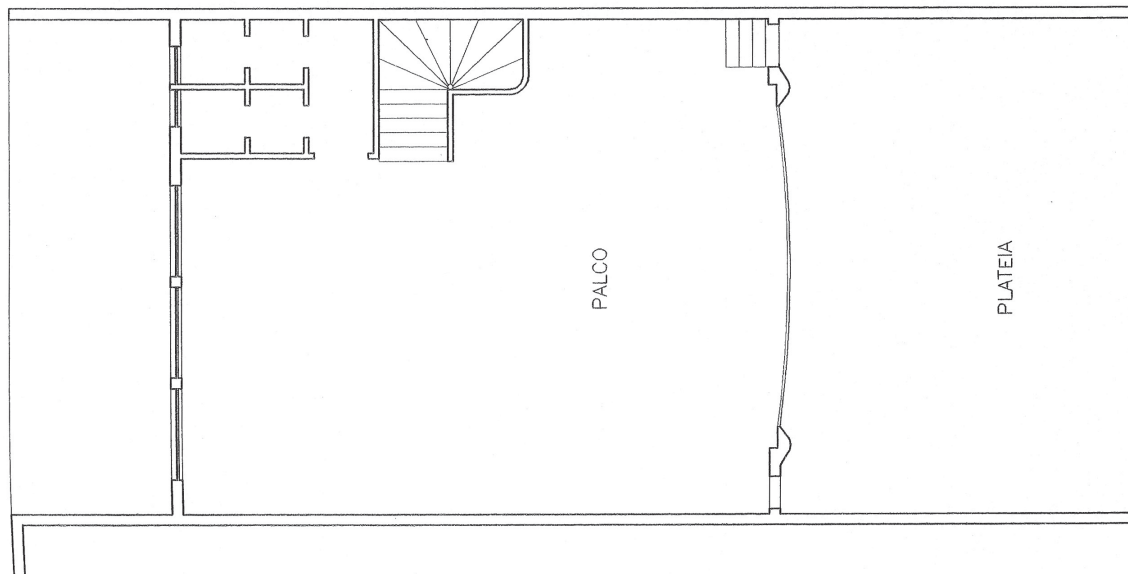
Propriedade do empresário Eduardo Jorge Farah, o Teatro Tijuca possuía 400 poltronas estofadas, ar-refrigerado, um palco amplo com uns 6 m de boca de cena, 11 m de profundidade, porém sem recursos técnicos; a proposta de seu proprietário na época era de levar espetáculos de revista, e para essas atividades Farah convidou para direção artística do teatro Chianca de Garcia.

A concepção do teatro era bastante ultrapassada, com um pequeno proscênio, luz de ribalta e escada lateral ao lado, que se comunicava com a plateia. O sistema de iluminação original era bem antiquado, pois era de gambiarras e ribalta. Sua plateia era longa, com mais de vinte e duas filas.

Apesar da inexperiência de seus planejadores, o Teatro Tijuca representaria um pas-

Galeria do Teatro Eskye





so importante para a divulgação do teatro na zona norte, pois a assiduidade com que os tijuicanos visitavam as casas de espetáculos do centro e zona sul indicava sua potencialidade de plateia de primeira ordem.

Durante a década de 1960, aconteceram alguns espetáculos, quando ainda era proprietário Eduardo Jorge Farah. É vendido então para a Companhia União Cinematográfica Brasileira (Circuito Luiz Severiano Ribeiro). É fechado por dez anos, em 1975 torna-se a principal meta do Serviço Nacional de Teatro, que se propõe a comprá-lo, alugá-lo ou arrendá-lo. Como diz Orlando Miranda a *O Globo*, em 14 de janeiro de 1975:

Há cinco anos, como produtor de teatro, me interessei pela casa e procurei a direção da União Cinematográfica Brasileira para tentar negociar aquela sala. Recebi na ocasião, de Brício de Abreu a resposta de que a UCB faria ali mais um cinema de arte.

Como Diretor do Serviço Nacional de Teatro, Orlando Miranda fez nova investida, na tentativa de negociar o Teatro da Tijuca. Revela, na mesma matéria:

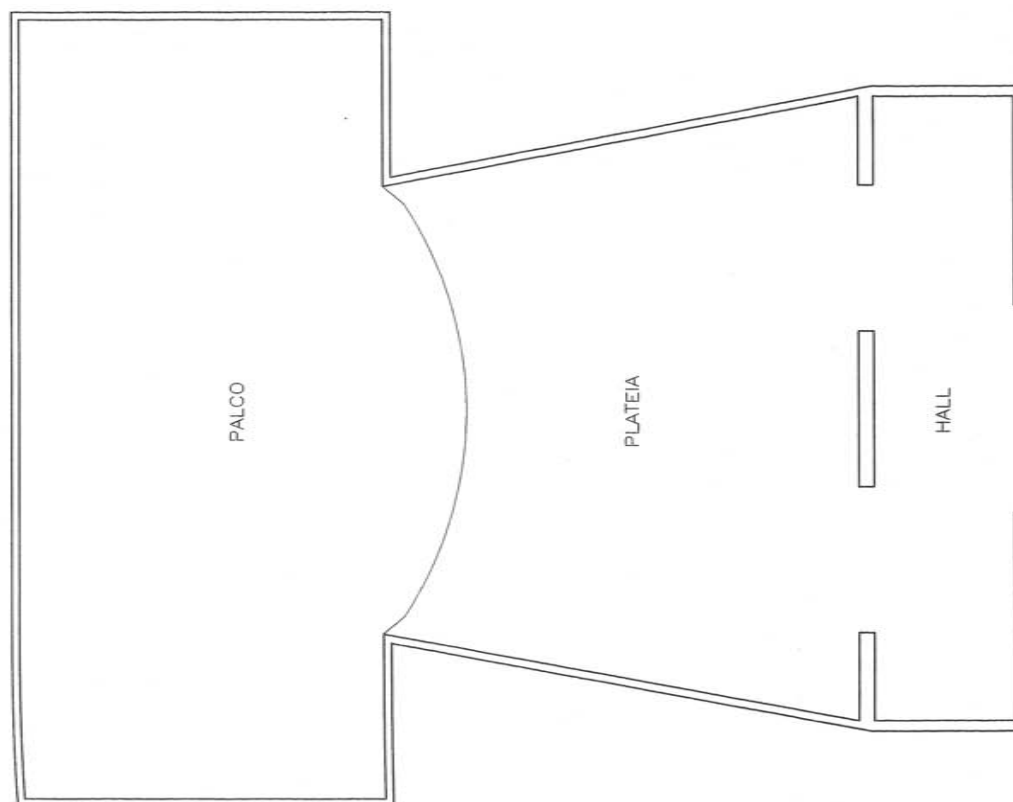
Teatro Galeria Eskye. Planta baixa, (S.E.)

Desta vez, recentemente, procurei Roberto Farias, Diretor da Embrafilme, para, através dele, adquirir o teatro, e me propus a qualquer forma de negócio, mas também desta vez a resposta foi a mesma: vamos transformar o teatro em cinema de arte.

Entretanto não foi o que aconteceu, a casa continua fechada até hoje.

1956 **Teatro Arthur Azevedo**

Por iniciativa do Secretário Geral de Educação e Cultura, Benjamim Albagli e Francisco Negrão de Lima, prefeito do então Distrito Federal e satisfazendo integralmente ao programa de teatros populares, foi inaugurado em 18 de agosto de 1956, o Teatro Arthur Azevedo, localizado à Rua Victor Alves 454, em Campo Grande, zona Oeste da cidade, e é o único teatro da zona Oeste do Rio de Janeiro. Mas a grande artífice desta obra para a cultura da região Oeste foi, sem dúvida, a engenheira Elza Pinho Osborne.



Teatro Arthur Azevedo. Planta baixa, (S.E.)

O teatro composto de uma plateia de 300 lugares, caracterizada pela inclinação do teto em sentido ascendente para o palco, o que para a época foi uma inovação no Rio, permitiu dispor de uma cabine de luz e outras vantagens. Possui um vestibulo com bilheteria e 2 salas para administração e um salão de espera com instalações sanitárias; camarins e depósito para cenários. A boca de cena possui altura de 4,6 m por 6,5 m de largura e 5 m de profundidade, com urdimento a 14 m de altura, dotado para receber e movimentar vários tipos de cenografias, além de equipamentos elétricos. Um teatro que apesar de sua simplicidade em termos de decoração, permite recursos para encenações.

A inauguração do teatro se deu com a apresentação da peça *A Almanjarra*, de Artur Azevedo, dirigida por Mário de Almeida e no elenco integraram, entre outros: Herculanu Carneiro, Regina Pierim, Elza Gonçal-

ves, Josélia D'Angelo, Rogério Fróes, Danilo Carneiro e Adil Gil.

No período de julho a novembro de 1977 o teatro foi reformado na gestão do diretor Roberto de Castro Moreira e apresentava algumas modificações: sua capacidade havia aumentado para 353 lugares, sendo 8 cativos, somando um total de 361 lugares. Outras alterações foram também realizadas.

A atuação do Teatro Artur Azevedo no início da década de 1980, e que se manteve durante muitos anos, foi determinante na tentativa de reparar a carência de lazer cultural para os habitantes de Campo Grande e bairros adjacentes.

Em 1979, Ody Ramos assumia a direção do teatro, ele imprimiu uma nova filosofia administrativa à casa de espetáculos, conforme entrevista a Macksen Luiz publicada no *Jornal do Brasil* de 10 maio de 1981:

Os teatros de Campo Grande e Marechal Hermes (o Armando Gonzaga) são classificados categoria B pela Funarj, e ainda que

obedeçam à orientação da fundação quanto aos critérios de sua ocupação, os diretores têm alguma autonomia. Obedecidos os editais de concorrência, o Artur Azevedo procura programar grupos, músicos, espetáculos que se enquadrem nas características da comunidade. [...] Buscar espetáculos declaradamente populares com componentes peculiares à cultura do bairro. Não se pode falar ainda numa cultura periférica urbana, mas pelo menos numa tentativa de criá-la.

Mas a temporada de 1982 foi um marco para o Teatro Arthur Azevedo, começou com a apresentação do espetáculo *Macunaíma*, dirigido por Antunes Filho, que constituía um verdadeiro acontecimento teatral mobilizando não somente a Funarj e a equipe do teatro, mas outros setores da comunidade.

Outros espetáculos foram apresentados: *No natal a gente vem te buscar*, *O auto das sete luas de barro*, e até a revista *Rio de cabo a rabo*. Além de apoiar pequenos grupos representativos da cultura do Grande Rio (teatro amador, balé, música), continuando com a diretriz de incentivar os valores de Campo Grande.

Em 1987, já tendo tomado posse o novo Diretor-geral do Departamento de Teatro do Rio de Janeiro, Rodrigo Farias Lima tomou como uma das prioridades um levantamento para restauração das poltronas do teatro que se encontravam em estado lamentável. O Diretor do teatro Odyr Ramos, que se encontrava no cargo há 8 anos pede, em outubro do mesmo ano, exoneração do cargo ao Governador Moreira Franco. Odyr Ramos havia trabalhado na Divisão de Teatro da Secretaria de Educação e Cultura em 1967 e em 1976, foi Diretor do Teatro Armando Gonzaga, em Marechal Hermes; assumindo o Arthur Azevedo em 1979. Na época, Odyr Ramos foi convidado para integrar a equipe de Rodrigo Farias Lima, no Departamento Geral do Teatro.

No entanto, após dois meses de colaboração, concluiu que “não vale a pena continuar com o Serviço Público”.²²⁵

Em 1989, no governo de Moreira Franco, o teatro passa por uma grande reforma, recebendo equipamentos e cadeiras de outras salas de espetáculos.

O Teatro Arthur Azevedo, em Campo Grande, zona oeste do Rio, foi totalmente reformado pela Funarj, que aproveitou 360 poltronas estofadas e os aparelhos de ar-condicionado da Sala Cecília Meireles, e as luminárias da Central Técnica de Inhaúma.²²⁶

As obras partiram do governo do estado, através da Funarj, com o apoio da comunidade local. Além da recuperação do teatro, a novidade ficou por conta da programação:

Por determinação do Governador Moreira Franco, todas as companhias que vencerem a concorrência para ocupar o Teatro Villalobos, em Copacabana, terão que se apresentar durante uma semana no Arthur Azevedo, com ingressos a preços populares.²²⁷

A partir de 1990 entrou em total decadência por falta de verbas, inclusive para reforma. Somente a partir de maio de 1998, as esperadas obras foram reiniciadas, com término em setembro de 1998. O Estado não cumpriu os contratos com as empreiteiras que executavam as obras, que foram paralisadas, permanecendo em funcionamento os cursos livres de teatro.

1959 Teatro Solar

O Teatro do Solar, inaugurado em 27 de outubro de 1959, era localizado no Campo de São Cristóvão n. 402. Um espaço destinado

inclusive a festivais de poesia. Carlos Nobre e José Brasil fundaram no Solar Bezerra de Menezes, o Teatro Solar, com recursos advindos de apresentações de peças em clubes e cidades do interior do Estado do Rio. Nada mais se sabe sobre o Solar, nem sobre suas características físicas, como palco ou plateia, nem sobre suas representações teatrais.

1960 Teatro Miami

O Teatro Miami, começou a ser construído em 1960 à Rua José Bonifácio, n. 705, no Méier, pela empresa Teatro Miami S.A., sociedade registrada no Departamento Nacional de Indústria e Comércio sob o n. 68.934, em primeiro de dezembro de 1959.

Em 1961, o diretor do Serviço Nacional de Teatro, Dr. Clóvis Garcia, manifestou-se favorável ao projeto de construção da casa e no Parecer n. 01/61 do referido órgão do Ministério de Educação e Cultura, assim estava especificado:

1) Quanto à localização: O teatro, já com as obras iniciadas, situa-se no populoso bairro do Méier, no Rio de Janeiro, em rua central da zona. A falta de teatros em bairros, para atender ao plano de popularização da arte teatral, é um problema que tem preocupado este serviço. A construção do Teatro Miami virá atender a essa necessidade.

2) Quanto às condições técnicas: O projeto prevê um teatro de tipo médio, com 600 lugares, ideal para o gênero declamado. Visibilidade boa, com correção da altura do palco. Palco com dimensões razoáveis, com o problema do pequeno espaço das coxias resolvido satisfatoriamente pela altura do urdimento. Dimensões do palco bem como as demais instalações atendem ao tipo previsto.

3) Quanto ao desenvolvimento de atividade teatral na cidade: O Rio de Janeiro se ressentia da falta de casas de espetáculos, para servir às companhias existentes.²²⁸

Em 1963, estando as obras paralisadas por falta de recursos, a empresa, encaminha documentação ao SNT propondo²²⁹:

a) entregar a este serviço o referido teatro que tem a parte da construção concluída ocupando uma área de 1.300 m² que pelo custo atual tem o valor mínimo de Cr\$ 50.000.000,00;

b) o preço que cederíamos o prédio no estado atual em que se encontra seria de Cr\$ 30.000.000,00, nas seguintes condições:

1) Assumir o Serviço o financiamento da Caixa Econômica Federal no valor de Cr\$ 12.600.000,00;

2) Pagamento do saldo de Cr\$ 17.400.000,00 em condições a combinar,

3) A entrega do referido bem seria com todos os seus pagamentos liquidados, livre e desembaraçado de qualquer *ônus*, menos o financiamento que seria assumido por esse Serviço.

As obras foram totalmente paralisadas, e sua estrutura está até hoje, nas mesmas condições. Nada mais existe sobre esta casa.

1970 Teatro Jayme Costa (Engenho Novo)

Nobel de Medeiros, foi o idealizador do espaço, que em 1969 havia realizado como experiência a montagem *Auto da alma*, de Gil Vicente. Animado com o sucesso, decidiu partir para a construção do teatro, como ele mesmo comenta para *O Jornal* de 10 de novembro de 1970:

Partimos para uma ideia mais arrojada, e estamos aí, com um palco e mais 160 cadeiras, acústica satisfatória. É claro que muita gente nos ajudou. E não podemos nos esquecer de Pernambuco de Oliveira, do pessoal da Universidade Piedade e de outros, sem os quais dificilmente chegaríamos ao que propúnhamos.

O Teatro Jayme Costa foi fundado em 9 de novembro de 1970, pelo Grupo Teatro Expressão, localizado na Rua Barão do Bom Retiro n. 941, no Engenho Novo; subúrbio do Rio de Janeiro.

Não se tratava de uma casa de espetáculos nos moldes de um teatro completo, mas de um espaço simples e modesto que estreou com a peça *O ciúme de um pedestre*, farsa de Martins Pena.

O Teatro Jayme Costa, atende a grupos amadores e com frequência oferece cursos, palestras e seminários de autores nacionais. Não é uma casa utilizada por companhias ou grupos profissionais, sua programação é toda formada por amadores.

1978 Teatro do Monte Sinai

Em 1978, o Teatro do Monte Sinai, à Rua São Francisco Xavier, na Tijuca, depois de muito tempo desativado, voltou às suas atividades como casa de espetáculos, com refrigeração e capacidade para 800 espectadores. Seu funcionamento se dava somente em fins de semana.

Permaneceu fechado e foi reinaugurado em 17 de outubro de 1983, com o nome Teatro Rachmil Baratz, em solenidade que contou com a presença da então Deputada Daisy Lúcida, do Deputado Léo Simões e do Vereador Túlio Simões, sendo a festa comandada por Neuza Amaral e Felipe Wagner.

Uma casa voltada exclusivamente para atender aos eventos sociais do clube.

1978 Teatro Gracinda Freire

Em 29 de dezembro de 1978 era inaugurado o Teatro Gracinda Freire, localizado à Rua Arthur de Oliveira Vecchi n. 260, nas dependências do Tênis Clube de Mesquita, no terceiro pavimento da sede social, com a peça *A noite das mal dormidas*, uma tragicomédia em dois atos, com as participações de Neils Peterson, Guilherme Ostey, Renato Bastos e outros. No entanto, este espaço ficou no esquecimento.

1979 Teatro da Vila Kennedy (Jacarepaguá)

O Teatro da Vila Kennedy, Rua Jaime Redondo n. 2, foi inaugurado pelo Governador Faria Lima, em 8 de março de 1979, e recebeu seu nome logo depois que ele deixou o cargo. O teatro possui 192 lugares e foi construído aproveitando-se um galpão, a pedido das associações dos moradores e dos artistas da Vila Kennedy. A primeira peça apresentada foi encenada por um grupo local. Este espaço atende a grupos amadores da região, e não mantém uma atividade teatral profissional.

Depois de sua inauguração, o espaço ficou restrito ao uso da própria comunidade, confirmando as palavras do Governador Faria Lima, publicadas no *Jornal do Brasil* de 9 de março de 1979:

...E lembrou que os usuários do teatro devem cuidar dele como cuidam de suas casas. Acrescentou que, agora, os membros da comunidade da Vila Kennedy já tem um teatro...

Em 1995, já sob a direção de uma equipe da Funarj, Sérgio Alves, do Grupo Macaco (Movimento de Arte e Cultura Alternativa Comunitária e Organizada), tenta reabrir o teatro, que se encontrava fechado para reformas, e propôs mudanças. Lê-se no *Boca de Cena*, jornal editado pelo Sated (N. 2, Ano I, out/1995):

A gente vai lutar para conseguir verbas para acabar logo os consertos”. [...] Hoje quem dirige o teatro é uma equipe da Funarj que tem até boa vontade, mas não conhece as necessidades das pessoas daqui. Queremos propor uma cogestão ao Governo, formando um colegiado com a participação da comunidade na direção.

Não queremos também ficar abandonados à própria sorte. O apoio do poder público é fundamental para colocar o teatro em funcionamento.

O fato de a Vila Kennedy possuir na época aproximadamente 200 mil habitantes, e só contar com o Teatro Faria Lima para suas atividades culturais, fez com que o Grupo Macaco lançasse a ideia de transformar o espaço em um centro cultural, com teatro, música, shows e exibição de filmes.

E esclarece Sérgio Alves, na mesma reportagem, com relação à proposta:

Aqui não tem nem cinema. A vila é muito rica culturalmente, temos a Banda Afro Negritude e o Grupo de Teatro Neurose, por exemplo, que precisam de um espaço para se apresentar. Meu sonho é fazer um dia um intercâmbio de espetáculos entre o Faria Lima, o Artur Azevedo e as lonas de Bangu e Campo Grande. Agitar a zona oeste como nunca aconteceu antes. Não ia sobrar para ninguém.

1979

Cine Show Madureira

O Cine Show Madureira é localizado atrás do mais importante centro comercial do bairro, a duzentos metros da estação de trem, na Rua Carolina Machado n. 542. Teve sua construção financiada pelo BD-Rio, até então a maior das operações realizadas pelo Banco de Desenvolvimento do Rio de Janeiro, através do seu programa de apoio a teatros. Foi uma iniciativa praticamente individual do arquiteto Marco Antonio Khair, que abriu uma firma em sociedade majoritária com Sérgio Saraceni.

O teatro tem capacidade para 1.080 espectadores, distribuídos em plateia e balcão, numa área de 1.200 m² construídos, com um palco de 14 m de boca de cena, equipado e aparelhado dentro de uma simplicidade funcional, com poltronas estofadas, ar-refrigerado, todo em tons do marrom ao bege. Foi inaugurado em 15 de junho de 1979, com um show de Beth Carvalho.

A programação da casa atende uma linha de teatro musicado, complementada com shows semanais de artistas populares e com apresentações de cinema, com prioridade para filmes nacionais, e que através de um convênio na época de sua inauguração com a Embrafilme, concretizaria o projeto, conforme palavras de Marcos Antonio Khair em entrevista a Lena Frias, *Jornal do Brasil*, 12 de abril de 1979:

[...] minha casa pretende ser um centro polivalente de cultura, em que teremos também cinema. Minha ideia é realizar lá grandes lançamentos de cinema nacional, grandes retrospectivas de cinema brasileiro; grandes reprises do cinema internacional. [...] Está [tudo] preparado: a cabine de projeção é moderníssima, arejada, nada daquela aparência cubicular e terrível.

Separada da plateia por parede de vidro, ela se integra à sala como decoração.[...] Show porque, neste primeiro momento, estamos voltados para linha de espetáculos de música, particularmente, e com toda a ênfase, para música popular brasileira.

A construção de uma casa de espetáculos do porte do Cine Show Madureira vinha de encontro aos objetivos prioritários do programa de apoio específico do BD-Rio; um teatro na capital do subúrbio da Central do Brasil, na época, com quase dois milhões de habitantes, sem uma sala sequer de espetáculos. Viria então a contribuir, ampliando as oportunidades da população de acesso à cultura.

1980 Teatro América

O Teatro América localizado no prédio do Clube América, à Rua Campos Salles, n. 118, Tijuca, é uma pequena casa voltada para comédias, com produções de pequeno porte.

Devido às limitações do palco, recebe com muita frequência shows humorísticos,

Fachada do Teatro América



espetáculos infantis e peças com poucos atores em cena, movimentando assim a programação noturna do clube.

1983 Teatro Jardim Encantado (Jacarepaguá)

Em 1983 surgia o Teatro Jardim Encantado, à Rua Araguaia n. 13, Freguesia, em Jacarepaguá, uma casa de teatro de bonecos, sem nenhum aparato técnico. Estreou com a peça *O rabo do gato*, de Eliardo França e Mary França, com Marcondes Mesqueu, ator manipulador; Osvaldo Rosário, músico; e bonecos de Paulo e Aurora. Um espaço que durante algum tempo foi mantido por sua bilheteria, sem apoio de verbas oficiais.

1966 Teatro Redentor

Em 1966, era inaugurado o Teatro Redentor, pelo grupo de Walter Sequeira “Os amigos da comédia”, com a peça *O tio boêmio*, de sua autoria. O teatrinho tinha quase 200 lugares, e funcionava à Rua Hadock

Lobo n. 253, ao lado da Igreja dos Capuchinhos na Tijuca.

Apesar do seu caráter experimental funcionando aos sábados e domingos, poderia ter tido vida permanente se o público correspondesse ao esforço de seus idealizadores. Mas não foi o que aconteceu, e o teatrinho veio a desaparecer, não ficando registro algum sobre suas atividades ou especificações técnicas.

1984 Teatro Cawell

À Rua Desembargador Isidro n. 10, na Tijuca, existia na década de 60 um cineminha conhecido Eskie, e que foi fechado por Severiano Ribeiro, o proprietário, sob pretexto de obras. Durante anos permaneceu de portas cerradas.

Na década de 1980 é adquirido pelo ator e produtor Cawell Raposos, e após reforma, transforma-se no Teatro Cawell, com ca-

pacidade para 220 pessoas, cabine de luz e som, camarins, palco sem urdimento, sem coxias, de pequenas proporções e com as mínimas condições técnicas.

Nascia então no coração da Tijuca, em plena Praça Saenz Peña, casa de espetáculos do tradicional centro comunitário, uma reivindicação das associações de moradores e amigos da Praça Saenz Peña e adjacências. O teatro foi inaugurado em 3 de agosto de 1984, com um concerto de Luiz Eça, e durante alguns anos proporcionou aos seus espectadores uma atividade artística em que as comédias de costumes, shows musicais e peças infantis predominavam.

Na década de 1990 chegou a ser arrendado por algum tempo pela Prefeitura, e recebeu o nome de Teatro Rio Arte, sendo o espetáculo inaugural a peça *Essa história é uma parada*, de Benjamim Santos. A casa teve pouco tempo de vida.

1987 Cineteatro Moça Bonita

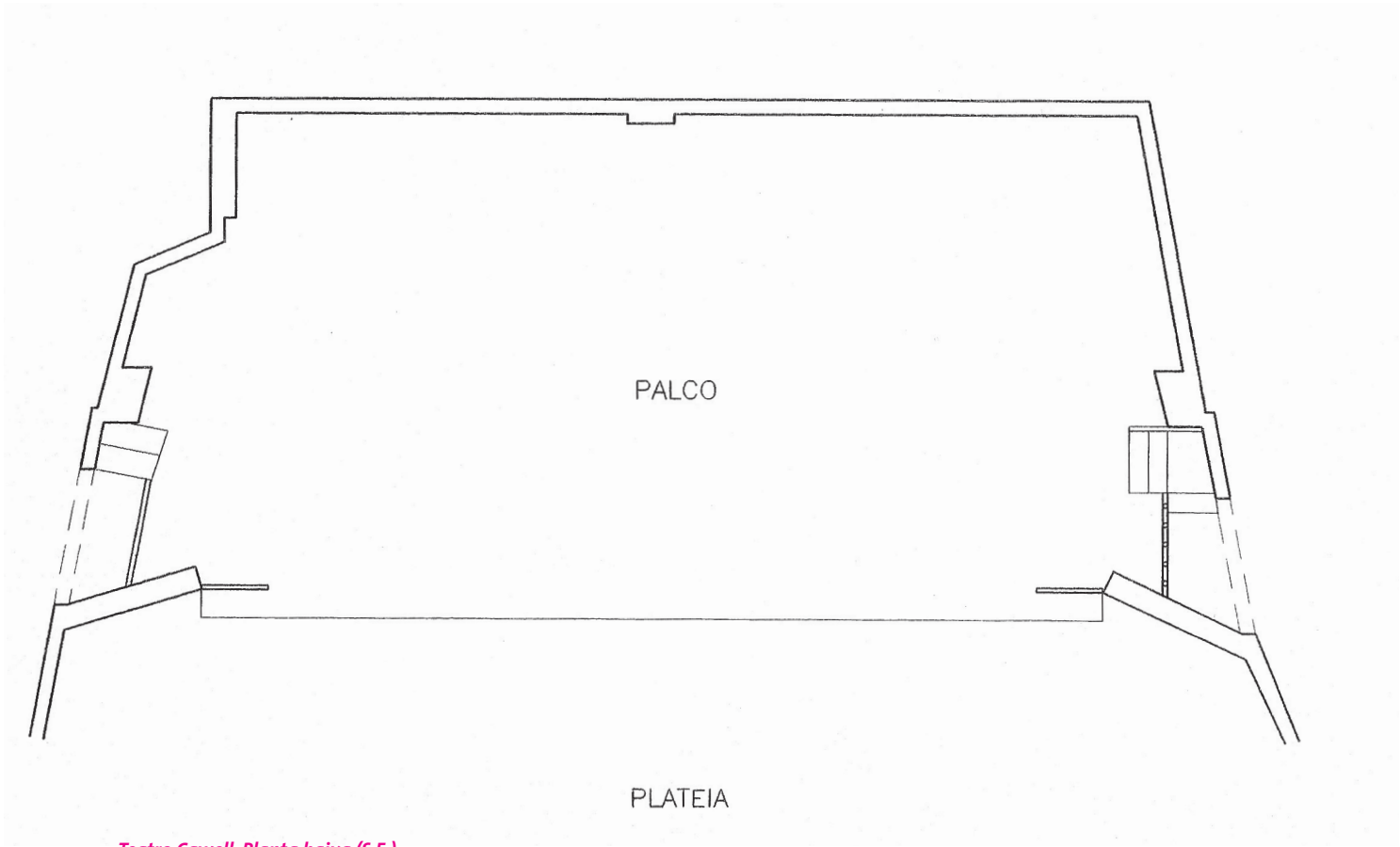
O Instituto de Administração Financeira da Previdência e Assistência Social (Iapas) era o proprietário do Cineteatro Moça Bonita, uma sala de 1.700 lugares que foi construída na década de 1950 em Padre Miguel, subúrbio do Rio de Janeiro.

Em janeiro de 1987 era cedido à Prefeitura para ser transformado em um espaço cultural, conforme nota no *Jornal do Brasil* de 17 de janeiro de 1987.

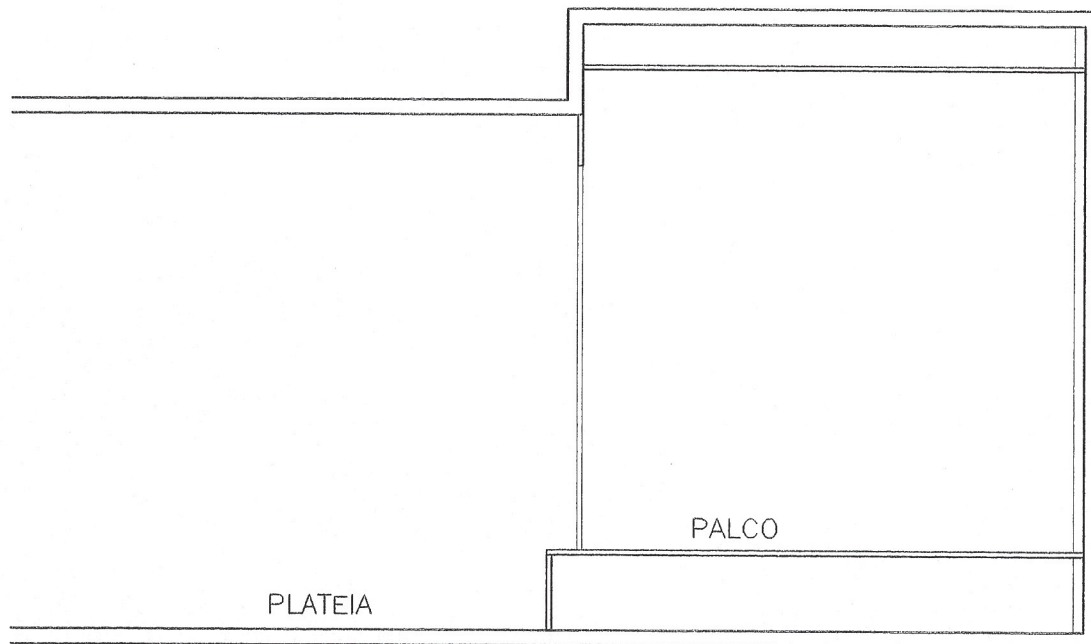
O Coordenador da Comissão de Produção de Projetos Culturais da Secretaria Municipal de Cultura, Roberto Costa, informa que o local será administrado por produtores culturais locais.



Fachada do Teatro Rioarte Tijuca (antigo Teatro Cawell)



Teatro Cawell. Planta baixa (S.E.)



Teatro Cawell. Corte (S.E.)

Sobre a funcionalidade do centro cultural não existe informação, tampouco sobre o destino do Cineteatro Moça Bonita.

1987 Teatro Belas Artes

Em 17 de outubro de 1987 era inaugurado o Teatro Belas Artes, à Rua Olegário Maciel, 162, Barra da Tijuca, com a comédia *O caso que eu tive quando me separei de você*, título com que era rebatizada a peça *Dois na Gangorra*, de William Gibson, com direção de Domingos de Oliveira e no elenco Priscilla Rozenbaum e Bernardo Jablonski.

Sobre esta casa de espetáculos de 250 lugares não existe mais registro, sua vida foi efêmera.

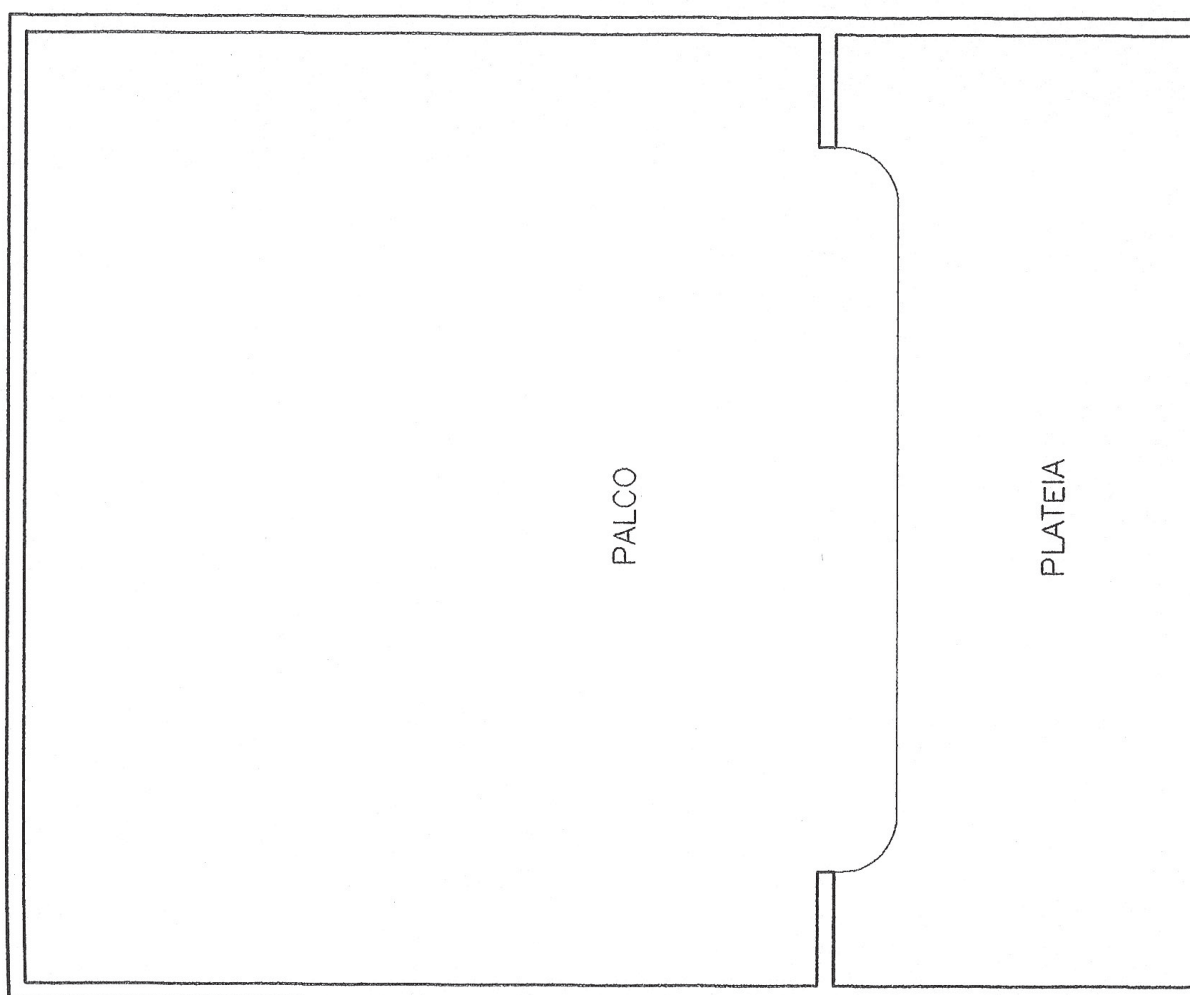
1988 Teatro Óperon

O Teatro Óperon, na Ilha do Governador, é propriedade do Colégio Óperon, fundado no ano de 1988. O espetáculo de inauguração foi a peça *O amante do meu marido*, com Cláudio Cavalcanti.

Além de suas atividades teatrais, é utilizado para oficinas e cursos para a comunidade do bairro, e que esporadicamente resultam em montagens no próprio teatro. Tem como programação exibição de vídeos de balés e óperas, com entrada franca para o público.

Durante a semana são realizadas sessões de teatro infantil, para as escolas particula-

Teatro Óperon. Planta baixa, (S.E.)



res da região e aos sábados e domingos para o público em geral. O horário da noite é reservado para teatro adulto, sempre de curta temporada, geralmente fins de semana, de produções que estão excursionando.

A programação normalmente é sugerida pelo público, que comunica-se com a bilheteria ou por telefone, predominando as comédias.

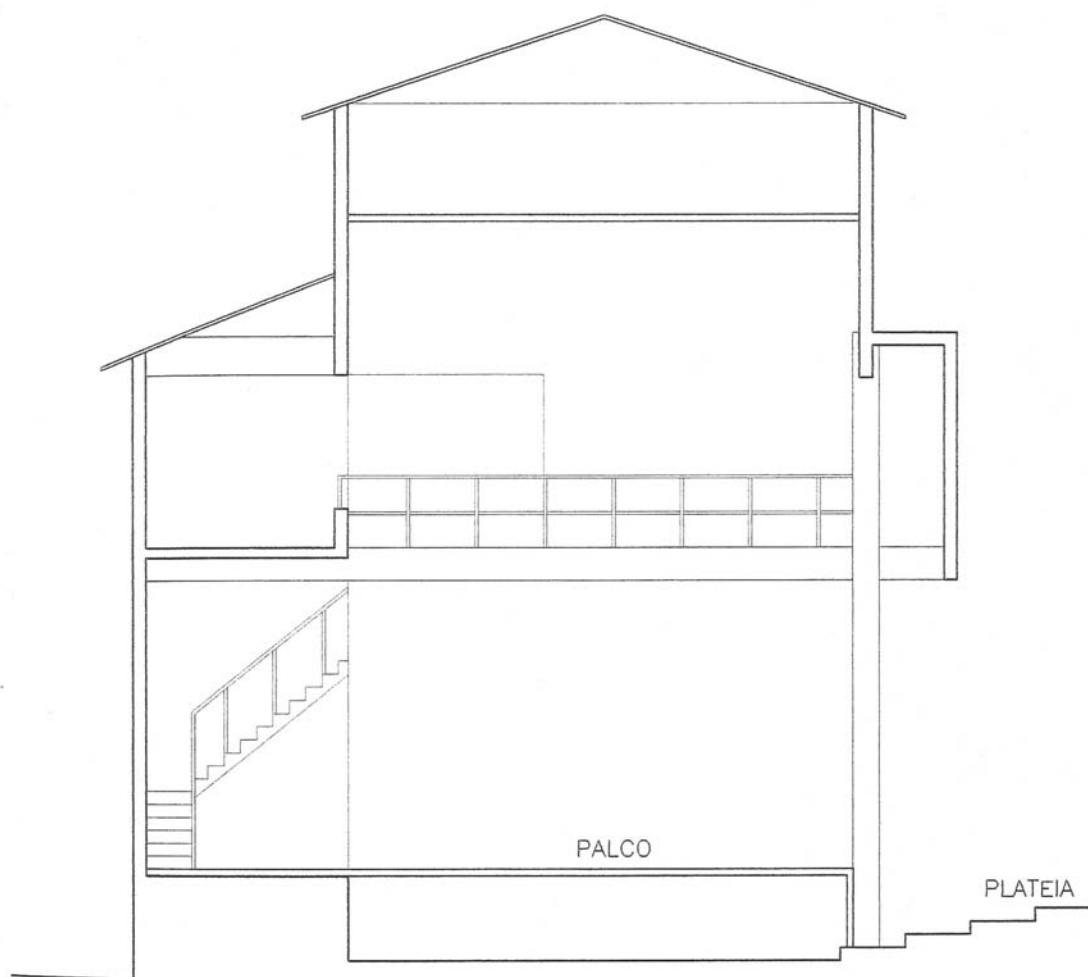
O teatro é pequeno, tem apenas um nível de plateia com 170 lugares, mais 30 lugares extras, somando um total de 200 espectadores. As dimensões do palco são: 4 m de altura de boca de cena por 6,4 m de largura e 7 m de comprimento, tem urdimento, varanda estreita, e as manobras são manuais. Há uma aparelhagem de som com caixas laterais ao palco, sistema de iluminação e de projeção de vídeos.

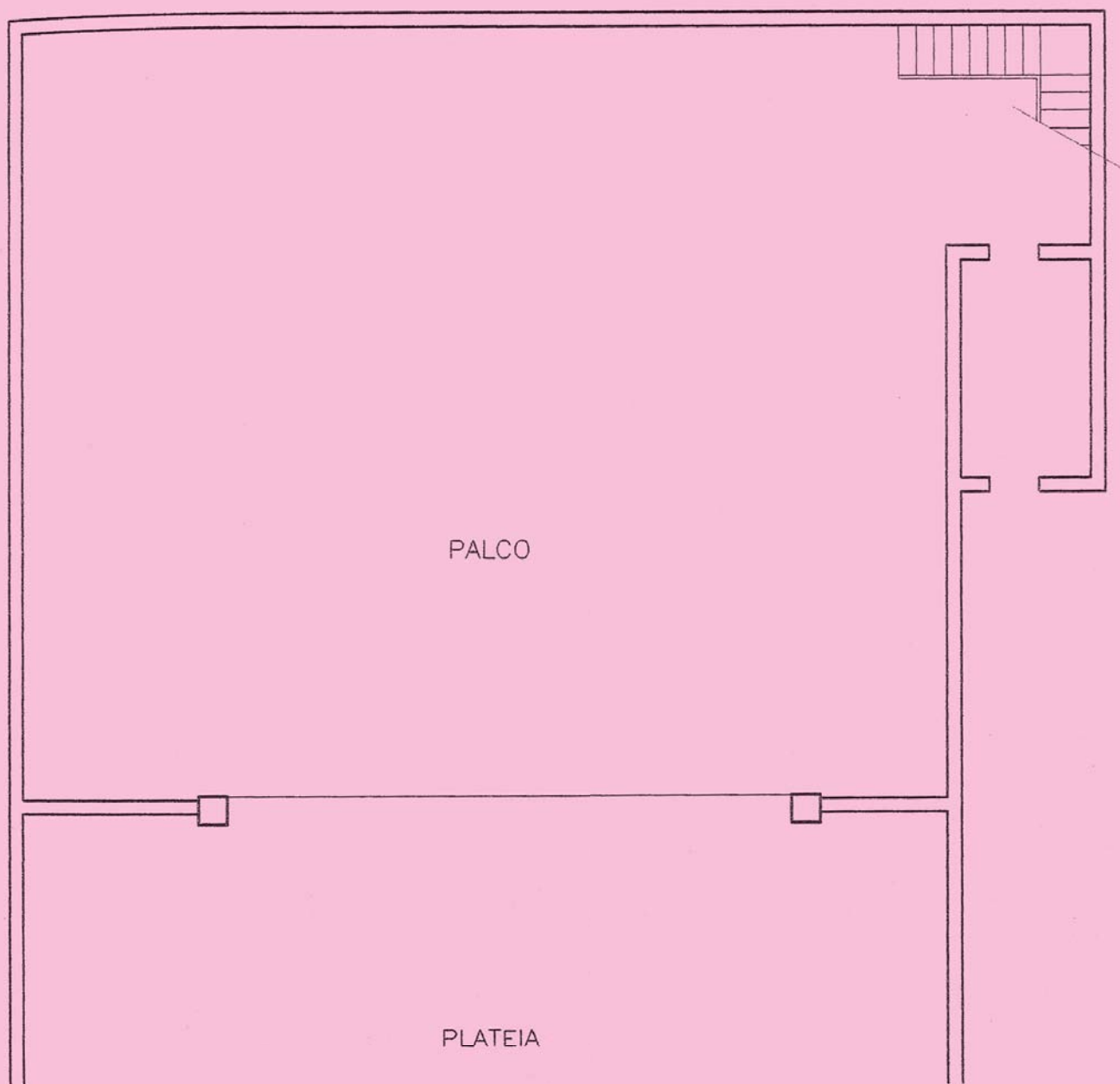
Um espaço mais utilizado por comédias, de produções simples e espetáculos de humor. Não tem carreira de atividades teatrais profissionais.

1988 Teatro Ziembski

Uma viagem sem escala, de Santos para Nova Orleans, Estados Unidos, dentro de um navio cargueiro durante treze dias em alto mar, foi o tempo suficiente para que um desejo de Walmor Chagas se tornasse realidade: a construção de um teatro. Escolheu o bairro da Tijuca por ser mais viável economicamente, precisamente um peque-

Teatro Ziembski. Corte, (S.E.)





Teatro Ziembinski. Planta baixa, (S.E.)



Fachada do Teatro Ziembski

no largo chamado Largo do Sapo, que fica nos limites do antigo bairro do Engenho Velho e Tijuca, próximo à estação do Metrô Afonso Pena, ao lado da Igreja de São Francisco, que não ganharia proporção e nem o largo seria tão bem revelado ao público se não fossem as áreas desapropriadas pelo Metrô, onde surgiram pequenas praças, no lugar das velhas casinhas ali construídas. Duas dessas, foram transformadas por Walmor Chagas em teatro, localizado à Rua Urbano Duarte n. 30. Walmor se desfez de todos os bens que conseguiu juntar ao longo de 40 anos de carreira.

As obras foram iniciadas em dezembro de 1986, com um projeto de Sérgio Jamel e Antonio José de Oliveira, que não se poderia chamar de um grande teatro, mas um simpático e acolhedor espaço, com recursos técnicos apropriados às encenações de médio e pequeno porte. São dois andares distribuídos numa área de 450 m², compreendendo um foyer com acesso à sala de espetáculos de 154 espectadores, com cabine de luz e som, ar-condicionado, cadeiras estofadas de ver-

melho. Do foyer com dois banheiros para o público, tem-se também acesso através de uma escada em pinho de riga, a uma sala onde é localizado um simpático café com balcão, mesinhas e cadeiras. A caixa cênica de 8 m de boca de cena por 4 m de altura e 10 m de profundidade, não possui coxias, tem boa profundidade e urdimento. Com quatro camarins, três banheiros (dois no piso superior e um no piso de baixo), uma sala de vídeo e administração no subsolo.

Construído com o apoio de empresas como o Unibanco, Banco Econômico, Grupo Ruy Barreto, Grandene, SESC, Xerox, General Motors, Shell e IBM – estimuladas pela Lei Sarney – E com doações de várias outras empresas – Santista doou as cortinas, a Coral entrou com as tintas, a Springer com os aparelhos de ar-condicionado, a Votorantim com setecentos sacos de cimento, a Flacta com as cadeiras reclináveis, a Concretex com os blocos de cimento, e outras quase vinte empresas.

O nome do teatro escolhido por Walmor foi Teatro Ziembski, em homenagem ao ator e diretor polonês, conforme ele mesmo explica:

Apesar de ter nascido na Europa, foi ele quem descobriu para nós, artistas brasileiros, como o grande Nelson Rodrigues. Minha escola – como a de Fernanda, Tônia, Paulo Autran e a de muitos outros – foi o teatro estrangeiro. Agora, que estou prestes a comemorar 40 anos de teatro (ano que vem), quero viver nossos personagens, aprender com eles...²³⁰

Sua intenção era transformar a casa de espetáculos em um espaço para o autor brasileiro, retomando a linha evolutiva do teatro brasileiro, interrompida há muitos anos com o Oficina e o Arena, como ele mesmo afirmava ao jornal *Estado de São Paulo*.

Será a casa do autor brasileiro, [...] faço parte de uma geração que foi obrigada a fazer teatro estrangeiro para provar que sabia fazer teatro.²³¹

Em 6 de abril de 1988 era inaugurado o Teatro Ziembski, com três peças curtas na programação de estreia: a primeira foi “?” de Millor Fernandes, direção de Maurice Vaneau; a segunda *Deu ladrão*, de Herbert Daniel, também direção de Maurice Vaneau e a terceira de Carlos Henrique Escobar, *A três quateirões daqui*, com direção de Walmor Chagas. A atuação era formada por um elenco fixo do teatro: Ana Rosa, Clara Becker, Deborah Figueiredo, Silvia Aderne, Nenna Camargo, Paulo Villaça, Rider Santos e Tarcísio Ortiz, com cenários de Helio Eichbauer e figurinos de Dianna Eichbauer.

A ideia de manter um elenco fixo surgiu da concepção do teatro, que quanto mais uma equipe atua junto, maiores são as possibilidades de sucesso. A proposta de Walmor era o ator ser sempre contratado por um ano, recebendo mensalmente para atuar e ensaiar, somente com textos de autores nacionais contemporâneos, possibilidade que havia conseguido graças ao apoio de várias empresas que investiram no projeto.

A segunda montagem da companhia de teatro foi *Fernando em Pessoa*, textos reunidos de Fernando Pessoa e a terceira foi *Os reis do ferro velho*, e em seguida *Prezado amigo*, roteiro do próprio Walmor, baseado na correspondência de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Walmor dirigiu e também interpretou Mário de Andrade, o ator Tarcísio Ortiz viveu Carlos Drummond de Andrade, sendo o elenco complementado por Sílvia Aderne, Rider dos Santos, Ana Rosa, Deborah Figueiredo e Clara Becker. A cenografia de Walmor e Pedro Domingues, a iluminação de João

Albano, coreografia de Marilena Ansaldi e os figurinos de Lessa de Lacerda.

Com o passar dos anos sua programação foi atingindo também a música, com o objetivo de divulgar artistas, através do “seis e meia no Zimba”, seguindo a mesma linha teatral da casa de apresentar autores nacionais.

Durante alguns anos, funcionou como polo de dança, por onde passaram vários grupos.

Em 1994, o teatro passou a ser administrado pela Secretaria Municipal de Cultura, da Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro.

A direção do espaço coube a Enrique Diaz, e que ficou até 1997, quando assumiu o Espaço Cultural Sérgio Porto. Em seu lugar entrou Aderbal Freire Filho, que havia acabado de deixar o Teatro Carlos Gomes, delegando a Gillray Coutinho, da Companhia Paraíso, criada no Carlos Gomes, e a Dudu Sandroni a tarefa de administrarem o teatro, que foi reativado com espetáculos e a criação do Teatro Aberto para a Infância, um núcleo, que além de atividades teatrais, promove com frequência seminários sobre teatro infantil. Foi a primeira casa da Rede Municipal de Teatros a ter um projeto especial voltado para o teatro infantojuvenil, mantendo uma política de integração com o público, dos bairros adjacentes à Tijuca.

1989/90

Teatro da Barra

O Teatro da Barra foi inaugurado em 1989 com a peça *Quadrante*, e está situado na ex-Avenida Sernambetiba n. 3.800; atual Avenida Lúcio Costa, Barra da Tijuca.

Uma iniciativa de Joyce Produções Culturais, de propriedade de Ecila Mutzenbecher, Rosali Finkielsztejn e Wilson Nogueira Rodrigues.

Foi o falecido marido de Rosali, Davi, quem deu inspiração para que Wilson cons-

truísse o primeiro teatro do grupo; conforme palavras de Ecila:

O Wilson recebeu a loja como pagamento de uma dívida. O Davi foi ver e sugeriu a construção do Teatro da Barra.²³²

O curioso é que a sala já possuía alvará para a instalação de uma empresa ligada a cinema ou teatro, o que facilitou em muito o projeto.

A concepção da casa obedeceu ao projeto de especialistas em iluminação e acústica. Seu palco, de estilo italiano, mede 11 m de boca de cena por 4,7 m de altura e 7 m de profundidade. A curva de visibilidade da plateia é tecnicamente correta, o que permite uma visão perfeita de todos os assentos, dispondo de 375 poltronas, ladeadas por 47 bancos reversíveis (strapontain), perfazendo um total de 375 cadeiras estofadas confortáveis.

Sua sala de espera tem capacidade para cerca de 100 pessoas, possuindo um bar, e uma galeria que dá acesso à sala de espetáculos. Seu equipamento de luz, com 52 refletores, comandados por uma mesa ADB System 520 (belga), com capacidade para operação de até 90 pontos de luz e programação contínua. Já seu equipamento de som é semiprofissional, destina-se apenas a proporcionar som ambiente.

Dentre as atividades realizadas no Teatro da Barra, os shows musicais sempre foram os eventos de melhor resposta de público, vertente mantida durante alguns anos.

Em 1999, já tinha se transformado em sala para os cultos da Igreja Sara Nossa Terra, com sucesso emergente de bilheteria, conforme matéria de Paula Autran:

O antigo Teatro da Barra, na Avenida Lúcio Costa, nunca esteve tão apinhado de famosos... [...] No palco – um altar im-

provisado com papel de parede de árvores e um telão onde correm letras de música evangélica...²³³

O Teatro da Barra não conseguiu manter-se com uma atividade teatral, tentou o musical, que também não obteve resultados, sendo arrendado ao Pastor da Sara Nossa Terra.

1991 Imperator

Na galeria Imperator à Rua Dias da Cruz, Méier, subúrbio carioca, existia o Cine Imperator, e que nos anos 1960 e 1970, fazia sucesso com a “juventude transviada”, pois era ponto de encontro de jovens com suas lambretas e calças jeans de bainha virada.

Com o passar dos anos foi perdendo seu público, e é fechado. É reaberto em março de 1991 como casa de shows, sendo inaugurado com um mega espetáculo com Shirley Maclaine.

O primeiro ano de existência da casa foi um grande sucesso, repetindo-se em cada estreia. No começo sua programação com as principais estrelas da MPB chegou a preocupar a direção do Canecão (uma grande cervejaria misto de casa de shows). Nesta fase do Imperator passaram: Marisa Monte com *Mais*, Rita Lee lançando seu *Bossa n'roll* e Gal Costa com *O sorriso do gato de Alice*.

Em julho de 1995 as portas do Imperator foram fechadas, devido a um esvaziamento, em decorrência da programação massificada do Metropolitan e do Canecão, tirando por algum tempo a prometida vida cultural do coração da zona norte.

Inicialmente havia sido concebido para ser uma casa de shows, e como estava fechado o Prefeito César Maia propôs a Kleber Leite, um dos proprietários, alugá-lo, e em parceria

com a Souza Cruz manter o Carlton Dance Festival, cabendo ao município a administração do teatro por quatro anos.

No jornal *O Globo*, de 13 de julho de 1995, Luis Fernando Vianna, confirma a intenção da Prefeitura:

O Prefeito César Maia e o empresário Kleber Leite se encontraram na tarde de terça-feira para buscar um acordo. Segundo Kleber, presidente do Flamengo e dono da Klefer, empresa proprietária do Imperator ao lado da Mills & Niemeyer, as negociações estão adiantadas e preveem o aluguel da casa à Prefeitura pelos próximos cinco anos.

Desde que cogitamos negociar o Imperator, eu tenho demonstrado preferência, mesmo com o sacrifício do aspecto financeiro, pela possibilidade de mantê-lo como uma casa de espetáculos – diz Kleber, que afirma ter recebido cerca de 30 propostas para transformar o Imperator em bingo – É uma questão moral. A Prefeitura quer também abrir uma escola de artes no local, o que vai ser muito importante para a zona norte.

A luta de compra do Imperator ficou entre três concorrentes: Edir Macedo que desejava incluir o Imperator na sua cadeia de templos; a Prefeitura, que estava disposta a anexar a casa de espetáculos à rede municipal de teatros e Marcellus de Oliveira. As intenções do “Bispo” foram barreadas por Hélio Di Mier, do grupo Mills, sócio majoritário da casa, que se manifestou favorável para que o Imperator fosse parar nas mãos de Marcellus de Oliveira, dono da Marxand Promoções que compra o estabelecimento com mais dois sócios com ajuda da Coca-Cola. Voltando com uma programação popular destinada ao público da zona norte, sendo reinaugura-

do em 9 de agosto de 1996 por Roberto Carlos, com o show *Amor*, o mesmo que havia apresentado, no mês de maio do mesmo ano, no Metropolitan. E é reaberto com o nome Centro Cultural e Teatral Imperator.

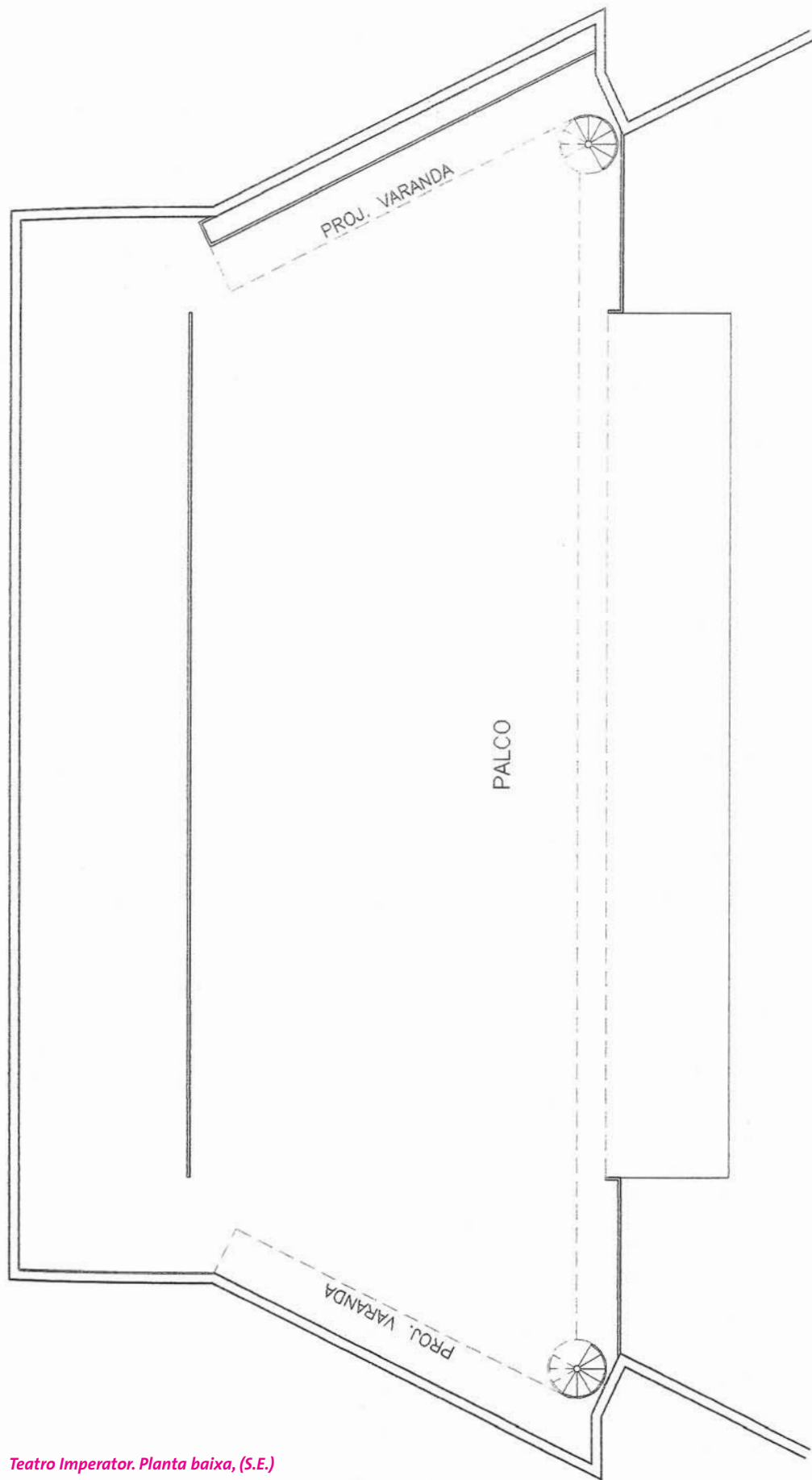
A casa foi toda reformada e ampliada, para ser um grande complexo cultural com galeria de arte, livraria e teatro. Sua capacidade que antes era de 1.800 lugares, passou a possuir 2.240 lugares sentados, distribuídos entre 1.992 na plateia e 248 nos camarotes. Dependendo do espetáculo, este número pode ser aumentado para 4.500 pessoas, com a retirada das mesas. Todo equipado com um completo sistema de iluminação e de som, controlados por computador.

Depois do show de Roberto Carlos, outros cantores lá se apresentaram: Emílio Santiago, Roberta Miranda, Flávio Venturinni, Beto Guedes, 14 BIS, Roupas Nova e Elymar Santos.

Seu palco de 500 m² tem de boca de cena 17,4 m, e na plateia dois telões de 12 m², dispostos nas laterais do palco, possuem também cabine de luz e som, e ar-condicionado.

A matéria de Mauro Ferreira, no jornal *O Globo*, de 9 de agosto de 1996, com o título: “O Segredo é Segmentar a Programação”. “Imperator deve se especializar como a casa dos artistas populares”, faz uma relação de estilos entre as casas de shows do Rio, com uma visão muito interessante:

A reinauguração do Imperator deve redemocratizar o acesso do público carioca aos grandes espetáculos. O Imperator fechou porque, passado o entusiasmo inicial, o público da zona sul se cansou de ir ao Méier ver shows. Agora fica cada um na sua região. O segredo está na segmentação da programação. Falta ainda uma casa de médio porte na cidade, mas



Teatro Imperator. Planta baixa, (S.E.)

o mapa musical está bem distribuído. O Metropolitan deverá permanecer como o preferido do público de meia-idade da zona sul, que vai em vans para a Barra ver seu ídolo. O Canecão, pela localização excepcional, provavelmente continuará recepcionando as grandes estrelas. Até porque já ficou provado que muitas delas, como Elba Ramalho e Ney Matogrosso, aguentam bem um Canecão, mas não lotam o Met. Já o Imperator certamente será o palco dos artistas de trabalhos mais populares. Aqueles que não desfrutaram de prestígio no meio musical, mas têm público vasto e fiel.

Em 24 de agosto de 1998 uma ordem judicial mandando selar as portas do Imperator foi expedida a pedido do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), que não recebia os direitos autorais por cinco anos, tendo sido suspensa temporariamente a programação, até que a casa regularizasse sua situação junto à ECAD, e outras dívidas em atraso.

1991

Sala Henriqueta Brieba

A Sala Henriqueta Brieba é localizada no complexo arquitetônico do Tijuca Tênis Clube, à Rua Conde de Bonfim, n. 451, na Tijuca, com acesso pela entrada social do clube. Sua inauguração foi em 16 de dezembro de 1991, recebendo o nome em homenagem à atriz. O clube sempre desejou contar com um teatro, chegando a dar início à construção de uma sala, mas acabou cedendo lugar a uma piscina olímpica.

O teatrinho conta com 200 poltronas confortáveis, e um pequeno palco de precários recursos técnicos, mas que não impede uma atividade teatral de pequeno porte. A peça de estreia foi *Se... um casal às avessas*, de Sérgio Jockyman, com Jalusa Barcelos e Ewerton de Castro.

Uma sala que se mantém com uma programação mais voltada às crianças, com apresentações de peças infantis e esporadicamente shows humorísticos para os adultos, não tem carreira com espetáculos em temporada.

Referências Bibliográficas

Teatro da Vila Kennedy (Teatro Faria Lima – Jacarepaguá)

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 9 de março de 1979.

Jornal do Sated. Rio de Janeiro: n. 2, ano I, outubro de 1995.

Teatro Jayme Costa (Jacarepaguá)

Jornal O Globo. Rio de Janeiro: 15 de novembro de 1971.

O Jornal. Rio de Janeiro: 10 de novembro de 1970.

Teatro Madureira (Zaquia Jorge)

Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 18 de novembro de 1973.

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 20 de julho de 1985.

O Globo. Rio de Janeiro, 30 de abril de 1956.

O Jornal. Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1958; 19 de outubro de 1958.

Revista A Máscara. Rio de Janeiro, 3 de março de 1954.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro, n. 377, setembro/outubro de 1970.

Teatro Popular de Marechal Hermes (Teatro Armando Gonzaga)

Boletim da Acet. Rio de Janeiro, maio/junho de 1981.

Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 18 de novembro de 1973.

Diário Oficial. Rio de Janeiro, 15 de junho de 1989.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 7 de agosto de 1981; 3 de janeiro de 1985; 23 de agosto de 1985.

O Dia. Rio de Janeiro, 10 de julho de 1977; 20 de março de 1981; 19 de maio de 1989.

O Globo. Rio de Janeiro, 08 de fevereiro de 1981; 7 de março de 1981; 1 de maio de 1981; 3 de janeiro de 1985; 3 de agosto de 1986.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro, n. 293, setembro/outubro de 1956.

Última Hora. Rio de Janeiro, 10 de maio de 1989.

Teatro da Tijuca

Última Hora. Rio de Janeiro: 23 de março de 1956.

Memorando n. 47, de 29 de julho de 1974, do coordenador do SNT Flávio Cerqueira ao então diretor do SNT.

Memorando n. 74, de 18 de setembro de 1974, do coordenador do SNT Flávio Cerqueira ao então diretor do SNT.

Revista Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: n. 5, março de 1956, p. 29.

Teatro Arthur Azevedo

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 10 de maio de 1981; 03 de abril de 1989.

O Fluminense. Niterói, RJ: 1 de novembro de 1987.

O Globo. Rio de Janeiro: 6 de janeiro de 1983; 16 de abril de 1989; 2 de novembro de 1995.

Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro: 10 de novembro de 1979.

Última Hora. Rio de Janeiro: 20 de abril de 1983.

Teatro Miami

Parecer n. 1/1961. Do diretor do Serviço Nacional de Teatro-MEC, dr. Clóvis Garcia.

Requerimento n. 790 (protocolo do SNT-MEC). Do Teatro Miami ao diretor do SNT, em 3 de novembro de 1962.

Requerimento n. 258 (protocolo do SNT-MEC). Do Teatro Miami ao diretor do SNT, em 14 de maio de 1963.

Teatro do Monte Sinai

Jornal A Notícia. Rio de Janeiro: 28 de abril de 1978.

Jornal Última Hora. Rio de Janeiro: 19 de outubro de 1983.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro: n. 293, setembro/outubro de 1956; n. 294, novembro/dezembro de 1956.

Teatro Gracinda Freire

Jornal de Hoje. Nova Iguaçu, RJ: 24 de novembro de 1978.

Cine Show Madureira

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 12 de abril de 1979.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro: 9 de dezembro de 1978.

O Globo. Rio de Janeiro, 6 de fevereiro de 1979; 3 de maio de 1979.

Teatro Redentor

Revista de Teatro Sbat Rio de Janeiro: n. 352, julho/agosto de 1966.

Teatro Cawell

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 12 de agosto de 1984.

Programa Inaugural. Rio de Janeiro: 3 de agosto de 1984.

Cineteatro Moça Bonita

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 17 de janeiro de 1987.

Teatro Belas Artes

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 6 de setembro de 1987; 18 de outubro de 1987.

Teatro Ziembinski

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 17 de janeiro de 1988; 20 de janeiro de 1988; 2 de abril de 1988; 8 de abril de 1988; 19 de junho de 1988; 4 de setembro de 1988.

Jornal dos Sports. Rio de Janeiro: 10 de abril de 1988.

Gazeta Mercantil. São Paulo, SP: 3 de fevereiro de 1988.

O Dia. Rio de Janeiro: 22 de novembro de 1987; 26 de fevereiro de 1988.

O Estado de S. Paulo. São Paulo, SP: 13 de fevereiro de 1988.

O Fluminense. Niterói, RJ: 10 de abril de 1988.

O Globo. Rio de Janeiro: 19 de dezembro de 1987; 6 de abril de 1988; 12 de abril de 1988; 25 de abril de 1988; 11 de abril de 1997.

Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro: 6 de abril de 1988; 8 de abril de 1988; 15 de fevereiro de 1989.

Última Hora. Rio de Janeiro: 13 de abril de 1988; 15 de maio de 1989.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro: n. 465, janeiro/fevereiro/março de 1988.

Teatro da Barra

O Globo. Rio de Janeiro: 18 de abril de 1999.

Jornal Boca de Cena. Sated. Rio de Janeiro: n. II, s/d.

Imperator

Jornal O Globo. Rio de Janeiro: 13 de julho de 1995; 10 de setembro de 1995; 9 de agosto de 1996; 28 de agosto de 1998.

Revista Veja Rio. Rio de Janeiro: 24 de julho de 1996.

4. 5. TEATROS DE INSTITUIÇÕES

1930

Teatro do Instituto de Educação (Teatro Fernando de Azevedo)

Em 1930, o público da Zona Norte ganhava um teatro situado no Instituto de Educação, à Rua Mariz e Barros, entrada pelo n. 273. Luxuoso, sem ostentação, moderno e confortável, dentro das condições que o sólido edifício oferece, foi inaugurado, como parte do conjunto arquitetônico do Instituto, pelo prefeito do antigo Distrito Federal, Antônio Prado Júnior. Fechado em 1977 para reformas, que foram orçadas em 6 milhões e 800 mil cruzeiros, tinha uma programação sob a responsabilidade da Funterj, que pretendia fazer da nova sala uma alternativa do Teatro Municipal e Sala Cecília Meireles.

Com o palco ocupando uma área de 198 m²: 11 m de profundidade por 18 m de largura, plateia com 508 lugares e balcão com 220, candelabros e apliques franceses. O Teatro do Instituto de Educação tinha tudo para ser uma das mais confortáveis e modernas salas de espetáculos da cidade. Sua reinauguração, em 1979, serviu para compor um conjunto de teatros, como pretendia a Funterj, abrindo espetáculos numa programação conjunta com a Sala Cecília Meireles e Teatro Municipal, já que o Instituto de Educação pertencia também à Secretaria de Educação do Estado.

O acesso do público se faz pela Rua Mariz e Barros, para onde dá frente, por uma imensa porta de ipê roxo. A partir daí tem-se acesso a uma grande sala de espera, com bar à direita e chapelaria à esquerda, separados por colunatas de pó de pedra e chão de granito.

Outra grande porta dá acesso à plateia com piso em tacos de peroba com verniz

protetor e tapetes beges nos corredores. O teto é de arcada de concreto, com três lustres franceses, assim como os candelabros laterais. O declive é acentuado e as poltronas são de couro bege. Ainda na plateia, sete janelas laterais de um lado, e de outro; quatro janelas e três grandes portas, todas com saída para o ar livre e cobertas por cortinas de veludo marrom. Também de veludo marrom, a cortina do palco e as cortinas das janelas do balcão. O palco também é taqueado, abrindo um grande ciclorama.

O imenso balcão, todo em tábuas corridas, ainda originais, tem forma de meio arco. As poltronas são iguais às da plateia, em couro bege. Do palco, há saídas laterais, e saídas que dão para os novos camarins, dois, com acomodações modernas para até 12 pessoas cada um. Há também saída para o porão, onde anteriormente se localizavam os camarins que com a reforma o local passaram a guardar materiais dos espetáculos.

O Teatro do Instituto de Educação já possuía em 1979, época da reforma, uma boa acústica, sem que para isso fosse necessário mexer na arquitetura do prédio. Possui duas baterias de doze refletores laterais; um canhão de luz, duas gambiarras originais com vidros coloridos na área do palco e mais um grupo de doze refletores, seis de cada lado, dentro do palco. Tem também cabine cinematográfica com dois projetores de 35 mm, antigos, a carvão, os únicos que ainda não foram trocados.

Olhando de frente para o prédio na Rua Mariz e Barros, de um lado, o direito, está o ginásio de esportes e piscina; do lado esquerdo, a grande porta que se vê é a do teatro. A pedra fundamental do conjunto, todo em granito, obra das mais sólidas, ainda dos velhos empreiteiros portugueses, é de 27 de novembro de 1927. O prédio foi inaugurado em 12 de outubro de 1930. Na época, já tinha todas as instalações que tem hoje,

sendo, portanto, uma obra de vanguarda, considerado funcionalmente perfeito. Mas a Câmara dos Vereadores da época resolveu contestar a obra, por achá-la faraônica, dificultando com isso a inauguração. Enquanto o edifício não era ocupado pelo Instituto, que na época funcionava em São Cristóvão, correu a notícia de que as tropas que vinham do Sul, fazendo a Revolução de 30, se instalariam no edifício, onde seriam aquarteladas. Felizmente, eles andaram um pouco mais e preferiram o Obelisco. Mas foi o suficiente para que os professores corressem com tudo o que tinham e iniciassem seu trabalho no prédio, com as primeiras aulas.

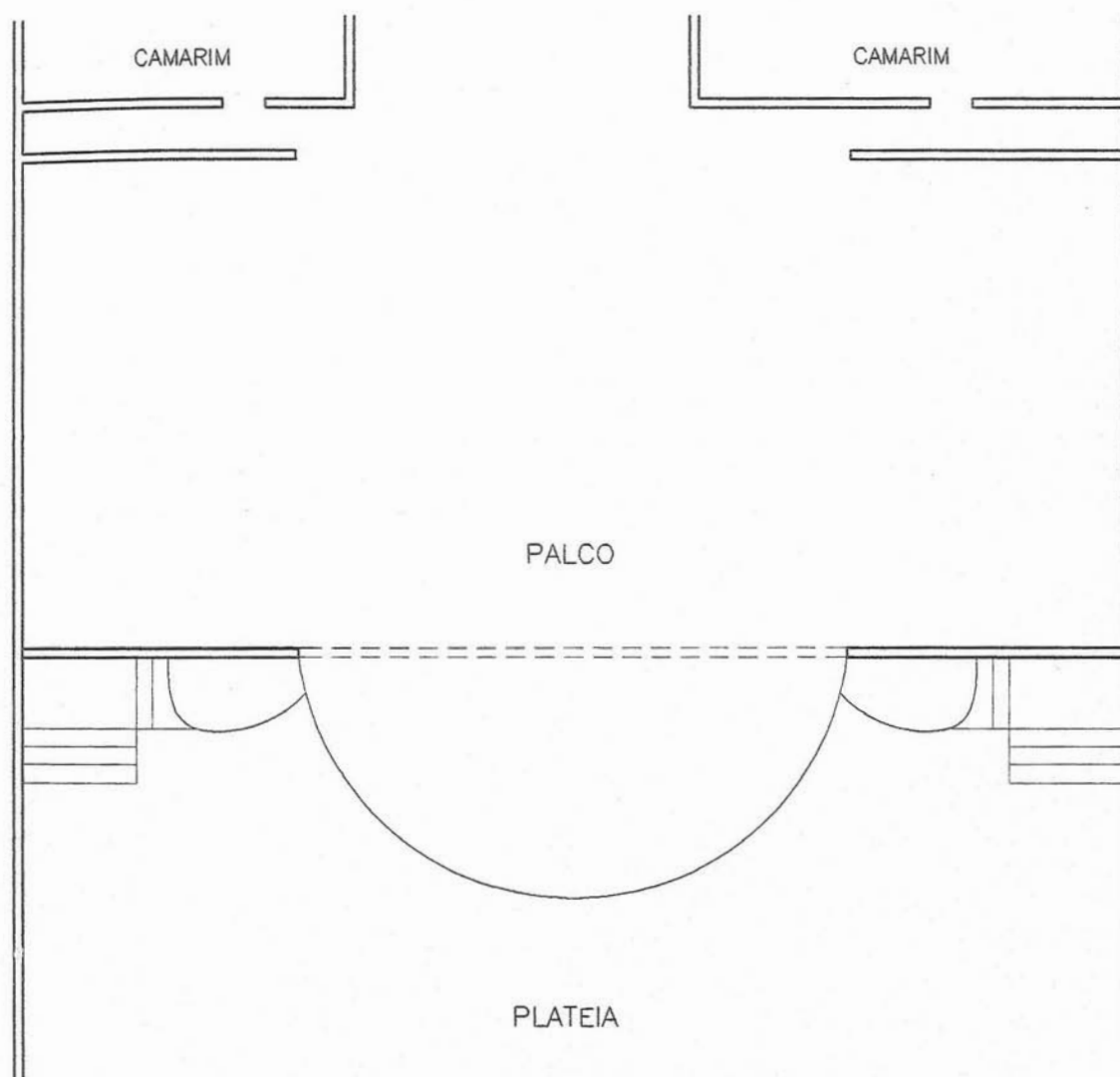
O teatro já existia com bastante requinte, o material francês empregado ainda está lá,

as poltronas eram de couro azul na plateia, e de madeira no balcão. Todas as cortinas já eram de veludo marrom. A grande reforma de 1979 atingiu os camarins, que ficavam no porão sob o palco, mas tinham infiltrações, por isso passaram para o alto, onde puderam ser feitos com mais conforto.

Uma das coisas mais curiosas do teatro era o seu sistema de refrigeração, com gelo, como explica o diretor do Instituto:

No porão do teatro, perfeitamente utilizável fica toda a maquinária do sistema de refrigeração. São gavetas, onde era colocado o gelo partido, fechadas por uma tela

Teatro Fernando de Azevedo. Planta baixa, (S.E.)



filtro, e com saída para a rua. Um grande ventilador com insuflador jogava o ar na sala, fazendo a renovação do ar. Todo o sistema está em perfeito estado. Só não sabemos se vamos utilizá-lo pelos altos preços que o gelo atingiu, pois se precisa de caminhões para abastecê-lo.²³⁴

Ao mesmo tempo, todo o piso do porão onde ficava a refrigeração era de ladrilhos tendo como desenho a cruz suástica, e continua o diretor:

Não encontrei nenhuma referência sobre isso. Nada explica. O teatro foi inaugurado em 1930 e sua construção vem da década anterior. Portanto, não sei se poderíamos atribuir o fato à subida do nazismo na Alemanha. Não há explicação para isso.

Todo o sistema de acústica e som foi projeto de Roberto Thompson Motta, também responsável pelo mesmo trabalho nos Teatros Municipal, Villa-Lobos e João Caetano. Renovado também todo o sistema elétrico e hidráulico. O teatro tem uma área total de 792 m². O balcão tem uma grande sala de espera atapetada, com duas saídas: uma para o hall da plateia e outra para a área interna do edifício. Os banheiros para o público, também modernizados, têm acesso pelas três portas laterais da plateia. O teatro pode ser utilizado em qualquer horário sem atrapalhar as atividades escolares, graças a suas entradas e saídas independentes. E junto ao hall do balcão uma grande sala serve à administração do teatro.

Após longa reforma foi reinaugurado em 14 de agosto de 1980 com o nome Teatro Fernando de Azevedo, pela Orquestra do Theatro Municipal, sob a regência do maestro Henrique Morelenbaum, que apresentou a *Sinfonia n. 104*, de Haydn, e *Imagem carioca*, de Ricardo Tacuchian.

1949 O Tablado

No auditório do Patronato Operário da Gávea, Maria Clara Machado, em abril de 1949, reuniu Cláudio Rubens Fornari, Geraldo Queiroz, Elio de Alencar, Cândido de Almeida, João Sérgio Nunes, com quem levou à cena *A Farsa do advogado Pathélin*, traduzida e dirigida por Sebastião Hasselmann. Estava assim lançada a semente do que seria, mais tarde, o Tablado.

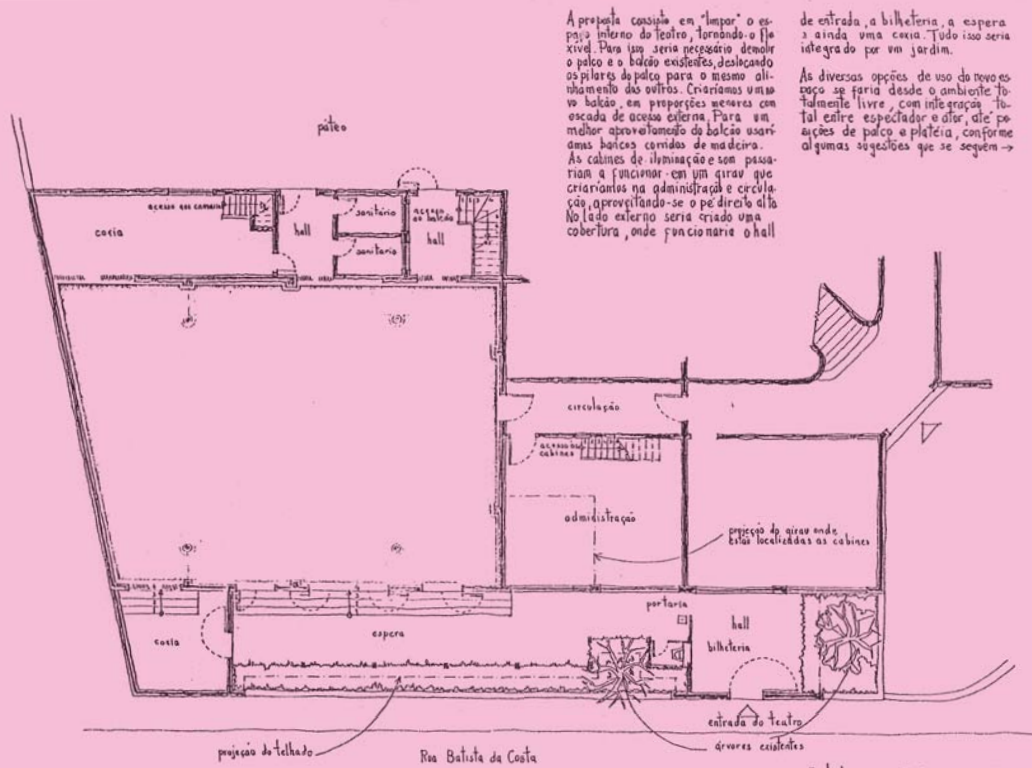
Anteriormente, Maria Clara já trabalhava na instituição, em atividade de assistência social, quando então passava seus dias divertindo os filhos de operários com sessões de teatro de marionetes.

Agraciada com uma bolsa de estudos, parte para Paris, para estudar teatro. Ao retornar, em 1951, em companhia de Martins Gonçalves, reúne um grupo de dez pessoas criando um núcleo fundador do conjunto amadorista. Entre elas estavam Aníbal Machado (escritor e seu pai), Kalma Murтинho e Napoleão Moniz Freire.

Como já trabalhava no Patronato, encontrou receptividade junto à diretoria para realização de espetáculos teatrais. Foi então cedido ao grupo, pela instituição, o salão do patronato, quando na época a presidência era ocupada por D. Helena Bahiana.

Em 17 de dezembro de 1951 inauguram o salão, apresentando duas peças para adultos: *O moço bom e obediente*, teatro Nô japonês de Betty Barr, dirigida por Martin Gonçalves, com cenários de Stélio Roxo e figurinos de Yuki Kikushi; e *A farsa do pastelão e da torta*, texto medieval de Michel Richard, dirigida por Maria Clara Machado, cenários de Jorge Hue e figurinos de Ivanizo Ribeiro.

Mesmo com estas apresentações o grupo ainda não tinha nome. Partindo de Martin Gonçalves a sugestão do nome tablado, que foi aceito pelos demais integrantes do gru-

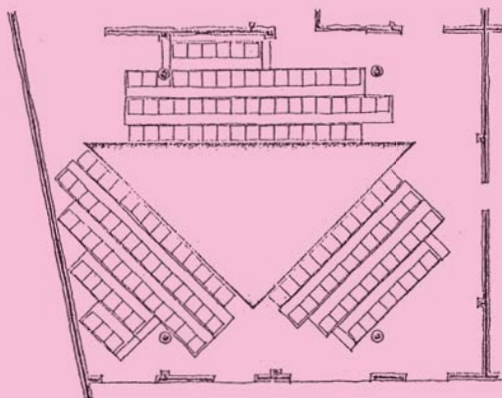
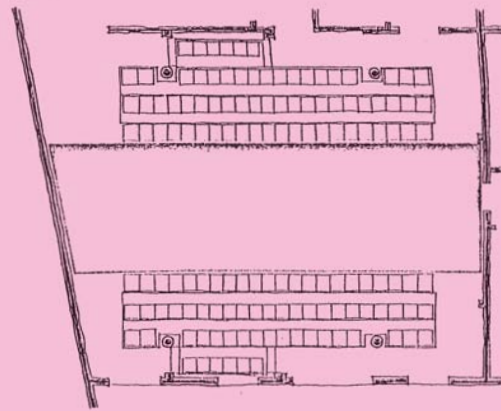
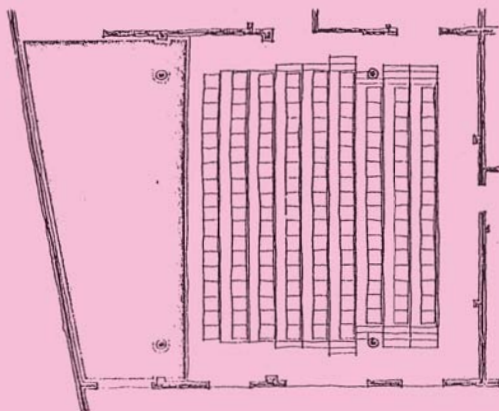


A proposta consiste em "limpar" o espaço interno do teatro, tornando-o livre. Para isso seria necessário demolir o palco e o balcão existentes, deslocando os pilares do palco para o mesmo alinhamento dos outros. Criaríamos um novo balcão, em proporções menores com escada de acesso externa. Para um melhor aproveitamento do balcão usariamos bancos corridos de madeira. As câmaras de iluminação e som passariam a funcionar em um girav que criariamos na administração e circulação, aproveitando-se o pé direito alto. No lado externo seria criada uma cobertura, onde funcionaria o hall

de entrada, a bilheteria, a espera e ainda uma cassia. Tudo isso seria integrado por um jardim. As diversas opções de uso do novo espaço se faria desde o ambiente totalmente livre, com interações. Tal entre espectador e ator, até opções de palco a plateia, conforme algumas sugestões que se seguem ->

Estudo para reforma do Teatro O Tablado. Planta Geral, (S.E.)

Estudo para Reforma do Teatro "OTABLADO"
 PLANTA GERAL
 01
 ESC. 1:100 DATA: OUT. 76
 Projeto: Sergio S. Marzola - arquiteto
 Mauricio Sella - cenógrafo

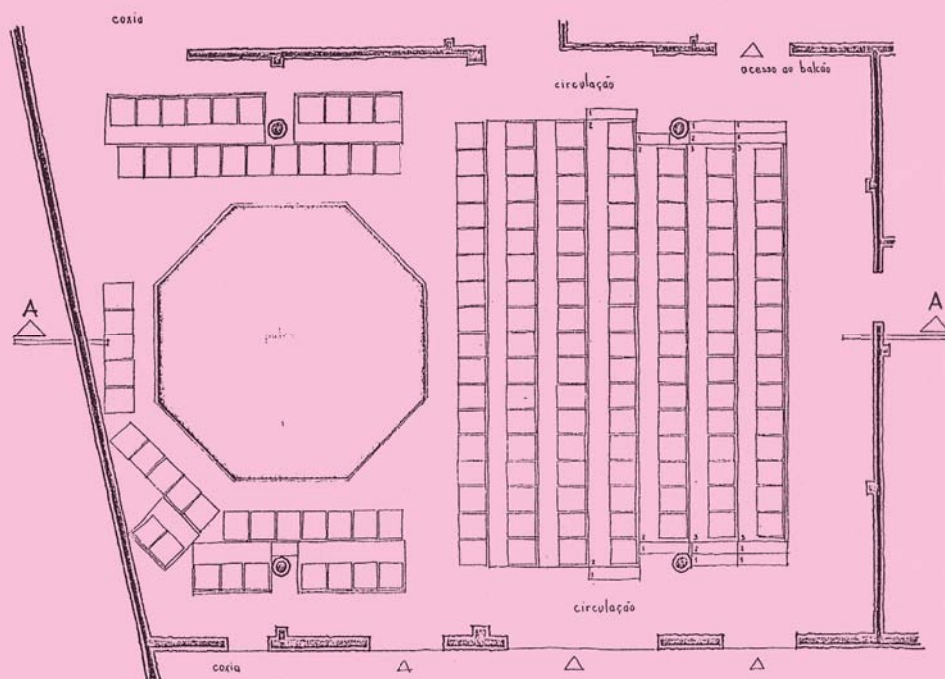


A plateia seria composta de módulos de madeira de fácil remoção, formando cadeiras proporcionando melhor visibilidade. A ideia é permitir em um curto espaço de tempo e sem grande esforço físico, a remoção ou remanejamento desses módulos a fim de se conseguir um novo espaço, com novas possibilidades.

As cadeiras, que seriam colocadas sobre os módulos, seguiriam o mesmo espírito: seriam leves, facilmente adaptáveis a qualquer situação e de fácil armazenamento (empilháveis).

Estudo para reforma do Teatro O Tablado. Sugestões de utilização do espaço, (S.E.)

Estudo para Reforma do Teatro "O TABLADO"
 SUGESTÕES DE UTILIZAÇÃO DO ESPAÇO
 02
 ESC. 1:100 DATA: OUT. 76
 Projeto: Sergio S. Marzola - arquiteto
 Mauricio Sella - cenógrafo



Para a próxima montagem do TABLADO, que seria ambientada em um circo, o espaço poderia tomar a forma acima.

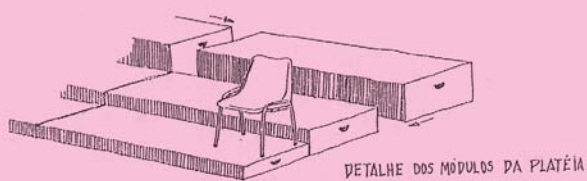
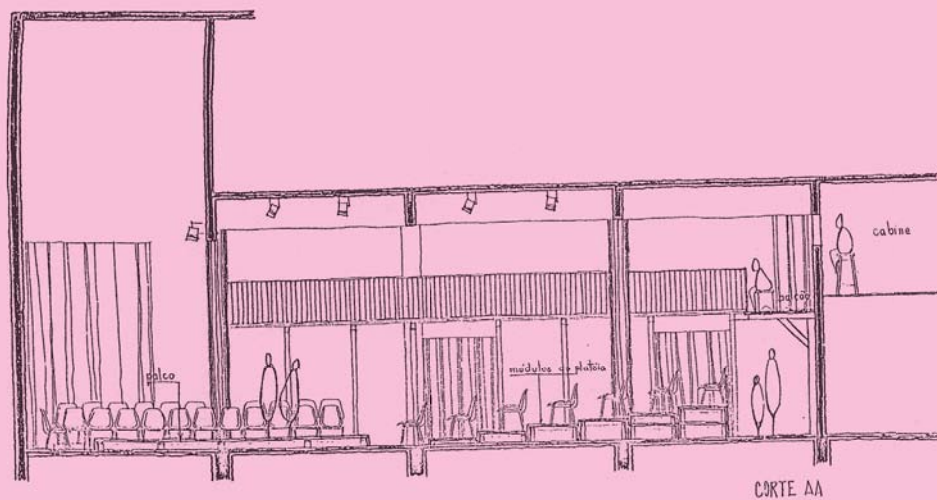
Estudo para Reforma do Teatro "O TABLADO"



SUGESTÃO DE UTILIZAÇÃO DO ESPAÇO - DETALHE

ESC. 1:50 DATA OUT. 76
Projeto: Sergio S. Moraes - arquiteto
Marinho Seno - cenógrafo

Estudo para reforma do Teatro O Tablado. Sugestão de utilização do espaço - Detalhe, (S.E.)

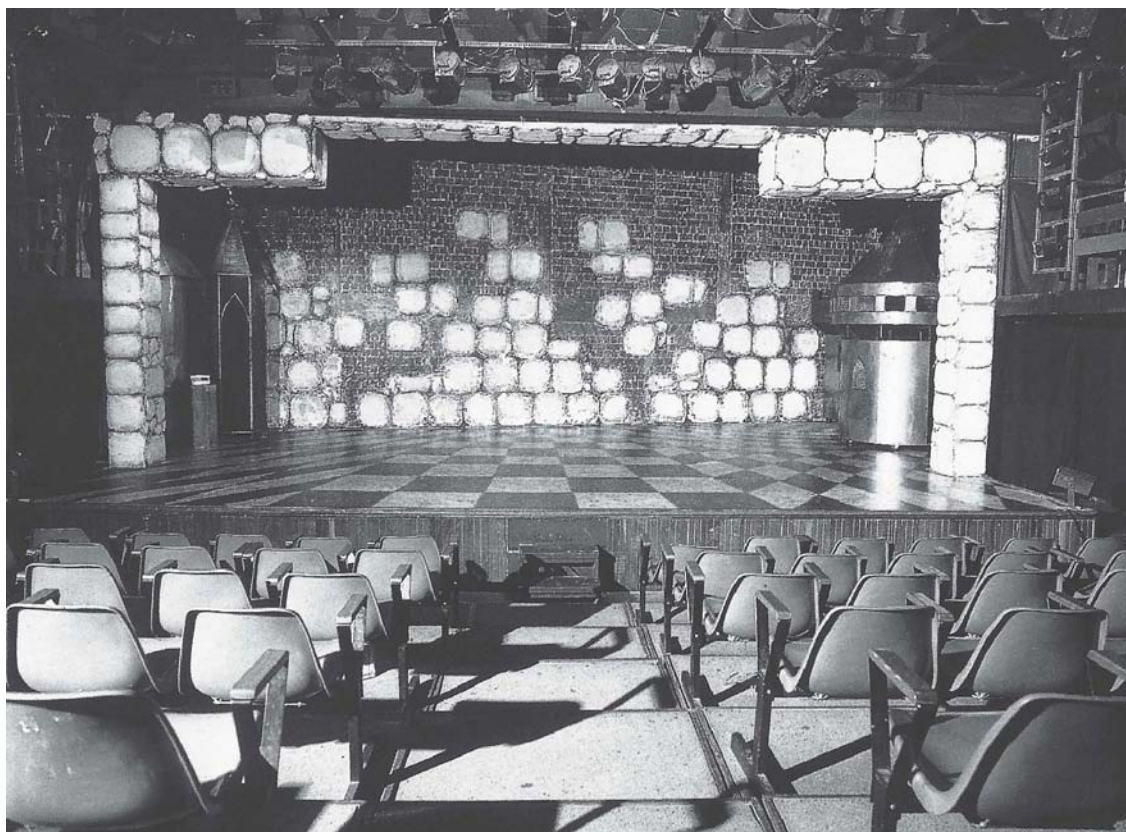


Estudo para Reforma do Teatro "O TABLADO"



CORTE AA
DETALHE DA PLATÉIA
ESC. 1:50 DATA OUT. 76
projeto: Sergio S. Moraes - arquiteto
Marinho Seno - cenógrafo

Estudo para reforma do Teatro O Tablado. Corte AA Detalhe da plateia, (S.E.)



Teatro O Tablado. Palco e vista parcial da plateia

po que não tinha estrela, porque todos participavam, ora como protagonista em um espetáculo e bilheteiro em outro, depois como contrarregista. Não existia a companhia, mas um grupo coeso que fazia de tudo. Rubens Corrêa confirma:

Em 1955 entrei no Tablado. Fiz muita figuração, trabalhei de contrarregista e ganhei minha grande chance no final daquele ano numa montagem de *TioVânia*, do Tchecov ²³⁵

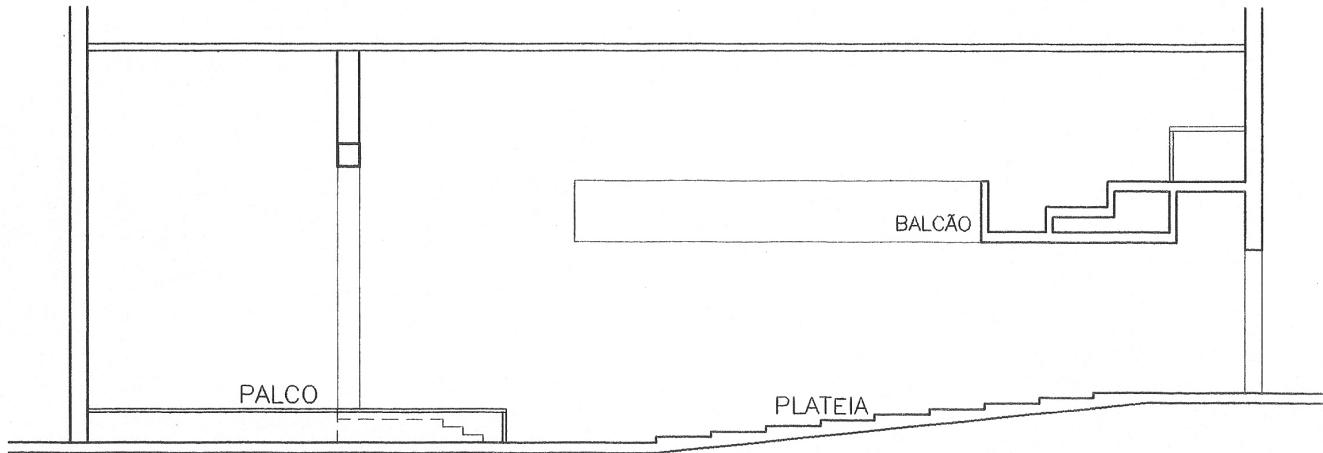
Este sonho de criar um teatro amador fez surgir o Tablado, incentivando, revolucionando e mostrando a vitória do teatro infantil. Nesses 48 anos de atividade já foram apresentados: do teatro Nô japonês à comédia medieval; teatro elizabetano; a comédia clássica francesa e italiana; o drama psicológico, enfim as modernas tendências do drama e da comédia; uma variação de estilos para os

adultos e um estilo exclusivo para a formação da criança.

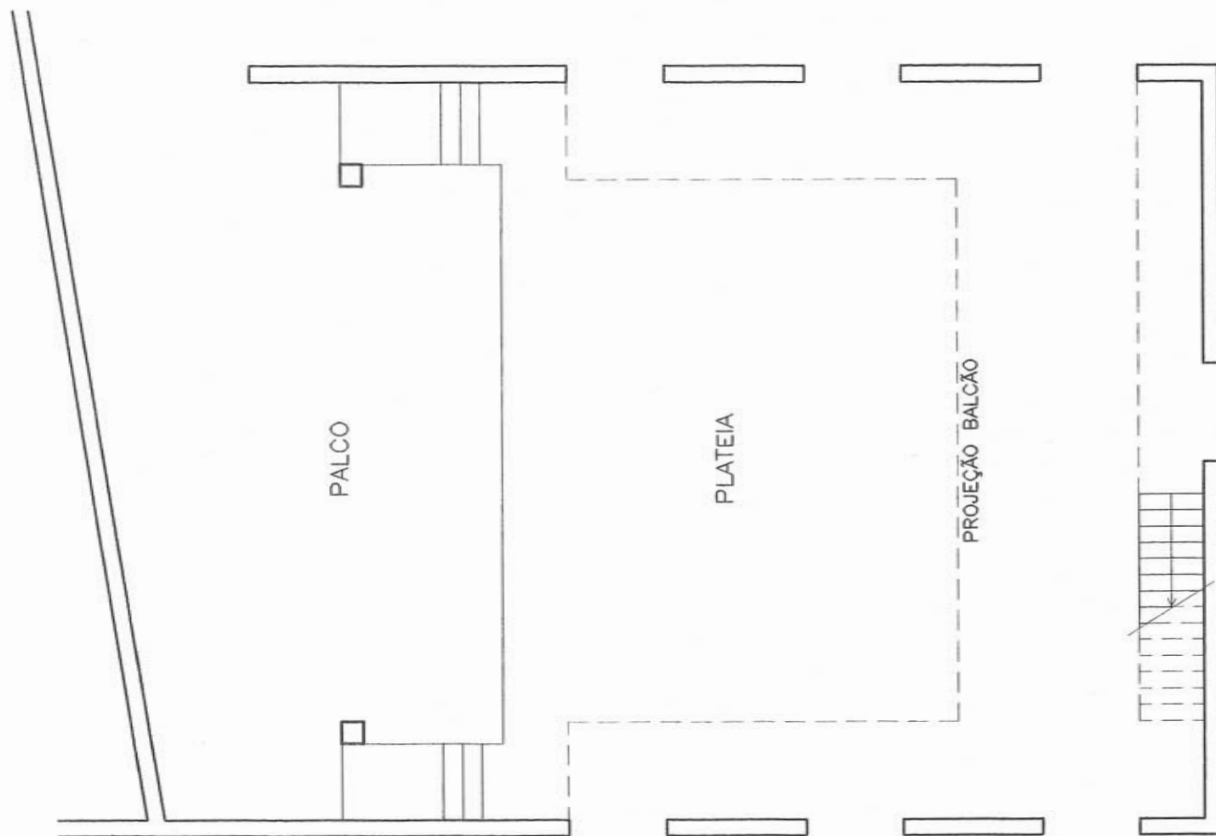
Dois anos depois (1953), com a saída de Martin Gonçalves e Brutus Pereira, Maria Clara permaneceu na organização como diretora – levando adiante um programa que iria caracterizar-se pela boa escolha de originais, constituindo um espetáculo por ano.

Um incêndio ocorrido na sala de espetáculos, em novembro de 1956, contribuiu para se fazer uma reforma completa, baseada no projeto do arquiteto Sabino Machado Barroso e com colaboração do decorador Jorge Hue.

A lista dos que estrearam no Tablado é imensa, além dos já citados: Rubens Corrêa, Ivan de Albuquerque, Kalma Murtinho, Napoleão Moniz Freire, Joel de Carvalho, Isabel Tereza, Germano Filho, Yan Michalski, Roberto de Cleto, Cláudio Corrêa e Castro, Paulo Padilha, Jorginho de Carvalho, Djene Machado, Anna Letycia, Carlos Lyra, Egberto Gismonti, Wolf Maya, Louise Cardoso,



Teatro Tablado. Corte, (S.E.)



Teatro Tablado. Planta baixa, (S.E.)

Andréa Beltrão, Malu Mader, Roberto Bata-glin, Drica Moraes, Jacqueline Laurence, Maria Pompeu, Eric Rzepecki, Fernanda Torres, Carlos Wilson, Rosita Tomás Lopes, Carmi-nha Brandão, Beatriz Veiga, e muitos outros.

Foi no Tablado que Maria Clara apresen-tou pela primeira vez seus grandes sucessos de peças para crianças: *Pluft, o fantasminha; A menina e o vento; A bruxinha que era boa e O Cavalinho azul*.

Desde sua fundação e, principalmente, a partir de 1964, com a criação do curso de interpretação, o Tablado vem descobrindo e revelando talentos, conquistando militantes para a causa teatral e cultivando público. Mas o teatro já estava necessitando de uma boa restauração para abrigar seus espetáculos e alunos, tudo estava por fazer, mas faltavam recursos. Usando então a Lei Sarney de incentivos fiscais à produção cultural, a Mesbla S. A., bancou a reforma geral do teatro.

O resultado é um teatro todo reformado – cadeiras, aparelhagem de luz e som, banheiros, camarins, coxias, ar-condicionado, telhado e até uma cozinha, que não existia²³⁶

Com projeto do arquiteto Sérgio S. Moraes e do cenógrafo Maurício Sette, o teatro pas-sou a ter a capacidade de 250 pessoas, sendo 200 espectadores na plateia e 50 no balcão.

Só não houve ampliação do teatro por falta de espaço. Para quem conhecia o Tablado antigo, foi *ótimo*... que bom se fizessem isso com todos os teatros do Rio!²³⁷

O teatro foi reinaugurado com a repre-sentação do espetáculo *O gato de botas*, de Maria Clara Machado, com músicas de Ubi-rajara Cabral, cenários e figurinos de Anna Letycia, coreografia de Nelly Laport e no elenco Luiz Carlos Tourinho e Marcus Mo-rais se revezando no papel-título.

Sobre o Tablado, algumas palavras de Paschoal Carlos Magno:

O Tablado me revelou uma maneira de fazer teatro que só conhecera com os jo-vens de Cambridge, os artistas de Vittorio Gassmann, os Pitoeff e alguns elencos in-gleses.²³⁸

1952 Teatro Duse

O Teatro Duse, uma homenagem a Eleono-ra Duse, famosa atriz italiana (1858-1924) foi inaugurado por Paschoal Carlos Magno em 12 de agosto de 1952, localizado na Rua Hermenegildo de Barros, n. 161, esquina de Paranaguá, uma das mais belas ladeiras do bairro de Santa Teresa, antiga casa de Paschoal, um prédio de três andares que serviu de albergue de artes e artistas.

Suas paredes pintadas de verde-claro se harmonizam com a pesada cortina bran-ca da boca de cena e com as poltronas confortáveis verde brancas. Iluminação indireta através dos olhos de vidro das máscaras gregas esculpidas por Stélio Alves de Souza²³⁹

Meu pai, que tinha uma biblioteca no crânio, havia armado em uma das salas da sua casa em Paula Matos, o Teatrinho do Arlequim, para os filhos e os empregados.²⁴⁰

Paschoal Carlos Magno funda, em 1932, a Casa do Estudante do Brasil, que se trans-formaria em teatro, e que em seus 15 anos de vida revelou: Sérgio Cardoso, Cacilda Becker, Maria Fernanda, Sérgio Britto, Tereza Rachel, José Maria Monteiro, Silvia Orthof, Pernambuco de Oliveira, B. de Paiva, entre outros.

Foi com o desaparecimento do Teatro do Estudante que Carlos Magno fundou em sua própria casa um teatro-laboratório, a Escola de Arte Dramática do Teatro Duse, cujas atividades se iniciaram em agosto de 1952.

Foi em 1932, quando Paschoal Carlos Magno começava sua carreira diplomática em Manchester, que entrou em contato com um pequeno teatro-laboratório de autores, diretores, atores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores e contrarregas, chamado “The Onamed Theatre” (teatro sem nome), dirigido por um célebre teatrólogo inglês da época: Sladen Smith.

Depois de observar outros teatros do gênero na Inglaterra, França, Alemanha, Itália, e em Nova York, tendo ainda mais tarde formado jovens artistas no Teatro do Estudante do Brasil...²⁴¹

O pequeno Teatro Duse instalou-se no porão de sua própria casa, onde morava com suas irmãs Orlanda e Rosa Carlos Magno. Uma sala de pouco mais de cem lugares, diante de um pequeno palco, onde iria desenrolar-se mais um capítulo da história do Teatro do Estudante, talvez o mais importante.

A inauguração do Teatro Duse, com presença de João Carlos Vital, prefeito do Distrito Federal, foi à meia-noite de 12 de agosto de 1952, com o original de Hermilo Borba Filho, *João sem terra*.

...num espetáculo que tinha a direção de José Maria Monteiro, jovem que vinha de uma experiência como ator, no elenco de *O filho pródigo*, de Lúcio Cardozo, apresentado pelo “Teatro Experimental do Negro”, e, como diretor, no conjunto “Os Quixotes”, onde foi o responsável pela montagem de uma série de originais também de autores inéditos. Os cená-

rios e figurinos eram, respectivamente, de Pernambuco de Oliveira (já com uma boa folha de serviços prestados ao Teatro do Estudante do Brasil, desde a sua estreia como cenógrafo e intérprete em *Hamlet*, em 1948) e de Mario Gatti, um jovem de 16 anos. A interpretação esteve a cargo de Glauce Eddé (Glauce Rocha), Lígia Nunes, Geni Borges, Luiza Sigéa, Ruthy Andrey, Mariuaska Lembke, Hércio de Souza, José Luiz Pinho, Moacir Deriquem, Edson Silva, René Vincent, todos amadores e a maioria estreante totalmente em teatro.²⁴²

Como toda iniciativa cultural existente no Brasil, esta também não teve um apoio oficial decisivo, vivia muito mais da coragem do próprio Paschoal, que ia descobrir verbas e doações para juntá-las aos empréstimos e às colaborações de amigos que nele acreditavam.

Foi assim que, em 1955, consegue enviar à Europa, em grande parte às suas próprias custas, seu grupo de 18 jovens do Teatro do Estudante do Brasil, chefiados por sua irmã Rosa, e que na Alemanha participam do Festival de Erlagen, uma competição internacional de estudantes-atores de teatro, onde representaram peças de autores nacionais, divulgando a arte dramática brasileira, e tiveram oportunidade de conhecer de perto os grandes progressos da ribalta europeia, bem como entrar em contato direto com os homens de teatro do velho mundo.

Era também o Teatro Duse, uma escola de arte dramática, não nos moldes acadêmicos atuais, mas onde, através de palestras, oficinas e cursos, nomes de projeção nacional e internacional marcaram presença como: Jean-Louis Barrault, Vittorio Gassmann, Vincenzo Spinelli, Harry Cole, João Villaret, Madeleine Renaud, Bibi Ferreira, Maria Paula, José Jansen, José Maria Monteiro,

Ester Leão, B. de Paiva, Sálvio de Oliveira, Jorge Kossowsky e Nina Ranswsky, um centro de irradiação intelectual e uma casa de recepção de estrangeiros ilustres.

Entre os 28 autores lançados no Teatro Duse, alguns podem ser citados: Raquel de Queiroz, Antonio Callado, Francisco Pereira da Silva, Hermilo Borba Filho, Aristóteles Soares, Ivan Pedro Martins e José Paulo Moreira da Fonseca, Leone de Vasconcelos, Pedro Martins, Herolt Miranda, Edmundo Lys, Léo Vitor, Lúcio Fiúza.

Peças de autores brasileiros inéditos e de autores estrangeiros, considerados não comerciais pelo teatro profissional, eram apresentadas para um reduzido número de espectadores, especialmente convidados, pois não havia bilheteria. Do Largo da Glória partiam dois ônibus especialmente fretados, que apanhavam os atores, diretores, bem como os espectadores convidados, e os conduziam até o n. 161, da Rua Hermenegildo de Barros, em Santa Teresa: o Teatro Duse. Durante os intervalos das representações, eram feitas coletas destinadas a financiar a alimentação do grupo de alunos e atores que pertenciam ao teatro.

O Duse fez nome e fez época. Durou quatro anos, de 1952 a 1956, suas atividades foram interrompidas por falta de recursos financeiros com uma apresentação do Auto de Edmundo Lys sobre Joana D'Arc, em homenagem a Gilberto Amado.

Durante os quatro anos de existência ficou provado que apesar de pequeno, o Teatro Duse era grande de espírito e entusiasmo.

Uma geração de talentos foi formada pelo Duse, encontramos nomes como: Myriam Pérsia, Maria Pompeu, Ana Edler, Míriam Carmem, Celme Silva, Beatriz Veiga, Lourdes Costa, Consuelo Leandro, Rui Cavalcanti, Gloria Cometh, Edson Silva, Jeci Camargo, Moacyr Deriquém, Glauce Rocha, Lafayette Galvão, José Maria Monteiro,

Othon Bastos, B. de Paiva, Teresa Austregésilo, Orlando Macedo, Nelson Mariani, entre outros.

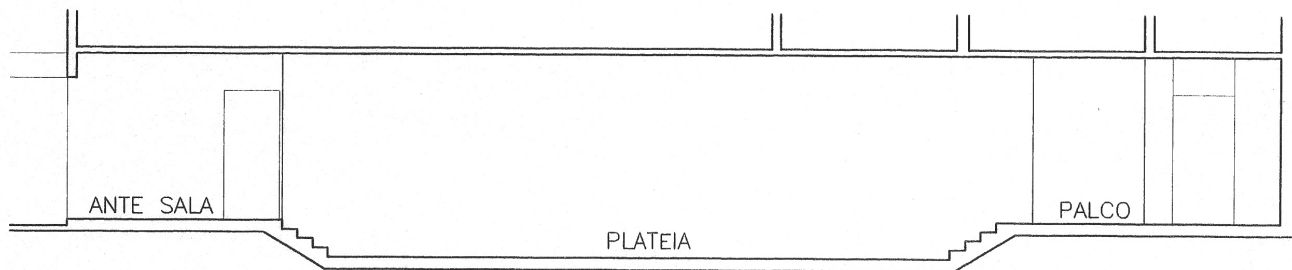
As atividades não eram resumidas somente às representações no palco. Através da PRA-2, Rádio Ministério da Educação, na gestão do diretor Celso Brant, ia ao ar, todas as segundas-feiras, às 20:10, "Rádio Teatro Duse", sob a orientação de Armando Carlos Magno, um programa de leituras dramatizadas, de autores nacionais e estrangeiros, representadas por uma equipe de alunos do Duse com patrocínio da própria rádio.

A última tentativa, em 1965, antes da reabertura do Duse, foi fundar em Arcozelo, no Estado do Rio, um centro de repouso para artistas de todas as artes: escritores, jornalistas, professores. Um colégio de arte no qual figuram escolas de teatro, dança, música, artes plásticas. Nesse recanto de montanha, para não fugir à sua vocação, colocou dois teatros, um ao ar livre, todo de pedras e jardins, com capacidade para 1.200 pessoas, e um fechado de 400 lugares.

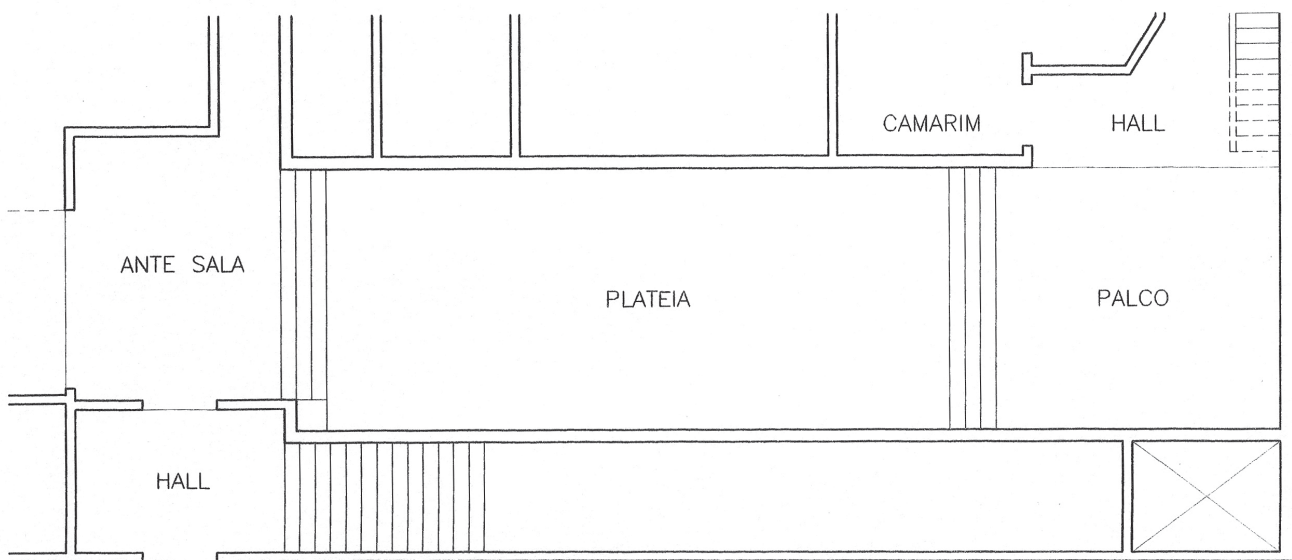
Em 1969, é reaberto, depois de uma reforma: "O Duse vai voltar. Já com bilheteria. Com bilhetes a preços mínimos".²⁴³

O movimento deu frutos até 1971, quando Paschoal Carlos Magno realizou seu último Festival Nacional de Teatro do Estudante na Aldeia de Arcozelo.

Foi reinaugurado em 8 de agosto de 1973, pelo Ministro da Educação e Cultura Jarbas Passarinho. A cerimônia contou com a colaboração dos corais das Universidades Gama Filho e UFF, e ainda a Orquestra de Câmara da Casa do Estudante do Brasil. As reformas foram somente no primeiro andar, funcionando o Teatro Duse com capacidade para 100 pessoas, uma sala de música, exclusivamente para apresentações de autores brasileiros eruditos, uma galeria para jovens artistas plásticos e uma biblioteca com 5.000 volumes.



Teatro Duse. Corte, (S.E.)



Teatro Duse. Planta baixa, (S.E.)

Antes da reabertura do teatro, na praça defronte que o governo da Guanabara denominou de Glauce Rocha – a grande atriz que iniciou sua carreira no Teatro Duse – foi inaugurado um pequeno e belo monumento à sua memória: um pássaro de bronze, de concepção do escultor Angelo Ktenes, que foi descerrado pelo Ministro Jarbas Passarinho, em honra à atriz.

Em 1973, Paschoal, desejava que o novo Duse não tivesse o mesmo fim das outras tentativas. “Acabaram pelo desamparo que a atividade cultural sofre do governo e dos homens de dinheiro no Brasil.”²⁴⁴

Reabre a 9 de junho de 1975 com o grupo Duse encenando *Os cordeiros de Deus*, de Silva Ferreira, com direção de Lauro Gomes.

Em abril de 1977, a casa foi vendida, consumando o temor de seu proprietário que, há vários anos, via aproximar-se a hora de ser obrigado a desfazer-se da própria residência para salvar a Aldeia de Arcozelo, uma fazenda centenária construída por João Piniheiro, que era uma obra cultural, sem auxílio do governo.

Em outubro de 1976, Paschoal já havia tentado recursos junto ao Departamento de Cultura do Rio de Janeiro, da Embatur e da Flumitur, mas suas tentativas foram em vão. Em 1975, já havia vendido seu acervo artístico, desfazendo-se inclusive de uma coleção de santos barrocos. Na mesma época, iniciaram-se gestões para que o Serviço Nacional de Teatro (SNT) adquirisse a residência. A tentativa também fracassou; não restou alternativa: vendê-la a uma empresa particular.

Mas em 3 de outubro de 1984, o Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen), na pessoa de Orlando Miranda, adquiriu a casa de Paschoal Carlos Magno, na presença do Secretário da Cultura, Marcos Vinícios Vilaça; Orlando Miranda, presidente do Inacen; Irapoan Cavalcanti de Lyra, Subsecretário

do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. A compra da casa foi efetuada com recursos do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE), após autorização da Ministra da Educação e Cultura, Professora Esther de Figueiredo Ferraz no dia 1º de outubro.

O Inacen pretendia desta forma resgatar assim a memória de um espaço que tinha por finalidade promover autores nacionais e manter a hospitalidade do antigo proprietário, dando alojamento eventual a grupos que chegavam ao Rio para participar de projetos como o Mambembão e o Ciclo de Dança, além de um plano de atividade para o Teatro Duse.

O desejo de Paschoal Carlos Magno, antes de morrer, em 24 de março de 1980, aos 74 anos, era que sua casa ficasse sob os cuidados do Inacen, frequentada por artistas de teatro, circo, ópera e dança.

Após a compra da casa de Paschoal, a meta do Inacen era recuperar a Aldeia de Arcozelo, que estava completamente abandonada e sem qualquer vida cultural, ao contrário do que imaginara Paschoal.

Em 5 de julho de 1985, é novamente reaberto com a montagem do Grupo Crisis, com o espetáculo *No Brasil todo mundo é Peixoto (ou Cunhado não é parente)*, uma adaptação de seis contos de Nelson Rodrigues, realizado por José Eudes, José Humberto e Paulo Val.

Depois permanece fechado durante 8 anos, quando Helena Varvaki, Fátima Saadi, Antonio Guedes e Otoniel Serra – que buscavam um espaço para pesquisa da linguagem cênica, livre dos meios acadêmicos – apresentaram, em março de 1991, uma proposta ao então Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC), que já vinha estudando a possibilidade de redinamização do teatro. A ideia aprovada pelo IBAC permitiu a ocupação do espaço.

Sendo reinaugurado em 3 de abril de 1991, tendo à frente do projeto Fátima Saadi, Antonio Guedes, Helena Varvaki, Priscilla Duarte e Ricardo Carlos Gomes, com o projeto “Teatro Duse Volta à Cena”. Permanecendo depois somente Fátima Saadi e Antonio Guedes à frente do projeto, com uma série de atividades.

Em outubro de 1992, foi realizado o Pequeno Festival do Teatro Duse, promovido pelo Projeto Teatro Duse volta à cena, em colaboração com o IBAC, em comemoração aos 40 anos do Teatro Duse.

É novamente fechado em 1993, e só volta a suas atividades para o Festival de Inverno em 1998, abrigando uma mostra de teatro de bolso.

E para encerrar o Teatro Duse, lembro das palavras de Paschoal: “Cumpriu uma grande e nobre missão: lançou autores inéditos, atores, cenógrafos, figurinistas”.²⁴⁵

1957

Teatro Luís Peixoto (Escola de Teatro Martins Pena)

A Escola Dramática Martins Pena é mantida pelo Governo Estadual e surgiu em 1911, na administração do Prefeito General Bento Ribeiro. Em julho do mesmo ano a Escola de Teatro iniciou suas atividades como um dos órgãos do Theatro Municipal, sob o nome de Escola Dramática Municipal, com direção do escritor Coelho Neto.

Em 1914, desligou-se do Theatro Municipal e passou a fazer parte da Diretoria Geral de Instituição Pública. Em 1935, foi para o Instituto de Educação, depois para a Rua Gomes Freire, desligando-se da Diretoria Geral em 1939, por força do Decreto-Lei 1.063. Daí até março de 1940, surgiu com o nome de Escola de Teatro e Cinema, na gestão de Matheus da Fontoura, subordi-

nada ao Departamento de Difusão Cultural da Secretaria de Educação. Depois foi para o João Caetano, em seguida para a Avenida Venezuela e, em 1950 para o prédio da Rua 20 de Abril. Em 1952, a lei n. 751, que dispõe sobre o Festival do Rio de Janeiro, reorganizou a Escola de Teatro, transferindo-a do Departamento Municipal e, subordinando-a à direção deste último, como no tempo de sua fundação e, procurando homenagear o teatrólogo Martins Pena, modificou o nome da Escola, que então passou a chamar-se Escola Dramática Martins Pena.

Dando frente para a antiga Rua do Senado, o casarão conservou as características dos sobrados do início do século XIX, cuja fachada exhibe um balcão com guarda-corpo de ferro em torno de três janelas emolduradas de pedra de cantaria. Semelhante a outros exemplares da arquitetura colonial urbana, o sobrado da Escola de Teatro, construído em torno de 1835, distingue-se de inúmeras construções do mesmo tempo, situadas no bairro. Em 1936, decreto sancionado pelo Prefeito Pedro Ernesto considerou a casa monumento da Cidade do Rio de Janeiro e, em 1937, o recém-criado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, protegeu o sobrado, incorporando-o ao seu cadastro de bens tombados.

A escola, instalada em 1950, veio ocupar um prédio histórico, o Solar Barão do Rio Branco, à Rua Vinte de Abril, n. 14, no Centro do Rio.

No primeiro andar da casa, onde está o busto de Martins Pena, há um salão de exposições. No segundo, encontra-se a Sala Coelho Neto com obras de Orlando Teruz. No terceiro pavimento estão salas de aulas. A biblioteca com 2.500 obras está localizada em um prédio anexo e no mesmo conjunto, a secretaria e a sala da direção da Escola de Teatro Martins Pena, que possui duas salas de espetáculos: o Teatro Luiz Peixoto, com

110 lugares, 74 plateia e 36 no balcão. Foi inaugurado em 14 de dezembro de 1957, na gestão de Luiz Peixoto, (de 1954 a 1967), época em que a instituição chamava-se Escola Dramática Martins Pena, pelo então Prefeito Negrão de Lima, com o espetáculo *Quebranto*, de Coelho Neto, estando presentes à solenidade Viriato Corrêa, Raimundo Magalhães Júnior, Olegário Mariano e os atores Sérgio Cardoso e Nídia Lícia. Passou a chamar-se Teatro Luiz Peixoto em 1969, na gestão de Carlos Lemos.

A outra sala, o Teatro Armando Costa, um espaço para encenações livres, teve sua construção iniciada em 1981, na gestão do Diretor José Wilker, sendo concluída em 5 de novembro de 1986, na administração de Sérgio Sanz, com a colaboração da Associação de Amigos da Escola de Teatro Martins Pena e outros.

Passaram pela Escola: Procópio Ferreira, Sadi Cabral, Ambrósio Fregolente, Orlando Miranda, Tereza Rachel, Joana Fomm, Denise Fraga, Iremar Brito, Loly Nunes, Angela Materno, Vladimir José Benício e muitos outros.

O edifício compreende salas destinadas às atividades da Escola de Teatro, com montagens semestrais realizadas por professores e pelos alunos da Escola. Eventualmente profissionais (cenógrafos e figurinistas) participam dos espetáculos, como convidados, para que os alunos tenham noção do processo de trabalho do diretor com sua equipe de criação, importante para formação do alunado.

1959

Teatro de Arena da UFRJ

Em 24 de agosto de 1959 era inaugurado nos jardins internos da antiga Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, hoje Escola de Comunicação da

Universidade Federal do Rio de Janeiro, na Avenida Pasteur, Urca, o Teatro de Arena.

A construção desse espaço cênico foi uma iniciativa do diretório acadêmico da Universidade e do diretor, professor Raimundo Barbosa Carvalho, e que contou em sua inauguração com a presença do Presidente da República.

1960

Teatro da União das Operárias de Jesus (Teatro Jovem)

No início de 1960 era inaugurado o Teatro da União das Operárias de Jesus, localizado na Praia de Botafogo n. 524, em frente ao antigo Mourisco com o Grupo Studio 53, integrado por Rosamaria Murtinho, Telcy Perez e Carlos Murtinho. A peça de Maria Inez Barros de Almeida, *Exposição 1935*, tinha no elenco Adila Araújo, Ana Maria Magnus, Camila Amado, Ivone Vieira, Leila Jorge, Maria Esmeralda, Virgínia Coutinho, Virgínia Valli, Emílio Vardi, João da Silva Ramos e Roberto Montenegro. A casa possuía capacidade para 200 espectadores, um palco com 7 m de largura de boca de cena por 10 m de profundidade, 3 camarins, cabine de luz e som.

Em agosto de 1966, o teatro, então já denominado Teatro Jovem foi invadido e interditado por três agentes do Dops e por um choque da Polícia Militar, suspendendo um debate público sobre o teatrólogo alemão Bertold Brecht, que era organizado pelo escritor Helio Silva, Diretor da Editora Civilização Brasileira, promotora da reunião dentro da série “Encontro da Civilização” que contava com a presença de Flávio Rangel, Paulo Francis, Paulo Afonso Grisolli e Luis Carlos Maciel.

Hélio Silva procurou então uma razão legal para a inesperada ação dos policiais, sem

encontrá-la, limitou-se a ouvir uma explicação de um dos agentes do Dops: *Vimos aqui para prender o comunista Brecht.*²⁴⁶

Após reunião do Secretário de Segurança Pública do Estado da Guanabara, General Dario Coelho, Helio Silva, três Generais e o Diretor do Dops, foi então liberado o debate público. E Helio Silva cordialmente fez um convite em tom de desafio:

Convido qualquer um dos senhores para comparecer aos debates, na próxima segunda-feira, em companhia de quem os senhores quiserem. Se sentarão ao meu lado. Se o debate for desvirtuado, podem me prender na hora.²⁴⁷

Depois de uma longa pausa e sob a administração de Kleber Santos, em junho de 1967 o Teatro Jovem sofreu importantes reformas em sua sala e no palco, executadas com a ajuda da Secretaria de Turismo.

Simultaneamente foram sendo iniciados os ensaios de *Álbum de família*, a terceira peça de Nelson Rodrigues, proibida em 1945, e só em 1967 liberada para montagem.

No ano seguinte, em 25 de março, durante o ensaio aberto de *Barrela*, de Plínio Marcos, dirigido por Luis Carlos Maciel, o Serviço de Censura Federal, proibia sua leitura e apresentação.

Em 23 de julho do mesmo ano foi interdito e lacrado pelo Serviço de Fiscalização da Secretaria de Justiça do Estado, no momento antes da estreia da peça *Trágico acidente destronou Teresa*, de José Wilker, a alegação foi de que a documentação de funcionamento estava incompleta.

Kleber Santos explicou que:

...Realmente o Teatro Jovem não possui ainda o Alvará de funcionamento, apesar da casa existir há 8 anos. O processo para obtenção do Alvará se arrasta há

5 anos na Secretaria de Administração, que nunca se dispôs a dar uma solução para o caso.²⁴⁸

Mas para todos que lá estavam a interdição era uma medida violenta e terrorista. O ator Carlos Vereza, um dos integrantes do elenco afirmava:

O Governo declarou guerra à cultura no país. A interdição do Teatro Jovem, revestida de um aspecto pseudamente legal, encobre uma atitude nitidamente fascista contra o teatro em geral.²⁴⁹

O Diretor Kleber Santos afirmava que o problema do Alvará seria tratado legalmente, porém não aceitava as exigências da Secretaria de Segurança que pedia que o teatro fosse dotado de cortina metálica e boa acústica.

...porque, neste caso, somente o Municipal e o Maison de France, poderiam funcionar. Apegaram-se num ponto de vista burocrático para fechar o Teatro Jovem e farão isso com quase todas as casas de espetáculos.²⁵⁰

O teatro ficou fechado por mais de dez anos, sendo reaberto ao público em outubro de 1982. Inicialmente apenas aos sábados e domingos, com peças infantis nos horários das 10, 16 e 17 horas. Sendo que no dia 22 do mesmo mês estreava *O homem do princípio ao fim*, de Millôr Fernandes, pelo Grupo Gama.

Já com novo nome, Teatro Imperial, era então ocupado pela Sociedade de Espetáculos Infantis (SEI), que havia firmado convênio com a Escola Maria José Imperial. O Diretor do SEI, Nobel Medeiros, que era professor de Educação Artística da escola, formou grupos com os alunos, e aproveitou

o espaço do teatro, oferecendo cursos para a comunidade.

Esta casa de espetáculos nunca mais retomou suas atividades profissionais, permanecendo o espaço para uso do educandário José Maria Imperial.

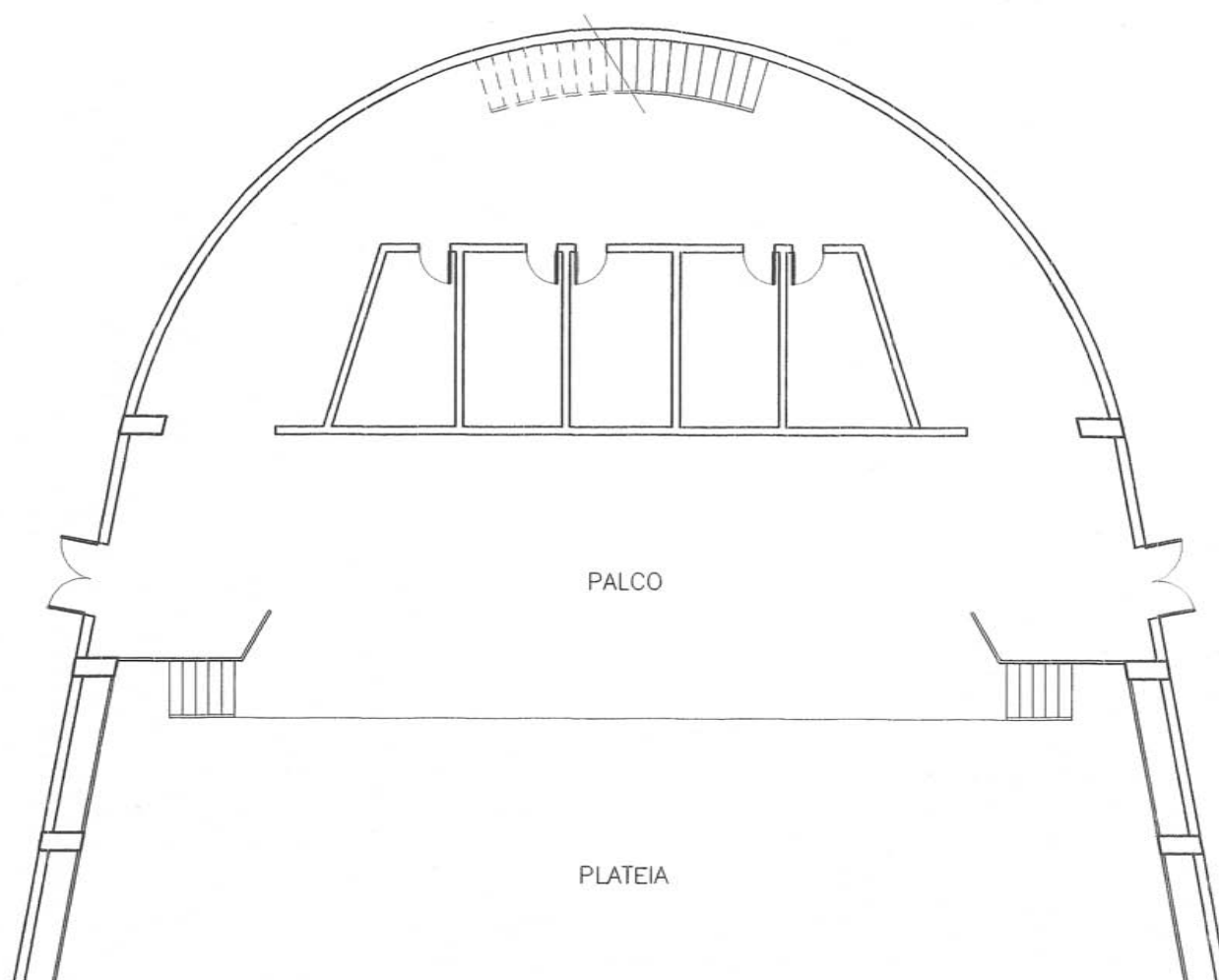
1964 Teatro Pedro II

Há no Colégio Pedro II, no Campo de São Cristóvão, um teatro que, apesar de poucos recursos técnicos, possui boa acústica e uma excelente plateia; além de possuir acesso direto à rua, sem necessidade de passar pela parte interna do colégio.

A plateia e o balcão são de excelente visibilidade, porém já não se pode falar o mesmo do palco, que não possui boas coxias, nem urdimento, faltando equipamento cênico e ar-condicionado. Talvez por esses problemas, não tenham passado por este espaço companhias profissionais, tampouco grupos amadores ou experimentais. Ficou sendo um monumento de uso exclusivo do Colégio Pedro II para as suas cerimônias.

Com capacidade para mais de mil espectadores, muito poderia ter contribuído para incrementar à população daquele bairro e adjacências o gosto pelo teatro.

Teatro Colégio Pedro II. Planta baixa, (S.E.)



1966

Teatros do Conservatório Nacional de Teatro (Unirio)

A implantação do ensino de arte dramática no Brasil data da criação da Escola Dramática Municipal, de que foi Diretor Coelho Neto. Mas só em 1939, Abadie de Faria Rosa conseguiu criar o Serviço Nacional de Teatro e, nele, o Curso Prático de Teatro, curso livre, sem estrutura curricular definida. De instalação precária, numa sala do corredor do Teatro Ginástico, na Avenida Graça Aranha, sobrevivia graças à esperança e luta de Lucília Peres, Chaves Florence, Otávio Rangel, Guizelda Lazzaro Shelleder, Eros Volússia, todos dirigidos por Benjamim Francklin de Araújo Lima; com uma organização de caráter experimental, propunha a renovação dos quadros cênicos. No seu primeiro ano de vida matricularam-se 152 alunos, provenientes dos inúmeros grupos amadores, ceifeiros de novos talentos.

Com o falecimento de Chaves Florence e a ida de Otávio Rangel para dirigir a comédia brasileira, Lucília Peres ficou sozinha. Mesmo assim, em seus 5 anos de funcionamento conseguiu encenar com os alunos, no palco do Teatro Ginástico um repertório em que destacavam Machado de Assis, Artur Azevedo, Cláudio de Souza e outros autores mais complexos.

Em 1949, Thiers Martins Moreira, então Diretor do Serviço Nacional de Teatro (SNT), conseguiu melhorias consideráveis, localizando o curso no 3º andar da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), onde ganhou salas de aulas e um auditório. Já regulamentado, abrangia dois anos de ensino, depois passando para três, com exigência de instrução secundária para admissão. Aldo Calvet é uma força dinamizadora desta fase. A presença de personalidade como Michel Simon entre os professores e Albert Camus,

como conferencista, marcou época em debates públicos e participação de alunos nas temporadas francesas do Theatro Municipal. Atores, mestres de balé e cantores apresentaram-se para os alunos, comunicando-lhes vivências importantes na arte de representar: Jean-Louis Barrault, Serge Lifar, João Villaret, Catherine Dunham, Juliette Greco e Marcel Marceau.

Santa Rosa organizou a 1ª Mostra de Cenografia, surpreendendo com os resultados didáticos de alto nível técnico e criativo. Vera Janacópulos, na época a maior cantora de câmara do Brasil, vinda da Europa em plena guerra, ministrou aulas de dicção, depois sucedida por sua aluna Lília Nunes.

A ideia de se transformar o curso em um Conservatório Nacional de Teatro ganhou realidade a partir de fevereiro de 1953: muitos vieram juntar-se à tarefa de elevar o nível da formação dos intérpretes cênicos: Joaquim Ribeiro, Edmundo Muniz, Olavo de Barros, Guilherme Figueiredo, Bandeira Duarte, Maria Clara Machado, Sadi Cabral, Luísa Barreto Leite, Jaime Burchtein, Lopes Gonçalves, Daniel Rocha, Maria Vanderley Menezes, Aduino Filho, Lopes Gonçalves, José Lewgoy, José Jansen, Emmanuel Haselmann, Sofia Magno de Carvalho.

O Conservatório sai das instalações da ABI em 1955, localizando-se, precariamente, em um prédio do IAPC, na Avenida Presidente Vargas. Graças à interferência do Deputado Barreto Pinto, conseguiu-se uma casa na Avenida Oswaldo Cruz, 151, no Flamengo, para onde se mudou, sempre vinculado ao SNT, sem palco, com o barulho do tráfego intenso, recebe constantes reclamações da vizinhança, com orçamentos exíguos, foi mais um teste para a resistência de seus idealizadores. A direção nesse período esteve a cargo dos professores Moreira de Souza, Bandeira Duarte e Santa Rosa. Os planos de anexação do

Conservatório à Universidade do Brasil nunca se concretizaram.

Em um antigo prédio da Praia do Flamengo n. 132, havia funcionado o Clube Germânico, e que durante a segunda guerra mundial passou para o governo federal. Anos mais tarde acolheu a União Nacional dos Estudantes (UNE), como sede, e que durante o golpe militar, foi incendiado, e parcialmente destruído.

Em 1964, Barbara Heliodora Carneiro de Mendonça, então diretora do Serviço Nacional de Teatro, pede ao governo que lhe transfira a posse do prédio, onde estava o teatro da UNE. Sendo lá instalado o Conservatório Nacional de Teatro, e que conservou o famoso teatro, conhecido como “Palcão”, ex-Teatro do CPC com todas as queimaduras da época da ditadura militar. Sendo construído um palco com projeto de Anísio Meireiros, era sem dúvida um espaço mágico e deslumbrante, com lotação de 150 lugares.

Recuperado do incêndio que o destruiu quando pertencia à UNE, o Teatro do Conservatório – agora anexado ao Conservatório Nacional de Teatro – está encenando o *Auto da alma*, em comemoração ao quinto centenário de nascimento de Gil Vicente...

Uma coisa que chama a atenção no Teatro do Conservatório, é o aspecto verdadeiramente fantasmagórico da sala e do palco, ainda sob os efeitos do incêndio. Como a verba não chegou para a pintura, as paredes e o teto estão, ainda, chamuscados, dando ao ambiente uma visão impressionante. Nenhum artista idealizaria, em preto e branco, decoração tão original – e autêntica.

Por isso mesmo seria aconselhável que permanecesse como está, pois a opinião geral é de aprovação.²⁵¹

Existia também no prédio um pequeno teatro, projeto de Pernambuco de Oliveira,

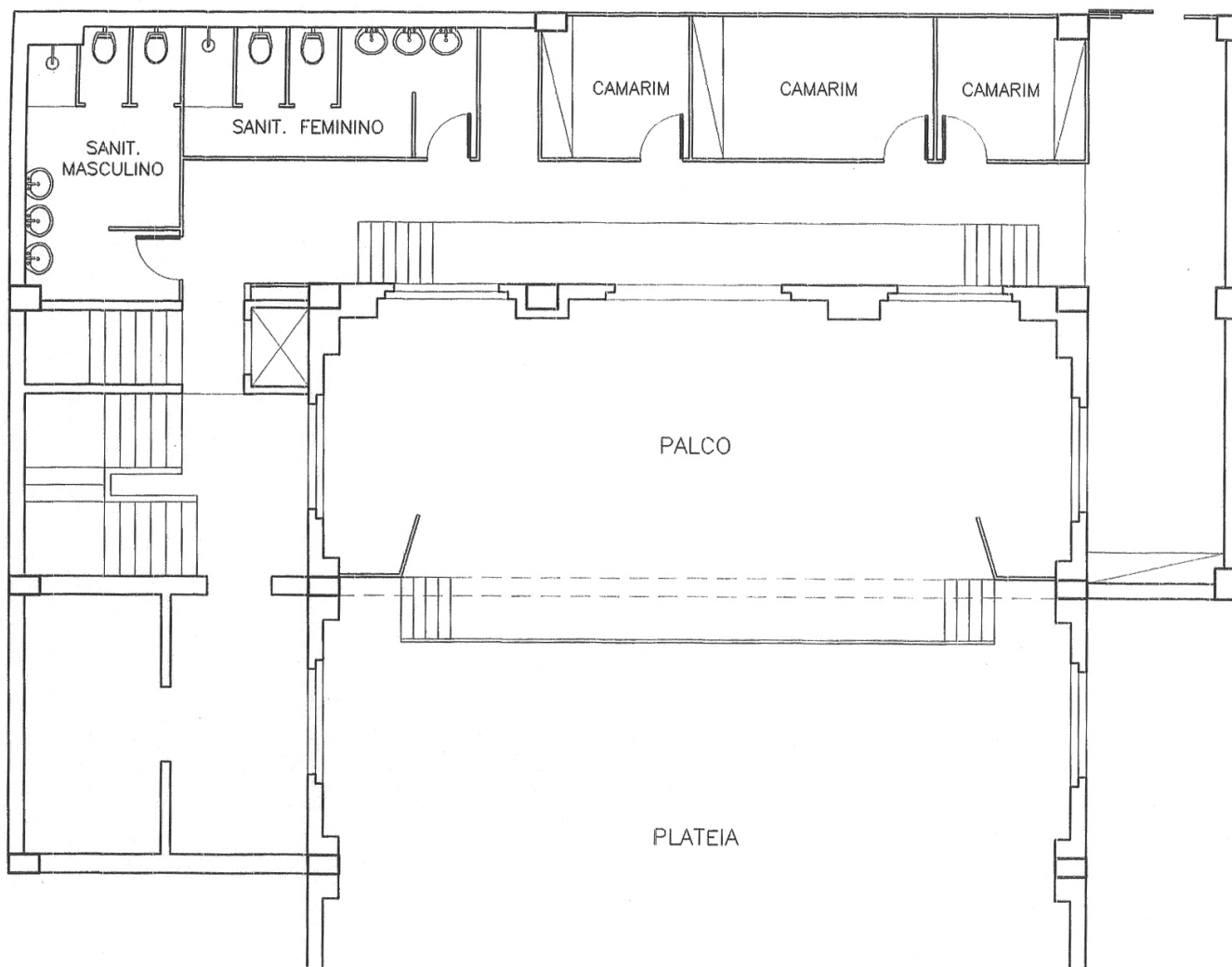
porém sem recursos técnicos: Sala Glauce Rocha, com capacidade para 73 espectadores, e ainda o Auditório Villa-Lobos, com lotação de 80 lugares.

Com a aprovação da lei n. 4.641, os cursos de Direção, Cenografia e Professorado de Artes Dramáticas, aprovados pelo Conselho Federal de Educação, passaram para nível universitário, provocando uma diversidade de nível, pois o curso de ator, o mais procurado, continuava em nível médio e sem reconhecimento oficial.

Em 1969, com o nome de Escola de Teatro da Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara (FEFIERG), mais tarde, FEFIERJ, com a fusão em 1975 do Estado da Guanabara com o Estado do Rio de Janeiro, desvinculou-se do SNT, assumindo, definitivamente, estatuto universitário, graças ao esforço do Professor Alberto Soares Meireles, primeiro presidente da Federação e seu criador.

Seu primeiro diretor foi o Professor José Maria B. de Paiva, seguido, em 1973, pelo Professor Pernambuco de Oliveira. Fizeram-se melhorias no prédio e os trabalhos didáticos ganharam impulso. A partir de 1974, ainda sob a direção de Pernambuco de Oliveira, que se tornou Decano do Centro de Letras e Artes (CLA) em 1975, a Escola de Teatro passa a oferecer quatro habilitações: Cenografia, Direção, Interpretação e Teoria do Teatro.

No dia 13 de março de 1980, o Centro de Letras e Artes foi transferido para o prédio do Instituto de Saúde Mental, antiga Casa de Juliano Moreira, situada à Avenida Pasteur, n. 296. Ali ficou provisoriamente instalado até o final daquele ano letivo. No período de férias (janeiro e fevereiro) os pertences do CLA foram levados para a Avenida Pasteur, 436, fundos, sede da antiga Escola de Química, endereço que ocupa atualmente. Em 13 de março de 1981 são inauguradas as novas instalações.



Teatro da UNE. Planta baixa, (S.E.)

O Palcão da Escola de Teatro da Unirio foi improvisado em um antigo laboratório de Química. Tendo que se manter as características externas do prédio construído em 1908, foram feitas alterações internas, tais como: um hall com dois banheiros para o público, uma pequena plateia e um acanhado palco, sem urdimento ou coxias, recebendo de um dos lados, pequenos camarins. Os banheiros dos alunos ficam, porém, dividindo a parede com a plateia. Esse espaço, apesar de jeitoso, não possui recursos técnicos para movimentação e mutação de cenários. A plateia, apesar de ter sido construída em concreto, com angulação para uma boa visibilidade, não dis-

põe de acomodações próprias a uma sala de espetáculo.

As provas dos alunos que aí acontecem, por falta de aparato técnico, às vezes sofrem alterações para adaptar-se às condições precárias, que em geral prejudicam a realização das montagens.

Em 1993, preocupado com a situação, o Reitor Dr. Sérgio Luiz Magarão, pediu ao Professor José Dias, chefe do Departamento de Cenografia do CLA, que projetasse a reforma e a ampliação do Palcão. O projeto foi elaborado, mas sua realização foi inviabilizada por falta de condições financeiras. Para remediar a situação, a Reitoria liberou uma verba reduzida, que permitiu melhorias na acomodação do público, mas que mantém as mesmas deficiências de re-

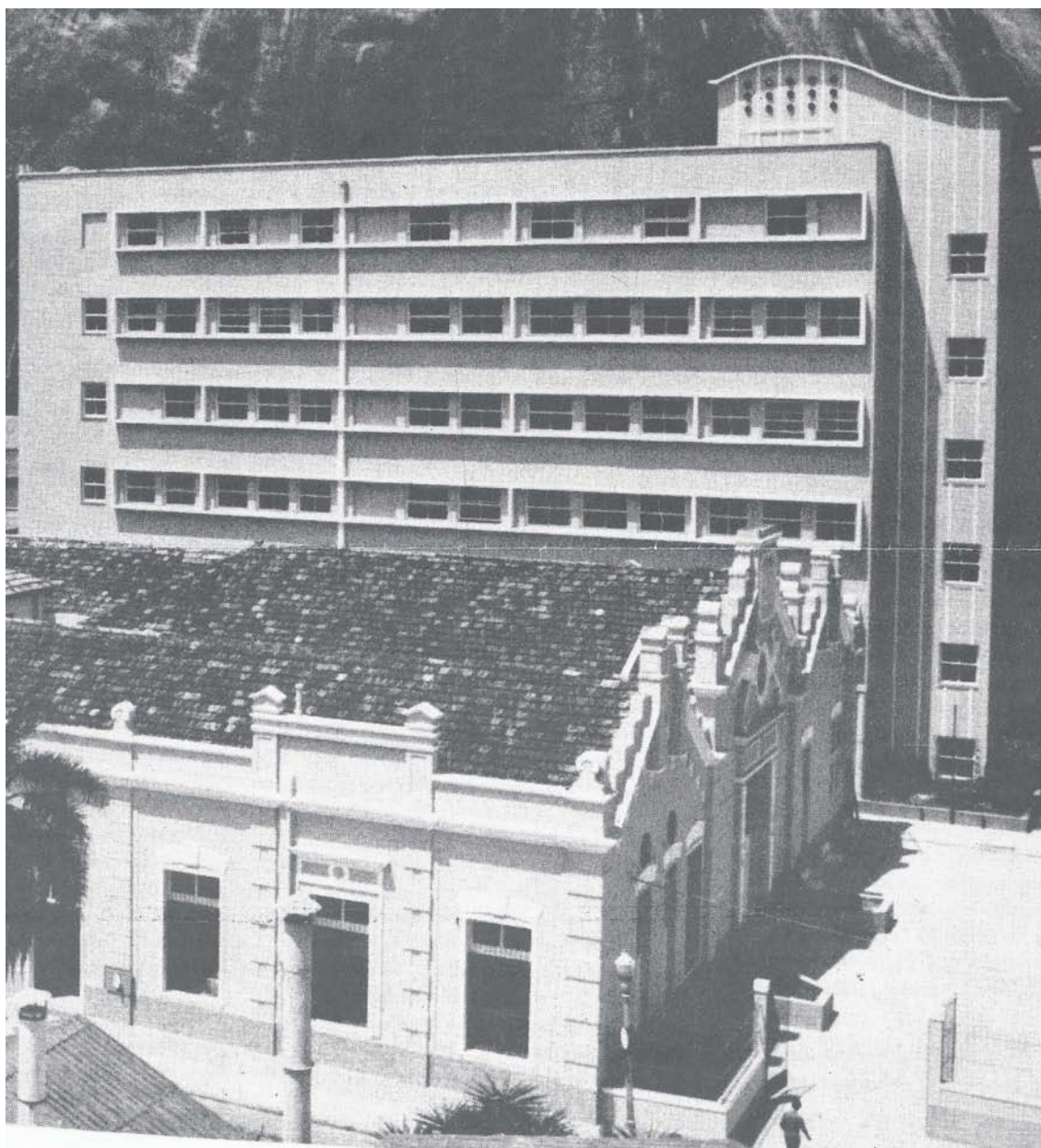
cursos técnicos e de modo algum realiza as profundas alterações propostas. Foi apenas possível troca de piso do palco, com colocação de quarteladas; instalação de ar-condicionado, pintura geral, forração com carpete e colocação de poltronas estofadas na plateia.

O projeto foi elaborado a partir de estudos com o Professor Anísio Medeiros, buscando atender às ansiedades dos alunos e professores da Escola de Teatro e manter as características arquitetônicas do prédio.

O primeiro passo foi unir os dois grandes galpões, onde estão localizados o Palcão e a Sala Villa-Lobos. Dessa união surgiu um grande teatro italiano com coxias com mais de 5 m de largura cada, um palco com 10 m de profundidade, sendo só o proscênio de 2,7 m, com um fosso de orquestra, boca de cena de 9 m de largura por 5 m de altura.

Duas varandas, nas laterais da caixa, uma manobra manual e outra de lastro, auxiliam as operações manuais e contrapesadas, res-

Centro de Letras e de Artes da Unirio



pectivamente, durante as montagens e apresentações de espetáculos. Duas passarelas ao fundo do palco fazem a ligação das varandas.

Por impossibilidade de se alterar a estrutura arquitetônica, os camarins, passam a ficar localizados no porão, assim como os banheiros, todos no alinhamento das coxias, deixando toda a área que corresponde ao palco, para as mutações ou outras necessidades de uso do porão, que está a 4 m do nível do palco. Os camarins seriam: um grande, para dez atores ou mais, com banheiro, e dois menores com capacidade para quatro atores em cada, com dois banheiros.

A ligação com os camarins é feita através de duas escadas situadas, logo após a boca de cena. Uma escada, tipo “marinheiro”, nas laterais da caixa, liga ao porão, ao urdimento, atravessando todo o palco e passando pelas varandas.

A plateia, com inclinação bem acentuada e localizada no 2º piso, com 305 lugares, é projetada toda em ângulo, permitindo uma linha de visibilidade de qualquer ponto, sendo a circulação feita através de quatro corredores laterais, deixando livre o centro para os assentos. O acesso pode ser feito por escadas, através do *foyer*, ou por rampas nas duas laterais à boca de cena, servindo também aos paraplégicos.

Duas portas na altura das varandas laterais de manobras permitem a ligação desta com 6 salas de aula, que, situadas sobre a laje da plateia dos teatros, podem ser utilizadas para aulas de música, ensaios etc. O acesso a estas salas é feito por um passadizo que liga o prédio do teatro ao 2º pavimento do Bloco III, edifício principal da Escola de Teatro. A cabine de luz e som, com 18 m² e um imenso visor, permite aos operadores uma visão total do palco.

No 1º piso permanecem localizados: o foyer, os sanitários para o público, e, abaixo da plateia, um grande depósito, cujas dimen-

sões correspondem ao espaço do atual teatro. Ao lado, ainda no 1º piso, foi projetado um outro teatro de 75 lugares, destinado à Escola de Música, no lugar da atual Sala Villa-Lobos, com um palco de 7 m de boca de cena, com 3,8 m de altura e 7,5 m de profundidade, duas salas laterais, com painéis de correr para guarda-piano. Este teatro terá entrada independente através de duas amplas portas, com rampas para portadores de deficiência física, além do foyer e dos banheiros para o público. Através de uma porta ao fundo do palco, faz-se a ligação deste espaço com o porão do grande teatro, servindo os camarins às duas salas de espetáculo.

Trata-se de um projeto de teatro de palco italiano, adequado às necessidades de uma Escola de Teatro, de modo a permitir a exploração de todas as possibilidades de recursos técnicos. É bom lembrar que o respeito às características arquitetônicas do prédio impuseram uma série de limitações que não chegaram a comprometer o estudo e seu resultado. Infelizmente, não pôde ser executado por falta de verba.

A Escola de Teatro do Centro de Letras e Artes possui ainda mais três salas: A Glauce Rocha, mais conhecida como Sala Cinza, que é uma sala ampla de forma retangular, 24 m por 12 m, completamente livre, sem ar-condicionado, com dois camarins, banheiros; possui cabine de luz e som. Aí são montados espetáculos dos mais diferentes estilos cênicos com arquibancadas móveis. Não possui urdimento, e sua plateia é formada através de arquibancadas, que são dispostas conforme as encenações, sua capacidade é de 200 pessoas. Existem ainda as salas Esther Leão e Lucília Peres: a Sala Lucília Peres com capacidade para 70 pessoas, não tem ar-condicionado, com 3 camarins, e cabine de luz e som, sendo o palco pequeno, utilizado mais para cenas, e como sala para aulas; a Sala Esther Leão

também com palco de proporções reduzidas e sem recursos técnicos, apesar de possuir cabine de luz e som; tem capacidade para aproximadamente 65 pessoas, é um teatro também utilizado para cenas, e como sala para aulas, que dispõem de um palquinho, com ciclorama, camarins, cabine de luz e som, sem ar-condicionado e capacidade para 80 pessoas em cada sala. Todos esses quatro espaços são utilizados somente pelos alunos da Escola de Teatro.

O prédio da Praia do Flamengo foi totalmente demolido em 1980, e até 1994 funcionou como estacionamento, quando então o Presidente da República, Itamar Franco, devolveu-o aos seus antigos usuários: UNE.

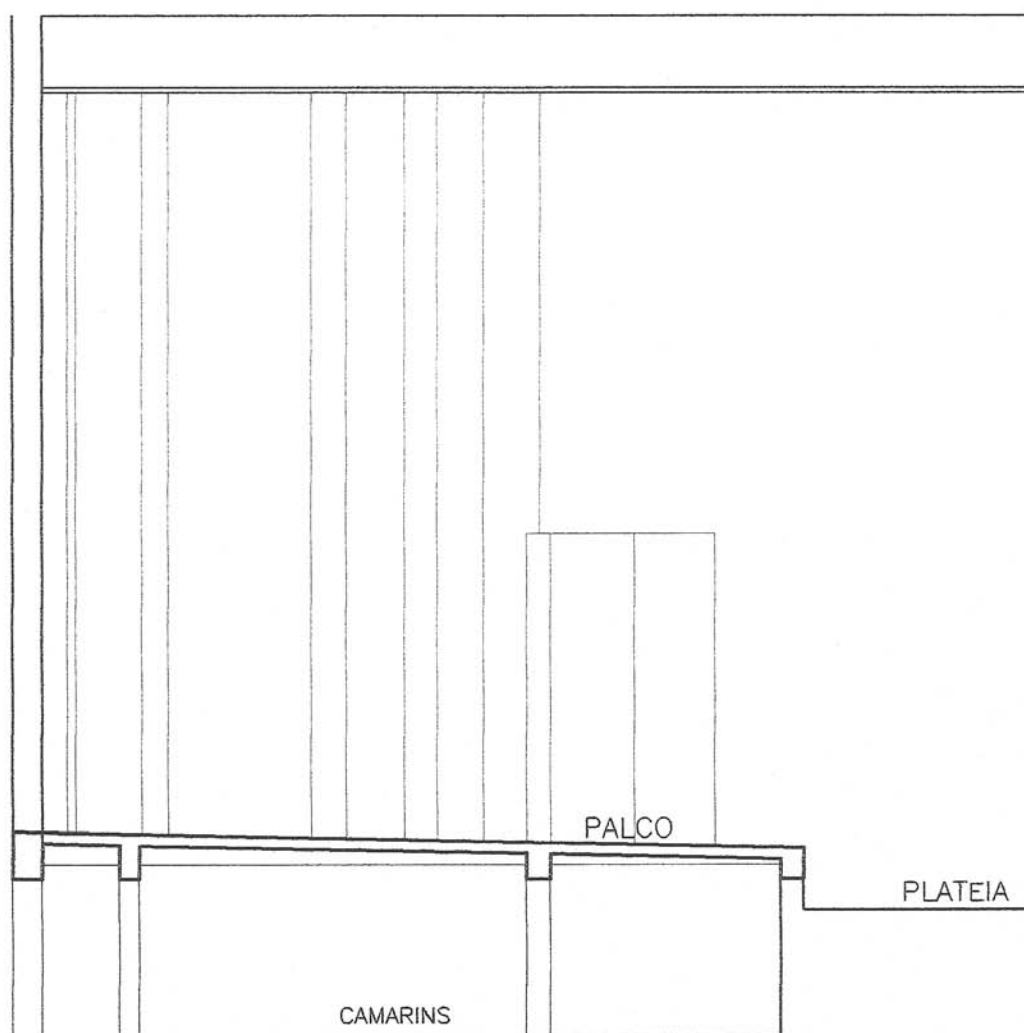
Hoje é um imenso estacionamento.

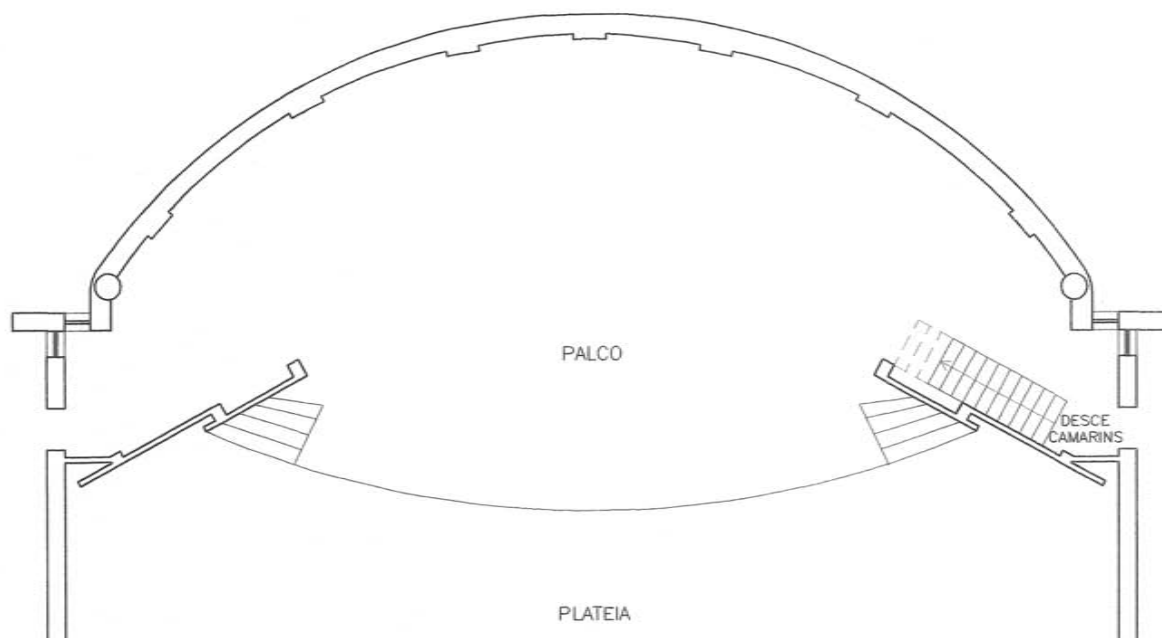
1967

Teatro Lemos Cunha (Ilha do Governador)

O Teatro Lemos Cunha, localizado na Estrada do Galeão, Ilha do Governador, pertence à Companhia Nacional da Escola da Comunidade (CNEC), possui uma plateia bem inclinada com capacidade para 700 espectadores, e seu palco mede 9 m de largura por 9 m de comprimento, com 3 camarins que ficam no porão. Não possui ar-condicionado, suas cadeiras são de madeira, e urdimento com manobras manuais. Seu “foyer” é pequeno, com uma bombon-

Teatro Lemos Cunha. Corte, (S.E.)





Teatro Lemos Cunha. Planta baixa, (S.E.)

nière à direita de quem entra e banheiros masculino e feminino. Foi inaugurado em 19 de agosto de 1967, sendo o presidente do Conselho Nacional Consultivo Senador Paulo Sarasate.

É um teatro que atende as atividades do Colégio Capitão Lemos Cunha, porém pouco usado por companhias profissionais, possui estacionamento, acesso ao teatro independente do colégio, e condições técnicas razoáveis para espetáculos, apesar de não possuir coxias.

Sua exploração comercial pouco interessa aos dirigentes do CNEC, talvez por isso não tenha uma programação anual, ficando mais em função dos eventos culturais da instituição e recebendo esporadicamente espetáculos teatrais.

1969

Teatro das Artes

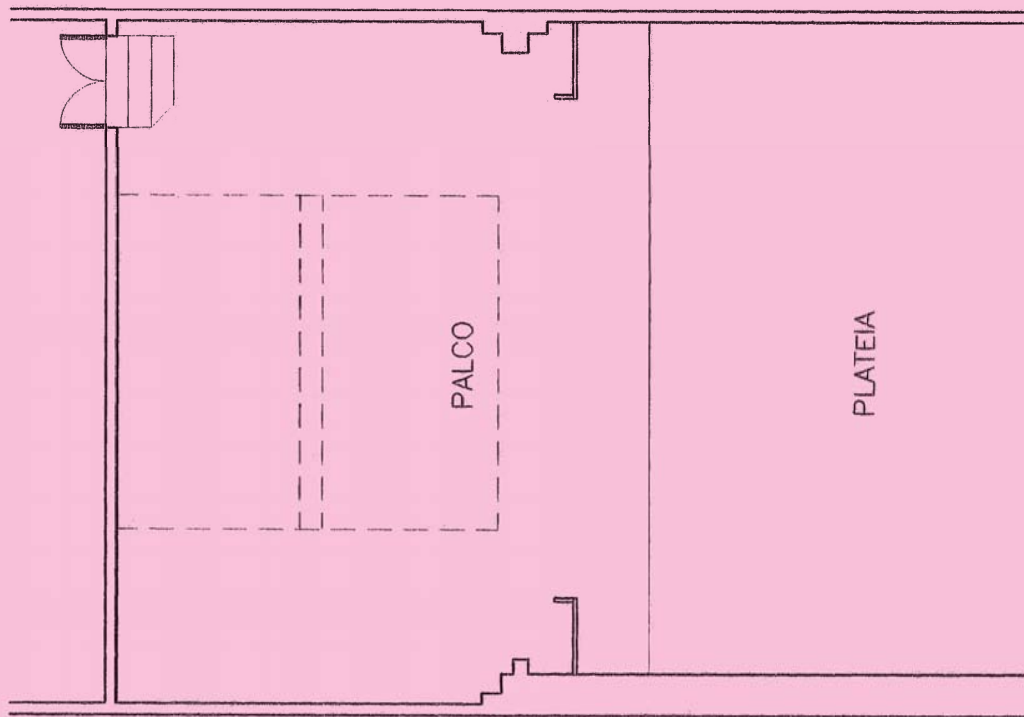
O Teatro das Artes, localizado à Avenida Epitácio Pessoa n. 1664, na Lagoa, foi inaugura-

do em 15 de julho de 1969, com o espetáculo *Vidrado*, de E. Canazoni, com direção de Renato Pupo. No elenco: João Damasceno, Luiz Fernando, Leila Santos, Marília Amorim e Rose Marie. Eram administradores Flávio Cerqueira e Renato Pupo.

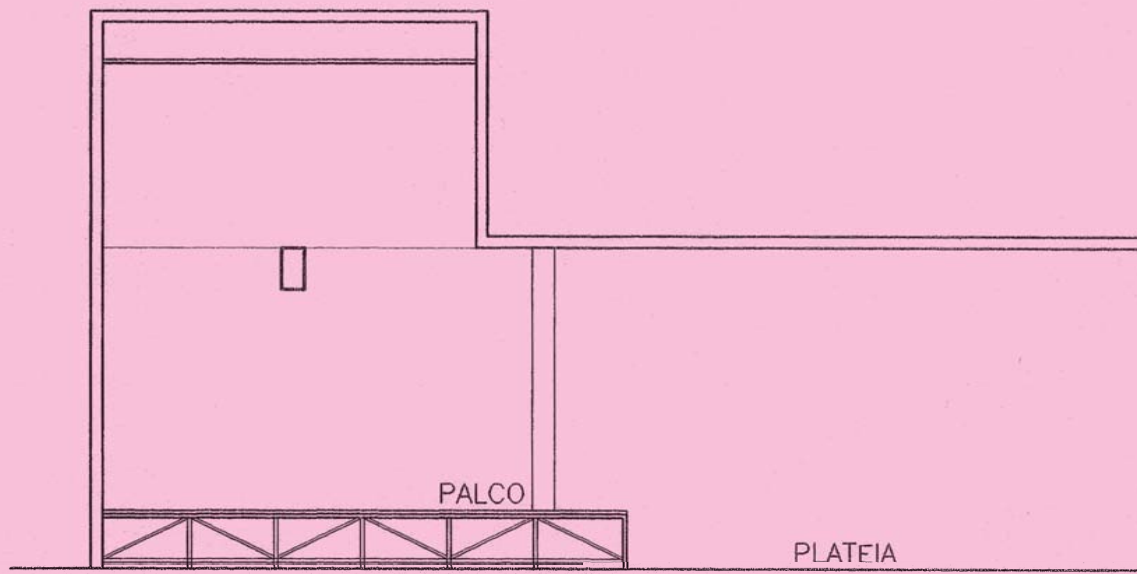
Uma sala bem pequena com capacidade para 178 espectadores com poltronas estofadas, palco bem reduzido, sem coxias, sem urdimento, com camarins, com gabinete de luz e som.

Depois de permanecer fechado durante muitos anos foi reformado, recebendo nova pintura, colocação de tapetes, ar-condicionado, camarins mais adequados e o palco recebeu um ligeiro aumento e o equipamento de luz foi renovado. E em dezembro de 1983 foi cedido à atriz e diretora Camila Amado por um ano.

Em março de 1984 foi reinaugurado com o nome Teatro da Cidade, tendo como espetáculo de estreia a peça *O banquete*, de Mário de Andrade, adaptada e dirigida por Camila Amado. No elenco: Stepan Nercesian, Otávio Augusto, Martim Francisco, Jacqueline Laurence e Thais Portinho. Música de Francis Hime.



Teatro da Cidade (Ex- Das Artes). Planta baixa, (S.E.)



Teatro da Cidade (Ex- Das Artes). Corte, (S.E.)

Por mais de 5 anos fica fechado, e em 1997 com projeto de José Dias é reformado, com pintura geral, colocação de tapetes, sendo todo o palco modificado, e ampliado em suas dimensões com construção de um pequeno urdimento, e colocação de vestimentas de palco. Foi reaberto em maio de 1997 com o espetáculo *A vida como ela era*, sobre textos de Artur Azevedo, com direção de André Paes Leme e elenco formado por atores do curso dirigido pela atriz Íttala Nandi, da Faculdade da Cidade, prédio onde o teatro está localizado.

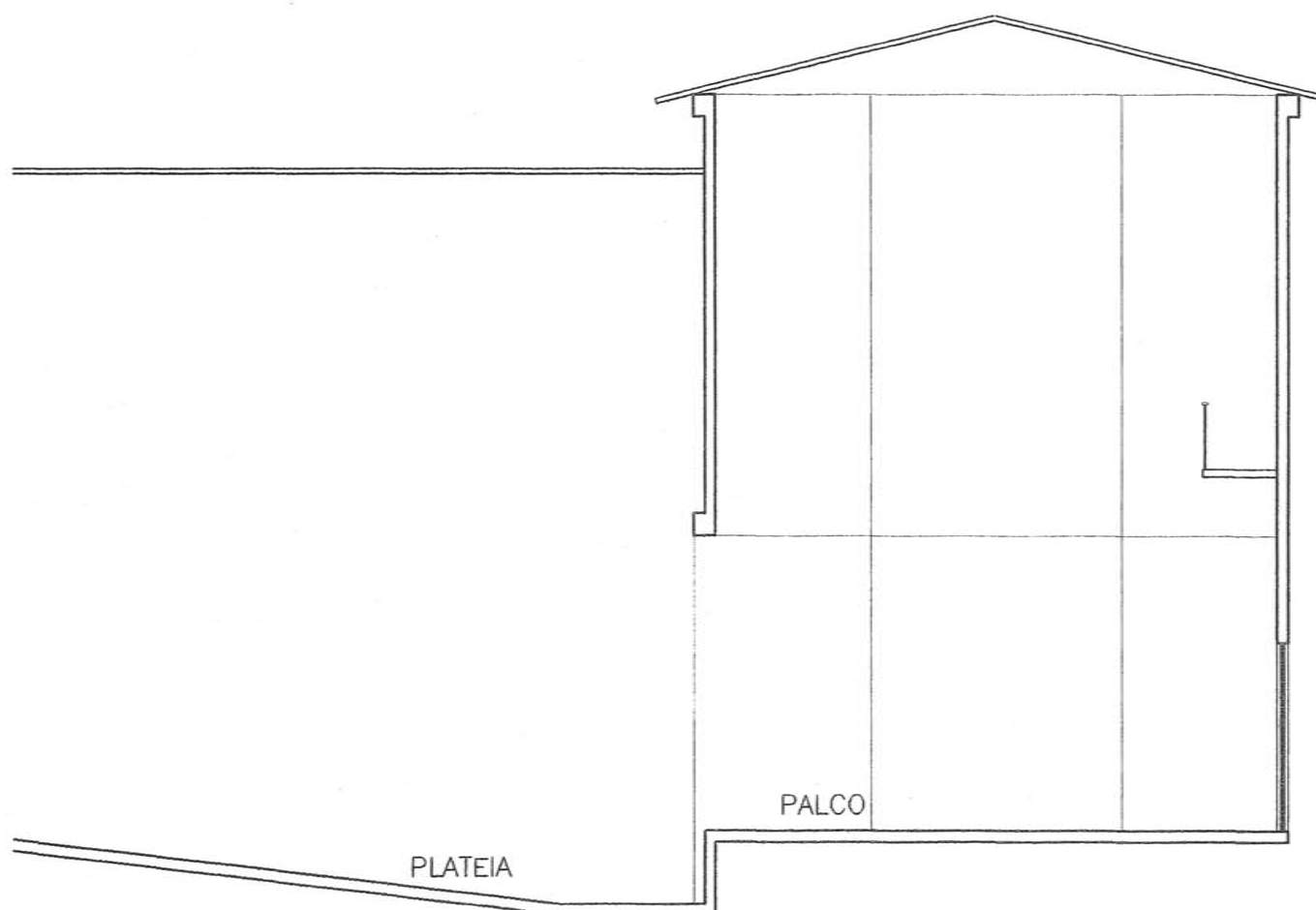
Atualmente, as atividades do Curso de Artes Cênicas da Faculdade da Cidade ocupam basicamente toda a programação do Teatro da Cidade.

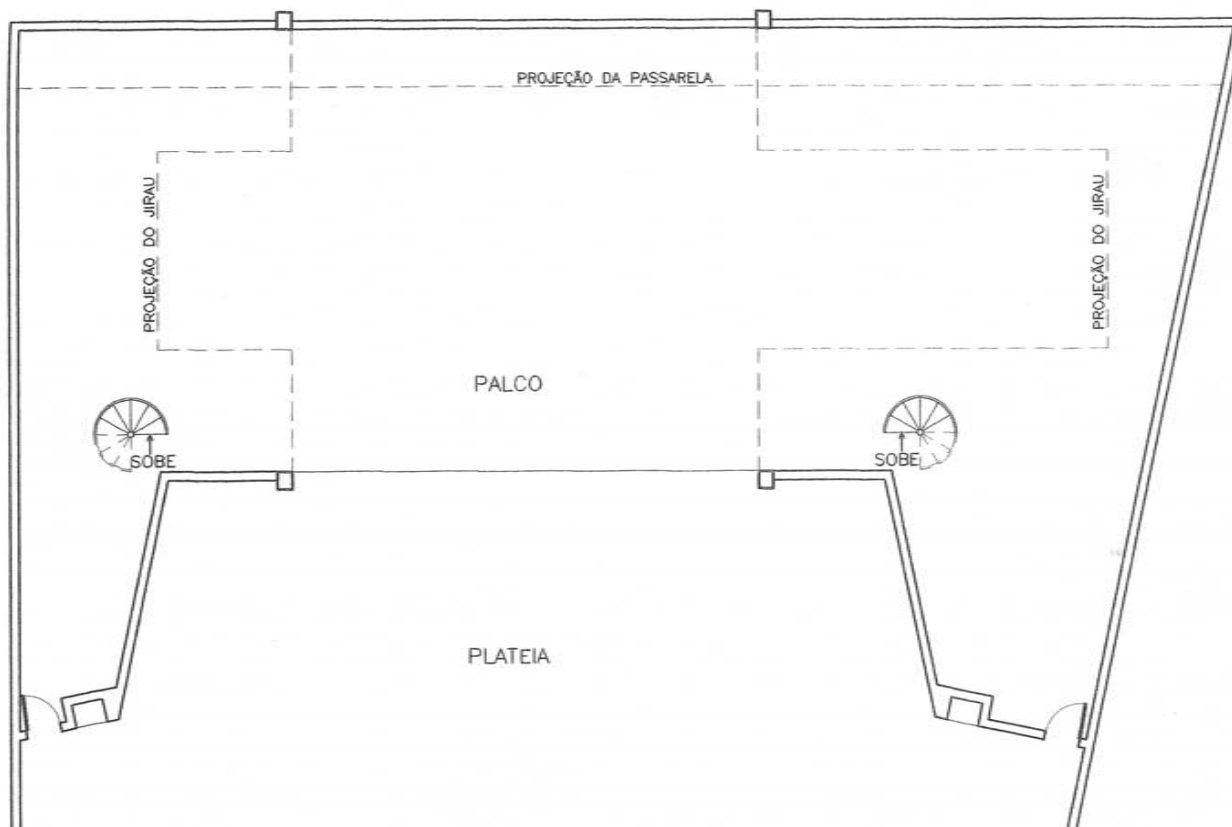
1970

Teatro da Amizade (Teatro Iracema de Alencar – Jacarepaguá)

O ator Leopoldo Fróes, nascido em família de alto poder aquisitivo e sendo bacharel em direito, não descansou enquanto não abriu uma casa para retirar os colegas das penúrias provenientes da recessão provocada pela Primeira Guerra Mundial. Alguns artistas ficavam à espera do fim dos espetáculos para conseguir de outros atores os mil réis necessários para a subsistência.

Teatro Iracema de Alencar. Corte, (S.E.)





Teatro Iracema de Alencar. Planta baixa, (S.E.)

O Teatro Iracema de Alencar está localizado no Retiro dos Artistas, com seus 200 lugares, construído com carinho, tijolo a tijolo, tendo sido inaugurado em setembro de 1970, pela Companhia de Vanda Lacerda, com o monólogo *A vinda do Messias*, de Timochenko Weby. A segunda companhia a se apresentar nesse espaço foi a do ator Nick Nicola com a peça *Virgem até certo ponto*.

Sua primeira denominação foi Teatro da Amizade, mas o nome foi mudado em 1972, em homenagem à atriz Iracema de Alencar.

O palco tem boas dimensões, perfeito para espetáculos de pequeno porte, conta com apoio de coxias e urdimento. Possui ainda entrada para cenários e camarins para os atores. Sua capacidade é de 200 lugares. Em 1998, passa por mais uma reforma, como também o casarão sede.

1970

Teatro Senac Copacabana

O Teatro Senac – Copacabana era localizado no subsolo do prédio, situado na Rua Pompeu Loureiro n. 45, sede do Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, administração regional do Estado da Guanabara.

Sob a responsabilidade do ator Sérgio Britto foi inaugurado em outubro de 1970, com a peça *Fim de jogo*, de Samuel Becket, e simultaneamente foram oferecidas palestras de profissionais para prestarem seus depoimentos, sobre suas respectivas atuações naquele momento teatral, organizados por Rubem Rocha Filho.

O teatro com palco, sem coxias, sem urdimento, com dois camarins nas laterais, possuía 4,9 m de altura de boca de cena, com 9,37 m de largura com 4,7 m de profundidade. Sua capacidade era para 169 espectadores



Teatro Senac Copacabana. Planta baixa, (S.E.)

com poltronas estofadas, cabine de luz e som, e hall com banheiros para o público.

Na década de 1970/80, a direção do teatro esteve nas mãos de Rosamaria Murtinho, que montou um repertório voltado para a discussão da realidade brasileira, tendo começado com *Aracelli*, de Marcílio Moraes; Sérgio Brito, que encenou: *A noite dos campeões*, *Huis Clos*, *Os filhos de Kennedy*, *Os efeitos do Raio Gama*, *O marido vai à caça e fim de jogo*. Em 1984 é reinaugurado, com supervisão de Chico Ozanam e Márcio Colaferro, com a peça *Brincando em cima daquilo*, de Dario Fó e Franca Rame, com direção de Roberto Vignati.

Depois de permanecer um longo tempo fechado é reinaugurado, sob a direção de Cláudio Cavalcanti, com a peça *Disque M para matar*, de Frederick Knott, com tradução e adaptação de Domingos de Oliveira, cenografia de José Dias, figurinos de Kalma Murtinho e no elenco o próprio Cláudio Cavalcanti, Maria Lúcia Frota, Roberto Pirillo, Rogério Fróes e Marcos Waimberg. Em seguida a mesma companhia monta *Estou amando loucamente (Key Exchange)*, de Kewin Wade, tradução de Antonio Mercado, direção de Cláudio Cavalcanti, cenografia e figurinos de José Dias, com Cláudio Cavalcanti, Maria Lúcia Frota e Gracindo Júnior.

Sob a responsabilidade da Canti Produções Artísticas Ltda, empresa de Cláudio

Cavalcanti, outras montagens vieram como em 1986, *Uma transa muito louca*, de Bill Manhoff, com tradução e direção de Geraldo Queiroz, cenografia de José Dias e figurinos de Kalma Murtinho. Em 1987, foi a vez de *Obrigado pelo amor de vocês*, de Edgar Neville, com direção de Antonio Mercado, cenografia de José Dias e figurinos de Kalma Murtinho, e elenco composto por Cláudio Cavalcanti, Maria Lúcia Frota e Gracindo Júnior.

Durante o final da década de 1980 sua programação foi intensa, com apresentações de peças teatrais para adultos, infantil, shows e também um curso livre de artes cênicas.

Foi fechado no início da década de 1990, encerrando assim suas atividades.

1971 Teatro do Liceu

O Liceu de Artes e Ofícios, que pertence à Sociedade Propagadora de Belas Artes, funcionou durante muitos anos em um

prédio no Largo da Carioca, sendo transferido em 21 de agosto de 1959 para um edifício construído à Rua Frederico Silva 86, na Praça Onze.

Quando ficava no Largo da Carioca, o Teatrinho do Liceu ficava no último andar da parte que dá para a Rua Almirante Barroso. Ali durante muito tempo, Ernesto Francisoni comandava grupos encenando peças de autores nacionais, quase sempre inéditos e desconhecidos.

O Teatro do Liceu foi inaugurado em 14 de setembro de 1971, apresentando *O jogo do amor*, de Shakespeare, com cenas de três peças do autor: *Romeu e Julieta*, *Ricardo III* e *A megera domada*, encadeadas, didaticamente por texto. Adaptação de Vera Salin de Oliveira, e direção de Francisco Fernandes.

A partir de 5 de outubro de 1982, a Sociedade Propagadora de Belas Artes, em colaboração com Inacen, entrega ao público o que anteriormente era um modesto auditó-

Teatro do Liceu de Artes e Ofícios



Arquivo Cedoc / Funarte

rio usado para solenidades e apresentações de alunos do Liceu de Artes e Ofícios, o novo espaço reformado, com 660 lugares, incluindo obras de piso do palco e instalações completas no quadro de iluminação.

Desde 1978, o Inacem vem mantendo contatos com o Liceu de Artes e Ofícios, para tratar da reforma do teatro. Há muito desativado. Até a inauguração foram gastos quatro milhões, divididos entre o Liceu e o Inacem.

Segundo Gersilga de Almeida, coordenadora do Liceu, o teatro que foi projetado por Fernando Pamplona na década de 1950, mantém a mesma estrutura arquitetônica do palco italiano. Toda parte de iluminação foi trocada, recebendo 72 novos spots, e um quadro de luz completo. O piso do palco foi reformado, as poltronas ganharam novo revestimento e todas as dependências do teatro, que incluem 12 camarins, sala de figurinos e cenários, toilette e hall, foram pintados.²⁵²

A programação prioritária atendia à política difundida pelo Serviço Brasileiro de Dança, cuja intenção era abrir novos teatros para apresentação de espetáculos de dança, criando condições de trabalho para o artista e, para o público, a possibilidade de assistirem a bons espetáculos.

O Teatro do Liceu não tem como atividade a apresentação de espetáculos teatrais, eventualmente são encenadas peças por grupos amadores ou grupos formados por alunos do próprio Liceu de Artes e Ofícios.

1972 Teatro Isa Prates

O Teatro Isa Prates é um teatrinho que funciona nas dependências do prédio do Co-

légio, na Rua Francisco Otaviano n. 131, Ipanema, com toda uma tradição de teatro infantil, tendo sido inaugurado em 1972 com *O rapto das cebolinhas*, de Maria Clara Machado, e permanecido durante anos com uma atividade extracurricular e vinculada ao Colégio Isa Prates, apenas como entidade mantenedora.

O teatro de 150 lugares se destina especificamente às montagens de peças infantis realizadas pela instituição, não recebendo produções externas. Não possui poltronas fixas, nem recursos técnicos, trata-se de um grande salão com ar-condicionado, que recebeu em 1981 um sistema de iluminação, projetado por Jorginho de Carvalho.

1972 Teatro do Clube de Engenharia

O Clube de Engenharia possuía um auditório, situado no 25º pavimento do Edifício Edison Passos, na Avenida Rio Branco, e que foi em 1972 reformado e dotado de recursos cênicos, um grande palco, camarins e sistema de iluminação e som. As 503 poltronas foram reformadas, o teto modificado segundo exigências de acústica, um bar, duas chapelarias, cabine para projeção de filmes e um sistema de alçapão que oculta a mesa de conferências, cadeiras e tribuna, reconstituindo-se o tablado do palco para espetáculos.

O novo Teatro do Clube de Engenharia foi apresentado em 29 de maio de 1972 aos associados, à crítica especializada, imprensa em geral e aos demais interessados no movimento artístico cultural. E em 6 de junho do mesmo ano foi inaugurado com uma conferência do Ministro Reis Velloso e no dia 7 do mesmo mês com uma audição da pianista Magdalena Tagliaferro.

Com todas as melhorias, o novo espaço passou a funcionar como sala de conferências e cinema para os associados do clube. Quanto a atividade teatral, que se saiba nenhuma companhia profissional ou grupo apresentou-se no local para curta ou longa temporada.

No final da década de 1980 foi reinaugurado. Com 450 lugares foi projetado por Teresa Gonçalves, Norma Taulois e Carlos Lafayette Barcellos, o tratamento acústico de Carlos Eugênio Hime. A sala nunca teve como programação atividades teatrais.

1975 Teatro Louis Jouvet (Aliança Francesa)

O Teatro Louis Jouvet da Aliança Francesa da Tijuca, ficava na Rua Andrade Neves n. 315. Tinha um palco reversível, que podia transformar-se em qualquer momento

em teatro de arena, os 144 m² eram dotados de um sistema de ar-condicionado, e capacidade para até 250 espectadores, camarins e serviço de bar.

A iniciativa foi de Henrique Dubois que criou além do teatro e galeria de arte, um cineclube e um centro de criatividade. Foi inaugurado em outubro de 1975, com a apresentação de *Ubu*, de Jarry, pelo grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, em seguida foi encenado *E Deus criou a varoa*, uma antologia de textos que vão da Bíblia a Clarice Lispector, com Maria Pompeu, e sob a direção de Roberto de Cleto.

Além das atividades teatrais, nos primeiros anos de vida do Teatro Louis Jouvet, foram também apresentados espetáculos musicais: Vitor Assis Brasil, *Música Antiga*, *Quadro Cervantes*, com Helder Parente, Myrna Herzog Feldman e Rosana Lanzelotte, e muitos outros shows com Sérgio Sampaio, Clementina de Jesus, Rosinha de Valença, a

Teatro Aliança Francesa da Tijuca. Fachada



Arquivo Cedoc / Funarte

fina flor do samba, João Bosco, Paulinho da Viola e Alceu Valença.

A Aliança Francesa da Tijuca, em 1976, sob a direção de Jean Pierre Surjus, sofreu algumas reformas e ganhou uma programação cultural permanente, dando início, em 3 de maio do mesmo ano, à temporada de *Brica Brac*, peça de Jean Tardieu, com tradução de Pina Roux, apresentada pela primeira vez em língua portuguesa.

A Aliança Francesa possui uma outra casa de espetáculos, Teatro da Aliança Francesa de Botafogo, localizado na filial de Botafogo, à Rua Muniz Barreto, n. 730, que tem uma atividade mais constante, mais expressiva, e com temporadas mais prolongadas de espetáculos teatrais do que a filial da Tijuca.

Trata-se também de uma sala pequena, com um palco bem reduzido, sem possibilidades de recursos técnicos, mas com cabine de luz e som, poltronas confortáveis e ar-condicionado.

1977 Teatros do Sesc

O Sesc (Serviço Social do Comércio), mantém uma rede de casas de espetáculos no Estado do Rio de Janeiro, com 10 teatros ao todo: Copacabana, Tijuca (2 salas), Engenho de Dentro, Madureira, Niterói, São João de Meriti, Nova Iguaçu, Nova Friburgo, Campos e Barra Mansa.

Além de toda uma atividade teatral, que mantém em suas casas de espetáculos, esta instituição tem uma programação de diversas tendências, com participação de associados e não associados, que vão desde encontro de grupos, mostras, festivais, seminários, ciclos de leituras dramáticas, oficinas, cursos etc.

É uma entidade que se preocupa com o trabalho de formação de plateia e a criação

de grupos permanentes de artistas amadores. Alguns teatros da rede, por possuírem recursos técnicos e palco adequado são mais procurados pelas companhias profissionais, e outros por serem pequenos, e sem possibilidades cênicas, são usados por grupos amadores e experimentais.

Entretanto, a instituição, preocupada com esta situação, manteve o “Circuito Sesc de Teatro”, com o objetivo de levar teatro às comunidades mais afastadas do eixo centro-sul da cidade, e também ao interior do estado, um processo de descentralização do acesso às atividades de cunho cultural.

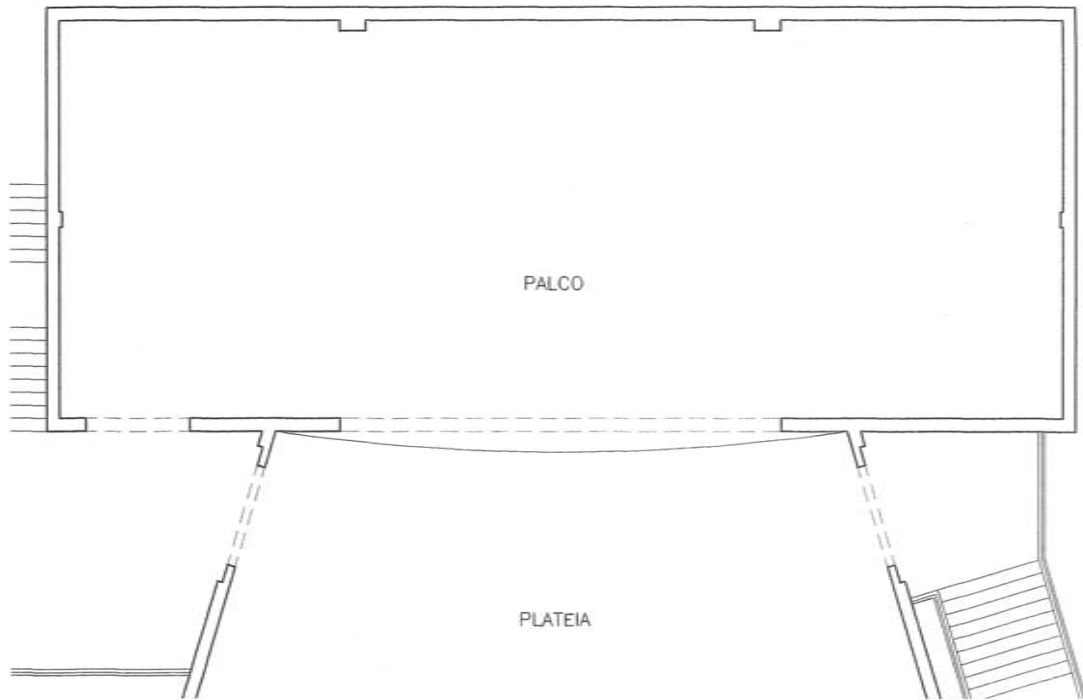
Ubiratan Correia, diretor regional do SESC-RJ, em 1977, explicava o objetivo do trabalho. Diz *O Globo* de 28 de abril de 1977:

O que se pretende é que os centros funcionem como um polo de animação cultural em cada região onde se localizem, em um papel semelhante ao que desempenham as casas de cultura criadas na França, por iniciativa do então Ministro da Cultura André Malraux.

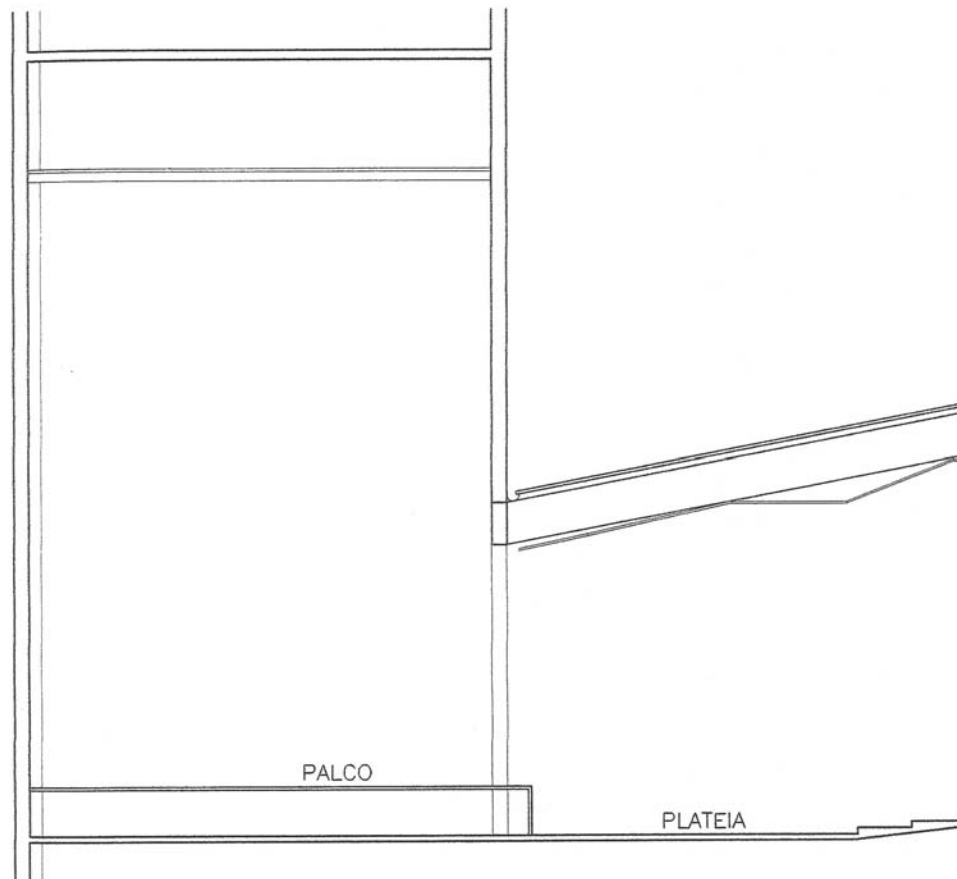
O Teatro Sesc de São João de Meriti, localizado na Rua Tenente Manoel Alvarenga Ribeiro n. 66, foi inaugurado em 20 de janeiro de 1977, com a peça *Sacos e canudos*, de Dedires Demrés, pelo Grupo Teatral de Abertura Lúdica (TAL), de Duque de Caxias.

O primeiro diretor do teatro foi Alfredo Mallet, que conseguiu fazer com que a população do município adquirisse um novo hábito: frequentar teatro. Com uma programação contínua, intercalada de música e peças teatrais, Mallet conseguiu manter durante anos o teatro lotado. Ele mesmo explica sua experiência:

Não há nenhum segredo em relação ao trabalho que estamos realizando aqui.



Teatro Sesc São João de Meriti. Planta baixa, (S.E.)



Teatro Sesc São João de Meriti. Corte, (S.E.)

Começamos com uma peça de quinta a domingo, e no princípio o povo vinha movido pela curiosidade em torno da coisa nova. Com o tempo, como era de se esperar, o teatro passou a integrar o cotidiano da cidade e hoje já existe um interesse natural pela programação com as pessoas sugerindo textos ou concertos de músicos brasileiros. [...] Passada a fase inaugural minha preocupação maior era de dar continuidade ao movimento, intensificando a programação, a fim de não deixar esfriar o entusiasmo da moçada ou arrefecer as atividades teatrais, então iniciadas no município.²⁵³

Sem dúvida alguma a iniciativa do Sesc na baixada fluminense, uma região periférica, afastada dos centros tradicionais do consumo cultural, transformou-se numa das mais significativas tentativas de descentralização e popularização do teatro. Em nove meses de funcionamento ininterruptos foram realizadas 210 atividades artísticas e culturais, das quais 202 pagas e oito gratuitas (palestras), conforme relatório de 1978, de funcionamento da casa intitulado “Como conquistar um público não preparado para o teatro”, de Alfredo Mallet Soares Bastos.

Apesar de todo sucesso, o teatro deixava a desejar quanto às condições técnicas e conforto, tanto para o público como para os artistas, resolvendo o Sesc fechá-lo para uma reforma geral, que durou dois anos e meio.

Em abril de 1980 é reinaugurado com o espetáculo *Auto das sete luas de barro*, de Vital Santos, pelo grupo Folguedo de Arte Popular de Caruaru.

Sua arquitetura externa não foi modificada, entretanto, toda a parte interna do teatro foi completamente transformada. Sua capacidade anterior era de 382 lugares, passando para 402 espectadores, com poltronas estofadas na cor preta. Toda a

pintura interna em tons sombrios, assim como a forração de tapetes. Foi instalado ar-condicionado central, eliminando assim o maior desconforto que ele oferecia antes da reforma.

Outras melhorias para o funcionamento das encenações e bem-estar dos artistas que lá se apresentam também foram realizadas: o palco foi todo reformado, o urdimento teve sua altura elevada para 21 m, permitindo a utilização de cenografias complexas; tudo com orientação do cenógrafo Fernando Pamplona. Os camarins que anteriormente ocupavam as laterais do palco foram deslocados para o porão, com acesso independente, ganhando o palco duas coxias.

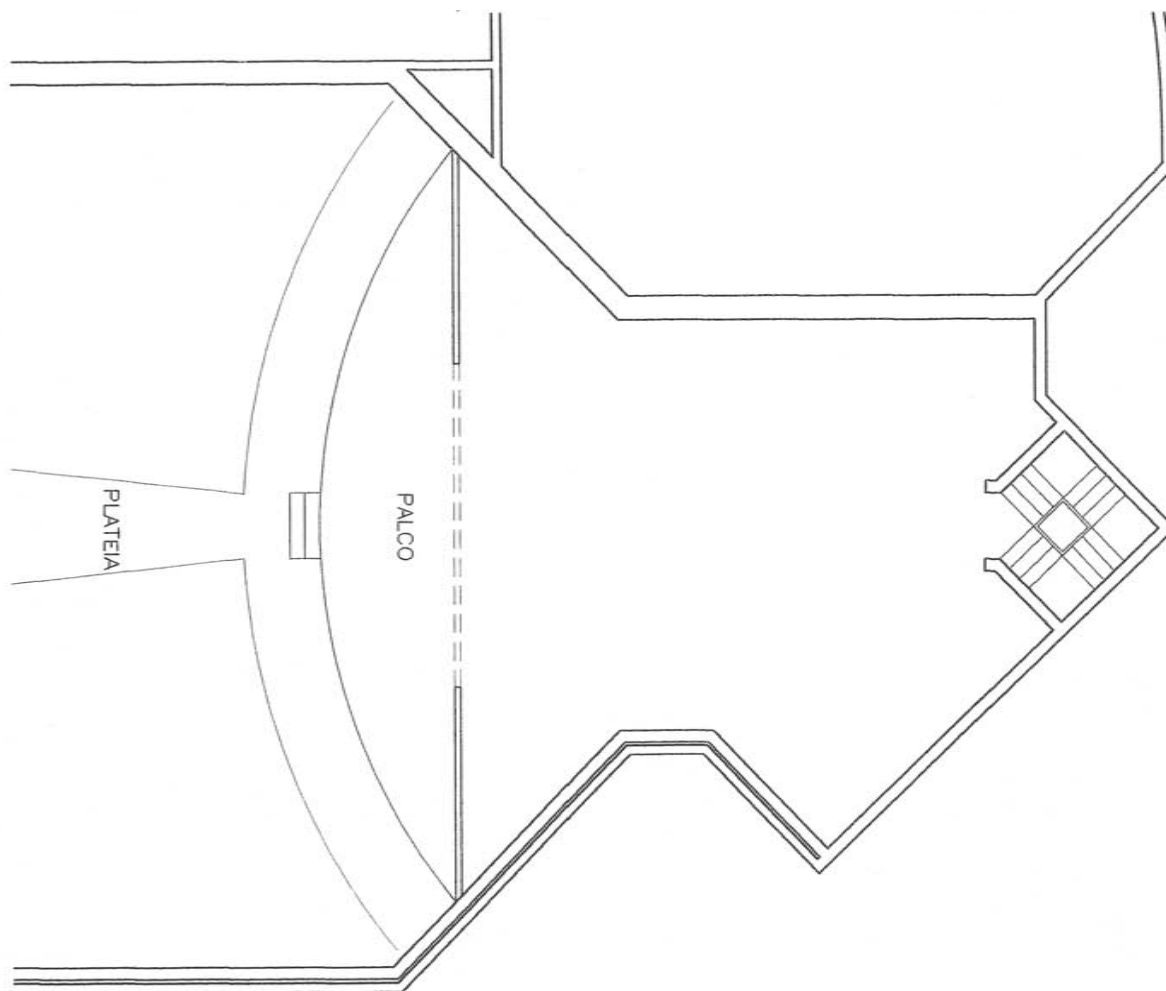
O palco passou a ter 8,85 m por 7,65 m e com 7 m de profundidade, com 21 varas de maquinaria, além de varandas para as respectivas manobras.

A acústica da sala foi totalmente corrigida com supervisão de Roberto Thompson Motta, o equipamento de luz totalmente renovado, cabendo a Jorginho de Carvalho a instalação e supervisão do material, com 196 refletores e uma mesa de 60 canais. As cabines de luz e som foram instaladas em confortáveis salas frontais ao palco, com perfeita visibilidade dos operadores.

O Teatro do Sesc Meriti é um dos três únicos da baixada fluminense e não só provou sua viabilidade, como se impôs como uma dinâmica casa de espetáculos do município e periferia, recebendo realizações teatrais e de música popular do centro e zona sul do Rio.

O Teatro Sesc da Tijuca, inaugurado em 1971 no Centro de Atividades Sesc-Tijuca, está localizado na Rua Barão de Mesquita n. 539, Tijuca.

O teatro possui um palco com urdimento, sem coxias, poltronas confortáveis para o público, ar-condicionado, cabine de luz e som, capacidade para 264 espectadores,



sendo 148 lugares na plateia, 116 no balcão e 10 cativas. O palco possui uma boca de cena de 8 m de largura por 10 m de altura, profundidade 9 m, prosênio com 2 m e 3 m de urdimento. Projeto dos arquitetos Marco Antonio Coelho da Silva, Sérgio Jamel, Maria de Lourdes Daveis de Freitas e Angela Tâmega Menezes.

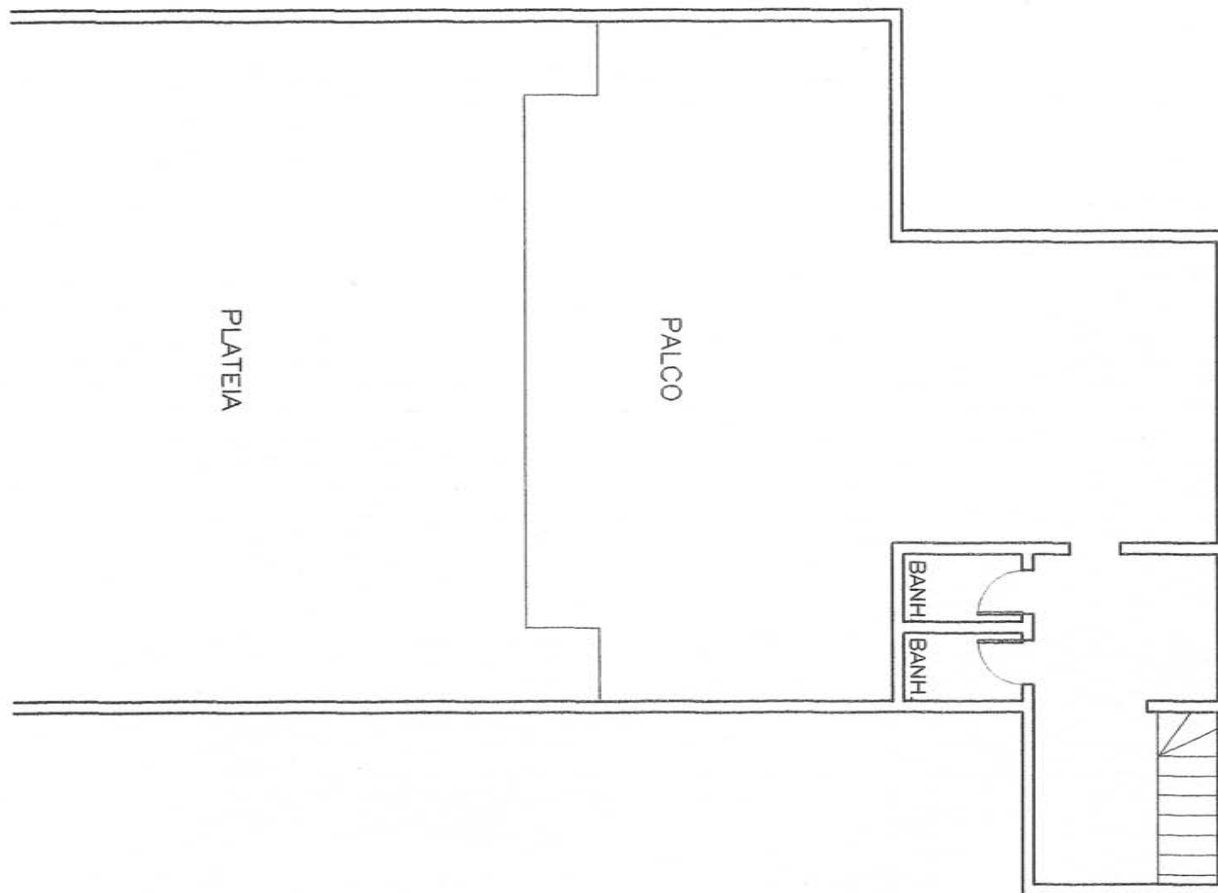
Foi inaugurado em 27 de abril de 1977, com a peça *El Retablo de Maestro Pedro*, pelo grupo de teatro de bonecos Giramundo de Belo Horizonte. A programação regular foi com a peça infantil *Dom Quixote de La Mancha*, de Alexandre Marques, com direção de Luis Mendonça.

O Teatro Sesc da Tijuca vem funcionando sem interrupção desde a sua estreia, com espetáculos adultos e infantis, além de toda uma programação teatral da própria instituição.

Teatro Sesc Tijuca. Planta baixa, (S.E.)

O Sesc do Engenho foi inaugurado em 15 de maio de 1987, no centro de atividades do Engenho de Dentro, Avenida Amaro Cavalcanti, n. 1661 (em frente à estação da Estrada de Ferro). O espaço para 154 espectadores já existia anteriormente, porém como auditório necessitava de uma adaptação da caixa cênica, realizada para receber a III Mostra de Teatro Amador, em que reuniu 24 grupos da comunidade; com novos camarins, sistema de som e iluminação, ar-condicionado, vestimentas de palco, plateia com poltronas estofadas etc.

O objetivo do Teatro do Engenho era criar e desenvolver um novo espaço cultural fora do circuito centro-sul da cidade, incentivando o trabalho dos grupos amadores e ofere-



Teatro Sesc Engenho de Dentro. Planta baixa, (S.E.)

cendo ao público espetáculos teatrais, além de cursos, palestras e oficinas de teatro.

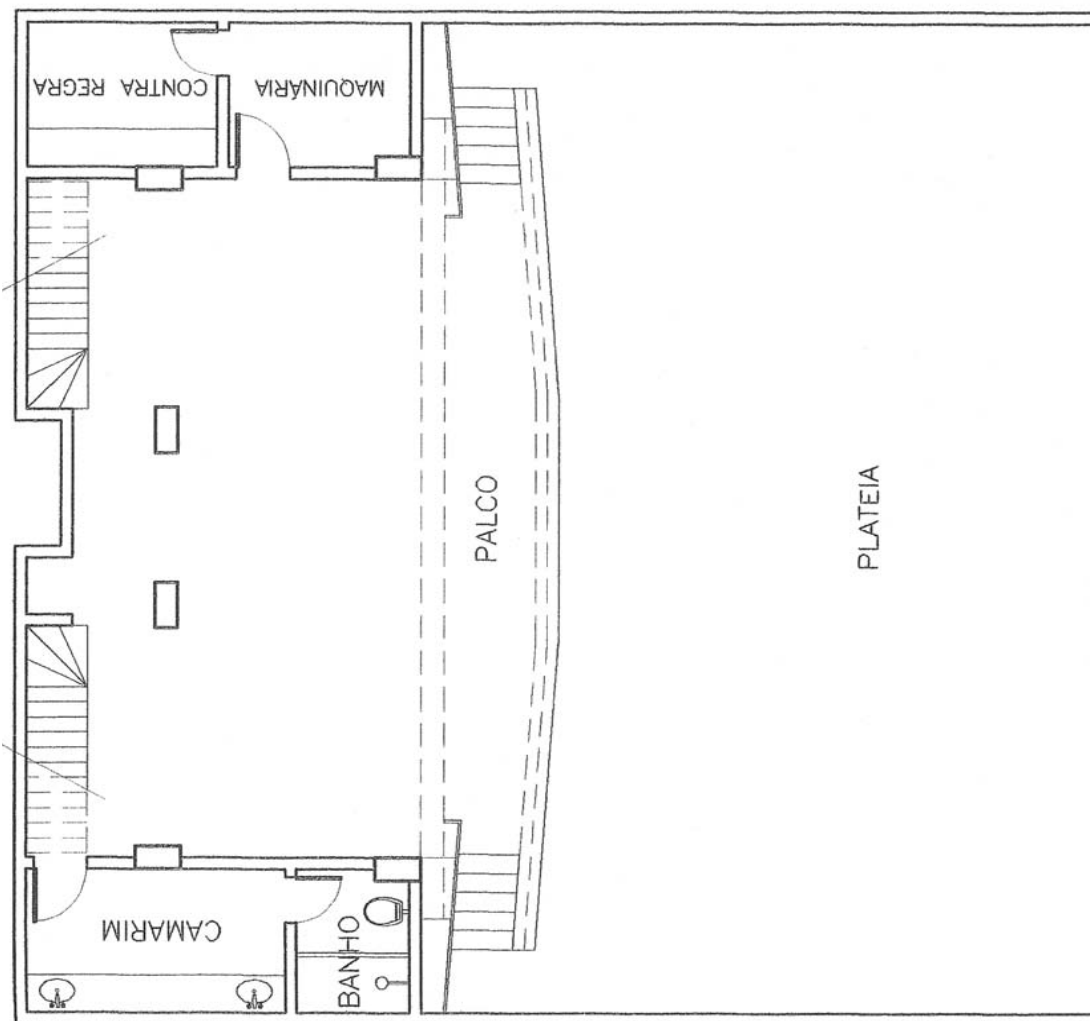
Atualmente, o teatro apresenta regularmente espetáculos adultos e infantis, recitais de música, canto coral, cinema, vídeo e oficinas de teatro, já fazendo parte da programação cultural de um público fiel frequentador de suas dependências.

Em 1994 sofreu nova reforma com ampliação do sistema de ar-condicionado, sistema de iluminação, reforma do palco e melhorias na plateia, abrindo espaços alternativos aos grupos de teatro amador e de música, num esforço de estimular o produto cultural da comunidade.

O Teatro Sesc de Niterói abriu suas portas em abril de 1977, com a finalidade de dar espaço a todos que estivessem começando. Em princípio não era uma casa preocupada

em levar peças de produções ou companhias que já conseguiram seu lugar ao sol. Era um espaço que tentava despertar a consciência através da troca de informações entre pequenos grupos. Possui um palco pequeno e limitado (40 m²) e capacidade para 251 pessoas, ar-condicionado central, poucos refletores, além de mesa de luz e som. Uma boa acústica. Está localizado na Rua Padre Anchieta, n. 66, Niterói. Só na cidade do Rio, o Sesc já está operando os teatros de Madureira, Engenho de Dentro, Tijuca, São João de Meriti, Nova Iguaçu e Copacabana. Os demais são no interior do Estado (Nova Friburgo, Barra Mansa e Campos).

O Teatro Sesc de Niterói vinha funcionando precariamente e precisava passar por reformas de adaptação que possibilitassem a locação de montagens mais complexas. Em 1989, com supervisão de Marcos Flaksman foi realizada uma reforma ampliando-se o



Teatro Sesc Niterói. Planta baixa, (S.E.)

palco, modificando a inclinação da plateia para uma melhor visibilidade, modernização do equipamento técnico e melhorias no sistema de refrigeração. A casa passou a contar com 250 lugares, amplos e confortáveis camarins e moderna aparelhagem de som e iluminação.

A peça de reinauguração em 1989 foi *O feitiço da mariposa*, um espetáculo infantojuvenil baseado em texto de Garcia Lorca. E a peça adulta foi *Perversidade sexual em Chicago*, de David Mamet, sob a direção de José Wilker, e interpretação de Vera Tajardo, Eliane Gardini e Paulo Betti.

Depois de outra breve reforma é reaberto ao público em 6 de junho de 1990, apresen-

tando um espetáculo que havia recebido em sua temporada no Rio, o reconhecimento do público e da crítica: *Machado em Cena – Um sarau carioca*, uma adaptação da obra de Machado de Assis, com roteiro e direção de Luís de Lima, com Pedro Paulo Rangel, Lília Cabral, Ludoval Campos, Ester Jablonski e Maria Lúcia Dahl.

Sobre os outros teatros do Sesc – Nova Iguaçu, Nova Friburgo, Barra Mansa, Madureira e Campos – há pouca referência como casa de espetáculos, estes são utilizados mais por grupos em virtude das condições técnicas do palco, impossibilitando as companhias de lá se apresentarem. Suas atividades são palestras, shows musicais, oficinas de teatro, peças infantis e apresentações de grupos amadores das comunidades periféricas.

O Teatro do Sesc de Barra Mansa, localizado na Rua Tenente José Eduardo n. 560, tem uma plateia para 200 espectadores, com um palco estilo italiano de 48 m², sendo 6 m de largura por 8 m de profundidade por 6 m de pé direito.

Possui também um anfiteatro, com palco em ferradura com capacidade para aproximadamente 2.000 pessoas, com as seguintes dimensões de palco: boca de 4,24 m por 15,2 m de profundidade. Os dois espaços encontram-se equipados com três amplos camarins e dois banheiros.

O Teatro Sesc de Nova Friburgo, localizado à Rua Galdino do Valle n. 61, possui capacidade para 81 espectadores em poltronas estofadas, um palco com 6,2 m de boca de cena, por 4 m de profundidade, com 2,9 m de altura. Possui um camarim localizado na parte externa com acesso ao palco.

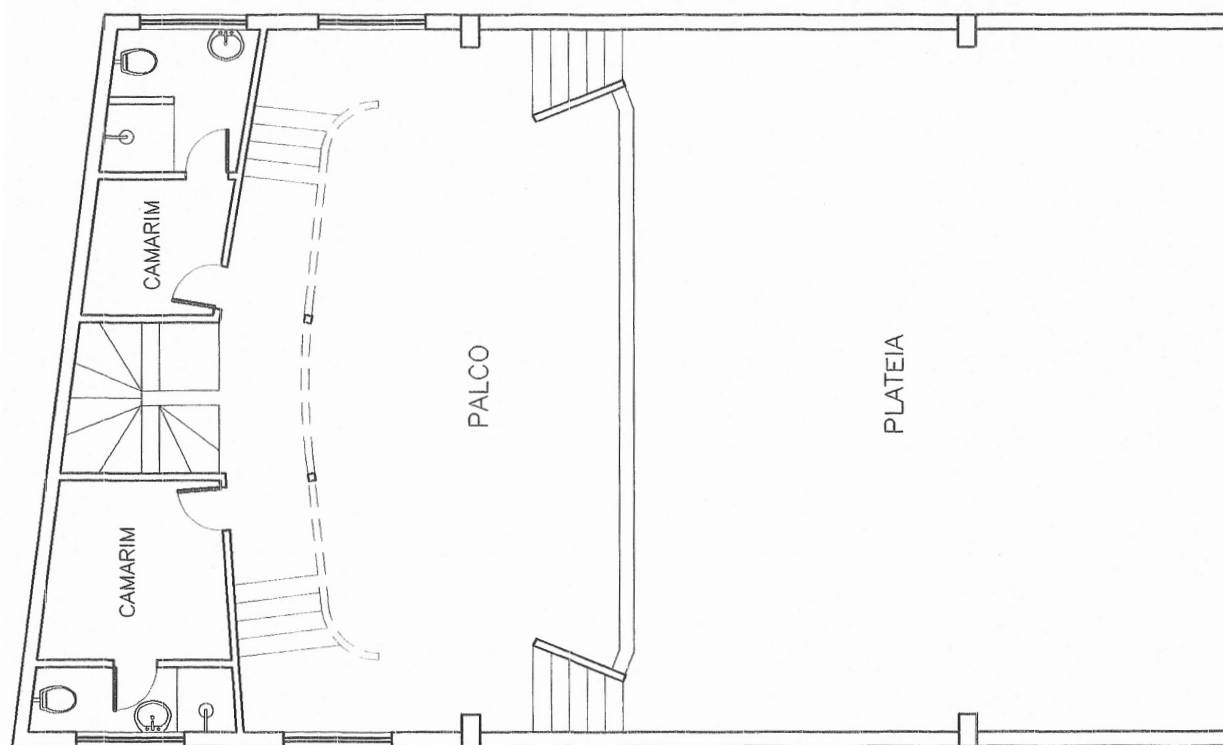
Em 17 de outubro de 1997 era inaugurado o Teatro Sesc de Nova Iguaçu, com o espetáculo *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. Também é um teatro com poucas possibilidades cênicas.

Em 24 de junho de 1995, com projeto de Oscar Niemeyer e assessoramento de Marcos Flaksman, foi inaugurado o Teatro Sesc de Copacabana.

1978 Teatro Santos Rodrigues

Em janeiro de 1978 foi inaugurado o Teatro Santos Rodrigues, do Clube dos Subtenentes e Sargentos do Exército, na Rua Henrique Dias n. 25, no bairro do Rocha, com estacionamento próprio. A peça de estreia foi *O embrião*, de Othon P. P. Berquó, direção de Paulo Ramos, com figurinos de Célia Ramos e sonoplastia de José Marques. No elenco: Paulo Ramos, Kátia Kelly, Paulo Feitosa, Giovanni Magnalen, Nardel Ramos, Sandra Emília, Chardes Miara e Melise Maia. A sala tem capacidade para 200 pessoas, e um palco de 7 m de boca de cena por 6 m de profundidade.

*Teatro Clube Subtenentes e Sargentos do Exército.
Planta baixa, (S.E.)*

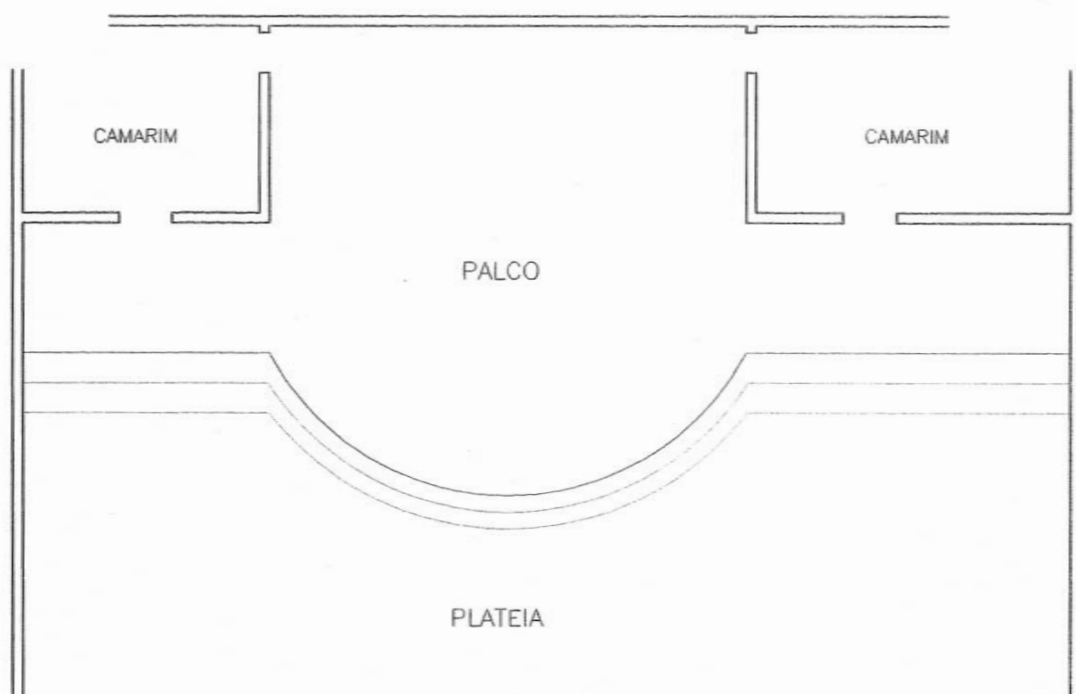


Ficou fechada durante alguns anos e retomou suas atividades em 1 de outubro de 1983 com a peça *Iemanjá a rainha do mar*, de Lêda Freire. Uma casa que serve a grupos amadores, sem atividades profissionais, hoje atende à programação do clube.

1978 Teatro da ABI

O Teatro da ABI (Associação Brasileira de Imprensa) na Rua Araújo Porto Alegre, foi inaugurado em 1973 com um espetáculo em homenagem ao Tricentenário da Troupe de Molière, com Henriette Risner-Morineau, e a outra informação que se tem, é de uma temporada do espetáculo *O processo da violência*, de H. Pereira da Silva, direção de Jesus Chediak, com cenografia e figurinos de José Dias, em 1979. Nada mais se sabe de sua atividade teatral, a não ser do uso do espaço pela própria ABI para reuniões, palestras e conferências.

Teatro da ABI. Planta baixa, (S.E.)



1980 Teatro Dirceu de Mattos

Em 1980 era inaugurado o Teatro Dirceu de Mattos, na Rua Barão de Petrópolis n. 897, limites dos bairros de Santa Teresa com Rio Comprido, em frente ao túnel da Rua Alice, uma região desprovida de salas de espetáculos. Um pequeno teatro particular, cuja construção e manutenção deve-se ao ator e diretor Dirceu de Mattos, que deu seus primeiros passos no Teatro Duse e no Teatro Universitário, e integrou, entre outras a companhia de Procópio Ferreira.

Como no caso do Teatro Duse, também está dentro de uma casa, onde moram seus proprietários. No teatro funciona a Escola de Teatro Dirceu de Mattos, com 88 lugares, com um pequeno palco, sem muitos recursos técnicos, onde seus alunos encenam seus trabalhos. A experiência do palco é a tônica da Escola de Dirceu, que apresenta internamente dez montagens por ano, sempre com supervisão dos professores.

Sua produção inaugural foi em 25 de abril de 1980 com *A reforma*, de autoria e direção

de Dirceu de Mattos, cenografia de Wilson Dray. No elenco: Dirceu de Mattos e Yonne Storni. Depois suas portas foram abertas para o segundo espetáculo *Ópera do chouriço*, texto de Lauro Benevides e Francisco Carvalho, direção de Dirceu de Mattos e no elenco: Dirceu de Mattos, Lauro Benevides, Carlos Gonçalves, Yonne Storni, Julie Susan e Irene Meinberg, que se manteve em cartaz durante vários meses. Em 25 de setembro de 1981, estreava sua terceira produção, intitulada *Por todos os séculos, amém!*, texto de João Carlos Rodrigues, distinguido com uma premiação da Fundação Cultural de Curitiba.

O teatro mantinha também uma programação infantil e a peça de estreia foi com *Maria minhoca*, de Maria Clara Machado.

Entretanto, as boas intenções de seu dono não eram suficientes para manter um nível de qualidade em sua programação, ficava bem característico o lado doméstico em suas produções, conforme palavras de Clovis Levi:

Sentado na plateia quase vazia, domingo passado, senti o alto grau de coisa (mal) improvisada, um clima de “ação entre amigos”, de brincadeira familiar dominigüeira, que, na realidade, não carrega o mínimo de condições para transformar aquele espaço num teatro. Atualmente está sendo quando muito, um quintal razoavelmente sofisticado. [...] Para que o Teatro Dirceu de Mattos passe a servir aos moradores de Santa Teresa, sua direção precisa adotar um esquema profissional para seus espetáculos, deixando de lado a improvisação....²⁵⁴

Apesar de o teatro oferecer estacionamento próprio, ar-condicionado, poltronas estofadas e serviço de bar, não mantém atividades teatrais de outras companhias ou

grupos, somente produções constituídas por membros do seu corpo docente e discente.

1981 Teatro do Sindicato dos Médicos

Em 27 de abril de 1981 o Sindicato dos Médicos, na Avenida Churchill, n. 97-10º andar, inaugurava sua sala de espetáculos, com a peça *Império do Condor*, texto e direção de Édison Nequete, que também estava no elenco, ao lado de Elisa Simões e Tarcio Marcondes, com uma temporada de segunda a sexta-feira. A sala não manteve uma atividade teatral.

1982 Teatro do Beco

Em 1982, há uma única referência no jornal *O Globo* sobre o Teatro do Beco:

O Teatro do Beco (Largo de São Francisco n. 1 – centro – Anfiteatro 107) vai discutir, hoje, às 18h30m, “Teatro e Ensino”...²⁵⁵

1982 Teatro da Casa D’Itália

O Teatro da Casa D’Itália, que funcionava em 1982 no quarto andar do prédio do Consulado Italiano, à Avenida Presidente Antônio Carlos n. 40, era um espaço sem recursos técnicos. O palco era pequeno em relação ao tamanho da Sala, havia poucos refletores e as cadeiras eram moduladas, colocadas apenas em função do número de pessoas previstas. Não tinha ar-condicionado, e sim ventiladores, que não permitiam que se abrissem as amplas janelas, já que o barulho do trânsito da avenida prejudicava a audição.

1982

Teatro do IBAM

O Teatro do IBAM (Instituto Brasileiro de Administração Municipal), localizado à Rua Visconde Silva, n. 157, no Humaitá, teve vida curta. Suas atividades passaram a ser regulares quando foi arrendado por dois anos (1982 e 1983) à Merlino Produções Artísticas, que realizou durante este período shows de música popular, série instrumental e espetáculos infantis.

Um espaço com um palco pequeno sem recursos técnicos, com uma cabine de luz e som, e outra de tradução, com capacidade para 234 espectadores, poltronas estofadas e ar-condicionado. Uma casa sem tradição teatral, manteve-se somente com espetáculos infantis e musicais. Hoje atende a palestras, congressos e conferências do referido instituto.

1982

Espaço da Escola de Artes Visuais Parque Lage

A Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rua Jardim Botânico n. 414, ex-Instituto de Belas-Artes (IBA), no início da década de 1980 começou a prestar um valioso serviço à faixa jovem do teatro carioca: criando um espaço aberto para os trabalhos dos grupos e dos espetáculos mais assumidamente alternativos.

Aproveitando esta oportunidade o grupo teatral “Pessoal do Despertar”, abria mais um espaço cultural na cidade, e estreava em 31 de março de 1982 *A tempestade*, de William Shakespeare, num palco especialmente montado sobre a piscina da escola com direção de Paulo Reis, tradução de Geraldo Carneiro e direção de arte de Helio Eichbauer.

Várias encenações foram realizadas neste espaço, mas *A tempestade*, de Shakespeare e *Círculo de giz*, de Brecht, foram as que mais marcaram. Mas por decisão da Escola de Artes Visuais foram encerradas as atividades teatrais que ali se realizavam, sendo substituídas por shows de rock.

Em 4 de outubro de 1986, o espaço volta a ter vida teatral, com a estreia de *A Disputa*, de Marivaux, em montagem dirigida por Luis Antonio Martinez Correa, com alunos da Escola de Teatro da Unirio, tendo como ator convidado Marcus Alvisi e participação especial do soprano Ivonete Rigot Muller, iluminação de Aurélio de Simoni e coreografias de Nelly Laport.

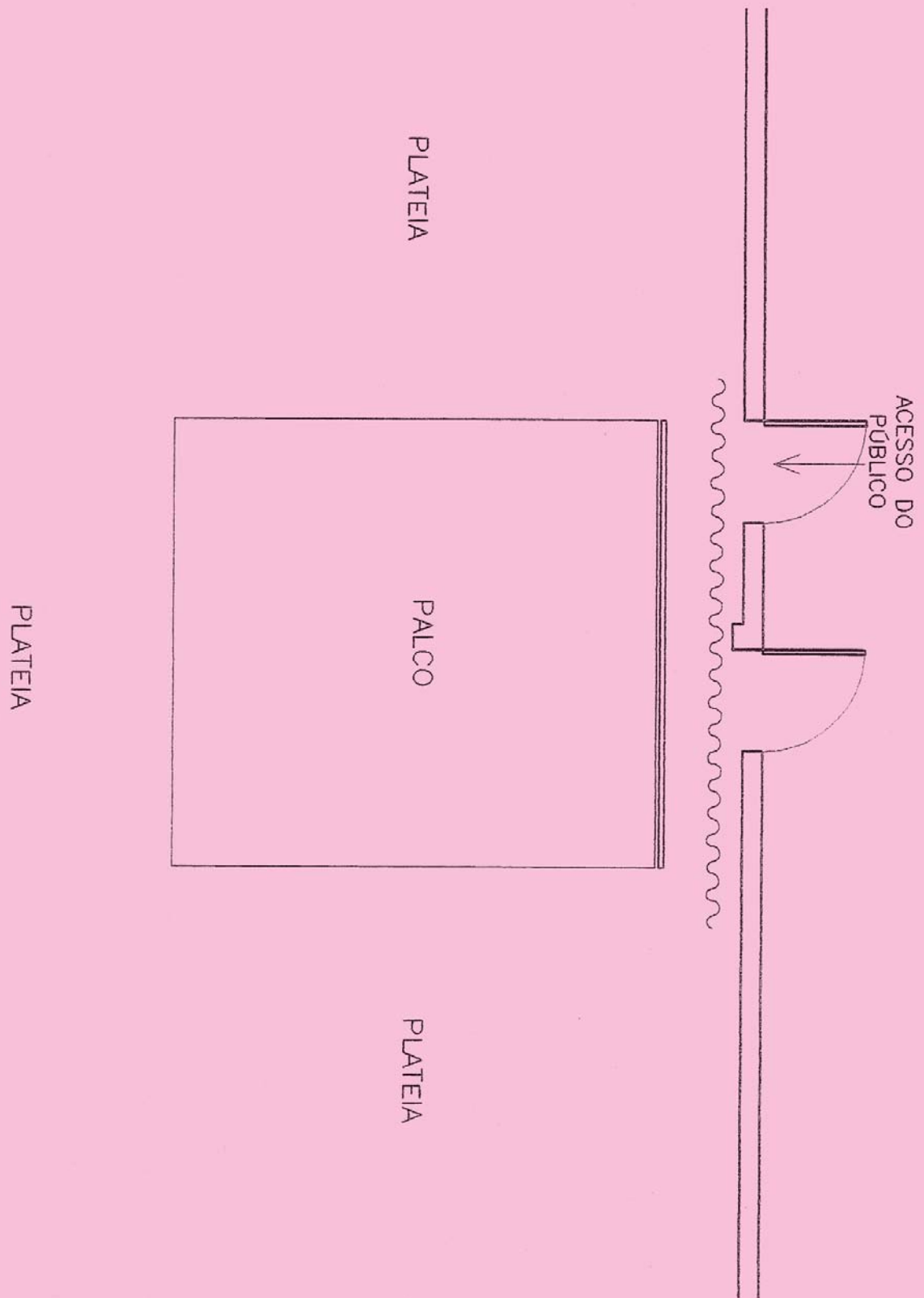
O espaço é usado esporadicamente para encenações de grupos e não mais retornou a sua atividade teatral instigante como na década de 1980.

1983

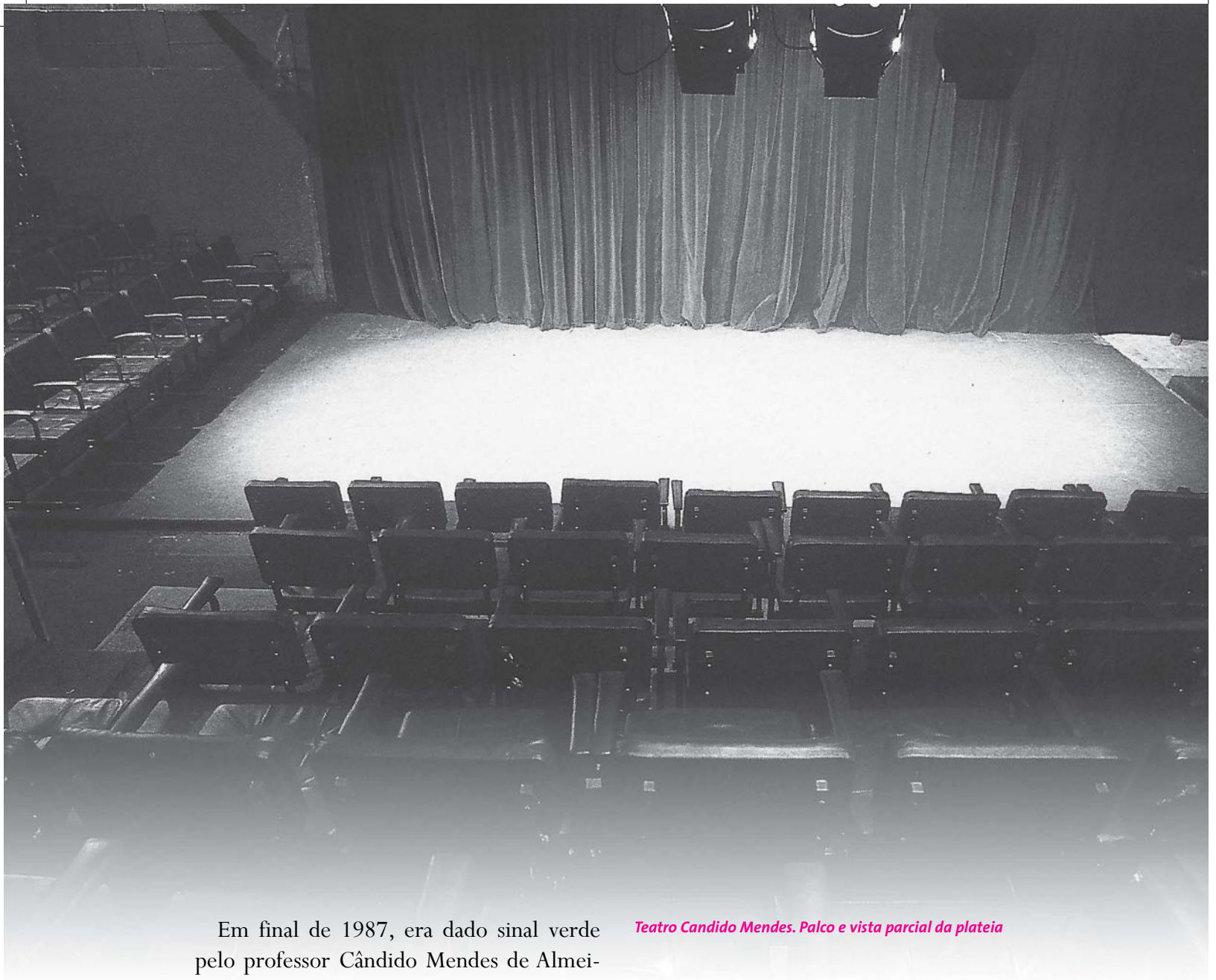
Teatro Cândido Mendes

O Teatro Cândido Mendes, pertence à Sociedade Brasileira de Instrução – Fundação Cultural Cândido Mendes, à Rua Joana Angélica, n. 63, em Ipanema, uma casa localizada no térreo do edifício onde funciona a faculdade, e no final do corredor, em frente aos elevadores que servem à instituição.

Um espaço pequeno sem palco, com três áreas de plateia para o público, dispostas em declive, com uma cabine de luz e som, um camarim e um banheiro para os atores. É tudo muito pequeno, de pouca altura, porém um local que mantém uma atividade constante com espetáculos simples de concepção cenográfica e com elenco pequeno. Veio suprir a dificuldade para o teatro jovem, de obter horários e casas de espetáculos, com o chamado horário alternativo à meia-noite, oficialmente criado em 1983.



Teatro Candido Mendes. Planta baixa, (S.E.)



Em final de 1987, era dado sinal verde pelo professor Cândido Mendes de Almeida, para implantação de um novo teatro, no Centro da cidade. Um projeto que fazia parte das comemorações dos dez anos da Fundação Cultural Cândido Mendes.

1988 **Teatro João Theotônio**

Em 7 de janeiro de 1988 era inaugurado o Teatro João Theotônio, à Rua da Assembleia n. 10, na Praça XV com o espetáculo *O Homem sobre o parapeito da ponte*, de Guy Foissy, com produção e direção de Carlos Vereza, no elenco também Vereza e Clemente Vizcaino. A trilha sonora era compos-

Teatro Candido Mendes. Palco e vista parcial da plateia

ta por músicas de Egsberto Gismonti, cenários e figurinos ficaram a cargo de Tawfic e Gilberto Vigna.

A sala com capacidade para 400 lugares, com poltronas estofadas, ar-condicionado, cabine de luz e som, camarins e um palco pequeno sem recursos cênicos. Uma casa com pouca atividade teatral.

Infelizmente este novo espaço não veio suprir a perda – na mesma época de sua inauguração – de quatro casas de espetáculos tradicionais: o Maison de France, o Gláucio Gill, o Glória e o Mesbla; pois as encenações teatrais nesta casa sempre foram esporádicas, com repercussão maior em apresentações musicais, palestras e conferências.

1983

Teatro Senac de Bonsucesso

Na segunda quinzena de maio de 1983 era inaugurado o Teatro Senac de Bonsucesso, à Rua Dona Isabel n. 700, localizado no prédio onde funciona o centro de formação profissional do Senac, com capacidade para 200 pessoas, ar-condicionado e estacionamento.

Foi inaugurado com *Feira de adultério*, espetáculo que reunia cinco peças: *Deus nos acuda*, de Bráulio Pedroso; *Flagrante do adultério*, de Jô Soares; *Xurra na Secretaria de Educação*, de João Bethencourt; *Ejaculatio Praecox* ou *Exercício para um boulevard carioca*, de Ziraldo e *Repouso do guerreiro*, de Armando Costa e Paulo Pontes. Com direção e participação de Rosamaria Murtinho, Miguel Carrano, Haroldo de Oliveira, Mario Jorge, Fernando Palitot e Cláudia Martins.

Um teatro com suas limitações e que acabou não entrando no circuito profissional, ficando voltado mais para pequenos grupos e atividades do próprio Senac.

Teatro Senac Bonsucesso. Palco e vista parcial da plateia



Arquivo Cedoc / Funarte

1984

Teatro Pinheiro Guimarães

O Teatro Pinheiro Guimarães, à Rua Silveira Martins, 151, no Catete, de propriedade do Colégio Pinheiro Guimarães, foi inaugurado em outubro de 1984, com um show do cantor Marcelo Pascoal, uma casa relativamente pequena, sem condições de equipamento cênico, com apenas 120 lugares. A casa não mantém atividades teatrais sendo utilizada para eventos da instituição.

CIRCA 1984

Teatro das Faculdades Integradas Castelo Branco

O Teatro das Faculdades Integradas Castelo Branco, com capacidade para 250 pessoas, ar-condicionado central, camarins, equipamentos de iluminação e sonorização, é localizado à Avenida Santa Cruz n. 1.655, em Realengo, anexo ao Campus das Faculdades Integradas. Não possui uma programação teatral, sendo utilizado apenas para cerimônias da instituição.

1984

Auditório da Casa de Rui Barbosa

Em 7 de novembro de 1984 era inaugurado o auditório da Casa de Rui Barbosa, Rua São Clemente, Botafogo, com concerto de Turíblio Santos e da Orquestra de Câmara da Rádio MEC.

Uma casa destinada a abrigar seminários, simpósios, conferências e espetáculos musicais instrumentais. Projeto do arquiteto Sérgio Porto, o auditório tem capacidade para 280 espectadores, ocupando uma área de 231 m², de linhas amplas, com palco com fundo e laterais em tons de bege, equipado com 40 refletores, placas acústicas e um jirau para cabine de luz e som, projeções de filmes e tradução simultânea.

Não é uma sala para atividades teatrais, trata-se de um auditório, usado também em eventos correlatos com todos os projetos desenvolvidos pela instituição. Utilizado pelo Centro de Pesquisa de História, Estudos Jurídicos e Estudos Filológicos, bem como pelo Museu de Literatura.

1984

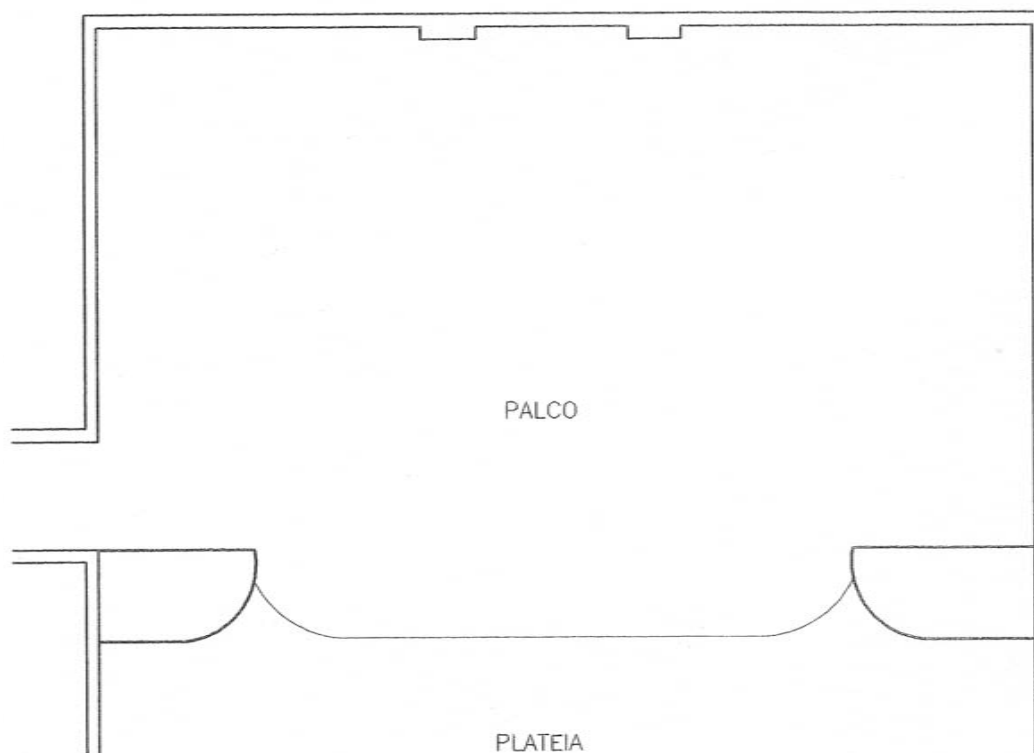
Teatro Benjamin Constant

O Teatro Benjamin Constant originou-se do antigo auditório que se encontrava em situação precária, sem os requisitos mínimos à sua utilização, e que, portanto, teve que sofrer obras essenciais de recuperação, adaptação e instalação de equipamento, obtendo-se assim, um ambiente multiuso. Devido à sua versatilidade, este local, hoje, permite alternadamente: atividades teatrais, dança, música, cinema, conferências, debates, seminários e solenidades.

Localizado na Avenida Pasteur, 350, Urca, pertence ao Instituto do mesmo nome e foi construído especialmente para deficientes físicos, auditivos e visuais, o primeiro no Brasil, no gênero.

A casa com 360 lugares tem outra função além de receber com conforto um público sem oportunidade de adaptar-se adequadamente às salas de espetáculos da

Teatro Benjamin Constant. Planta baixa, (S.E.)



cidade: rampas em todos os corredores, espaço maior entre as cadeiras, fones individuais para receber melhor o som do palco. Além do uso de rampas, o espectador que precisa de cadeira de roda pode tornar mais confortável sua circulação no teatro. Entre as poltronas e o palco há uma área destinada às cadeiras de roda. Quem usa muletas também não tem problemas de locomoção no Benjamin Constant, já que entre as poltronas, o espaço é maior do que outros teatros, e os banheiros também têm sanitários apropriados a paraplégicos.

Todas as colunas internas da sala são acolchoadas para que, durante a locomoção, espectadores com deficiência visual não se machuquem em eventuais choques. E caso o deficiente seja o ator, também tem o trabalho mais seguro, já que na extremidade do palco há um revestimento de carpete. Quem tem problemas de audição recebe fones de ouvido através dos quais terá o som do palco no volume que desejar.

O diretor do Instituto Benjamin Constant, Professor Victor Mattoso, comenta a funcionalidade do teatro e sua adaptação para os deficientes físicos:

Aqui a comunidade vai conviver com os deficientes, o que significa na prática a concretização dos nossos sonhos de integração social... [...] Isso não existia antes no Brasil e nem em qualquer outro país da América Latina. Em qualquer teatro ou cinema, o deficiente só encontra barreiras. Eliminamos escadas, cadeiras apertadas, corredores estreitos, detalhes que podem não significar muito para uma pessoa fisicamente normal, mas que para o deficiente são, muitas vezes, motivo de desistência para deslocamento aos teatros.²⁵⁶

Foi inaugurado em 17 de dezembro 1984 com a peça *Simon/Simon*, de Isaac Chocrón, com direção de Marcos Fayad e cenografia de José Dias, com a qual ganhou o Prêmio Mambembe de 1984 e no elenco Marcos Fayad e Paulo Guarnieri.

O palco tem 10 m de largura por 8 m de profundidade, com boca de cena medindo 9 m de largura por 4,5 m de altura, cuja abertura pode ser regulada até 6 m. A caixa cênica tem 12 m de altura e 2 m de coxias de cada lado. O sistema de urdimento, fabricado em estrutura metálica, composto de varas: de maquinaria, de iluminação, tela de cinema etc., possui vestimentas de palco, camarins e banheiros no nível do palco, adequados à utilização por deficientes que se locomovem em cadeiras de roda. Abaixo do nível do palco, existem outros dois camarins. Seu sistema de iluminação cênica é comandado da cabine de luz, especialmente construída para ser operada por deficientes físicos; da mesma forma o sistema de sonorização. Todo o ambiente cênico e plateia tem tratamento acústico compatível com a qualidade sonora adequada aos espectadores cegos.

1987 Teatro Etlá

Em maio de 1987, começava a funcionar o Teatro Etlá, com a peça *Quase ministro*, de Machado de Assis, com direção de Leonardo Alves, localizado à Rua Correia Dutra n. 99/218, Catete. Uma sala sem a menor condição técnica, que atendia somente aos alunos dos cursos de expressão corporal, impoção de voz, improvisação e interpretação, da Escola de Teatro Leonardo Alves.

1987 Teatro Suam

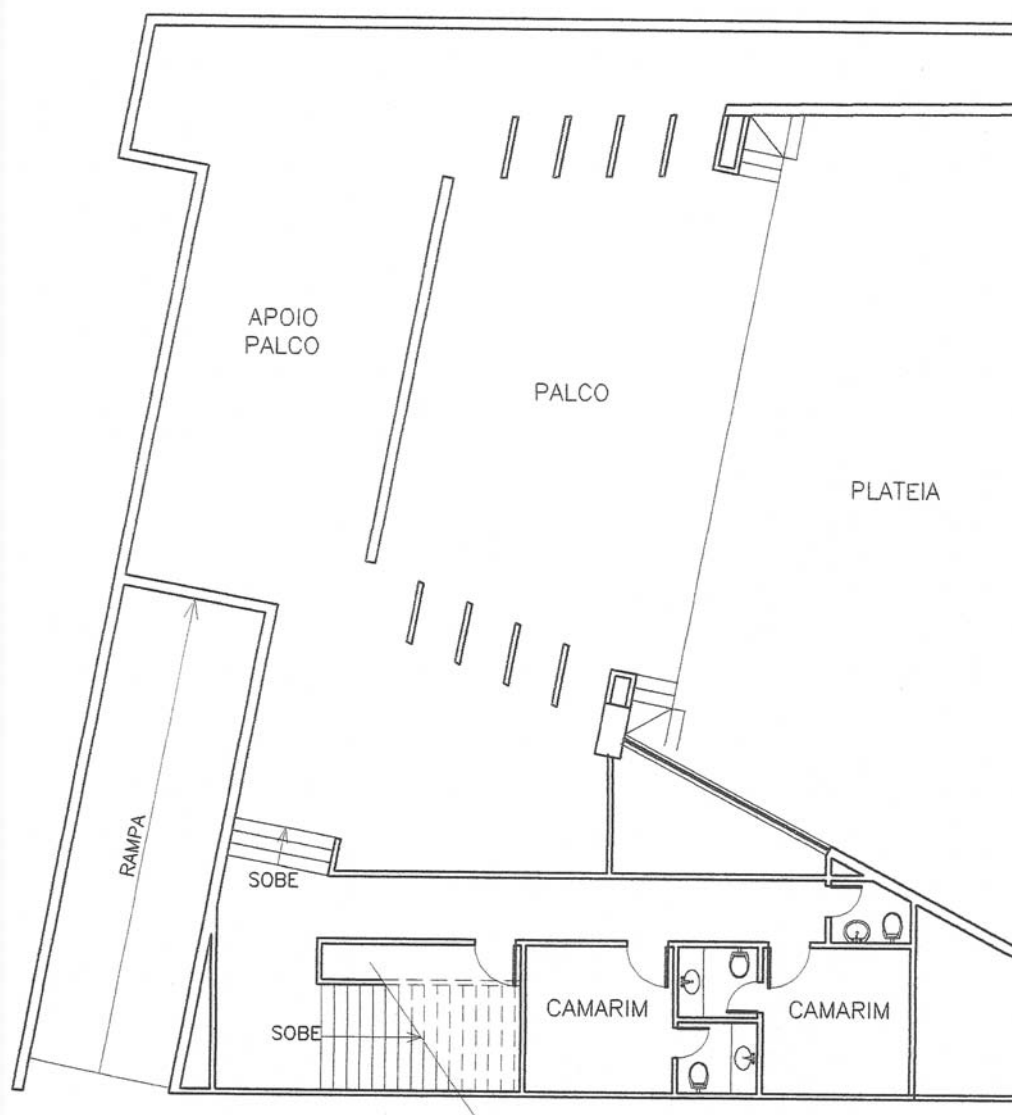
O Teatro Suam de propriedade da Sociedade Universitária Augusto Motta, é uma casa localizada na Praça das Nações, em Bonsucesso, onde anteriormente funcionava um cinema. Possui 745 lugares, ar-condicionado, seu palco é pequeno e sem recursos cênicos, foi reinaugurado em 22 de outubro de 1987, com um espetáculo de Juca Chaves. Durante a década de 1980, algumas comédias produzidas por companhias profissionais chegaram a fazer curtas temporadas nesta casa. Com o tempo passou a uma atividade musical. Hoje é uma casa que atende às necessidades da instituição de ensino.

1994 Teatro do Sesi

O Teatro Sesi, localizado à Avenida Graça Aranha n. 1, no Centro do Rio, foi inaugurado em setembro de 1994, com 350 lugares, sendo 258 na plateia e 92 lugares no balcão, e é integrado ao Centro Empresarial Arthur João Donato, do Serviço Social da Indústria.

A peça que inaugurou o teatro, em 3 de novembro de 1994, foi *Uma rosa para Hitler – Um grito de alerta*, de Gregghi Filho e Roberto Vignati, direção de Roberto Vignati. No elenco: Francisco Milani,

Teatro do Sesi. Planta baixa, (S.E.)



Alice de Carli, Rubens de Falco, Henrique César, Júlio Braga, Dinho Valadares e Cláudio Chiesse.

Seu palco é tipo caixa italiana sem coxias, boca de cena de 10 m por 11,5 m de profundidade e altura de boca de 4,8 m, com urdimento, de pouca altura, possuindo 4 varas de iluminação, vara de ciclorama motorizada; 11 varas acionadas por manobras manuais e 3 varas acionadas por manobras contrapesadas; cabine de luz e som; 3 camarins; bar; foyer amplo, além de todo equipamento de iluminação, som e vídeo.

Uma casa com atividade teatral constante, além de outros eventos artísticos, como também cursos, seminários, exposições, conferências, entre outros.

1994

Teatro Bibi Ferreira

Em 29 de dezembro de 1994, por iniciativa do ator e diretor Eduardo Cabús, era inaugurada a Casa de Cultura Eduardo Cabús, instalada em um antigo prédio de quatro andares, em Botafogo, que compreende o Teatro Bibi Ferreira e o Espaço Henfil, à Rua Visconde de Ouro Preto, n. 78.

O teatro, que na verdade não é um teatro, mas uma sala retangular com 90 cadeiras de vime com almofadas, distribuídas pelos três cantos da sala em níveis diferentes. Ao centro, uma semiarena, um espaço mínimo, sem qualquer recurso cênico, e com mesa de luz e alguns poucos refletores e ar-condicionado. Trata-se de uma sala simpática, para monólogos, cursos, palestras e seminários, ou uma encenação infantil com quatro atores no máximo, sem cenografia e poucos adereços.

A inauguração do Teatro Bibi Ferreira deu-se em março de 1995, com as peças infantis: *Pinóquio* e *a pequena loja de brinquedos* e *Peter Pan em busca do pássaro encantado*, ambas com direção de Di Veloso.

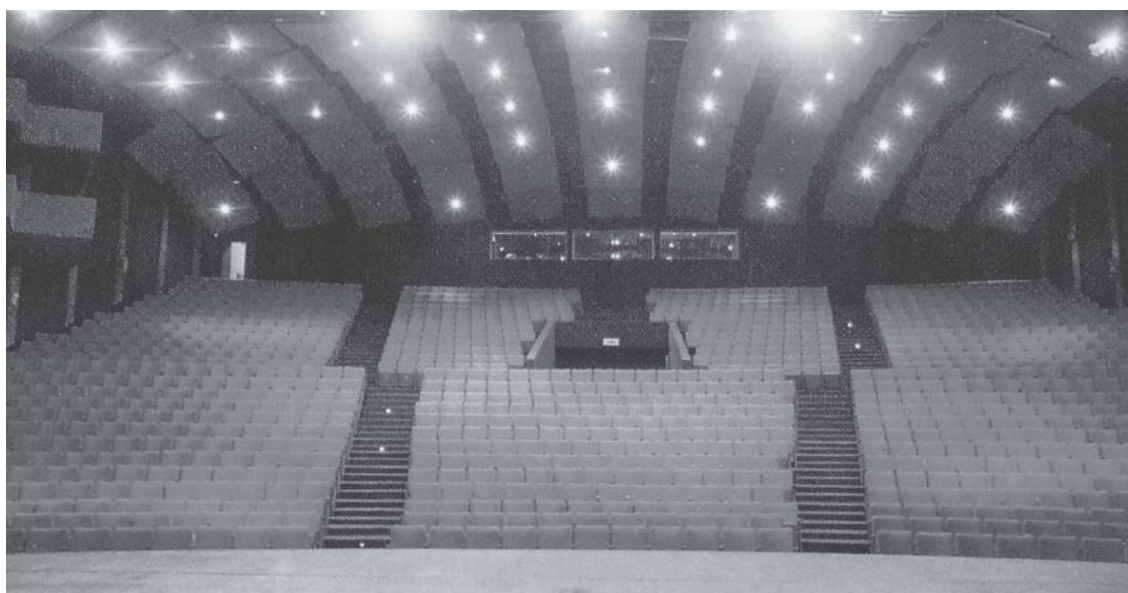
Uma casa dedicada mais ao teatro infantil e cursos, não possuindo uma atividade teatral com espetáculos profissionais de adulto.

1997

Teatro da Uerj (Teatro Odylo Costa, filho)

Em 14 de julho de 1972 o Governador Chagas Freitas acompanhado do Reitor

Teatro Odylo Costa Filho. Plateia



da então UEG (Universidade do Estado da Guanabara), atual Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Prof. Oscar Tenório, colocou a primeira pá de pedra britada na caçamba do bate-estaca que começava a fazer as fundações do Teatro do Departamento de Alunos da Universidade do Estado da Guanabara, localizado no campus universitário Francisco Negrão de Lima, Rua São Francisco Xavier n. 524, Maracanã.

A construção ficou a cargo da Construtora Norberto Odebrecht, e compreendia a última fase da obra, junto com a concha acústica. Projeto dos arquitetos Flávio Marinho Rego e Luiz Paulo Conde.

Durante alguns anos a obra ficou paralisada e em 17 de outubro de 1977, na gestão do Reitor Caio Tácito, era assinado convênio com o Serviço Nacional de Teatro, Orlando Miranda, para a conclusão das obras, com recital de Paulo Autran (*Angústia*, de Graciliano Ramos; *Cabelos compridos*, de Monteiro Lobato; *O retrato*, de Érico Veríssimo e *Meu tio Iauaretê*, de Guimarães Rosa).

Uma publicação de Odylo Costa, filho, em carta do editor, no *Jornal da UERJ* n. 6 de 1 de novembro de 1977, relata a peregrinação para conclusão das obras:

Este é um depoimento para a história da Universidade.

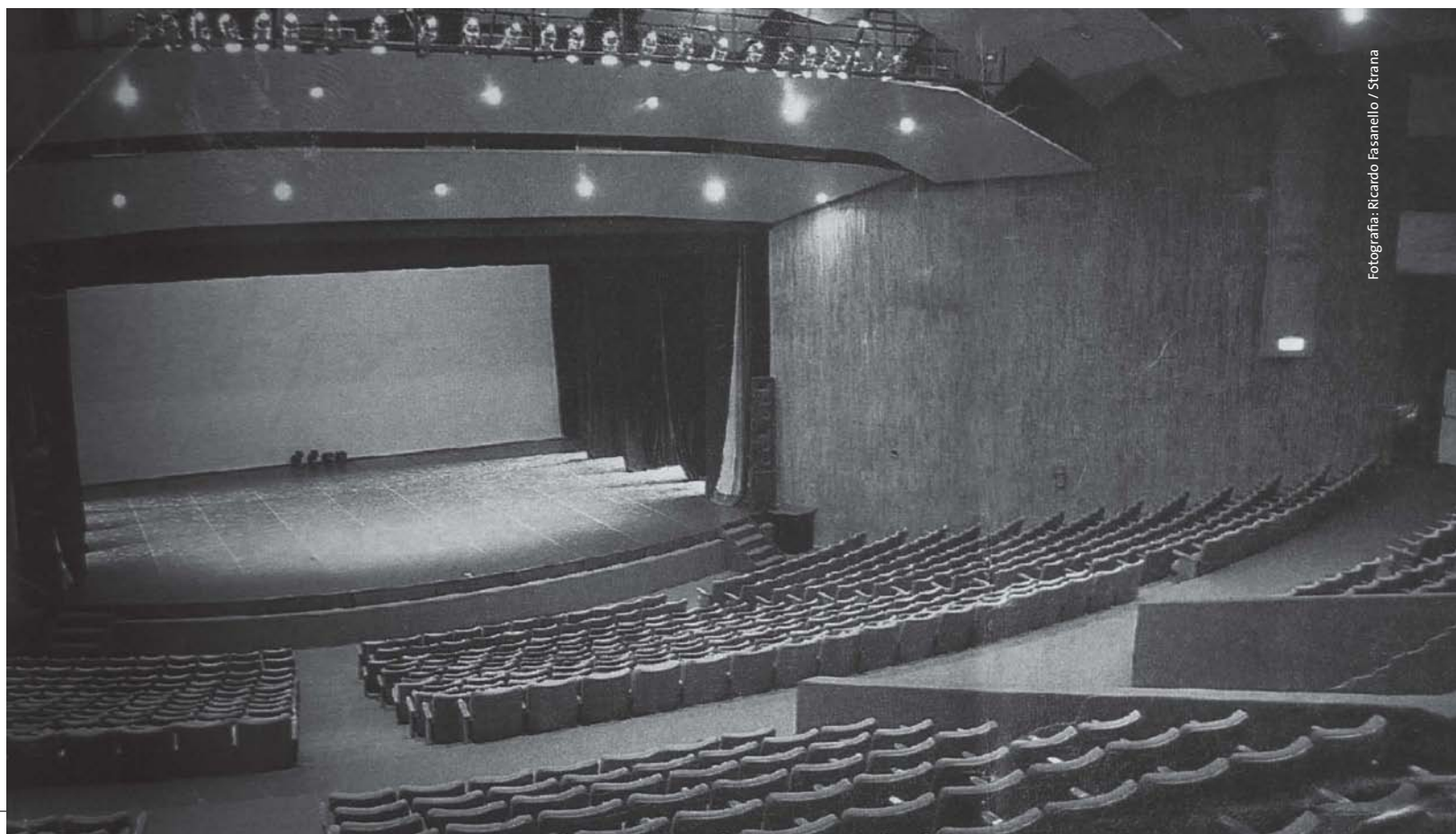
Em fins de 1976 o Conselho Estadual de Cultura veio incorporado visitá-la. Realizou aqui uma das suas sessões. Mostrei-lhe o esqueleto do teatro.

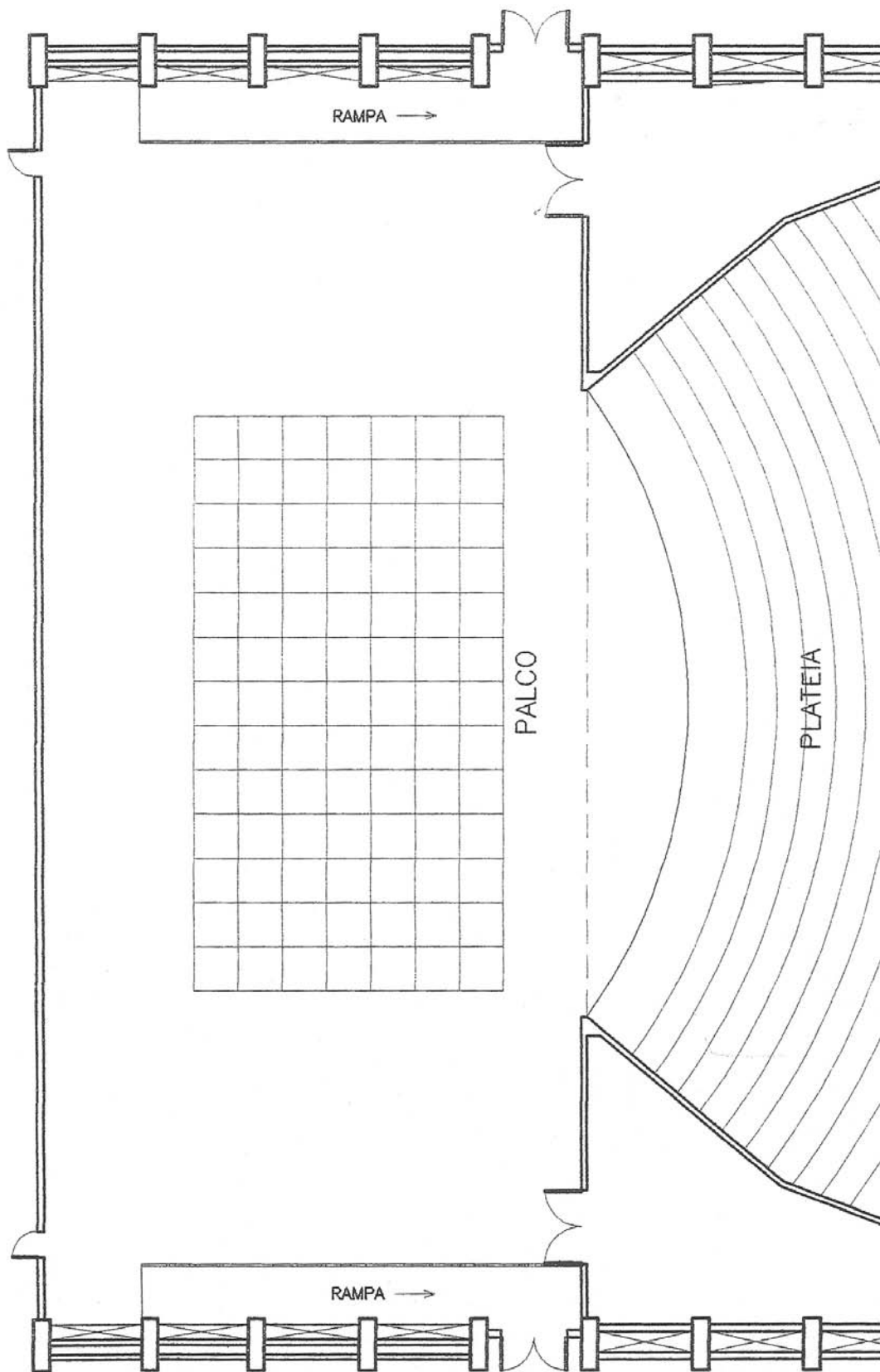
Fomos agradecer a visita, o Reitor Caio Tácito e eu. José Cândido de Carvalho me disse: – “Vamos receber umas verbas. Daremos recursos para acabar o teatro. Pode ser o grande teatro do Rio na Zona Norte”.

Pedi uma estimativa orçamentária à Superintendência de Obras, a SOU. Coisa para oitenta milhões. José Cândido ficou desolado. Era impossível.

Foi depois a vez de Orlando Miranda, Diretor do Serviço Nacional do Teatro. Veio. Correu tudo. Ficou deslumbrado. Mas oitenta milhões! Ainda assim, bo-

Teatro da UERJ





Teatro Odylo Costa Filho – UERJ. Planta baixa, (S.E.)

tou o teatro na cabeça. Não saiu mais de dentro dela. Germinou em seu espírito a ideia de obras de emergência. Talvez um pequeno teatro como se fez em Curitiba, como se fez em Brasília, um teatrinho moderno, experimental, de vanguarda. Uma tarde, procurei Roberto Parreira, Diretor Executivo da Funarte. Conversamos. Ele me falou no teatro. E de repente: – “Com dez milhões vocês não poriam o teatro funcionando?” Sem hesitar, garanti-lhe que sim, se não funcionando definitivamente pelo menos alguma coisa de provisório. E por que perguntava? A Funarte tinha dez milhões para dar? Não, não tinha, mas estava certo de que o Ministro Nei Braga, cujo nome estava ligado ao Teatro Guaíra, seria sensível a um apelo.

Nessa luta pelos dez milhões aliaram-se muitos. Orlando Miranda se engajou logo ao lado de Roberto Parreira, e Carlos Alberto Direito, Chefe de Gabinete do Ministro da Educação, apadrinhou junto a Nei Braga, e Nei entrou também a conspirar para que Euro Brandão, Secretário Geral do Ministério, descobrisse no mapa da mina, onde estava o tesouro.

Mas dez milhões eram muito – e eram pouco. E então, numa reunião com o Governador Faria Lima, presente gente do Conselho Estadual de Cultura, e da Funarte, e do Serviço Nacional do Teatro, e atores, e atrizes, e empresários, falou-se no auxílio que a União ia dar, mas que não bastava para concluir o teatro. E o Governador Faria Lima declarou que se a União desse os dez milhões prometidos ele destacaria o dobro – mais vinte – para que o teatro funcionasse. E cumpriu o prometido.

Foi por isso que, no dia 17 deste mês de outubro, um palco provisório se abriu para mais de um milhar de espectadores, e Paulo

Autran morreu no palco a grande morte de Iauaretê, no jogo de terror e medo que o gênio de Guimarães Rosa botou no papel, e fez o grande ator tremer de emoção na noite em que leu a história pela primeira vez.

Este testemunho devia ter título. Chamar-se-ia “Quem deve o que a quem”. Mas devemos tanto a tantos!

Em 17 de dezembro de 1979, o Teatro da Uerj passou a chamar-se Teatro Odylo Costa, filho; quando foi descerrada a placa inaugural, com seu verso “Canção de Exílio” e em seguida ao espetáculo *Boca da noite*, com leituras de poemas de Odylo, feitas por Paulo Autran e Tônia Carrero.

O nome foi uma homenagem póstuma da Universidade ao poeta e jornalista, desaparecido em agosto de 1979, depois de empenhar-se pessoalmente na obtenção de recursos para a conclusão das obras.

O final feliz dessa história que durou 25 anos, mas que ficou este tempo todo funcionando precariamente, só no esqueleto, só pode se concretizar numa captação de recursos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, da Secretaria Estadual de Cultura e Esporte e do Ministério da Cultura.

Em 28 de julho de 1997 na gestão do Reitor Antonio Celso Alvares Pereira, era inaugurado o Teatro Odylo Costa, filho, com a orquestra e coro do Theatro Municipal. Com uma lotação de 1.100 lugares com poltronas estofadas, visibilidade total, acústica perfeita, ar-condicionado central, estacionamento localizado no campus da Uerj, dotado de equipamento de luz com mesa computadorizada com 272 canais de uso, equipamento de som (MD, CD, 14 microfones, 2 sem fio), equipe técnica (maquinistas, operador de luz, som, eletricitas, equipe de manutenção, de administração) e hall para exposições.

Seu palco com 16 m de boca de cena por 7 m de altura, 14 m de profundidade por 16 m de altura, com urdimento, varas para cenografia, iluminação e ciclorama, além de camarins.

1998 Arte & Cia

Em 22 de maio de 1998 era inaugurado Arte & Cia, casa da Universidade Estácio de Sá, localizado na Avenida Érico Veríssimo n. 359. Em seus 1.200 m² estão distribuídos: no térreo, sala de vídeo, uma livraria, cafeteria e tabacaria. No primeiro andar, uma lojinha de produtos de arte e um grande salão que de dia abriga exposições, e à noite recebe montagens teatrais e shows.

A casa inclui ainda: uma galeria e duas oficinas para cursos no subsolo. O deck, na área externa, é usado também para peças de teatro. O projeto de iluminação é de Ajalmar Silveira e a acústica é de George Monteil.

Os espetáculos de estreia apresentados pela Companhia de Teatro Medieval, foram: *Enganado, surrado e contente*, com direção de Márcia Frederico; e *O médico camponês*, um outro conto medieval.

Trata-se de um espaço alternativo, não abrigando companhias profissionais, tampouco fazendo carreira com espetáculos experimentais.

1998 Teatro R. Magalhães Júnior (Academia Brasileira de Letras)

Em 28 de maio de 1998 era inaugurado o Teatro R. Magalhães Júnior, com 336 lugares na Avenida Presidente Wilson, n. 203,

2º andar, um espaço cultural pertencente à Academia Brasileira de Letras.

A inauguração aconteceu com recital do Grupo de Música Renascentista Trovarte. Canções de Cláudio Monteverdi, temas elisabetanos e músicas compostas por integrantes do grupo fizeram parte do espetáculo. A atividade teatral foi inaugurada em 21 de junho de 1999, com *Capitu*, de Machado de Assis, com adaptação feita por Marcus Vinícius Faustini e Walter Daguerre; direção de Marcus Vinícius Faustini e no elenco: Ednei Giovenazzi, Bel Kutner, Alexandre Barillari, Leonardo Netto, Silvio Ferrari, Walter Daguerre e Suzana Faini.

A casa, por suas condições técnicas, não permite uma atividade teatral constante.

1999 Espaço Yan Michalski

Em abril de 1999 era inaugurado o Espaço Yan Michalski, na Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), uma escola de formação de atores, à Rua Rumânia n. 44, Laranjeiras.

O Espaço Yan Michalski foi uma homenagem ao crítico de teatro que ajudou a fundar a escola. Foi construído onde antes era uma sala de aula, e conta com 96 lugares, com ar-condicionado, sistema de iluminação, gride, cabine de luz e som. O projeto de José Dias, foi concebido para tornar flexível todo o espaço, já que no teto da sala foi projetada uma estrutura metálica para cenários e iluminação, além de seis arquibancadas, que se deslocam conforme a encenação.

A inauguração foi com o espetáculo *Em busca da felicidade*, texto e direção de Rosyane Trota, com elenco de formandos da CAL.

Referências Bibliográficas

Teatro do Instituto de Educação (Teatro Fernando de Azevedo)

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 13 de setembro de 1979; 15 de agosto de 1980.

O Globo. Rio de Janeiro, 13 de agosto de 1980; 15 de agosto de 1980.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro, n. 431, setembro/outubro de 1979.

O Tablado

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 18 de agosto de 1991.

Jornal dos Sports. Rio de Janeiro, 13 de maio de 1964.

O Teatro Jovem. Rio de Janeiro, n. 12, novembro/dezembro de 1996.

Última Hora. Rio de Janeiro, 28 de julho de 1987.

Teatro Duse

Boletim Sbat. Rio de Janeiro, novembro/dezembro de 1954.

Carlos Magno, Orlanda. *Pequena história do Teatro Duse*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1973.

Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 26 de abril de 1956.

Diário da Tarde. Belo Horizonte, MG, 7 de novembro de 1984.

Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 6 de junho de 1975.

Diário do Comércio. Belo Horizonte, MG, 7 de novembro de 1984.

DÓRIA, Gustavo A.. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1975, p. 149.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 2 de fevereiro de 1969; 9 de agosto de 1973; 12 de junho de 1975; 4 de outubro de 1984; 5 de outubro de 1984; 8 de outubro de 1984; 1 de novembro de 1984; 9 de julho de 1985; 12 de outubro de 1991; 14 de março de 1992; 22 de março de 1992; 26 de setembro de 1992; 19 de março de 1993.

O Dia. Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1958.

O Estado de São Paulo. São Paulo, SP, 19 de outubro de 1969; 8 de abril de 1977.

O Globo. Rio de Janeiro, 19 de maio de 1967; 21 de novembro de 1982; 2 de outubro de 1984; 3 de outubro de 1984; 4 de outubro de 1984; 23 de outubro de 1984; 1 de novembro de 1984; 24 de março de 1992; 27 de março de 1992; 19 de setembro de 1992; 9 de julho de 1998.

Revista do Inacen. Rio de Janeiro, Ano I, n. 8, outubro de 1984.

Revista Ele e Ela. Rio de Janeiro, 5 de julho de 1975.

Revista Veja. Rio de Janeiro, 20 de junho de 1973.

Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro, 5 de agosto de 1952; 15 de junho de 1973; 8 de agosto de 1973; 28 de setembro de 1992; 19 de março de 1993.

Última Hora. Rio de Janeiro, 12 de maio de 1964; 29 de maio de 1975; 31 de setembro de 1984; 3 de outubro de 1984; 4 de outubro de 1984; 10 de outubro de 1984.

Teatro Luiz Peixoto (Escola de Teatro Martins Pena)

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro: n. 300, novembro/dezembro de 1957.

Última Hora. Rio de Janeiro: 5 de novembro de 1986.

Teatro de Arena da UFRJ

O Globo. Rio de Janeiro: 15 de maio de 1977.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro: n. 313, janeiro/fevereiro de 1960.

Teatro da União das Operárias de Jesus (Teatro Jovem)

Diário de Notícias Rio de Janeiro: 24 de julho de 1968.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 18 de agosto de 1966; 19 de junho de 1967.

O Globo. Rio de Janeiro: 5 de outubro de 1982.
O Jornal. Rio de Janeiro: 30 de janeiro de 1965.
O Paiz. Rio de Janeiro: 24 de julho de 1968.

Teatro Colégio Pedro II - Internato

Jornal Diário de Notícias. Rio de Janeiro: 17 de novembro de 1964.
Jornal Diário de Pernambuco. Recife, PE: 27 de março de 1980.
Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 6 de março de 1980.

Teatros do Conservatório Nacional de Teatro (Unirio)

Jornal Diário de Notícias. Rio de Janeiro: 8 de dezembro de 1966.
Jornal Luta Democrática. Rio de Janeiro: 30 de janeiro de 1966.

Teatro das Artes

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 14 de abril de 1984; 2 de maio de 1997.
Jornal Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro: 15 de dezembro de 1983.

Teatro da Amizade (Teatro Iracema de Alencar – Jacarepaguá)

Anuário da Casa dos Artistas. Rio de Janeiro: 1980, p. 30-33, 36-37.
Jornal O Globo. Rio de Janeiro: 12 de julho de 1998; 19 de agosto de 1998; 20 de agosto de 1998.

Teatro R. Magalhães Júnior

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 28 de maio de 1998; 4 de junho de 1999.
O Globo. Rio de Janeiro: 28 de maio de 1998.
Revista Aplauso - Guia de Teatro. Rio de Janeiro: ano II, n. 7, junho/julho de 1999.

Teatro Senac Copacabana

Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 13 de outubro de 1980.
Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 8 de maio de 1983; 5 de maio de 1985.

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro: 11 de maio de 1983; 26 de maio de 1985.

Gazeta de Notícias. São Paulo, SP: 31 de outubro de 1985.
O Dia. Rio de Janeiro: 4 de setembro de 1980.
O Globo. Rio de Janeiro: 22 de abril de 1985; 9 de maio de 1985.

Teatro do Liceu

Correio do Povo. Porto Alegre, RS: 13 de maio de 1983.
Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 19 de outubro de 1982; 18 de novembro de 1982.
Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro: 24 de setembro de 1982.
O Globo. Rio de Janeiro: 5 de outubro de 1982.
Última Hora. Rio de Janeiro: 14 de setembro de 1971; 20 de junho de 1983.
Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro: n. 446, abril/maio/junho de 1983.

Teatro Isa Prates

O Globo. Rio de Janeiro: 23 de agosto de 1981; 22 de novembro de 1997.

Teatro do Clube de Engenharia

O Globo. Rio de Janeiro: 10 de outubro de 1987.
Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro: 29 de maio de 1972.

Teatros da Aliança Francesa (Tijuca e Botafogo)

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 8 de agosto de 1983.
O Globo. Rio de Janeiro: 14 de outubro de 1975.
Última Hora. Rio de Janeiro: 3 de maio de 1976.

Teatro Santos Rodrigues

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 1 de outubro de 1983.
O Dia. Rio de Janeiro: 8 de janeiro de 1978.

Teatro da ABI

Convite Tricentenário da Troupe de Molière. Rio de Janeiro: Departamento Cultural da ABI.

Teatro Dirceu de Mattos

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 25 de abril de 1980; 25 de setembro de 1981.

O Estado de São Paulo. São Paulo: 15 de fevereiro de 1981.

O Globo. Rio de Janeiro: 11 de outubro de 1980.

Última Hora. Rio de Janeiro: 10 de março de 1981.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro: n. 459, julho/agosto/setembro de 1986.

Auditório do Sindicato dos Médicos

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 27 de abril de 1981.

Teatro do Beco

O Globo. Rio de Janeiro: 22 de março de 1982.

Teatro da Casa D'Itália

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 9 de novembro de 1982.

Espaço da Escola de Artes Visuais Parque Lage

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 27 de setembro de 1981; 16 de abril de 1982; 20 de dezembro de 1982; 26 de dezembro de 1982; 10 de dezembro de 1985.

O Globo. Rio de Janeiro, 20 de março de 1982.

Teatro Cândido Mendes

O Globo. Rio de Janeiro: 28 de fevereiro de 1983; 6 de novembro de 1987.

Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro: 24 de dezembro de 1987.

Última Hora. Rio de Janeiro: 24 de abril de 1985; 30 de novembro de 1987.

Teatro Pinheiro Guimarães

Jornal O Globo. Rio de Janeiro: 23 de outubro de 1984.

Teatro da Faculdade Castelo Branco

Castelo Branco Notícias. Rio de Janeiro: n. 26, abril de 1984.

O Globo. Rio de Janeiro: 20 de maio de 1984.

Auditório da Casa de Rui Barbosa

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 7 de novembro de 1984.

Teatro Benjamin Constant

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 14 de dezembro de 1984; 27 de dezembro de 1984.

Jornal dos Sports. Rio de Janeiro: 10 de dezembro de 1984.

O Globo. Rio de Janeiro: 18 de dezembro de 1984.

Última Hora. Rio de Janeiro: 22 de janeiro de 1985.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro: n. 453, janeiro/fevereiro/março de 1984.

Teatro Etila

Jornal Última Hora. Rio de Janeiro: 19 de dezembro de 1984.

Teatro Suam

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro: n. 474, abril/maio/junho de 1990.

Teatro Bibi Ferreira

Jornal de Artes Cênicas. Rio de Janeiro: Funarte, n. 9, dezembro de 1994.

O Globo. Rio de Janeiro: 14 de julho de 1995.

Teatro Odylo Costa Filho

Jornal da Uerj. Rio de Janeiro: n. 6, 1 de novembro de 1977, p. 03-04.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 15 de julho de 1972; 16 de dezembro de 1979; 2 de junho de 1987; 23 de dezembro de 1995.

Jornal do Commercio. Recife, PE: 5 de janeiro de 1980.

O Dia. Rio de Janeiro: 16 de julho de 1997.

O Globo. Rio de Janeiro: 28 de julho de 1997.

Arte & Cia

Jornal O Globo. Rio de Janeiro: 22 de maio de 1998.

Espaço Yan Michalski

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 26 de março de 1999.

4.6. SOLUÇÕES TEATRAIS ALTERNATIVAS

4.6.1. ARENAS

Entende-se por teatro de arena o edifício cujo espaço está disposto de tal maneira que o público é acomodado em torno de uma área de atuação em forma circular.

1957

Teatro de Arena do T.R.E. (Teatro Rural do Estudante)

O primeiro teatro de arena no Rio começou a ser construído em 1957, na Zona Oeste de Campo Grande, já então batizado de Teatro de Arena do T.R.E. (Teatro Rural do Estudante).

As obras estavam bem encaminhadas, e a inauguração com data marcada, conforme divulgação na imprensa, no jornal *A Noite*, de 14 de dezembro de 1957:

No próximo dia 28, o Teatro Rural do Estudante inaugurará o seu Teatro de Arena, representando as peças *Onde a cruz está marcada*, de O'Neill e *Farsa e justiça do corredor*, de Alejandro Casanova; a inauguração será às 21 horas, havendo condução especial para a crítica e convidados.

Sua pedra fundamental foi lançada pelo então Presidente Juscelino Kubitschek e pelo prefeito do antigo Distrito Federal, Negrão de Lima.

Localizado na Praça dos Estudantes, em Campo Grande, o Teatro de Arena foi construído pela então chefe do Distrito de Obras, Elza Pinho Osborne, em terreno doado por Maria Tereza Botelho, em

troca de serviços de terraplanagem em outras terras de sua propriedade, durante as obras de construção do viaduto Alim Pedro, em 1957.

Nos três terrenos doados começaram a construir os dois teatros, o de Arena e o Laboratório, projetos do arquiteto Afonso Eduardo Reidy, autor também do Museu de Arte Moderna, com painéis de Miguel Antonio Pastos. Era um projeto especial com teatro laboratório, um alojamento para os estudantes que moravam longe, biblioteca, bar e salas onde seriam ministradas aulas de arte dramática, balé e canto. Anexo, o Teatro de Arena para os espetáculos, e um amplo estacionamento. Mas de tudo isso, apenas foi construído o teatro.

Tudo começou com uma ideia, que se tornou sonho de jovens amantes de teatro, inspirados pelo movimento que Paschoal Carlos Magno espalhava por todo o Brasil: Herculano Leal Carneiro, estudante de Direito, juntou-se a Rogério Fróes, Sérgio Leal Carneiro e Fernando Gameleira e mais alguns colegas da Faculdade de Direito, e resolveram formar um grupo de teatro amador em 1952. O primeiro problema era que não tinham um local certo como sede, foi quando decidiram alugar uma casinha na Rua Tatuoca. Logo surgiu o segundo problema, conseguir recursos para as montagens dos espetáculos e público para as suas representações.

A palavra de ordem do grupo era educar o público de Campo Grande quanto ao interesse pela cultura. E decidiram usar de todos os meios para fazer publicidade junto ao povo: pelas ruas, trabalhos gráficos no asfalto, nos muros, em todos os lugares de Campo Grande deixavam registrado que lá existia um grupo decidido a fazer teatro.

O primeiro espetáculo, foi *Sábado de Aleluia*, de Martins Pena, representado em clubes sociais, em palcos improvisados.

O movimento foi tomando proporções, o povo aderiu a ideia e logo as autoridades locais começaram a se interessar pelos jovens atores. Apoiados pelo diretor teatral Mario de Almeida, que havia deixado São Paulo, as montagens começaram a marcar presença e conseqüentemente vieram os sucessos de público.

Foi então doada uma sede ao grupo. O Teatro Artur Azevedo de Campo Grande, onde montaram *A Almanjarra*, de Arthur Azevedo, um grande sucesso. Obtiveram o 1º Prêmio do I Festival de Teatro Amador do Rio de Janeiro. No elenco – Rogério Fróes, Regina Pierini, Joselia Dangelo, Danilo Carneiro, Herculano Carneiro. Direção de Mário de Almeida.

Outro diretor se junta ao grupo, desta vez é José Maria Bezerra de Paiva, e com o entusiasmo de B. de Paiva e as montagens realizadas, Elza Pinho Osborne, então Diretora do Distrito de Obras de Campo Grande, os apoia e cede um terreno onde seria instalado o Teatro Rural dos Estudantes.

Na ocasião, o Teatro de Arena passou então a ser administrado pelo grupo TRE, um dos mais importantes da época, sendo agraciado com 14 prêmios em um só festival, conforme registra Lêda Maria, no *Jornal dos Sports* de 3 de maio de 1970:

O Festival Nacional de Teatro Amador foi realizado no Teatro Santa Isabel, em Recife, no ano de 1958. O público amante de teatro compareceu em massa. Após a apresentação da terceira peça, os espectadores, descontentes, só conheciam um jeito de externar seu desagrado: vaiar. Mas a 4ª peça tinha que se apresentar. O quarto espetáculo foi anunciado. A peça, *Zé do Pato*, era de Elza Pinho Osborne, a direção de B. de Paiva e a interpretação do grupo do T.R.E. de Campo

Grande. Enquanto as vaias zumbiam por todo o teatro, eles não desanimaram e a peça, que fala da abolição e de José do Patrocínio, foi executada até o fim. Quando a cortina se fechou, os jovens atores tiveram a maior surpresa de suas vidas: aquele público exigente aplaudiu de pé durante alguns minutos e a seguir, todos os espectadores, emocionados, cantaram juntos o Hino Nacional.

Mas há um lamentável depoimento de um dos componentes, registrado na *Última Hora* de 7 de outubro de 1980:

Por esse tempo – diz o ator Wilson Dray, um dos integrantes do TRE – nós recebemos a doação dos três terrenos ao lado do viaduto e Elza Pinho começou a construir os dois teatros, o de Arena e o Laboratório. Acontece que um desses terrenos, justamente onde está construído o de Arena, foi doado verbalmente e a escritura não foi lavrada. Depois da morte da doadora Maria Tereza Botelho, esse terreno coube, por herança, a um dos seus parentes, ao qual eu e Albino Carrasco oferecemos o outro terreno, não construído em troca. Daí, nós fomos falar com Herculano Carneiro, ex-líder do TRE e até hoje detentor de todos os seus documentos, e ficou acertado que ele iria procurar esse herdeiro, o que acabou não acontecendo.

Mas depois do sucesso de 1958, veio a estagnação. O grupo passou a se apresentar esporadicamente no mesmo Teatro de Arena, e uma grande lacuna se estabeleceu e nunca mais foi preenchida.

Dineyas Valente Paiva e Wilson Dray, um dos fundadores, comentavam com Lêda Maria, do *Jornal dos Sports*, de 3 de maio de 1970:

Nós alcançamos um sucesso tão grande, que não estávamos preparados. Depois daquela noite, só queríamos realizar espetáculos maiores. E não chegamos a fazer nem melhores nem piores. Paramos.

Já Albino Plaza Carrasco, o sócio número 13 do Teatro Rural dos Estudantes é mais otimista. Diz, na mesma reportagem:

Algum dia vai se realizar nosso antigo ideal. Se alguém conseguir fazer isto aqui – e mostrou com um gesto largo o teatro – por que a juventude não pode acrescentar mais alguma coisa? Algum dia as autoridades conseguirão se interessar por nós. Nós éramos estudantes quando começamos. E deixamos para os estudantes de Teatro de hoje uma obra que cabe a eles acabar.

Em 1980, com o passar do tempo se assemelhava aos escombros deixados por uma obra não concluída. Abandonado, suas instalações eram refúgio de marginais e mendigos que aos poucos foram destruindo as instalações reservadas às bilheterias, arquibancadas, esculturas (de Miguel Pastos) e instalações elétricas. Até seus mármore negros, que faziam parte do revestimento e decoração foram arrancados. No subsolo, ao lado, onde seria construído um Teatro Laboratório, bandos de mosquitos e ratos se misturam às águas poluídas.

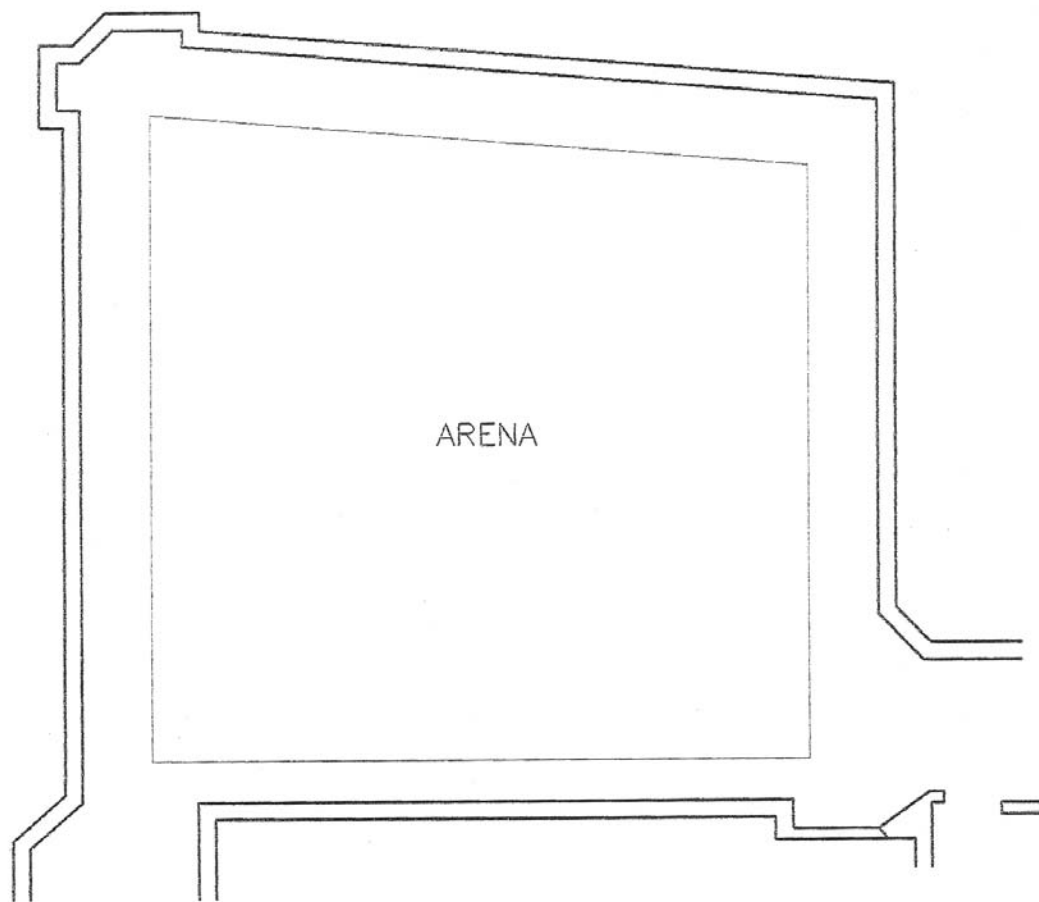
A notícia que corria na época (1980), era que seria demolido, se o governo do Estado não desapropriasse o terreno e concluísse as obras, que foram paralisadas.

Tudo começou com o ideal de um grupo de jovens atores, que se tornou um sonho, um sonho que em 1980 ainda era inacabado. Aquele esqueleto de concreto alagado pelas chuvas, era um pouco das lágrimas de quem o idealizou.

1959/60 Teatro de Arena (Teatro Opinião)

Apesar de instalado no Shopping Center da Siqueira Campos, Copacabana, Rua Siqueira Campos 143, o Teatro de Arena será examinado dentro desta sessão pela importância que teve na história das salas de espetáculos do Rio de Janeiro para implantação deste formato de sala e tipos de encenação que possibilitou. Teve sua inauguração com a peça *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, tendo no elenco Xandó Batista, Lélia Abramo, Vera Gertel, Oduvaldo Vianna Filho, Flávio Migliaccio, Henrique José, Francisco de Assis, Riva Nimitz e Milton Gonçalves.

Em seguida vieram os outros espetáculos, também todos do Teatro de Arena de São Paulo. Em 28 de janeiro de 1960 estreava *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, com direção de Augusto Boal, e no elenco: Nelson Xavier, Flávio Migliaccio, Chico de Assis, Dirce Migliaccio, José Renato, Milton Gonçalves, Oduvaldo Vianna Filho e Xandó Batista. Em 1º de abril de 1960, apresentavam *A farsa da esposa perfeita*, comédia de Edy Lima, com direção de Augusto Boal; cenários e figurinos de Edgar Koetz, e no elenco Riva Nimitz, Henrique Cesar, Arnaldo Weiss, Percival Ferreira e Celeste Lima. Em 12 de maio de 1960, a mesma empresa Teatro Arena de São Paulo, estrelava com a sátira musical *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, direção de José Renato, música de Geni Marcondes e Chico de Assis. Direção musical de Geni Marcondes, figurinos de Deb Bourbonnais, e elenco composto de Nelson Xavier, Flávio Migliaccio, Dirce Migliaccio, Xandó Batista, Milton Gonçalves, Hugo Carvana, Maria Pompeu, Vera Gertel, Oduvaldo Vianna Filho, Arnaldo Weiss e Carlos Miranda.



O teatro ficou famoso durante a década de 1960, quando sediou o projeto *Opinião*, e que foi lembrado em 1992 na minissérie *Anos Rebeldes*, de Gilberto Braga, pela TV Globo. Um espaço de resistência e ideias que chegou a ganhar o Prêmio Mambembe de 1980, pelos seus 15 anos de resistência.

O Grupo Opinião nasceu em maio de 1964, mas só no ano seguinte a companhia foi organizada como empresa. Os sócios eram Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Pichin Plá, João das Neves, Tereza Aragão e Armando Costa. O grupo sobreviveu de 1964 até 1970, quando a última reunião marcaria a dissolução definitiva do grupo.

Para João das Neves seria uma derrota política muito grande entregar o local de trabalho, entregar o teatro alugado pelo grupo e encerrar tão melancolicamente o movimento, um trabalho de resistência à uma

Teatro de Arena – Copacabana. Planta baixa, (S.E.)

época repressora. Ele resolveu dar continuidade ao trabalho, enfrentando as dificuldades financeiras e as pressões políticas constantes na época. Deu então início à nova fase do teatro, escrevendo e dirigindo um show para Milton Nascimento, acompanhado pelo conjunto Som Imaginário. Com o sucesso desse show, João das Neves pôde pagar as dívidas e se livrar de uma ação de despejo, e continuar, sozinho, um trabalho cultural.

O primeiro grande movimento realizado nesta nova fase foi o Concurso Nacional de Dramaturgia, que o Opinião assumiu quando o SNT suprimiu o concurso por problema de censura. Realizavam-se seminários. Uma peça era escolhida e montada pelo Opinião, e outras eram lidas e debatidas publicamente.

Em 1971, foi realizado o primeiro concurso premiado, com o texto de Aldomar Conrado *Ponte sobre o pântano*. A tentativa de reestruturar o Grupo Opinião com a montagem deste texto frustrou-se mais uma vez, com a morte da atriz Glauce Rocha, integrante do novo grupo.

Após o Concurso de Dramaturgia, vários grupos independentes começaram a girar em torno do Opinião, mas só depois da montagem de *O último carro*, em 1977, o teatro ganhou força, contando com a participação dos grupos de periferia, interessados em continuar com a política cultural de um espaço aberto ao artista novo, tanto na música como no teatro. Nesta época foram lançados cantores como Fagner, Zé Ramalho, Eduardo Dusek, Grupo Maria Déia e muitos outros em horários normais e alternativos.

Em 1972 o trabalho do Teatro Opinião era dedicado aos grupos jovens, uma casa de trabalho disposta a investir no artista novo.

A partir de 1976, venceram a terceira ação de despejo e se recuperaram, conseguindo estabilidade, até a notícia de que o teatro estava à venda, em 1979. O Grupo Opinião nesta época era formado por: Simone Hoffman, Germano Blum, Pichin Plá e João das Neves, que não tinham condições financeiras de comprar o teatro. Foi pedido ao Serviço Nacional de Teatro que o comprasse para o Sindicato dos Artistas e Técnicos, deixando a administração a cargo do Grupo Opinião. Mas o pedido não foi atendido.

O Opinião começou tímido, não tendo uma estrutura teatral tradicional, caracterizava-se como um show musical apoiado na personalidade dos intérpretes, que passavam à condição de personagens, e daí a mitos. O espetáculo teatralizava a vida real das pessoas, e contou com Nara Leão, João do Valle e Maria Bethânia, e espetáculos como *Liberdade, Liberdade* e *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*.

O Opinião e toda a vertente teatral imbuída de crítica social refletiam as preocupações políticas de uma geração. Mantendo-se sempre uma coerência ideológica até seus últimos anos de funcionamento.

Em 1980, o teatro ainda arrendado por João das Neves, porém, com vencimento no dia 15 de maio do mesmo ano, não foi renovado, porque o proprietário o senador alagoano Arnon de Mello, desejava vendê-lo por quatro milhões e meio de cruzeiros. Nem a manifestação da classe teatral realizada no dia 10 de março do mesmo ano, em frente ao teatro, protestando contra a ameaça de fechamento e tentando impedir a venda, comoveu o proprietário.

Em janeiro de 1980, interditado por dois dias, sob alegação de falta de segurança e higiene. Na época, João das Neves atribuiu o fato a “manobras”, visando a expulsar o teatro do valorizado espaço da Rua Siqueira Campos. Dizia então João das Neves, em reportagem do *Estado de S. Paulo*, de 11 de março de 1980: “Até maio ainda vamos sofrer muita pressão.”

Vários artistas estiveram na tarde do dia 10 de maio defronte ao prédio onde se localizava o teatro, protestando contra o fechamento daquele espaço: o Sindicato dos Artistas, se fazendo representar pela sua presidente na época a atriz Vanda Lacerda; Jaguar; Zé Ketí autor do samba “Opinião”, que em 1964 fez o público vibrar durante o show-manifesto de mesmo nome, além de Maria Pompeu, João Nogueira, Stepan Nercessian, Camila Amado, e Hermínio Bello de Carvalho.

...preservação de um espaço quase inteiramente dedicado à dramaturgia brasileira, num momento em que se tornava perigoso promover a discussão da nossa realidade. [...]

O Opinião representou uma nova linguagem teatral e uma nova postura para o musical brasileiro.

O proprietário não queria mais continuar apenas alugando-o, e deu um ultimato ao grupo locador: ou compra, no prazo de 30 dias, ou sai. Ora o Opinião, que jamais pautara a escolha do seu repertório pelo propósito de ganhar dinheiro, e sempre vivera no vermelho, não dispunha do dinheiro necessário. E perdeu a última batalha da difícil guerra que vinha travando. Esgotado o prazo, logo apareceu um comprador com dinheiro vivo na mão: o industrial Adaury Dantas, um ex-sócio de João Bethencourt e Sérgio Britto, em algumas produções teatrais.

Moço ainda, seu projeto de vida era o de ser ator. Fez inclusive, o curso do Seminário de Arte Dramática, no Teatro do Estudante de Paschoal Carlos Magno... Mas a verdade é que, concluído o curso, ele se profissionalizou na Companhia Bibi Ferreira, e depois com Aimée, passando em seguida à Companhia Paulista de Teatro, uma dissidência do TBC, liderada por Madalena Nicol e de que faziam parte, entre outros, Sérgio Britto e Jaime Barcelos. Mas, de volta ao Rio, começou a passar dificuldades. [...] Para não enfrentar a fome pegou o diploma que, por imposição familiar tirara na Escola de Química e foi trabalhar para a Dupont... [...] Com mais dois colegas resolveu montar negócio próprio... [...] Agora a fábrica Inpal S/A... [...] é a única Nacional que, na sua especialidade, compete com as multinacionais em qualidade e assistência técnica.²⁵⁷

O Teatro Opinião não era exatamente um modelo de conforto, mas quem o frequentava ou nele trabalhou, tinha outro tipo de

preocupações; o Opinião era uma espécie de trincheira entre a massificação cultural. Fazia um teatro de intervenção, criticamente situado em relação aos problemas do povo brasileiro e privilegiando a nossa cultura; e promovia, ainda, seminários e concursos de dramaturgia, mantendo sempre as portas abertas a grupos de teatro alternativo que, de outro modo, sem o crédito que ali encontravam, não teriam como realizar suas experiências.

Depois de uma grande reforma que durou 14 meses, foi reinaugurado em 3 de novembro de 1981 (na qual Adaury presta no programa uma homenagem ao Teatro do Estudante e a Paschoal Carlos Magno), com a peça *A Senhorita de TÁCNA*, de Mário Vargas Llosa, com elenco composto por Walmor Chagas, Tereza Rachel, Luis de Lima, Tamara Taxman, Ana Lúcia Torres, Marcos Waimberg, Regina Rodrigues, Pedro Veras e Dema Marques. Direção de Sérgio Britto. Tradução de Millôr Fernandes, cenários de Paulo Mamede e figurinos de Mimina Roveda.

O antigo Opinião, foi rebatizado com o novo nome de Teatro de Arena, com vidros fumês, no lugar dos painéis de madeira pintados de preto, o foyer foi ampliado, ganhou um bar e pintura em tons degradês, além de todo um sistema de ar-condicionado com sua casa de máquinas.

O projeto de reforma foi do arquiteto Arnaldo Ferraz de Abreu, que assumiu também o comando das obras, mandando demolir tudo que existia. O bar que no projeto original era banheiro, voltou a ter tal função. O escritório montado na loja ao lado, foi integrado à saída do teatro, que se transformou em foyer. Foram criados mais dois camarins, a entrada foi modificada, e no porão, passaram a funcionar mais três camarins. Em volta do palco, arquibancadas modulares que podem ser removidas e permitem a aco-

modação de 400 pessoas, anteriormente a capacidade era de 330 lugares. Todo o equipamento de luz, como os demais, foi novo e embutido. A parte da iluminação foi entregue a Jorginho de Carvalho. A administração do Teatro de Arena e produções ficaram a cargo de Pichim Plá, uma das fundadoras do Opinião.

O prédio foi construído para ser uma boate. Nós instalamos o Opinião com coisas emprestadas. Adaury queria melhorar o local, oferecer conforto ao público.²⁷⁸

Adaury Dantas não estava muito preocupado em dar continuidade à linha de trabalho de João das Neves e de seu grupo. Suas metas eram outras, como ele mesmo explicava:

A minha preocupação não é a de montar somente textos políticos. O que eu quero é montar peças importantes – políticas ou não – em montagens de qualidade. Não existe uma rigidez de repertório. O principal é a qualidade de texto, espetáculo e elenco... Ainda vamos estabelecer horários de seis e meia ou meia-noite, além do teatro infantil aos sábados e domingos à tarde. Ao mesmo tempo, pretendemos manter as noitadas de samba das segundas-feiras.²⁵⁹

O objetivo de Adaury Dantas é reconhecido, e ele é contemplado com o Prêmio Paulo Pontes-82 da Associação Carioca de Empresários Teatrais (Acet). Com a saída de Pichim Plá, a administração do teatro foi assumida por Carlito. O Teatro de Arena, depois de passar cinco meses fechado para uma grande reforma, transformou-se em um café-teatro, com uma programação dedicada à música e ao teatro musical.

Para reabertura em 19 de janeiro de 1998, foi apresentado um show *Revendo o*

Opinião com Nelson Sargento, Walter Alfaia-te, Cristina Buarque, Paulo César Pinheiro, Nei Lopes, Pedro Amorin, Jayme Vignoli, Luciana Rabello, Carlinhos 7 cordas, Hermínio Bello de Carvalho e outros bambas do samba.

1964

Teatro de Arena da Guanabara

A ideia de criar o Teatro de Arena da Guanabara surgiu em 1961, por iniciativa de Hélio Carvalho, quando ainda integrava o elenco do Teatro Social, dirigido por Nelson Pompéia, no Arena da Universidade do Brasil (hoje UFRJ), na Praia Vermelha, unindo-se a ele: Pernambuco de Oliveira, Gracinda Freire, Aurélio Teixeira, Sérgio Cardoso e Glaucete Rocha.

Uma arena desmontável foi oferecida a Hélio de Carvalho, por Renato de Souza, então presidente do Teatro Universitário. O estado de conservação da estrutura não era dos melhores, mas depois de examiná-lo no Maracanã, local onde estava guardada, achou que mesmo nas condições em que se encontrava, dava para montar um teatro em forma de ferradura.

Depois de conseguirem a estrutura, fundaram o grupo Teatro de Arena da Guanabara em 4 de outubro de 1961, o passo seguinte era conseguir um local para montá-la. Como não tinham, resolveram procurar o Dr. Hélio Walcacer, que se prontificou a arranjar um lugar no Centro da cidade; mas precisava da aceitação do Governador Carlos Lacerda. Este atendeu à solicitação de Hélio de Carvalho e destinou um terreno, cessão em caráter provisório, no Largo da Carioca, junto à encosta do Morro do Convento de Santo Antônio. Área atualmente ocupada pela Estação Carioca do Metrô.

Vários outros artistas se prontificaram a participar da luta, lançando mão de todos os recursos possíveis: campanha financeira, venda de cadeiras cativas, e a obtenção de todo tipo de ajuda.

A princípio a ideia era simplesmente construir um galpão, que pudesse receber a arena. Entretanto, o trabalho ininterrupto e com a conquista de colaborações, fez com que elevassem uma estrutura pré-fabricada, segundo o projeto de Helcio B. S. Freitas, “um especialista neste tipo de construção”.²⁶⁰

Um teatro com 250 lugares, em cadeiras dispostas em arquibancadas, construído com estrutura metálica desmontável e com placas de filtro de cimento pré-fabricadas, com sua fachada em linhas modernas, despojadas, retangular, de forma que, apresentava duas fachadas, a principal e uma lateral, voltadas para o Largo da Carioca.

A entrada do teatro dava para um espaçoso hall, à direita do qual havia o bar, o escritório da administração e a bilheteria, e à esquerda, sanitários masculino e feminino. A sala de espetáculos, com uma área de 368 m², tinha três lances de arquibancadas, disposta em forma hexagonal, com dois corredores de acesso. A arena, servindo de palco, ocupava a parte central. Aos fundos ficavam cinco camarins, instalações sanitárias e um depósito. O acesso do público à sala de espetáculos se fazia pelo hall de entrada; sua saída por uma porta lateral externa.

Em abril de 1963, começando o seu funcionamento, ainda em fase de instalação, houve uma pré-inauguração, destinando-se a renda ao término das obras, com a montagem de *A Paixão*, de Luiz Peixoto, inspirado na adaptação de Gustavo Cohen do texto de Arnoul Gréban. Direção de José Renato, cenários e figurinos de Celso Cardoso, músicas de Edino Krieger. No elenco Celso Cardoso, Humberto Nogueira, Gracinda Freire, Magalhães Graça, Gilberto Marti-

nho, Edgard Sanches, Paulo Pôrto, Décio Rangel, Glauce Rocha, Ida Gomes, Cléa Goulart, Lourdes Maier, Wagner Ribeiro, Maria do Carmo, Edson Oliveira, Luciano Carvalho, Paulo Neves, dentre outros.

Nesta fase a diretoria do Teatro de Arena da Guanabara era composta por: Hélio Carvalho, diretor; Silvio Moreira, secretário; Décio Rangel, tesoureiro; Orlando Miranda, diretor de relações-públicas; Dr. Fernando Motta, consultor jurídico; Professora Letícia C. Barbosa, diretora do Teatro Infantil.

Foram sócios fundadores: Décio Pereira Rangel, Fernando L. S. Motta, Glauce Rocha, Hélio Carvalho, Inês S. Campos, Letícia C. Barbosa. Milton Duque Estrada, Sérgio Cardoso, Thaís M. Lima e Maria do Carmo Ferreira. Admitidos por assembleia geral: Orlando Miranda, Germana de Lammare, Helcio B. S. Freitas, Silvio Moreira e Wilson Rocha Meirelles, e sendo grandes beneméritos: Sra. Germana Ribeiro de Lammare, Dra. Mercedes Gross e o Deputado Mario Tamborindeguy.

Entretanto, as obras que não haviam sido concluídas, continuaram seu ritmo, não impossibilitando que as atividades também prosseguissem seu rumo. Desta forma foi montado no Teatro de Arena, a peça infantil *A revolta dos brinquedos*, de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga, e em seguida montada a peça infantil *Joãozinho e Maria*, de Daniel Filho.

Dias antes da estreia oficial foram apresentadas as peças infantis: *Mistérios da bruxa trapaceira*, de Pedro Touron, e o *Dragão inocente*, de Ruy Costa Duarte, com direção de Mário de Oliveira. E em 5 de novembro de 1964, era inaugurado o Teatro de Arena da Guanabara, fechando assim o ciclo inaugural com a montagem oficial da peça *A torre em concurso*, de Joaquim Manoel de Macedo, direção de Paulo Afonso Gressolli, música de Catulo de Paula, cenários

e figurinos de Celso Cardoso, sendo o elenco integrado por quase trinta atores, dentre eles: Grace Moema, Modesto de Souza, Hélio Ary, Gracinda Freire, Magalhães Graça, Antonio Luiz, Ruy Duarte, Dilze Pragana, Paulo Neves, Walter Tobias etc.

No programa de estreia da peça *A torre em concurso*, João Bethencourt ressalta a vitória do empreendimento afirmando:

Sem dúvida o T.A.G. terá um futuro cheio de sucessos: a teimosia de seus artífices, o fato de terem chegado até aqui é um penhor do resto. Mas o momento da primeira grande festa é agora: com a primeira montagem importante, com o teatro funcionando pela primeira vez a todo vapor. [...] Acompanhei a sua luta insana: cada viga de madeira, cada chapa de matéria plástica, foi conseguida através de um combate feroz, silencioso, contra a falta de dinheiro, desinteresse, ou simplesmente a inércia. [...] O terreno sobre o qual repousa, foi cedido pelo Estado; as cadeiras da plateia trazem o sinete respeitável do Teatro João Caetano, cedidas mediante acordo perfeitamente legalizado; e houve até um pequeno empréstimo do Banco do Estado suficiente para eliminar ao menos uma noite de insônia.

O Grupo Teatro da Bibsa durou sete anos, vindo a ser formado um outro grupo permanente com Marcos Flaksman, Tite de Lemos, Luis Carlos Maciel, João Ruy Medeiros, José Mauro Gonçalves e Eduardo Portella, com o nome de Teatro de Repertório, que funcionou no Teatro de Arena da Guanabara. Paulo Afonso Grisolli dirigiu então em 1965 *Morte sem sepultura*, de Jean Paul Sartre, convidando Moyses Aichenblat para o elenco, estando este em plena atuação na TV Continental e Rádio Globo, sendo esta sua primeira experiência profissional em teatro.

Depois no final de 1965, Luiz Carlos Maciel dirige *Labirinto*, de Arrabal, também no Arena da Guanabara, com Marieta Severo, Ary Kolovski, Tetê Medina, Moyses Aichenblat, Rogério Fróes, e outros.

Em 1968 o Teatro de Arena da Guanabara é ameaçado pela Sursam, que pleiteava a área ocupada pelo teatro para reurbanização do Largo da Carioca. Em 1971, passou a ser Sociedade de Arte Teatro de Arena da Guanabara, arrendado por professores do Colégio Pedro II e da Escola de Teatro Martins Pena, tendo como Diretor administrativo Gastão Nogueira, que tentou solucionar os inúmeros problemas existentes no teatro, desde a falta de ventilação, iluminação, pinturas, camarins, até as goteiras. Enquanto não conseguiam verbas para recuperação do teatro, utilizavam-se da área em torno do mesmo para estacionamento, que através de pagamento mensal de uma taxa, possibilitava uma renda para pequenos reparos, mas não o suficiente para os gastos. O Serviço Nacional de Teatro chegou a liberar uma verba que foi usada para aquisição de material hidráulico para puxar água para o teatro, revisão sanitária, recuperação do telhado e outros serviços de reparos.

Em final de 1973, encerrava sua atuação no Largo da Carioca apresentando as peças *Sócrates* e *As incelenças*, e em janeiro de 1974 recebia ordem de despejo.

A Companhia do Metropolitano do Rio de Janeiro disse que não pode esperar. Segunda-feira põe abaixo o teatro. Terça-feira terá tudo empilhado.

Gastão se bate pela necessidade de que sejam preservadas organizações como esta. Esteve no Metrô e cobrou do General Milton Gonçalves os estudos realizados pela comissão que ele criou em outubro, visando à remoção do teatro. O presidente do Metrô disse que esses estudos não incluem

a reconstrução do teatro, mas a desmontagem e a retirada dele para outro local. A Divisão do Patrimônio já liberou duas áreas para o teatro, mas o processo está nas mãos do Secretário Fernando Barata, há alguns meses, que ainda não deu seu parecer. Uma delas é o terreno no número 45 da Rua Farani, o segundo é ao lado do Drive-in na Lagoa.²⁶¹

Em janeiro de 1974 interrompia suas atividades com ordem definitiva de despejo, tendo sido demolido no dia 22 do mesmo mês, para execução das obras do Metrô.

A mudança para a Lagoa foi dificultada pela Sociedade dos Amigos da Lagoa, e esperavam todos que o novo Teatro de Arena pudesse ressurgir no terreno de Botafogo (Rua Farani, n. 45). Porém ficaram promessas, e nada se concretizou. Desapareceu como tantos outros.

1970

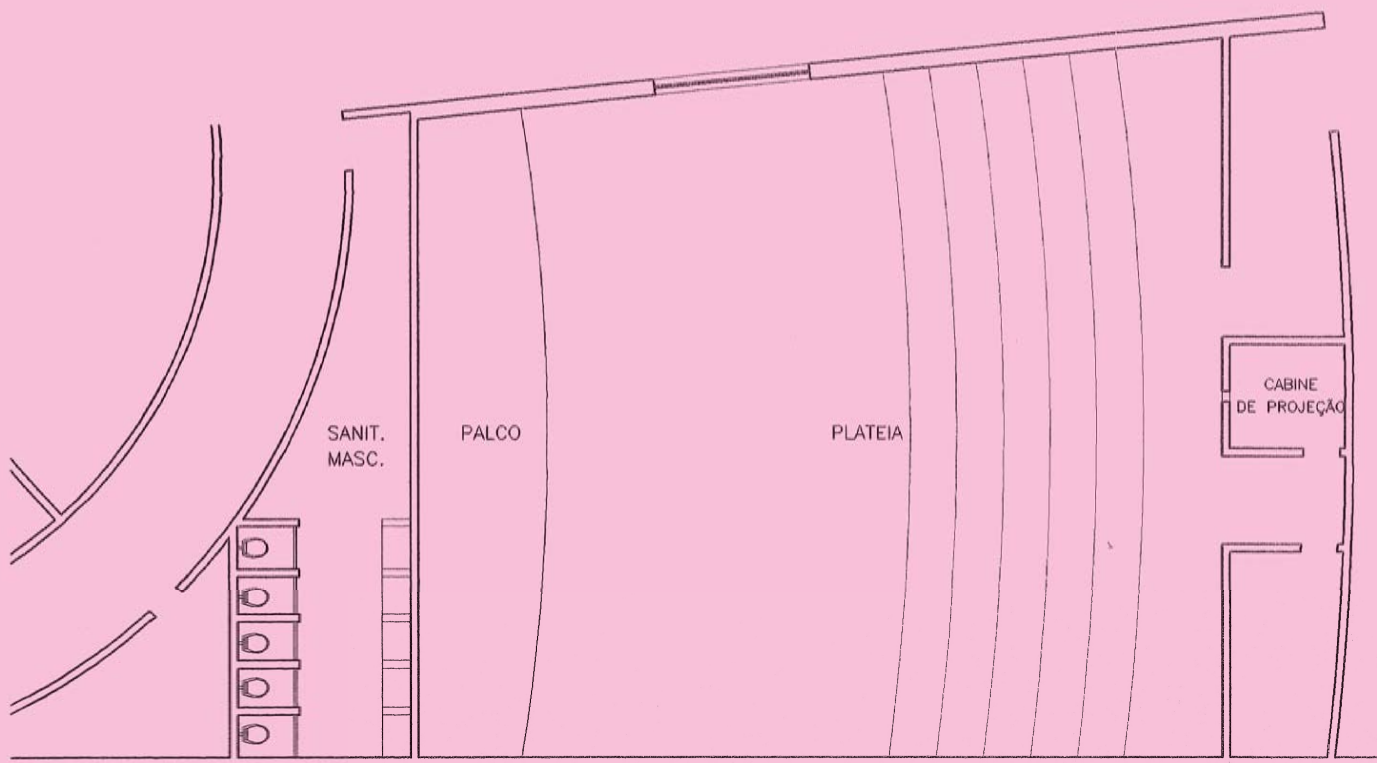
Teatro Bertold Brecht (Teatro de Arena do Planetário)

O Teatro do Planetário da Gávea (Teatro Bertold Brecht), situado à Rua Leonel Franca n. 240, na Gávea, teve como primeiro endereço a Rua Marquês de São Vicente, n. 146. O planetário possui uma arquitetura moderna, de linhas arrojadas, em concreto aparente, de autoria dos arquitetos Renato e Ricardo Menescal. O prédio é composto de um pavimento e de um terraço que circunda sua cúpula.

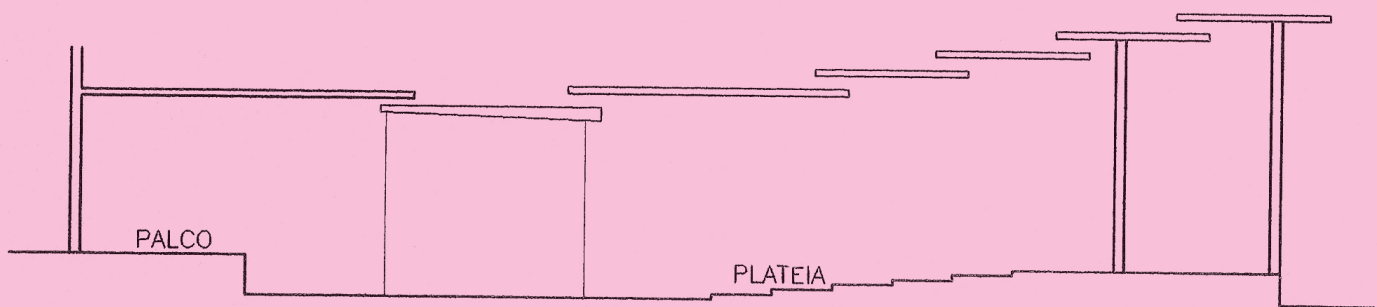
Em março de 1970 foram iniciadas as obras, ficando a Tecnosolo S.A., com a parte de sondagens do solo; as fundações do prédio foram concluídas pela firma ENARC S.A. Engenharia de Fundações e a Constru-

Planetário da Gávea





Teatro Planetário da Gávea. Planta baixa, (S.E.)



Teatro Planetário da Gávea. Corte, (S.E.)



Teatro de Arena do Planetário da Gávea

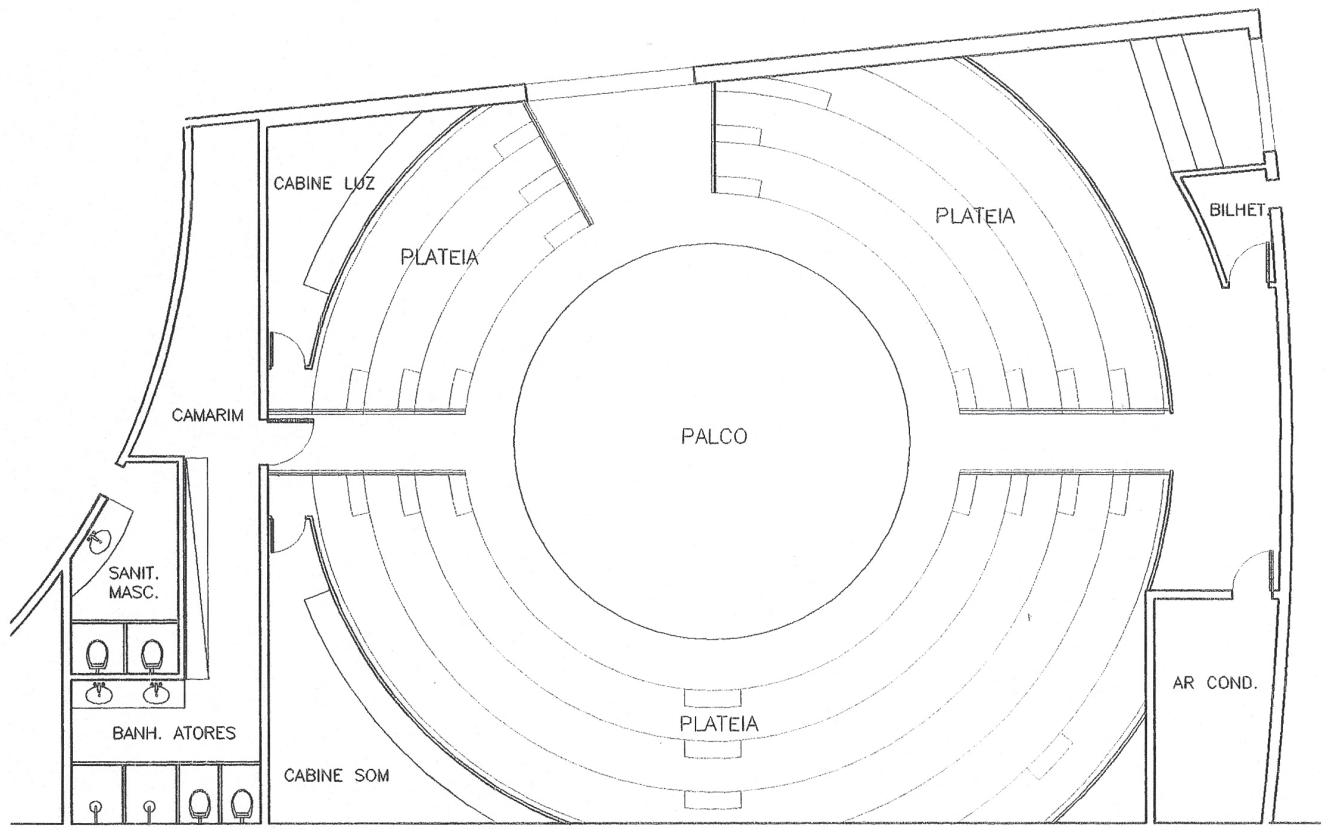
ção Civil ficou a cargo da Construtora Rebecchi S.A., sob a orientação do engenheiro Myres Lorencio Lagiotto. Foi inaugurado a 19 de novembro de 1970, com a presença do secretário de Ciência e Tecnologia Arnaldo Niskier. O espaço físico do Planetário é dividido em Área Administrativa, Galeria de Arte, Anfiteatro, Auditório, Cúpula, Sala de Cursos, Biblioteca, Livraria e Cantina.

O anfiteatro, situado no terraço do prédio, tinha capacidade para 1.600 lugares, e destina-se a apresentações ao ar livre de peças teatrais, concertos musicais, assim como de local para observação com telescópio. O auditório possuía capacidade para 200 pessoas, e era dotado de um camarim, e voltado para atividades culturais como peças teatrais, concertos musicais, palestras e cursos, e possuía também um cineclube.

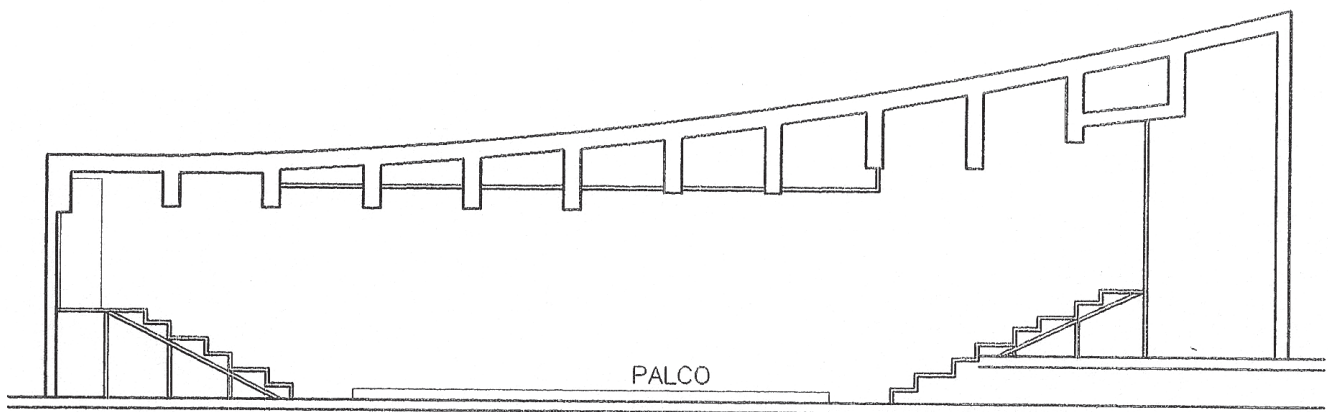
Depois de duas décadas de funcionamento, em 2 de fevereiro de 1989, o en-

tão Diretor Santiago Pereira Nunes fecha o planetário, solicitando à secretaria de obras orçamento para reformas. A situação era precária, com infiltrações em todo prédio. As instalações elétricas eram de 220v., quando deveriam ser de 110v.. O sistema de ar-condicionado funcionava precariamente e a casa de máquinas havia sido alagada. “Isso aqui era uma bomba-relógio. Quando assumi, havia lixo, teia de aranha e ratos por toda parte.”²⁶²

Chamar o auditório do Planetário da Gávea de Teatro Bertold Brecht era no mínimo, indecoroso, pois o espaço em nada vinha a prestigiar o dramaturgo; pelo contrário, era inadequado para a representação teatral, sem os mínimos recursos técnicos. A começar pelo palco de concreto, com régua macho-e-fêmea, aplicadas diretamente sobre ele. Uma área acanhada, sem profundidade, sem qualquer aparato técnico para as produções teatrais. Uma rotunda e pernas laterais improvisadas reduziam ainda mais o espaço,



Teatro Planetário da Gávea (II). Planta baixa, (S.E.)



Teatro Planetário da Gávea (II). Corte, (S.E.)

funcionando mais como obstáculos, do que como vestimentas do palco. Um precário camarim ao fundo impossibilitava a troca de figurinos de mais de dois atores. O banheiro não apresentava condições melhores.

A plateia de 200 lugares, com grande parte das poltronas completamente danificadas, impedia a acomodação de um público mais exigente. O rebaixamento do teto em gesso foi totalmente destruído, com fiações, arames e muitos outros elementos estranhos que serviam para a colocação de refletores em seus buracos abertos para fins de iluminação. O piso da sala, forrado em alguns lugares com carpete, em outros só no concreto, criando sérios empecilhos à circulação.

A cabine de luz e som era o que se poderia chamar de mais uma improvisação, com toda sua fiação exposta. Tendo um rasgo como janela, o técnico, sem uma linha de visibilidade, operava uma mesa de luz apoiada em caixotes e pequenos praticáveis.

Passou por um breve período de reformas e foi reinaugurado no dia 21 de julho de 1990, pela Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, com o projeto “Vinte anos de Inauguração do Planetário da Cidade do Rio de Janeiro”.

Quando assume a direção do Planetário, Domingos de Oliveira convida José Dias para elaborar um projeto de reforma do auditório (Teatro Bertold Brecht). Logo em seguida, todo o complexo é transformado em 16 de março de 1993, em Fundação Planetário da Cidade do Rio de Janeiro. Durante todo o ano de 1993 foram desenvolvidos vários projetos, que eram analisados e discutidos com o então diretor.

Neste período, toda a equipe ligada diretamente a Domingos de Oliveira tenta, em vão, captar recursos no meio empresarial

para viabilizar execução do projeto. Mas foi a própria Secretária de Cultura, Helena Severo, que designou uma verba específica para as obras. O projeto de reforma e modificação de José Dias previa então o redimensionamento de toda área física, mantendo as características arquitetônicas do prédio. As estruturas não são tocadas, até o desnível da plateia é mantido, a fim de não encarecer o desmonte da obra.

A bilheteria e a entrada do teatro, com suas portas em vidro Blindex, são conservadas, por fazerem parte da fachada do prédio, sendo alterada apenas a angulação dos degraus de acesso à sala, para facilitar a circulação do público, assim como a bilheteria, que também é conservada. Através de cortina de veludo faz-se uma ligação com o foyer, de 15 m² com 4 m de altura, criado no espaço em que, antes, era localizada a cabine de luz, som e projeções.

A casa de máquinas do ar-condicionado é mantida no mesmo local, com a intenção de não dificultar e encarecer o novo sistema de refrigeração para a sala.

Um corredor de circulação com 4,5 m² permite a ligação do pequeno foyer, pintado na cor terracota, com a sala de espetáculos. A antiga plateia, concretada e em desnível, foi conservada, recebendo arquibancadas pintadas de PVA preta, não impedindo que uma arena fosse criada. As arquibancadas são divididas em três blocos, sendo um maior e dois menores. Estes últimos separados por uma ampla porta de Blindex de 3 m de largura, com cortinas de veludo terracota, permitindo acesso ao grande corredor principal do prédio.

Acima de um dos blocos menores da arquibancada, sobre o antigo palquinho de concreto, estão situadas as cabines de operação, sendo a de luz com 9,5 m² e a de som e vídeo com 7,5 m², ambas com espaços suficientes para o trabalho dos profis-

sionais. É o único teatro no Rio de Janeiro equipado com sistema de vídeo de última geração, que o torna simultaneamente teatro e sala de vídeo. As paredes são forradas em formipiso preto fosco e o teto em PVA, também na cor preta. Esta nova localização permite uma linha de visibilidade completa do espaço cênico.

Tendo em vista o pé direito da sala, e a visibilidade dos espectadores foi projetado um palco de 15 cm de altura, com 3,4 m de raio, pintado em PVA, sobre o qual há um *grid*, em estrutura tubular para iluminação cênica.

Uma porta aberta na parede do fundo, onde estava localizado o palquinho, possibilita o acesso ao antigo sanitário masculino, que foi totalmente transformado em um único camarim de 15 m², com bancadas e araras, e um banheiro completo, conservando uma área independente para o sanitário do público masculino. O piso do camarim é em formipiso cinza azulado fosco, paredes e tetos em branco PVA e as bancadas em cedro, forradas em fórmica fosca cinza azulado. As paredes do banheiro azulejadas na cor cinza-azulado, teto branco, e bancadas em granito carijó. Os artistas têm acesso direto à área de representação, através de um corredor que a liga ao camarim.

Com capacidade para 140 espectadores em cadeiras, que são de plástico sobre estrutura metálica, e as paredes da sala são de cor terracota, formando, com o preto das arquibancadas, um conjunto agradável, não interferindo nos espetáculos que ali serão apresentados.

Este projeto de transformação do antigo auditório do Planetário em teatro de arena preencheu uma lacuna de espaços com este formato existente na cidade do Rio de Janeiro, satisfazendo ao anseio de toda classe teatral.

1995

Teatro Sesc de Copacabana

Em 24 de junho de 1995, com projeto de Oscar Niemeyer e assessoramento de Marcos Flaksman, era inaugurado o Teatro Sesc de Copacabana, uma feliz soma de conforto e funcionalidade localizado à Rua Domingos Ferreira, n. 160. Apesar de pertencer ao grupo de teatros do Sesc, o Copacabana está incluído nesta sessão por ser um teatro de arena ocupado por atividade profissional permanente.

O acesso ao teatro pode ser feito pela escada em caracol ou pelo elevador. Com uma ampla antessala, cujas paredes curvas acarpetadas em marrom justificam a preocupação com a acústica. A sala de espetáculo, também marrom, possui 288 poltronas estofadas em que azul circunscrevem a arena de 7 m de diâmetro. Através de uma porta tem-se acesso ao bar. Possui 4 camarins com banheiros, um almoxarifado, duas salas para produção, uma grande sala de ensaios e duas oficinas: uma para cenografia e outra para figurinos.

O espetáculo de estreia foi *Torre de Babel*, de Fernando Arrabal, com direção, cenários e figurinos de Gabriel Villela, e com Marieta Severo protagonizando a encenação.

Uma casa de espetáculos que mantém constante atividade de produções profissionais para um assíduo público.



Teatro de Arena Sesc Copacabana

4.6.2. OS CORETOS NÃO ESTÃO MORTOS: O PALCO AMBULANTE, VERSÃO MODERNA DOS CORETOS.

Numa cidade como o Rio de Janeiro, onde cinemas e teatros ficam a distâncias e preços inacessíveis a muita gente, o coreto já foi uma instituição. Bandinhas, teatros de fantoches, os regionais ou mesmo um solitário seresteiro podiam, de graça, alegrar a vida de muita gente. Hoje, porém, os coretos estão mortos. Mas em seu lugar uma outra diversão móvel e mais sofisticada foi criada.

No fim da Segunda Guerra Mundial, na Europa, quando os palcos eram poucos para dar vazão ao renascimento cultural do teatro, foi inventado o palco ambulante, geralmente uma carreta que percorria as cidades levando as peças aos lugares mais distantes. A ideia foi agora adotada também pela Prefeitura do Rio de Janeiro.²⁶³

Idealizado pelo Departamento Geral de Cultura, o “Palco sobre rodas” tinha como objetivo levar uma programação cultural integrada de teatro, dança e música a grupos comunitários. Visava reduzir as distâncias que os mantinham do convívio com as manifestações artísticas e culturais.

Começa em março de 1975. Nesta época, a direção do Departamento de Cultura procedeu ao levantamento do que caberia à Secretaria Municipal de Educação e Cultura, por força da fusão Estado da Guanabara / Estado do Rio de Janeiro, em termos de bens materiais que sustentassem a programação cultural no novo município, verificando-se que não se poderia contar com nenhum teatro próprio. Após um exame da situação das casas de espetáculos existentes no Rio de

Janeiro, constatou-se a grande concentração na zona sul da cidade e a carência na zona norte, principalmente nos locais de grande concentração populacional. Esta situação ficou evidenciada nos conjuntos residenciais, onde a total inexistência de atividades artísticas favorecia um gradual processo de deterioração de identidade cultural.

Foi verificada a superposição de formas elitizantes na promoção das manifestações culturais, em detrimento de uma arte popular rica e mobilizadora, mas com espaços exíguos de divulgação.

Para superar tais condições foi elaborado um projeto para integrar-se ao Plano de Ação Cultural: uma unidade móvel, que pudesse deslocar-se até os mais distantes logradouros da cidade – o Palco Sobre Rodas – um exemplo de experiência americana e europeia, que deram resultados.

Traçados os primeiros esboços do veículo, pelo próprio Diretor do Departamento Geral de Cultura, Martinho de Carvalho, veio a fase de procura do empresário brasileiro que aceitasse o desafio. Com algumas dificuldades, o projeto foi encontrar apoio na Carbruno S.A. – Indústria e Comércio, de São Paulo, que assumindo o desenvolvimento dos estudos técnicos, se responsabilizou pela construção da unidade móvel. Depois de alguns meses de trabalho, o palco se tornou uma realidade, e em 26 de março de 1977 era inaugurado na Praça Filomena Carlos Magno com um espetáculo para crianças. Ao ato compareceram: o Prefeito Marcos Tamoyo; César Seroa da Mota, seu Chefe de Gabinete; Terezinha Saraiva, Secretária Municipal de Educação e Cultura; Orlando Feliciano Leão, Secretário Municipal de Obras; Luiz Fernando Portella, Subsecretário de Planejamento; Walter Cunto, Assessor-chefe da Assessoria de Comunicação Social da Secretaria Municipal de Educação e Cultura; Therezinha Pinto Mac-Culloch, Diretora do

17º Distrito de Educação e Cultura; Leda Lúcia B. M. Carvalho, chefe do Serviço Técnico de Assuntos Culturais do 17º E-DEC; Moacyr Bastos e um público de mais de 2.500 pessoas.

Nessa ocasião, foi apresentada a peça infantil *A Betoneira não é de brincadeira* pelo Teatro Cataflor do CEMCG, além dos grandes fantoches do Teatro do Gibi e da Banda Carioca. E à noite, o Palco deslocou-se para a Praça Teimo Gonçalves Maia, em Campo Grande, com um espetáculo de teatro, dança e música popular brasileira.

O projeto não era propriamente didático, mas desempenhava um papel educativo e de formação, pois se destinava a um público em sua maioria composta de pessoas completamente marginalizadas do processo cultural, não apenas por motivos econômicos, mas também por morarem longe do Centro e da zona sul, onde está localizada a maioria dos teatros. As palavras de Martinho de Carvalho, então Diretor do Departamento Geral de Cultura, ilustra bem o quadro social e o objetivo do projeto na época:

Não há, no momento, condições para implantar casas de espetáculos nos subúrbios. Aí o Palco Sobre Rodas se impôs como uma solução. Ele pode se apresentar em qualquer lugar, em praças, logradouros, favelas, conjuntos habitacionais. Em matéria de acomodações, o público não faz exigências. Uns levam almofadas e cadeiras de casa, outros sentam-se no chão mesmo. Em alguns conjuntos habitacionais, as próprias janelas dos apartamentos funcionam como camarotes. E tem sempre lotação esgotada. O clima é de festa. E a participação das pessoas chega a ser comovente. Sempre há alguém oferecendo cafezinho e lanches aos artistas, outros emprestando suas casas para servirem de camarins, o que mostra até que ponto o Palco Sobre

Rodas funciona também como elemento de instigação do espírito comunitário.²⁶⁴

E assim estava lançado o Palco Sobre Rodas, uma unidade móvel especial, tipo palco e concha acústica, montado em um semirreboque de dois eixos, construído em chassis de longarinas de aço, com dois eixos, com quatro rodas cada um; sistema de freios de comando hidráulico; sistema de engate com pino de segurança; sistema elétrico com sinalização de acordo com o exigido pelo Departamento Nacional de Estradas e Rodagem (D.N.E.R).

A carroceria é construída em estrutura de perfilados de aço, com revestimento externo em chapas de alumínio. O revestimento interno é feito de Duraplac, teto e laterais, e em passadeiras plásticas especial no piso. Uma das laterais abre-se totalmente, com o auxílio de sistema de contrapesos, permanecendo aberto por meio de suportes especiais. Do piso, abre-se uma extensão, que serve como palco apoiando-se em duas estruturas tubulares metálicas, e na parte traseira, uma porta com respectiva escada de embarque e desembarque. O sistema de iluminação é por meio de luminárias equipadas com lâmpadas fluorescentes.

O sistema de som, através de cornetas com interligação, a um microfone de pedestal, inclusive o respectivo amplificador. A caixa de entrada e distribuição de força, é com sistema de fusíveis de segurança e transformador de força de 200V para 100V, pois todo o sistema elétrico de iluminação e som é em 100v. A pintura em azul (cor oficial do município) com a inscrição Palco Sobre Rodas. O palco, com 5,4 m de profundidade e 8,53m de comprimento, tem capacidade para 60 componentes de uma Banda, ou 40 de uma Orquestra ou 120 de um Coro.

A programação desenvolvida pelo Palco Sobre Rodas dura em média cinco horas;

com espetáculos variados, levados regularmente todos os sábados, aos mais distantes logradouros da cidade do Rio de Janeiro.

O espetáculo sempre começa com sensibilização lúdica do público presente, prosseguindo com teatro infantil, depois um adulto, dança e encerra com apresentação de música popular brasileira. Durante os intervalos são apresentados números de pantomima, mágica e circenses.

Durante 1977/1978, a programação do Palco Sobre Rodas contou com o apoio da Funarte/MEC, que contribuiu com 1/5 dos custos da programação de música e dança, o SNT com uma colaboração representada por 50% dos custos da programação de teatro. A substancial participação desses dois órgãos federais tornou possível a realização da programação desenvolvida.

A participação da empresa particular no Plano de Ação Cultural Integral desenvolvido pelo Departamento de Cultura evidenciou-se de maneira especial no projeto do Palco Sobre Rodas, sobretudo, através do apoio das Organizações Disco S/A. O presidente desta empresa, Sr. Antônio do Amaral, reconhecendo a dimensão social do trabalho desenvolvido pelo Departamento, atendeu à solicitação de assegurar com viatura da própria empresa, o reboque da unidade móvel, sem qualquer aspecto promocional. Tal colaboração veio caracterizar a união de esforços entre o poder público e as entidades particulares.

A experiência do Palco Sobre Rodas, uma versão moderna dos coretos foi um exemplo que deu certo, e que deveriam ser construídas outras unidades móveis, para levar a arte brasileira às comunidades mais distantes, tão carentes das manifestações artísticas. Em suas viagens pelo Estado deu a noção do que pode ser o teatro como meio de cultura e discussão, lançando a semente da formação de grupos locais que possam por si mesmo criar o seu teatro.

4.6.3. CIRCOS

1982

Circo Voador

Em 15 de janeiro de 1982, nascia em pleno Arpoador, o Circo Voador, uma iniciativa de um grupo de artistas que achava que o Rio necessitava de um espaço para manifestações alternativas de teatro, música, artes plásticas, dança e o que mais viesse a acontecer. E assim, Marcio Galvão, com chancela de Luis Fernando Guimarães, Regina Casé, Perfeito Fortuna, e projeto de Maurício Sette, levantaram a lona do circo, que não tinha palco, e que pouco durou na praia do Arpoador, pois foram convidados a se retirar do logradouro público.

De março a outubro do mesmo ano não conseguiram levantar a lona, e em 23 de outubro do mesmo ano, se estabeleceram ao lado dos Arcos da Lapa, com a intenção de permanecer no local por alguns meses e depois pegar a estrada. Entretanto, o novo espaço cultural criado, e com a procura cada vez maior de grupos querendo se apresentar e de público, fez com que o circo não mais baixasse sua lona, tornara-se um espaço informal para as diversas manifestações artísticas e se transforma no principal palco do Rock na cidade.

O Circo Voador foi a grande mola propulsora do rock nacional, debaixo daquelas lonas vários grupos foram impulsionados para o sucesso, bandas como Kid Abelha, Blitz, Barão Vermelho, Plebe Rude, Legião Urbana e Ultraje a Rigor, lá cresceram e ganharam fama, fazendo com que o Circo também recebesse um impulso e se colocasse no maior centro cultural da cidade do Rio de Janeiro, com sua programação aos sábados “Rock Voador” e as famosas “Domingueiras”,

que foi um sucesso permanente, com suas noites de gafeira.

Suas lonas também abrigavam assembleias de sindicatos, de grupos dos direitos humanos, entre outros. Mantinham um comprometimento com os projetos de comunidades carentes, inclusive uma creche, um trabalho social totalmente pioneiro e uma horta comunitária.

Começa então a perder suas forças e fecha em novembro de 1996, com o alvará cassado por César Maia, até que resolvesse o problema da acústica da casa.

Desde que se instalaram na Lapa, já pensavam em trocar a lona pelo prédio da Fundação Progresso, Rua dos Arcos n. 24 a 50, que fica bem em frente ao Circo. E em janeiro de 1988 apresentavam o projeto de recuperação do prédio da Fundação, que estava há anos abandonado, e ia ser demolido. O produtor Marcio Galvão, deixa o circo para então se dedicar ao futuro shopping cultural.

Com muito sacrifício, junto ao governo e com o apoio da imprensa e classe artística, conseguiram evitar a demolição, e com recursos financeiros advindos da Sul América, White Martins, Brahma e Pró-Memória, através da Lei Sarney passaram as novas construções da Fundação Progresso. Chegaram a criar a FAM (Fundação de Amigos), uma associação que arrecadava recursos financeiros para construção e funcionamento da Fundação Progresso.

O projeto para Fundação compreendia: um espaço para shows com capacidade para 4.000 pessoas. Uma área de oficinas: de couro, gráfica, fotografia, pintura, escultura, tapeçaria etc. Um teatro com 600 lugares que na época seria coordenado por Marieta Severo e Renata Sorrah; um teatro de dança de 300 lugares, um cinema com 200 lugares e um outro de 300 lugares. Os dois cinemas seriam destinados ao Estação Botafogo. Mais um teatro experimental para 350 pessoas,

um centro de turismo, lojas, salão de conferências, café, lanchonete, e como não bastasse um estúdio de gravação de vídeos, um de gravação de discos e um terceiro estúdio para rádio. Além de uma galeria de arte, um cabaré para 1.000 pessoas, quatro restaurantes, uma choperia e um banco. Tudo isso em uma área de 12.000 m², que ocupa a velha fundição de ferro, um prédio que está há 117 anos na Rua dos Arcos.

Apesar de o teatro, em 1992, não ter ficado pronto, nos meses de julho a setembro do mesmo ano, abrigou em seus espaços ainda inacabado o projeto Teatro 3X3, que consistia três peças, cada qual em três semanas, todas montadas no espaço onde viria a ser o cabaret da fundição, e que foi um grande sucesso. Além disso, cursos e oficinas vinham sendo ministradas durante todos esses anos, mesmo com suas instalações incompletas. Em 20 de novembro de 1997, era inaugurado o anfiteatro, com a festa Estação Verão.

Em 1995 Marcio Galvão se retira, e Maurício Sette assume seu lugar, passando a alugá-lo para cobrir os custos de manutenção.

Entretanto, o prédio continuava em ruínas, apesar de todas as promessas de que se tornaria em shopping cultural no prazo de dois anos.

Já se passaram onze anos, e na presidência da casa esteve primeiro Marcio Galvão, depois Maurício Sette. Em março de 1999, depois de longos anos afastado do Circo Voador e da Fundação Progresso, volta Perfeito Fortuna para assumir a presidência da organização.

1982 Escola Nacional de Circo

A Escola Nacional de Circo, localizada na Praça da Bandeira, foi fundada pelo então Diretor do Instituto Nacional de Artes Cênicas

(Inacen), Orlando Miranda, e pelo artista circense, Luis Olimecha, um profissional que já havia tido vários circos, e que também tinha sido gerente de grandes picadeiros como o Gran Circo Bartholo. Sua inauguração se deu em 13 de maio de 1982, sendo na época lançado o edital de regulamentação do Curso de Iniciação à Arte Circense.

A escola foi projetada pelos arquitetos Carlos C. Pini e Marcos Flaksman tal e qual um circo de verdade, com cobertura de 50 metros de diâmetro, com um picadeiro de 12,5 m de diâmetro, com frisas, camarotes, arquibancadas para 4.000 pessoas e todo aparato técnico. Possuía em seu quadro docente 12 instrutores, um fisioterapeuta e um médico. As matérias técnicas são acro-

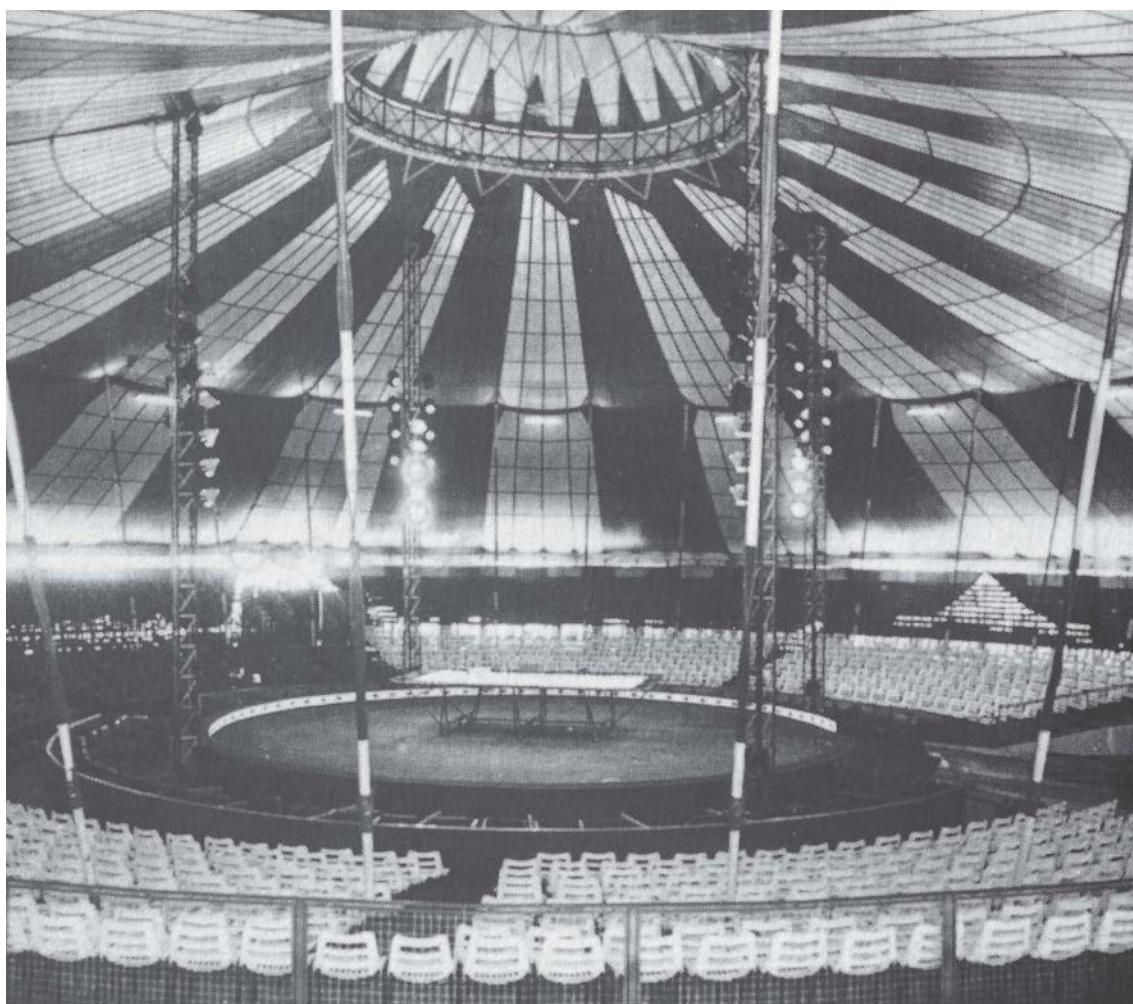
bacia aérea, de solo, trapézio, arame e perna de pau, além de disciplinas teóricas como história da arte, dentre outras.

É mantido pelo Centro de Artes Cênicas da Funarte, e por lá já passaram mais de 800 alunos, sendo que várias turmas já concluíram o curso regular de iniciação à arte circense, de currículo profissionalizante, e com duração de três anos. Vários grupos se formaram, constituídos de ex-alunos, que hoje integram os “Irmãos Brothers” e a “Intrepida Trupe”.

Para Luiz Olimecha, que foi posto em disponibilidade no Governo Collor e não retornou ao posto, o início foi difícil para a escola especializada no fazer circense:

Foi a primeira instituição do gênero na América Latina. Tivemos que lutar para ter

Escola Nacional de Circo



confiança, o que aconteceu quando mostramos a primeira turma, formados em 85.²⁶⁵

Durante um ano, entre os anos de 1990 e 1991 a Escola teve que cerrar suas portas durante o Governo de Fernando Collor de Melo. Em 1995 seu quadro de professores estava reduzido a apenas seis instrutores, pois dependia de autorização do Governo Federal para realizar os concursos.

Hoje, a primeira instituição do gênero no Brasil e na América Latina, continua com problemas de deficiência no seu quadro docente, mas graças ao esforço de poucos, que lutam para manter aquele espaço em plena atividade, a Escola Nacional de Circo mantém acesa a chama da esperança em seu picadeiro.

1983 Circo Esperança (Circo Delírio)

Em janeiro de 1983 era montado o Circo Esperança, à Rua vice-Governador Rubens Berardo s/n., ao lado do Planetário da Gávea, uma iniciativa de Altair Lima e Isabel Ribeiro. Dez anos depois (1973) da bem-sucedida encenação de *Godspell*, em São Paulo, que permaneceu oito meses em cartaz, tendo sido montado no Rio em 1974 com pouca repercussão, Altair inaugurava seu Circo Esperança, em 26 de janeiro de 1983, com o mesmo espetáculo, como ele mesmo afirma:

Creio que este é o real momento de se fazer o *Godspell*. A meu ver, ele está mais atual do que nunca. Porque a sensibilidade do público está, hoje, mais aberta para receber uma mensagem de amor ao próximo, numa linguagem do cotidiano, sem nenhum formalismo, a partir da adaptação do Evangelho segundo São Mateus.

E continua Altair Lima, acreditando que o musical não tivesse envelhecido:

O *Hair* talvez tenha, realmente, esse problema. É um espetáculo a que a gente assistiria como se fosse um marco histórico. Já o *Godspell* aborda a vida e a morte de Cristo, um tema eterno, agora transposto para um espaço irreverente – o picadeiro de um circo –, mesmo sendo um drama sagrado. Na versão anterior, realmente existia um espírito hippie dominando a montagem. Agora, sob a lona de um circo evoluem palhaços, acrobatas, bailarinos e cantores de 1983 comentando o Evangelho. Tudo muito bem atualizado, inclusive as letras e arranjos. As orquestrações, agora, têm momentos que lembram certas músicas do Milton Nascimento, do Djavan. No todo, procuramos fazer um espetáculo alegre, pra cima, bem no clima do verão carioca. [...] aquela visão espiritual que se tem do mundo está lá. Isto está inalterado. Nós nos vigiamos para não mexer nisso. Nós mexemos, isso sim, na forma, na interpretação dessa mensagem, que ganhou uma leitura cênica circense.²⁶⁶

O Circo Esperança tinha capacidade para mil espectadores, com instalações sanitárias, serviço de bar, box para venda de fitas cassete, camisetas e objetos vinculados à programação do circo.

A ficha técnica de *Godspell* era: Autoria de Stephen Schwartz e John Michael Tebelak. Tradução de Renata Pallotini, direção de Altair Lima, coreografia de Nelly Laport, arranizador e direção musical de Marcos Leite e Luizão. Cenografia de Gilberto Vigna e figurinos de Tawfic. Elenco: Fernando Eiras, Isabel Ribeiro, Denise Dumont, Tião Dávila, Luiz Damasceno, Clara Sandroni, Paulão e Bebel.

Em março de 1983, o musical saía repentinamente de cartaz, estreando no dia 7 de abril para uma curta temporada o show de Arrigo Barnabé, em seguida *Kabaré Breno Moroni*, uma mistura de música, humor e números circenses.

Muitos planos e ideias ocuparam a dupla Altair Lima e Isabel Ribeiro, tentando viabilizar uma programação para o circo, que além de espetáculos, realizaram cursos, lançamento de livros e seminários sobre música, teatro, cinema e televisão, para os quais eram convidados nomes expressivos de cada área.

Em 1º de maio de 1987, o Circo Esperança, foi rebatizado com o nome Circo Delírio, acabando com as brigas com os moradores devido ao barulhento e mal frequentado pagode nas madrugadas de sextas-feiras.

Com direção de Paulo Reis, o Circo Delírio programou quatro peças teatrais, cursos, e em tempo recorde e com muito pouco dinheiro empregado, conseguiram fazer obras de melhoramento do circo, dando-lhe infraestrutura de teatro de arena.

O projeto já estava ameaçado antes da inauguração, devido à falta de recursos para quitar prestações atrasadas, contas de luz e telefone, conforme declarava o Diretor do teatro Paulo Reis:

O projeto está ameaçado por falta de dinheiro. Não temos recursos para divulgar nosso trabalho e aí não vem público. Não vindo público, não arranjamos dinheiro para investir.²⁶⁷

A lona do Circo Delírio de propriedade de Sheila Borg, era armada sobre o terreno da Secretaria Municipal de Cultura que nada cobrava por isso, ela foi procurada por Paulo Reis que queria encenar no local a peça *O Sr. Puntila e seu criado Matti*, de Bertold Brecht.

Sheila dizia que uma peça não iria render o investimento. O local precisava de algumas obras, como camarins, refletores. Economicamente era inviável montar uma peça só e pensei em formar um grupo. Ao invés de montar uma só peça, montaríamos três ou quatro.²⁶⁸

Mesmo em dificuldades, os empreendedores Paulo Reis, Dora Pelegrino, Ivan Marques, Marga Abi-Rama, Maria Clara Mourthé, Ricardo Kosovsky, Rômulo Marinho, entre outros, construíram arquibancadas, escritório, três camarins, dois banheiros, todo sistema de iluminação e som, dois bares, bilheteria, fachada do teatro e iluminação externa. Durante este processo foram surpreendidos por uma ação de suspensão do alvará do circo, que havia sido movida na justiça pela Associação de Moradores da Gávea, devido ao barulho nas noites de sextas-feiras.

Após inúmeras reuniões com a Associação de moradores, onde conseguiram mostrar que o circo não seria mais usado para fins comerciais como vinha anteriormente, e sim culturais. Conseguem então uma licença provisória.

E em 19 de janeiro de 1988 o Circo Delírio era inaugurado com a peça *Graffiti Coração*, de Bernardo Horta e Marcos Milone. Mais três peças foram estreadas aos domingos. A partir do meio-dia, era realizado um pagode-almoço com o grupo Raça Samba Show. Esta relação profissional do circo com o grupo de pagode acabou aproximando o circo dos moradores da favela da Rocinha.

Com todos os obstáculos o grupo conseguiu precariamente concluir todas as obras e realizar uma programação proposta inicialmente; além de cursos de teatro que eram ministrados por Paulo Reis, Dora Pelegrino, Lúcia Botelho e Zdenek Hampl.

A intenção do grupo era explicada por Paulo Reis. “Procuramos a integração das classes econômicas, será uma ponte de ligação entre o Alto Gávea e a Rocinha”.²⁶⁹

O projeto do grupo, que pretendia que fosse demorado, teve vida curta, não teve a força que precisava para criar raízes culturais e desapareceu.

1984

Teatro de Lona

Em 15 de fevereiro de 1984 era inaugurado o Teatro de Lona, na Avenida das Américas, 2.000, Alvorada, Barra da Tijuca, em terreno pertencente ao Freeway, que o cedeu ao palhaço Treme-Treme (Doraci Campos) para montar sua estrutura de alumínio e lona. Um sonho acalentado durante 40 anos de profissão; inaugurar seu próprio circo, um espaço para funcionar de forma permanente, generoso e bem localizado.

Com capacidade para 3.000 espectadores, na estreia – quando apresentado o show *Anjo Avesso*, com Alceu Valença – foram acomodadas 3.500 pessoas, no grande circo, que ocupava uma área de 1.300 m², instalado num espaço que abrangia cerca de 3 mil m². Sua fachada com inúmeras lâmpadas coloridas que circundam a lona, emanavam um clima de magia, atraindo seu público.

As bilheterias funcionavam em pequenos caminhões tipo *trailer*. Logo na entrada, um bar com mesinhas azuis de um lado e do outro as indispensáveis barraquinhas que vendem pipoca, algodão-doce, churros e sorvetes. As cores predominantes eram o vermelho, o azul e o branco, e não faltavam as bandeiras que tremulavam ao vento.

O Teatro de Lona foi uma iniciativa pessoal de Doraci Campos, que se associou ao produtor Roberto Nascimento e à firma

Transvídeo, da qual faziam parte o cenógrafo Mario Monteiro, o iluminador Peter Gasper e Antonio Faya, responsável pela sonorização. E no setor de diversões infantis, Treme-Treme contava com a colaboração de Joel Vaz.

O Teatro de Lona foi o primeiro espaço aberto às artes cênicas da Barra da Tijuca, e tinha um estacionamento para dois mil veículos e agregava uma área de lazer infantil com uma série de brinquedos como “bicicletas anfíbias gigantes”, para andar no asfalto, na terra e na lagoa, além de carrinhos de choque, aviõezinhos, carrossel, e balão pula-pula.

Por época de sua inauguração existiu também uma réplica do barco do Mississippi, ancorado na lagoa de Jacarepaguá e que funcionava como bar, onde simpáticos marinheiros e oficiais serviam refrigerantes e drinques.

O Teatro de Lona manteve uma programação permanente nos fins de semana e espetáculos vespertinos de circo para crianças, ocasião em que o palco se transformava em picadeiro.

1983

Circo Azul – Espaço Cultural Gama

O Circo Voador, instalado primeiramente em Ipanema, e depois na Lapa, conquistou adeptos e deu frutos em outros bairros da cidade do Rio de Janeiro, e também em outros municípios, chegando a vez de Nova Friburgo, onde surgiu em plena praça do Suspiro, o Circo Azul – Espaço Cultural Gama, uma iniciativa do Grupo Gama (grupo de arte, movimento e ação). O Circo Azul teve como objetivo promover e desenvolver os valores culturais, artísticos e sociais de Friburgo, que devido à falta principalmente

de locais exclusivamente destinados a essas manifestações, vinha desaparecendo do cotidiano dos seus habitantes. Outro objetivo era atender às necessidades de lazer e de religião, contando com a participação consciente da população friburguense.

O Circo Azul de Friburgo, ocupava uma área de 660 m², com arquibancadas para 1.500 pessoas, mais espaço de picadeiro para 500 assistentes e palco de 80 m². Foi inaugurado em 4 de novembro de 1983 com a centenária Banda Euterpe Friburguense, o projeto “Um canto em cada canto” e o grupo “Nós da Dança”. Tendo a seguinte programação: conjuntos musicais (14 Bis; Gangster; Viúva Negra; Anomalia), Balé (Bandança; Enlouqueceu; Fração de Segundo; Academia Ribas; Stagium), teatro adulto (*O beijo da mulher aranha*; *Apenas bons amigos*; *O dia em que o Brasil tomou Doril*) e peças infantis como: *Fala palhaço*, *O que fazer pela flor?*, dentre outros.

O Grupo Gama era dirigido, desde a sua fundação por Júlio Cesar Seabra Cavalcante, o popular “Jaburu”. O grupo, na época da inauguração do circo, já havia realizado 28 montagens teatrais; participando diversas vezes do Festival de Ouro Preto. Era detentor dos prêmios “Paschoal Carlos Magno”, “O Governador do Estado Versão 77”, entre outros.

O circo ficou sob a responsabilidade dos atores Paulo Carvalho e Nobel Medeiros, além do diretor Jaburu, e a administração foi entregue a Mario Castilho Filho. Veio a desaparecer, com o tempo, do panorama cultural dos friburguenses.

1987

Circo Teatro Elbe Holanda

Depois de trinta meses com a campanha “Teatro a Ilha quer”, desenvolvida junto à

comunidade e diversas entidades públicas e privadas, o Grupo de Artes e Teatro da Ilha do Governador (Gatig), conquistou e inaugurou em 31 de julho de 1987 seu Circo Teatro, batizado com o nome Elbe de Holanda, atriz e diretora, idealizadora do projeto, visando preencher o vazio cultural da Ilha.

O Circo Teatro com capacidade para 600 pessoas foi instalado no Parque Poeta Manuel Bandeira, Aterro do Cocotá, com o objetivo de programar peças teatrais, shows musicais e oficinas de arte, além de apoiar as atividades culturais e esportivas da comunidade da Ilha do Governador.

O Circo Teatro Elbe de Holanda foi a primeira lona instalada dentro do projeto lonas culturais da Secretaria Municipal de Cultura da cidade do Rio de Janeiro, sendo entregue a Gatig, mediante um contrato de cessão de uso, ficando responsável pela organização das atividades culturais do espaço.

A estreia oficial do circo-teatro teve como apresentação grupos de dança afro, frevo e folia de reis, seguido de show com a Escola de Samba União da Ilha, e do cantor Elimar Santos, encerrando o ato inaugural, um baile com o maestro Raul de Barros e orquestra.

Muitas atrações foram programadas no segundo semestre de 1987, como apresentação de bandas de rock (Detrito Federal; Picassos Falsos; Plebe Rude e Celso Blues Boy), e organização da I Mostra de Teatro Amador da Ilha, com a participação de 26 grupos.

Durante sua existência, o Circo Teatro revitalizou a vida cultural da Ilha, preenchendo com seu espírito circense uma fantasia perdida.

4.6.4 O SURGIMENTO DAS LONAS CULTURAIS NA DÉCADA DE 1990

“As lonas culturais estão para o subúrbio assim como o Circo Voador estava para a Lapa”.²⁷⁰

A iniciativa de Gilson Barros, Ney Ayala, Ives Macena e Sérgio Alves era a de formar uma espécie de corredor cultural unindo Bangu, Vila Kennedy e Campo Grande, através dos únicos espaços dedicados à cultura na região: A Lona Cultural Hermeto Pascoal, o Teatro Arthur Azevedo, o Teatro Faria Lima e o Teatro de Arena Elza Osborne.

A intenção do grupo era estimular e valorizar os grupos teatrais e musicais das regiões, e apresentar em curtas temporadas possíveis espetáculos que estivessem em carreira no centro e zona sul da cidade.

As mudanças que ocorreram na zona oeste do Rio, precisamente Bangu e Campo Grande, foram motivadas pelo “Movimento de Arte e Cultura Alternativa Comunitária e Organizada”, mais conhecido nesta região como “Grupo Macaco”.

O grupo conseguiu, através da Prefeitura do Rio de Janeiro e da Secretaria da Cultura, a doação de duas imensas e coloridas lonas usadas durante a “Eco-92”, abrigando as Organizações Não Governamentais (ONGs), no Aterro do Flamengo.

A Secretaria de Cultura em janeiro de 1993 já estava planejando dar uma utilidade às tendas, que desde o término do Fórum Global, em junho de 1992, estavam entregues à sorte, no Aterro do Flamengo, e que poderiam ser transformadas em minicentros culturais, distribuídos pela cidade, que de dia funcionariam como oficinas

e laboratórios e de noite abrigariam shows, conforme palavras de Helena Severo a Daniel Stycer, publicadas em *O Globo* de 30 de janeiro de 1993: “Precisamos também disseminar o produto cultural pela cidade e não ficar restritos à zona sul”.

Uma das tendas foi montada então em Bangu em 1993, e batizada de Lona Cultural Hermeto Pascoal, e coordenada pelo ator e diretor de teatro Gilson Barros, onde eram apresentados raríssimas vezes, alguns espetáculos teatrais, por grupos amadores. Tendo funcionado com oficinas de teatro e de capoeira para jovens da comunidade. Para que pudesse funcionar com uma programação, teria que passar por algumas reformas, criando-se arquibancadas para o público que permitiria uma capacidade de 400 pessoas.

Conseguindo passar esta etapa, e transformando o espaço em local próprio para atividades, teriam condições de apresentar uma versão do “Seis e Meia” do Teatro João Caetano, como pretendiam, além de shows de música e espetáculos infantis.

A intenção de Gilson Barros, era a de conseguir para a Lona Cultural Hermeto Pascoal, o mesmo sucesso do Teatro de Arena Elza Osborne, em Campo Grande, que foi a segunda lona. Entretanto, somente em 1995 estava em pleno funcionamento, sob a administração de Ives Macena, enquanto os outros espaços necessitavam de reformas para poderem serem entregues ao público. Em 1997, a Lona Hermeto Pascoal já conseguia se consagrar como espaço cultural tão musical quanto a sua irmã, a Lona de Campo Grande (Elza Osborne). A receita era simples, seguia a filosofia de vender ingressos a preços reduzidos ou entrada franca e a diversificação de grupos e espetáculos de sucesso na cidade, com forte presença de artistas locais, além da participação dos próprios moradores no

comando das lonas, reunindo artistas da música, dança, teatro e artes plásticas. Diz a Secretária Municipal de Cultura, Helena Severo, a Eduardo Graça, do *Jornal do Brasil*, em 12 de dezembro de 1997:

São os moradores que decidem a programação, nós apenas contactamos os artistas e montamos a estrutura. As lonas são hoje o maior formador de plateia e artistas da cidade.

Nas ruínas do inacabado Teatro de Arena do Teatro Rural do Estudante, e que estava em céu aberto, e já há muito tempo desativado, foi montada, em 1995, a segunda lona, batizada de Teatro de Arena Elza Osborne, em homenagem à engenheira, dramaturga e primeira administradora regional da Zona Oeste (Campo Grande).

Este espaço com programação muito intensa, funcionando de domingo a domingo, sendo durante alguns anos, o lugar mais concorrido da região, cabendo a administração a Ives Macena, um dos membros do Teatro Rural do Estudante, mantendo apresentações de shows, teatro infantil e adulto, exposições, dança e cursos de teatro, pintura e balé.

A partir de 1995, o Elza Osborne passou a integrar a rede municipal de teatros – Rioarte e a cogestão com a Prefeitura, permitiu repasses de verbas viabilizando uma programação mais diversificada, por onde passaram muitos atores, cantores, além de integrarem o Projeto Teatro Escola, possibilitando estudantes da região de assistirem aos espetáculos, e a realização de festivais de magia e de teatro, comprovando o prestígio do Teatro de Arena Elza Osborne.

Em 1997 o próprio governo estadual acompanhou o fenômeno de abandono dos teatros tradicionais, enquanto o reencontro

do teatro com o público vinha acontecendo em outros espaços destinados às artes cênicas, localizados em bairros do subúrbio e zona oeste do Rio, onde os lugares eram disputados por milhares de pessoas. Isto fez com que no início de 1998 os teatros da região em boas condições, integrassem a Rede Estadual de Teatros da Zona Norte e Suburbana, e sendo liberadas verbas para reforma daqueles que necessitassem de reparos, como o Teatro Armando Gonzaga, de Marechal Hermes e Teatro Arthur Azevedo, em Campo Grande.

As lonas de Bangu (Hermeto Pascoal) e Campo Grande (Elza Osborne), acomodam em suas arquibancadas, em formato de semiarena, 300 e 400 pessoas respectivamente. O palco tem 8 m por 6 m de profundidade, e uma arena entre o palco e a plateia com diâmetro de 7 m, que também pode ser usada para encenações, integrando-se ao palco. Possui ainda sistema de iluminação e som, com equipamentos de operação.

As lonas nestas regiões têm demonstrado melhor resultado para atividades musicais, tendo em vista os intérpretes que por lá passaram: Luiz Melodia, Zé Ramalho, Kleiton e Kledir, Selma Reis, Hermeto Pascoal, Joyce, Geraldo Azevedo, entre outros que ajudaram a incluir as lonas no roteiro musical da cidade. Em relação à atividade teatral os resultados não são tão visíveis, mas diversos profissionais que se apresentaram na lonas reconhecem o potencial dos espaços.

4.6.5. ESPAÇOS MÚLTIPLOS

O espaço é considerado múltiplo quando todo o vão do edifício possui recursos e equipamentos técnicos que permitem diversas linguagens cênicas, adaptando-se às necessidades das encenações, podendo ser transformado em palco italiano, elisabetano, arena, cortejo etc.

1957

Teatro São Jorge (Teatro Experimental Cacilda Becker)

O Teatro São Jorge foi inaugurado em 13 de setembro de 1957, localizado no final de uma galeria, na Rua do Catete n. 338, entre o Largo do Machado e Praça José de Alencar, um teatro pequeno com características à italiana com uma pequena plateia e balcão. O espetáculo de inauguração foi *Viúva, porém honesta*, de Nelson Rodrigues, com a Companhia de Dulce Rodrigues – Jece Valadão,

e com direção de Willy Keller. O elenco era composto de Dulce Rodrigues, Jece Valadão, Rodolfo Arena, Grijó Sobrinho, Norma de Andrade, Geny Borges, André Luiz, Raymundo Furtado, Gessy Santos, Wilson Marcos e Heitor Dias.

Em 1960, é ocupado por Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque, passando a chamar-se Teatro do Rio.

O Teatro do Rio, dirigido por Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque, encontra-se novamente entre nós, depois de uma ausência de um ano, durante o qual, exibiu-se em São Paulo e Curitiba.

Voltou para o mesmo local: Rua do Catete, mas nesta nova fase seus diretores compraram o ex-teatro São Jorge e o reformaram inteiramente. Não só dando um aspecto muito mais acolhedor à plateia, mas, principalmente construindo camarins, banheiros, escadas, derrubando paredes inúteis e equipando, conve-

Teatro do Rio



nientemente, a parte técnica. Agora a reforma, abrangendo desde a entrada com o novo nome em gás Neon, Teatro do Rio, até as paredes da sala de espetáculo, que foram raspadas, pintadas e, em vários lugares, guarnecidas de madeira clara, encerada, o chão atapetado, um novo pano de boca, os seus aparelhos de ar-condicionado em condições técnicas de funcionar com toda a sua capacidade, fez do ex-Teatro São Jorge, praticamente uma outra sala de espetáculos.

...Os rapazes do Teatro do Rio esperam resolver suas aperturas financeiras vendendo cadeiras cativas”.²⁷¹

Em 1966 o teatro é ameaçado de fechamento. Era instalado em um imóvel de propriedade do IAPETC, que era

alugado na base mensal de 30.500 cruzeiros em contrato de 5 anos que está findado. Agora a alta direção daquele instituto fixou para renovação do contrato, aluguel mensal na base de 1 milhão e 450 mil cruzeiros...²⁷²

Em 1967 é fechado, e assim permanece por longos dez anos. Mas o Serviço Nacional de Teatro começa então processo de aquisição do referido, conforme publicado no *Diário Oficial* de 13 de maio de 1973:

Parecer n. 228 – Aquisição do Ex-Teatro do Rio – (Processo n. 03- 30.137-72)

...vemo-nos levados a sugerir que, para solução do assunto em pauta, se analise a viabilidade de sua aquisição com o fim de instalar, no local, um teatro experimental e ser ocupado exclusiva e permanentemente por grupos idôneos cujas propostas ou projetos de trabalho para cada período – a serem devidamente examinados por comissões especializadas...

Rio, 2 de maio de 1973.

Heitor Moniz, Relator.

Aprovado pela Comissão de Teatro, em reunião de 2 de maio de 1973. Conselheiro Afrânio Coutinho, presidente; Conselheiro Heitor Moniz, relator; Conselheiros: Laudimia Trotta, Maria Helena Künnner e João Ruy Medeiros.

Aprovado em sessão plenária de 2 de maio de 1973 – Fernando de Carvalho Barata, presidente do Conselho Estadual de Cultura.²⁷³

O Serviço Nacional de Teatro, na gestão de Orlando Miranda, não mede esforços e graças ao empenho pessoal do Ministro da Educação e Cultura Ney Braga junto a Stephan Reinhold, então presidente do INPS, consegue a feitura do convênio de cessão ao SNT.

O antigo Teatro do Rio que era habitado por fortes lembranças de alguns espetáculos de Ivan de Albuquerque e Rubens Corrêa, sofreu substancial reforma. Em primeiro lugar, tratou-se de recuperar a sala tremendamente arruinada em todas as suas instalações em decorrência do absurdo e inexplicável fechamento por cerca de 10 anos. Outro aspecto da reforma consistia em adaptar o espaço disponível às exigências específicas para diversos tipos de espetáculos.

O responsável pelo projeto de reforma foi Pernambuco de Oliveira, tendo como assistente José Dias. Como premissa foi eliminado o palco italiano e o balcão, que seriam de pouco interesse para a maioria dos usuários, e manteve-se basicamente as paredes, pintadas de tom de vermelho briques, cercando um arredondado espaço livre.

Módulos de arquibancadas de madeira foram criados para serem arrumados de diversas maneiras, dentro ou em torno do espaço, dependendo da concepção e do relacionamento pretendido entre espetáculo

e espectador. Com algumas cadeiras extras, este espaço chegava a uma lotação de 300 pessoas. Foram reformadas também duas salas, no andar superior da galeria, onde se localiza o teatro, destinadas à realização de cursos e ensaios, formando um conjunto denominado Centro Experimental Cacilda Becker. Desse encontro com Orlando Miranda, comenta Pernambuco de Oliveira:

Do nosso último encontro, em 1965, nasceu o Teatro Princesa Isabel, dedicado às montagens convencionais. Agora tivemos mais oportunidade de reviver esse encontro criando um Teatro Experimental, voltado para a utilização total do espaço cênico, sem limitações da imaginação.²⁷⁴

O Teatro Experimental Cacilda Becker foi a primeira sala permanente concebida no Rio de Janeiro a partir das exigências de flexibilidade que caracteriza o espetáculo contemporâneo. Mas só oficializada dois anos depois, no dia 2 de junho de 1977, ofício n. 18 do diretor do SNT ao Departamento de

Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura.

Inaugurado em 25 de outubro de 1975, pelo Serviço Nacional de Teatro, na administração de Orlando Miranda, com o espetáculo, *Ubu*, de Alfred Jarry, com o grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, montagem selecionada para a estreia, com direção de Hamilton Vaz Pereira. Elenco: Julita Sampaio, Regina Casé, Daniel Dantas, Luiz Fernando Guimarães, Luis Arthur Peixoto, Gilda Guilhon, João Carlos Mota e Jorge Alberto Soares.

Neste espaço foi esquecido o luxo em favor do funcional, a iniciativa foi de não resolver todos os problemas que os grupos experimentais enfrentavam, mas sem dúvida, suprir algumas de suas necessidades mais prementes e servir exclusivamente aos grupos que se dedicassem à pesquisa, investigação e experimentação de novas formas e linguagens teatrais, não só no Rio de Janeiro, como de outros estados.

Teatro do Rio em 1961. plateia



Muito mais importante que a inauguração de mais uma casa de espetáculos é o valor da ideia. A partir desse instante a marginalia foi reconhecida e passará a ser estimulada em sua criatividade por um órgão oficial... O Cacilda Becker estará aberto a todos os grupos experimentais... e experimental para nós é o grupo que busca algo novo, que faz um trabalho de pesquisa, de preocupação mais com o trabalho, com a obra, que com o público.²⁷⁵

Na época, o assessor de Orlando Miranda, João Ruy de Medeiros, baseado em sua vivência anterior, de produtor de teatro ao lado de Amir Haddad, Joel de Carvalho e Paulo Afonso Grisolli, e de ter fundado o Grupo Comunidade do Museu de Arte Moderna (MAM) – ficou responsável pela discussão da comissão de trabalho sobre o sistema de ocupação do espaço, onde foram estabelecidos critérios.

Um ano e meio depois é fechado para reforma e manutenção dos equipamentos elétricos, sistema de iluminação e refrigeração. A reabertura se deu em 2 de agosto de 1977 com o espetáculo *A farsa do rei*, criação coletiva do Grupo H. Papanatas, sob a direção de Eric Nielsen. No elenco: Alice Reis, Arnaldo Marques, Octacílio Coutinho e Suli.

Através do ofício n. 50 de 15 de dezembro de 1979, do Serviço Nacional de Teatro, o Diretor Orlando Miranda oficializava a criação das salas: Santa Rosa, Napoleão Moniz Freire, Joel Carvalho e Elias Contursi, uma homenagem aos três cenógrafos e ao cenotécnico, como figuras de incontestável importância na história do teatro brasileiro. As salas localizadas na sobreloja do teatro foram destinadas a cursos, oficinas, palestras e também a ensaios dos grupos, constituindo o conjunto do Centro Experimental Cacilda Becker.

A partir de 1979, Almério Belém dirigindo o Cacilda Becker reforçou a ideia do Centro, onde eram discutidos e avaliados em profundidade os aspectos relacionados às produções e quanto ao resultado final dos espetáculos.

Em abril de 1986, o teatro virou um café-concerto, com 50 mesas, serviço de bar e palco em três níveis. Na década de 1990, esteve duas vezes com as portas lacradas devido a problemas com o síndico do prédio (pois o acesso tanto para o edifício de apartamentos como para o teatro, era feito através da galeria), que não queria que o teatro continuasse funcionando e criava uma série de obstáculos, como, por exemplo fechar a portaria no horário das peças.

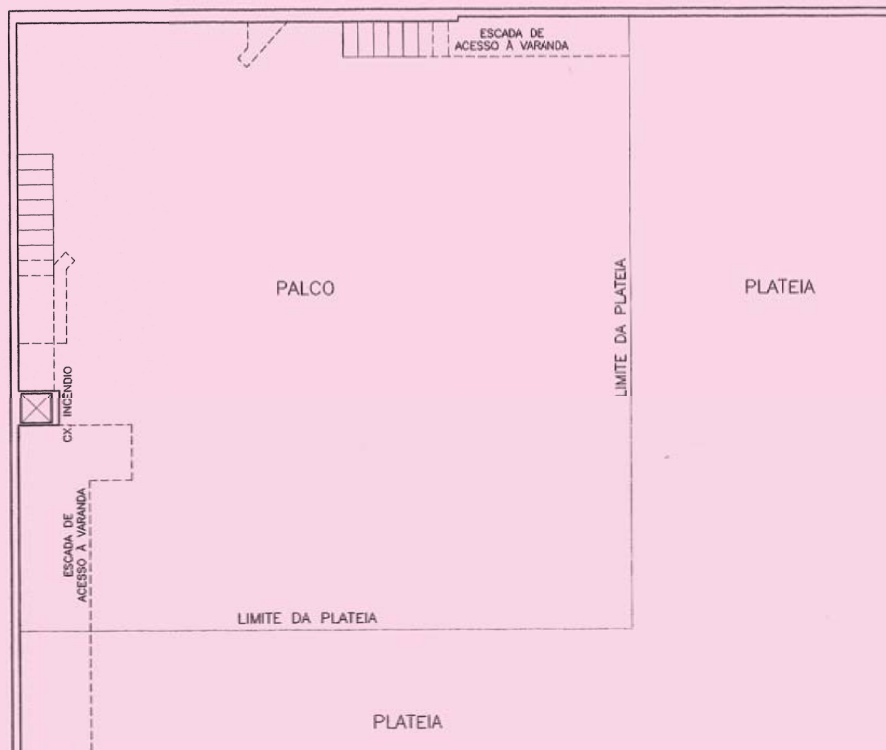
Em 1995, o Ministro da Cultura, Francisco Weffort, liberava uma verba de 500 mil reais, para a Funarte, para ser usado na reforma e equipamentos dos teatros Cacilda Becker e Glauce Rocha.

Depois de seis meses fechado, no ano de 1996, é reaberto em 9 de agosto com o grupo Oikoveva, apresentando dois espetáculos: *Programa I – A Cidade de São Sebastião* e *Programa II – O Cidadão Sebastião*.

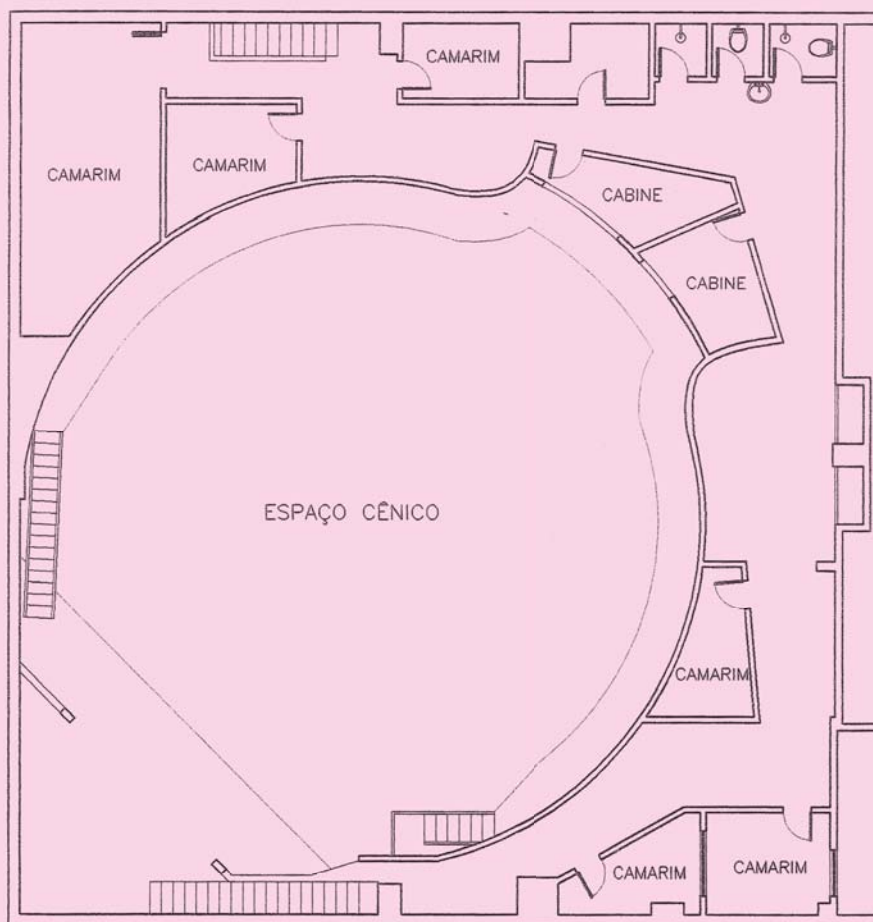
Em 1997, ganhou nova arquibancada, com encosto nos assentos e reforma geral em suas instalações, um projeto do Centro Técnico de Artes Cênicas da Funarte, proprietária da casa.

O Teatro Experimental Cacilda Becker tornou-se uma realidade não só para grupos experimentais, como também profissionais e com uma atividade dedicada também ao teatro infantil.

Desde sua inauguração cumpriu seu papel de teatro dedicado a grupos não comerciais, abrigando inclusive montagens de outros estados através do projeto Mambembão.



Teatro Cacilda Becker. Planta baixa, (S.E.)



Teatro Experimental Cacilda Becker. Planta baixa, (S.E.)

1986 Espaço Cultural Sérgio Porto

Em um velho galpão, à Rua Humaitá n.163, funcionava o antigo depósito da Secretaria Municipal de Educação e Cultura, no qual o Instituto de Nutrição Annes Dias, sediado na Avenida Pasteur, depositava os mantimentos da merenda escolar da rede municipal. Em setembro de 1983 é cedido à Fundação Rio para que o espaço fosse transformado em um centro cultural, com uma atividade de processo cultural permanente, mas que por outro lado não constitui-se em uma programação estabelecida de eventos, reproduzindo as fórmulas preestabelecidas de uma ação cultural.

A proposta dos dirigentes da Fundação Rio era a de que o novo espaço não se transformasse em uma instituição programada de ensino, não vinculasse suas funções simplesmente como uma escola, mas que pudesse se estabelecer autofinanciando-se como uma propagadora de prestadora de serviços ligada à cultura.

Com esta iniciativa pretendiam conduzir a um estabelecimento que ao ser implantado, partindo do mínimo de recursos e através de uma cobrança mediante taxas, ingressos, patrocínios e parceria com terceiros, pudesse manter-se gerenciando suas próprias receitas, e com os recursos obtidos criar uma casa autofinanciável com uma produção artística bem abrangente, atingindo: música, teatro, artes plásticas, vídeo, cinema e fotografia.

A proposta era de fazer no velho galpão um trabalho não convencional, mantendo atividades diárias, de manhã à noite, e apresentando simultaneamente várias formas de expressão artística, incluindo também cursos, oficinas e seminários; dando oportunidade aos jovens de apresentarem seus projetos culturais e também oferecer ao público a possibilidade de contato com a arte.

O responsável e idealizador do projeto foi Gerardo Mello Mourão, na época presidente da RioArte, segundo ele:

Acho muito importante que os jovens possam produzir e trocar informações culturais, sem nenhuma imposição ideológica ou política. Este projeto beneficiará muito os artistas, que terão a oportunidade de apresentar seus projetos.²⁷⁶

Para Celina Sodré, Diretora de Artes Cênicas também neste período, manifestava a importância do projeto, contribuindo para o crescimento cultural da cidade, conforme suas palavras:

Até então, a sociedade cultural limitou-se a criar poucos espaços para um público restrito, visando o lucro. Já o Espaço Cultural Sérgio Porto visa integrar o grande público às artes, sem fins lucrativos. A diferença está na política inteligente utilizada para possibilitar às pessoas uma nova relação com a arte, onde a base não é o dinheiro.²⁷⁷

O velho galpão foi todo remodelado recebendo o nome de Espaço Cultural Sérgio Porto, em homenagem a Stanislaw Ponte Preta (Sergio Porto), subordinado à Fundação Rio e ao Instituto Municipal de Arte e Cultura – RioArte. Foi inaugurado em 21 de outubro de 1986, com a bênção das instalações, coquetel-recepção às autoridades e convidados, lançamento do livro de ensaios *Sobre o óbvio*, de Darcy Ribeiro, publicado pela Editora Guanabara, e de três monografias da Coleção Teatro RioArte.

Quanto ao espetáculo de estreia do novo espaço (sala principal), constava na programação oficial a apresentação, no dia 23 de outubro, da peça *Arena contra Zumbi*, de Guarnieri, do Grupo Experimental Raiz da

Liberdade. Entretanto, as matérias da imprensa dão como espetáculo de estreia no dia 21 de outubro, a peça *A desinibida do Grajaú*, de Stanislaw Ponte Preta.

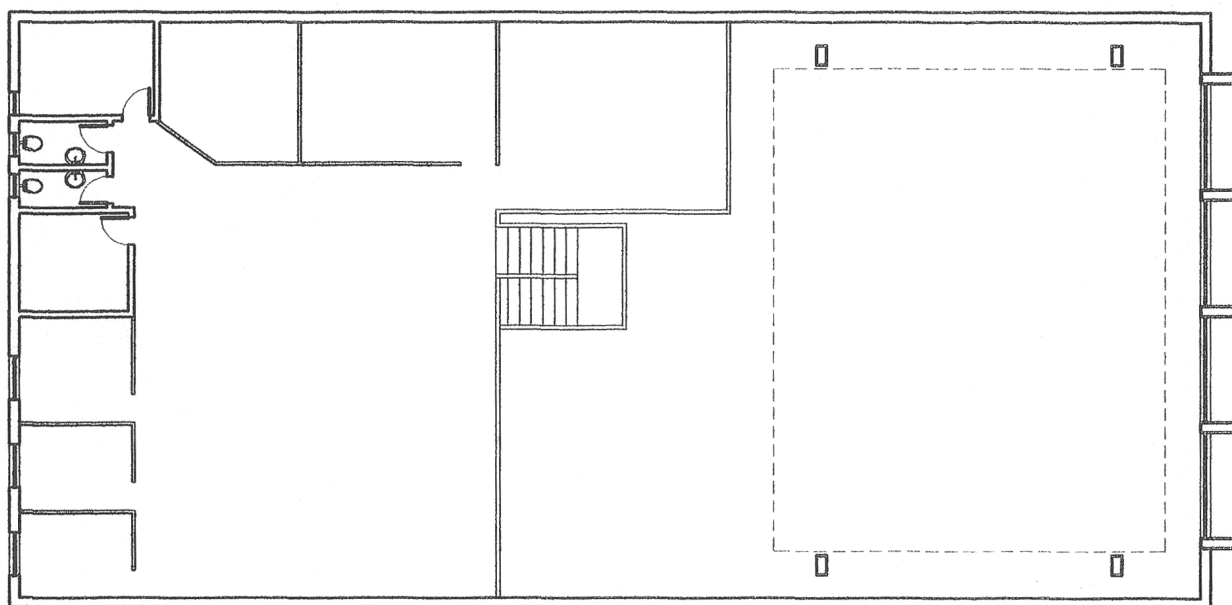
A programação do Espaço Cultural começa intensa e diversificada, além dos espetáculos já citados, até novembro de 1986 foram apresentados shows de música popular brasileira, lançamento de livros, apresentações de mais de trinta vídeos sobre temas que iam desde ecologia até artes plásticas, mostras fotográficas, exposições de artes plásticas, artesanatos e produção alternativa dos anos 70/80 com livros, jornais, revistas e discos.

Com o decorrer dos anos, em 1990, tendo Tertuliano Passos como presidente da RioArte, ficava demonstrado através de sua programação a consagração do importante ponto de encontro da cultura da cidade, com novas manifestações nas áreas de teatro, poesia, artes plásticas, arquitetura e design. Seus diferentes projetos, diversificando as áreas, direcionavam suas atividades a fim de concentrar uma programação que se diferenciava das restantes casas de cultura. O aspecto físico da casa, por não ser um teatro nos moldes tradicionais, nem auditório, nem sala para concertos, imprimia uma

linguagem contemporânea aos espetáculos, o próprio espaço físico do ex-galpão armazém, direcionava para uma ocupação diferente e consequentemente uma exploração do espaço cênico.

A década de 1990 do Espaço Cultural foi marcada pelas atividades: A Galeria Sérgio Porto, inaugurando uma exposição a cada mês, apresentando nomes já consagrados e jovens artistas que despontavam no circuito de artes plásticas. O Gabinete de Arquitetura, espaço único no Rio de Janeiro, tinha por objetivo divulgar projetos de arquitetura e design, colocando-os mais próximo do público, também com exposições mensais. O projeto Mizanceni, abria espaço para mostra de trabalhos de pesquisa cênica. Encenações advindas de pesquisas e estudos, de experimentação, nos campos da *mise en scène*, dramaturgia e interpretação. O projeto Drama consistia em leituras dramatizadas, levando ao público, textos clássicos. O Centro Internacional de Teatro (Citec), era um convênio entre a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, através da RioArte, e o Instituto

Teatro Espaço Cultural Sérgio Porto. Planta baixa, (S.E.)



Italiano di Cultura, que viabilizavam apresentações de grupos italianos e conferências de diretores que abordavam o tema: teatro experimental nos anos 1990 na Europa. Outro projeto desenvolvido foi o vídeo, onde eram produzidos e exibidos vídeos da série RioArte Vídeo, e veiculados na televisão educativa (TVE), sempre divulgando o trabalho de artistas brasileiros contemporâneos. Outro projeto, dirigido por Chacal e Tavinho Paes, era o Cep 20 mil – Centro de Experimentação Poética, que reunia mensalmente poetas, resgatando personalidades, e abrindo espaço para os poetas mais jovens. O projeto Musisfério era uma atividade inicialmente voltada para a música instrumental, e que com novas propostas foi ampliando sua programação a outras tendências.

Quanto ao seu espaço físico, trata-se de um grande galpão, com duas frentes: uma para a Rua Humaitá, que por possuir uma calçada muito estreita e grande movimentação de veículos, logo foi desativada, ficando como oficial a entrada dos fundos, à Rua Visconde e Silva. O galpão possui algumas divisões, que identificam a galeria de arte, os camarins com banheiros para o público, funcionários e atores, e um grande salão com arquibancadas, onde são encenadas as peças. Tudo no térreo. Através de uma estrutura de ferro, que não se trata de urdimento, mas uma armação de tubos de sustentação do telhado, são afixados os refletores e elementos cenográficos para as representações. No primeiro pavimento encontra-se uma área de menor proporção, a metade do galpão, onde estão localizados o gabinete de arquitetura e administração do espaço cultural. Trata-se de um espaço aberto, com vista para a sala de encenações.

Por não possuir uma arquitetura cênica, isto é, um edifício teatral, seu espaço é modificado de acordo com a encenação,

podendo ou não possuir um palco, que é montado com módulos de praticáveis; os mesmos podem ser distribuídos de diversas formas, sendo inclusive espalhados pelo espaço, obtendo-se vários planos de ação. As arquibancadas também são móveis, e podem ser distribuídas de muitas maneiras.

As máquinas de ar-condicionado se localizam dentro do espaço, prejudicando por vezes as apresentações, como também o fluxo de veículos que transitam pelas duas ruas, já que o espaço não possuía tratamento acústico.

O Espaço Cultural Sergio Porto, conseguiu resultados de grande repercussão como templo do experimentalismo, principalmente a partir de 1989. Lá foram apresentados sucessos como a leitura dramática de *Hamlet*, de W. Shakespeare, dirigida por Gerald Thomas; e de *Um grito parado no ar*, de Gianfrancesco Guarnieri, dirigida por Marcelo Souza; leituras promovidas com atores conhecidos do público apresentando textos que não são montados com frequência.

Com o objetivo de oferecer espaço para novos diretores, que queriam arriscar sem compromisso, este espaço lançou nomes como Enrique Diaz, Márcio Vianna e outros. Além de grupos internacionais que se apresentaram, convidados pelo projeto, como foi o caso do Centro Per la Sperimentazione e La Ricerca Teatrale di Pontedera, da Itália.

Em julho de 1998 suas portas são fechadas para uma reforma completa, colocando-se em prática um projeto elaborado por Ricardo Macieira, arquiteto da RioArte. Uma das novidades do projeto é a construção de um prédio anexo para ampliação dos camarins e construção de rampas de acesso nas entradas sociais e de serviço, para deficientes físicos, e outras

benfeitorias conforme palavras de José Carlos Pinto, então Diretor de obras:

Vamos investir num novo sistema de ar refrigerado e no tratamento acústico do espaço. Serão instalados forros que permitam maior conforto climático e sonora. [...] Na verdade, nos baseamos num anteprojecto enviado pela Secretaria de Cultura. A RioUrbe fez uma adequação arquitetônica, mas com a manutenção do espaço cênico.²⁷⁸

No projeto estão incluídos também um urdimento móvel todo metálico, projetado por José Dias, que poderá ser utilizado nos 300 m² do espaço cênico, de acordo com as montagens; além de arquibancadas modulares para 200 pessoas, adaptadas de acordo com os espetáculos; foyer e bar. A galeria de arte de 60 m² foi mantida, ganhando iluminação, teto e pisos especiais.

Uma outra galeria com 100 m² foi criada no 1º pavimento, onde também ficará a administração. Uma escada que dava acesso ao 1º pavimento foi transferida para a entrada do prédio, que facilitará a passagem dos visitantes, sem que haja interferência nas atividades do espaço cênico.

A fachada sofreu algumas alterações, mas mantém a característica de um grande armazém, e Ricardo Macieira conta como foi: “Aproveitamos somente a casca do prédio, já que o interior foi totalmente modificado. Quem conheceu o lugar vai se surpreender.”

Com estas melhorias o Sérgio Porto poderá realmente ser considerado um espaço múltiplo, transformando-se em agente dinâmico e polarizador da vida cultural da cidade, capaz de centralizar a atividade artística criadora e integrar público e artistas de todas as áreas em um só movimento renovador.

4.6.6. ESPAÇOS ALTERNATIVOS

É alternativo o espaço com pouco ou quase nenhum recurso cênico, onde são apresentados espetáculos que não requerem aparatos técnicos, utilizados, em muitos casos, de forma simples e que melhor convenha às encenações.

1964 SALA CORPO/SOM DO MAM

No conjunto arquitetônico à Avenida Beira Mar, no Aterro do Flamengo, além do Museu de Arte Moderna, estava incluído o Teatro do MAM e um edifício para a sua escola.

A iniciativa em 1956 foi da Sra. Niomar Muniz Sodré, presidente na época do Museu de Arte Moderna, o projeto de autoria de Afonso Reidy, Diretor então do Departamento de Urbanismo da Prefeitura do Rio, que ouviu na parte técnica Aldo Calvo.

Um dos pontos mais importantes do programa futuro do Museu de Arte Moderna do Rio, quando estiver concluído o seu esplêndido teatro, é o das atividades cênicas – arte dramática, dança, cenografia etc. – dentro da linha característica da vida da instituição: vanguarda, pesquisa, experiências. O teatro do Museu será, sem dúvida, o mais bem aparelhado e tecnicamente melhor resolvido, proporcionando ao público e artistas conforto e condições favoráveis à boa realização do espetáculo. Daí o grande interesse num contato seguido cheio de expectativa e entusiasmo. Atores, diretores, cenógrafos, todo o mundo do teatro tem visitado seguidamente o grande centro de arte dando-lhe sempre o mais vibrante apoio.²⁷⁹

Enquanto a sala de espetáculos definitiva não ficava pronta, um teatro improvisado em 1964, passou a funcionar numa sala destinada a conferências, localizada em um bloco ainda inacabado do Museu, um espaço que era completamente nu da arquitetura viril e contagiante de Eduardo Afonso Reidy e que contava com uma plateia com 180 lugares. O começo de suas atividades dramáticas foi com a estreia do espetáculo *Pena que ela seja o que é*, de John Ford, com direção de Martin Gonçalves, em um esquema cênico elizabetano, com várias entradas e saídas.

Esta sala mais tarde recebeu o nome de Sala Corpo/Som do MAM, passando a ser mais utilizada para shows musicais, do que espetáculos teatrais.

Uma carta resposta de 9 de dezembro de 1974 enviada ao Diretor do Serviço Nacional de Teatro, por Heloisa Aleixo Lustosa, fornece alguns detalhes físicos da Sala Corpo-Som:

Em resposta à sua carta do dia 13 de setembro de 1974 solicitando dados sobre o Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro temos a informar que:

a) O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro não dispõe ainda do seu teatro propriamente dito, que consta do projeto de Afonso Eduardo Reidy, dispõe sim, de um espaço colocado à disposição de grupos experimentais de teatro, conjuntos musicais, e eventos de diversas naturezas artísticas.

b) A medida deste espaço chamado Corpo/Som, é de 520 m², sem palco definido, o que o torna extremamente versátil. Quanto à iluminação, é disposta de acordo com a ambientação proposta.

c) A capacidade de lotação é variável pois sendo uma sala de expressão artística experimental, as condições de alocação do público variam de acordo com

o espaço que resta a partir da instalação dos espetáculos.

Neste espaço descrito, com cadeiras comuns enfileiradas, o teto baixo demais, uma extensa parede negra separando a Sala Corpo/Som do enorme salão de exposição do MAM, não eram elementos ideais para se levar adiante um plano que visava mostrar e dar chance a todos os bons projetos experimentais. Sobre um tablado de madeira que servia de palco aos artistas que lá se apresentavam.

Tendo Sidney Miller nesta época como coordenador da sala, a programação atingiu níveis de excelente qualidade na apresentação, porém de shows musicais.

No final de 1971, com Paulo Afonso Grisoli e Klaus Vianna, Sidney deu um curso: Corpo/Som/Palavra, que terminava com um espetáculo. Daí veio a ideia de se montar um departamento que servisse a estas formas de expressão. A partir daí se fez música e teatro (principalmente infantil) com regularidade.

Como temos uma sala para vários atendimentos, é preciso um espaço de grande rotatividade. E o estado do local sendo precário, é difícil para a montagem de peças teatrais, a não ser as infantis. Todos os sábados e domingos temos um grupo se apresentando. À noite a sala já está livre para novos espetáculos.²⁸⁰

De uma maneira ou de outra, a improvisada Sala Corpo/Som acabou se impondo, dando nascimento a Sala Corpo/Som B, inteiramente equipada para seu fim, com projeto de Marcos Flaksman. Seu palco desmontável, em módulos, ocupava uma área de 7,1 m por 7,5 m, no teto rebatedores acústicos, ar-condicionado, sistema de iluminação e duas cabines (uma para som e outra para luz), coisas que a Sala Corpo/Som A não possuía.

Esta nova sala também foi usada para trabalhos plásticos experimentais.

O próprio MAM não se limita à exposição de artes plásticas, mas abre-se a outras atividades culturais que esbarram sempre na falta de recursos financeiros. O setor em que atuo, Sala Corpo/Som, ocupa um espaço que não foi planejado, nem pensado para essa finalidade. Não há palco, não há altura para montagem de cenários e a acústica é deficiente. E todos esses problemas seriam solucionados se o museu contasse com um local adequado para estas atividades de extensão.

E este lugar existiria, se a construção do teatro, anexo ao MAM, não tivesse sido abandonada, com as fundações já prontas, por falta de verbas.²⁸¹

Quando o arquiteto Maurício Roberto foi Diretor do MAM fez um novo projeto que mantinha a característica arquitetônica original do projeto elaborado por Afonso Reidy. Era um redimensionamento interno, para a utilização simultânea do espaço, multiplicando suas possibilidades. Permitindo um desmembramento ou a utilização na sua totalidade.

Hoje o que encontramos no MAM não é um teatro, com as especificações que foram mencionadas, infelizmente ficou somente no projeto, como quase tudo no que tange a cultura neste país.

1970

Teatro da CÉU (Casa do Estudante Universitário)

O Teatro da Casa do Estudante Universitário, na Avenida Rui Barbosa n. 762 – Flamengo, surgiu na segunda metade da década de 1970, em um salão no térreo do prédio,

onde fora montado um palco, sem quaisquer recursos técnicos e uma plateia com cadeiras soltas. Sofria-se com o calor e o barulho do trânsito na Avenida Rui Barbosa. Por um período muito curto chegou a suprir a falta de espaços alternativos disponíveis. E sendo um amplo salão foi muito usado por companhias profissionais como sala para ensaios. Sua vida como casa de espetáculos foi curta, pois não possuía o mínimo de recursos para uma encenação, somado ao desconforto do público, higiene e segurança.

Em sua coluna de crítica no Jornal *O Globo*, Flávio Marinho em poucas linhas, mostra a realidade que era o Teatro da CÉU:

...Inventaram que uma certa sala no primeiro andar da Casa do Estudante Universitário... era teatro, a invenção não teve vida muito longa, abrigando apenas dois espetáculos interessantes – *Instituto Naque de Quedas e Rolamentos*, de Isis Baião, e *Meu companheiro querido*, de Alex Polari – em quase dez anos de existência. Assim, após um período de silêncio, em que só abrigou, esporadicamente, apresentações isoladas do grupo “Tá Na Rua”, de Amir Haddad, aquela sala de espetáculos volta a funcionar, agora rebatizada Teatro de Arena Céu, apresentando uma remontagem *Corpo a Corpo*, de Oduvaldo Vianna Filho. Mas só a distribuição palco-plateia foi alterada. Do tradicional palco italiano, passou à disposição de arena. O resto continua o mesmo: assentos desconfortáveis, falta de ar-condicionado, inexistência de recursos técnicos (são apenas 12 refletores, com uma mesa de luz aparente e barulhenta), enfim tudo trabalhando contra uma montagem que teria que ser muito boa para superar tudo isso.²⁸²

Para complementar as palavras de Flávio Marinho, registro uma outra matéria publicada um ano depois em outro jornal, com o título: “De dar medo”.

Entregue à sua própria sorte, o Teatro da Céu..., não devia cobrar ingressos a quem ousasse frequentar suas dependências.

Totalmente sujo, com vazamentos por todos os lados..., o teatro é hoje um verdadeiro risco para aqueles que se aventurarem a um programa noturno.

Pelo estado de abandono, pode-se dizer que é tão perigoso frequentar o Teatro da Céu como passar em plena Central do Brasil na madrugada. Nunca se sabe o que pode acontecer, pois os cantos sujos e escuros servem de esconderijo perfeito a marginais.²⁸³

1978 Noites Cariocas

Em 1978 era criado no Morro da Urca uma danceteria, de nome Noites Cariocas, a decana das danceterias do Rio, uma realização de Nelson Motta e que durante sete anos, até 1985 precisamente, se manteve com seu público de frequentadores.

Em 12 de setembro de 1985 após passar por uma grande reforma, mudando totalmente seu aspecto e criando vários ambientes, foi reinaugurada com o show *Normal*, de Lulu Santos.

Nesta nova fase, Noites Cariocas tinha três ambientes principais, escolhidos pelas pessoas de acordo com seu estado de espírito. A chegada era no local onde funcionava a antiga estação do bondinho, transformada no Cabaret 2000, a estação havia sido reformada em sala de vídeo, onde eram exibidas gravações de shows internacionais e produções independentes ou do próprio Noites Cariocas. O espaço também era reservado para espetáculos de grupos iniciantes ou experimentais, não necessariamente de música. Já funcionava também o Karaoke Karioka, especializado

em Rock e com *playbacks* de todos os grupos nacionais.

O salão de dança e shows continuou no mesmo lugar, com algumas melhorias, como sistema de luz e som, e colocação de um telão para exibição de vídeo clips ou para mostrar os próprios dançarinos que estavam na pista.

O salão de vídeo, que havia sido um dos pioneiros no Rio, foi transformado num restaurante e lanchonete, sendo o local mais tranquilo da casa, conforme o ambiente pedia, com música de fita, com espaço também para dançar, com luz mais amena, quase como uma boate dos anos 1950, era um espaço reservado para se conversar e namorar. Uma casa exclusivamente para shows musicais.

1986 Espaço III (Sala Arnaldo Niskier)

Nos fundos do Teatro Villa Lobos, está localizada a Sala Arnaldo Niskier, conhecida como Espaço III, um espaço alternativo, sem recursos técnicos, que foi inaugurado em 1986 com *Nosferatu*, pela Companhia de Encenação Teatral, que tinha como produtora Julia Valladares, e direção de Moacyr Góes. No ano seguinte era encenado *Woyzeck*, depois *Baal*, *A trágica história do Doutor Fausto*, *A escola de bufões* e *Epifanias*, todos com direção de Moacyr Góes. Esses espetáculos deram uma identidade ao espaço que antes não existia como sala de espetáculos.

1988 Mercado São José das Artes

O antigo Mercado São José, localizado à Rua das Laranjeiras, no bairro do mesmo nome, esquina com Rua Gago Coutinho, formado

por um conjunto de dois casarões do século XIX, era usado desde a década de 1940 como estabelecimento que abastecia os moradores da região de frutas, legumes e verduras, até seu fechamento em 1983.

Depois do tombamento pela Prefeitura em 1984, seu destino foi decidido pela comunidade do bairro, que resolveu aliar a função de mercadinho à transformação do espaço em centro múltiplo de cultura. Estavam assim lançadas as bases do Mercado São José das Artes, inaugurado em abril de 1988 e coordenado pela Associação de Amigos e Moradores de Laranjeiras e adjacências.

O espaço é utilizado para peças: infantil e adulto, além de possuir lojas de doces e restaurantes com pratos típicos de Minas Gerais, Norte e Nordeste.

1997 Teatro do Vidigal

Por volta de 1986, nascia o Grupo Nós do Morro, formado pelo diretor de cena e ator Guti Fraga, junto à comunidade do Vidigal, e sendo o primeiro trabalho do grupo, a criação coletiva *Encontros*.

No princípio, Guti contava somente com a colaboração do iluminador Fred Pinheiro, e do cenógrafo Fernando Mello da Costa. Atualmente são mais de uma centena de pessoas que frequentam os cursos oferecidos pelo Teatro do Vidigal: de roteiro à direção, passando por todas as áreas das artes cênicas, informando um pouco do que aprenderam aos jovens da grande favela do Vidigal, em São Conrado.

O pequeno e modesto Teatro do Vidigal, sem recurso cênico algum, comporta apenas 50 pessoas, com um palco de 5 m por 6 m, que foi conquistado duramente.

Antes o grupo era alojado em uma escola na Avenida Niemeyer, de onde foram des-

pejados; passando então para o pátio de um colégio, o Almirante Tamandaré, na própria comunidade, onde contavam com o apoio da diretora Márcia Soares Dutra.

A construção do grande sonho só se tornou realidade depois de muitos sacrifícios, como conta Guti Fraga:

Montamos, em 93, o show *Das sete às oito em ponto*, um misto de programa de auditório com variedades, aberto a todo tipo de manifestação artística.

Tínhamos um público médio de 500 pessoas por show e ao final sorteávamos um quilo de carne, doado pelo açougue, ou uma cortesia no salão de cabeleireiro.²⁸⁴

A conscientização dos comerciantes e o apoio às atividades foi tornando viável o projeto do grupo, e continua Guti: “Uns davam uma maçaneta, outros a fechadura, além de tijolos”.

E assim com o tempo foram conseguindo: as poltronas doadas pelo Hospital Samaritano e a mesa de luz e som pelo Conselho Britânico.

No início, tudo foi difícil, como para qualquer grupo, mas a situação que enfrentavam era bem diferente do que qualquer outro, pois lá ninguém tinha o hábito de frequentar teatro, nem o da escolinha. Mas, de grão em grão, Guti e seu grupo, foram conseguindo mudar a mentalidade dos moradores da favela, como ele mesmo conta.

Hoje a gente se orgulha em dizer que, além do grupo, formamos uma plateia de teatro. Há dez anos não existia este tipo de comportamento. Hoje os moradores do Vidigal vão ao teatro, independente de vir aqui. [...] Antigamente 90% da plateia se levantava no meio do espetáculo para ir ao banheiro. Eu tinha que chegar no ouvido das

peças e falar baixinho para não deixarem seus lugares.

A repercussão do grupo desceu o morro e chegou ao asfalto, conseguindo o Prêmio Shell de Teatro de 1997, com a montagem de *Machadiando*, três textos curtos de Machado de Assis, além da indicação para o Mambembe.

Depois dos prêmios, o grupo fez temporada no Teatro do Museu da República. O Teatro do Vidigal, com seu modesto e precário espaço, conquistou com muito suor, sua merecida identidade.

4. 6. 7 DOS CAFÉS-CANTANTES AOS CAFÉS-CONCERTO

Se o impulso inicial do movimento artístico e cultural no Brasil do início do século XIX ocorreu graças à benéfica influência da Missão Francesa, a influência francesa permaneceu durante o século XIX inteiro, marcando as tendências dominantes, manifestadas não só nos estilos arquitetônicos e nas preferências literárias, mas também nos hábitos da vida burguesa cotidiana, entre os quais se incluem os hábitos alimentares, o modo de vestir, as expressões vocabulares, as preferências pelos cafés, cassinos e logo em seguida, pela sedução do cinematógrafo. De tal modo que a virada do século XIX-XX ainda permitia reflexões sobre a influência francesa na cultura teatral brasileira, feita por um dos nossos intelectuais mais observadores e críticos dos costumes contemporâneos ao Brasil de então: Artur Azevedo.

Não nos esqueçamos de que outrora, entre a maioridade (1840) e a Guerra do Paraguai (1865), quando esta cidade não tinha ainda monumentos nem avenidas, foi a mais sensível, a mais encantadora da América do Sul, devido principalmente à colônia francesa, que era esclarecida e numerosa. A Rua do Ouvidor é uma invenção dos franceses. A colônia era tão importante que construiu um teatro e, durante algum tempo, manteve no Rio de Janeiro uma Companhia Dramática Francesa de primeira ordem, que dava quatro espetáculos por semana.

Por essa época a colônia francesa dominava o comércio de modas, o mais sofisticado do Rio, centralizado na Rua do Ouvidor. Costureiras, modelos, balconistas,

em grande número oriundas de França, à falta de outros divertimentos públicos, reuniam-se em clubes particulares, declamando poesias, representando peças francesas, organizando conjuntos musicais. A iniciativa da colônia levou em 1832 o francês Jean Victor Chabry a encomendar a seu compatriota de nome Fortuné Segond a construção de um teatro em terreno na Rua São Francisco de Paula, que tomaria o mesmo nome”. “Pelo Decreto n. 245 (30.XI.1841) o governo autorizava quatro loterias, pelo espaço de quatro anos, em benefício da “Companhia Dramática Francesa” do Teatro São Januário.

Em 1855 inaugurava-se o Café Cantante Salão do Paraíso (depois Follie Parisiennes). Finalmente, em 1859, inaugurava-se na Rua da Valla, com a adaptação dos três prédios de números 47-49-51, o Alcazar Lyrique Français da empresa Arnaud & Garnier, que monopolizou a atenção de nosso público até 1880, introduzindo em nosso país o gênero alegre em voga em Paris (ópera cômica, comédia musicada etc.). No Alcazar Lyrique brilharam atrizes como a famosa Aimée, além de galantes atrizes que aqui permaneceram integrando elencos nacionais como a Delmary. Com o sucesso das peças desse gênero, vários empresários locais se dedicaram à montagem de versões de mágicas, óperas cômicas, operetas, com enorme êxito, especialmente em tradução e adaptação de Artur Azevedo e Eduardo Garrido, incorporando vedetes francesas como Rose Villiot, Del Sol e outras.

Em 1867 o Jardim da Flore passaria a chamar-se Teatro Francês de Variedades e, em 1869, Fênix Dramático. Os franceses e seu teatro exerceram um longo domínio em nossos palcos até o início da Primeira Guerra Mundial (1914-1918).²⁸⁵

A relação dos cafés-cantantes, também chamados no início do século de cafés-concerto, é longa e a sua permanência, duradoura. Na verdade, foi um hábito surgido no final de século como alternativa de lazer e centro de atração, tanto de famílias bem comportadas, nos horários diurnos, como oferta de diversão para cavalheiros, na vida noturna, dois universos da sociedade em desenvolvimento que buscavam ser atendidos de forma prazerosa, adequada e mais econômica.

Daniel Rocha em artigo publicado na *Revista de Teatro da Sbat* (n.469, jan/fev/mar, 1989), refere-se aos Cafés-Concerto que se multiplicaram pela cidade do Rio de Janeiro no fim do século:

O café-concerto com seu espetáculo ao ar livre encontrou a melhor acolhida de nosso público, pois era naturalmente indicado para o nosso clima, constituindo um refrigerio nas noites de verão.

Esses estabelecimentos instalavam-se em aprazíveis jardins, com mesas e cadeiras destinadas ao público e tendo ao fundo um palco (quase sempre coberto), onde se apresentavam os artistas.

Na publicação *Palcos e Salões* (1906) e outras do mesmo gênero se pode ler “teatro campestre”, referindo-se ao Recreio Dramático, ao Apoio, ao Sant’Anna. Até pouco era possível constatar esses jardins no Teatro Recreio e no Teatro República, no Rio, tal como no Teatro Parque Antártica, em São Paulo. Os Cafés-Concertos se espalhavam pela cidade, no Passeio Público, na Lapa, no Largo do Machado, oferecendo à população carioca uma diversão econômica, alegre e saudável.

A solução dos cafés permite um confronto entre o que ocorreu no início do século XX, no período focalizado por Artur Aze-

vedo, com o que aconteceu no final deste século, quando esta forma de utilização das casas de espetáculo voltaram a constituir moda. Aí também a tentativa de implantação deste novo hábito surgiu como solução encontrada por pequenos empresários e companhias para momentos de crise de público ou de crise financeira, pois o café-concerto oferece não só o espetáculo, como também os “comes-e-bebes” que, em geral, a ele se sucedem, num mesmo local.

Com o fechamento de várias casas de espetáculos, e sem perspectivas de espaços, aos poucos foram surgindo, na década de 1980, em vários pontos da cidade do Rio de Janeiro, uma espécie de *off Rio* ou *off off Rio*: o café-teatro e café-concerto, onde pequenos grupos, que não conseguiam uma sala do Estado ou Município, ou não dispunham de recursos para manter o aluguel de um teatro particular, saíam em busca de outros espaços, ocupando áreas reduzidas e espremidas em bares e restaurantes, onde atores e público se uniam numa espécie de celebração. Muitos surgiram com a temporada de um único espetáculo, para em seguida desaparecer, e logo surgir outro, em algum lugar da zona sul da cidade, com apresentações de companhias que tentavam vencer a falta de salas, enfrentando condições precárias, com a intenção de dar continuidade a sua arte.

Desta forma, qualquer local por próximo a um fluxo diário de pessoas e que apresentasse alguns metros quadrados disponíveis, não importando a altura ou possibilidades de recursos técnicos, era o bastante para se criar um espaço cênico, na verdade caracterizado a partir da ação dramática desenvolvida pelo ator, de tal modo que, num só lugar, fosse oferecido o espetáculo teatral ou o show, além das refeições, da dança e da bebida. Foram surgindo assim vários espaços alternativos e suas programações múltiplas, abrangendo exposição, shows e festivais gastronômicos,

que também possuíam, em alguns casos, pista de dança, livraria e boate, além do bar e do teatro. Onde a ambientação se fazia em geral com objetos pendurados pelas paredes (penduricalhos), estantes com livros, antiquário com peças à venda, atingindo assim todas as idades, gostos e classes sociais.

Alguns desses pequenos espaços merecem ser descritos, para se ter uma noção mais detalhada de como funcionavam e que saídas ofereceram à chamada *crise de lugar*, a crise de espaço que se instaurava na cidade após o fechamento de vários teatros. A situação mereceu comentários amargos por parte da imprensa. Transcrevo parte da matéria de Licínio Neto, para a *Tribuna da Imprensa* de 21 de março de 1980, que pode servir de termômetro para a temperatura dos ânimos. Ele aponta como possíveis causas da situação

[...] a predação imobiliária e a incompetência da municipalidade, quando a camelice não é estadual ou federal; demolição, desapropriação, venda, troca, insegurança, inatividade etc., tudo isso contribui para que um cutelo anticultural paire, *ad vita aeternam*, sobre o delgado pescoço da manifestação teatral. Contra a legislação em vigor, o Teatro Santa Rosa deu adeus às ilusões; [em questão de][...] dois meses, a Companhia do Metropolitano disse que iria implodir o Gláucio Gill. Já o Teatro do BNH ficou anos sujeito aos caprichos dos tecnoburocratas da casa própria. [...] Agora, quando todos ainda estão perplexos com a venda do Teatro Opinião a um obscuro empresário de boulevards – medida que pode extinguir o Grupo Opinião –, o Rio de Janeiro perde o Teatro do Conservatório, a Sala Glauce Rocha e mais dois auditórios, com a recente (e estúpida) invasão do Centro de Artes da Unirio, que, aliás, começou a ser demolido. É incre-

ditável, para não dizer sensacionalmente nojento. Em questão de duas semanas, quatro espaços foram riscados do mapa e um alienado, porque ninguém garante que o senhor Aduari Dantas dará sequência ao tipo de atividades que o Grupo Opinião vinha desenvolvendo.

Eis o quadro. E o que me deixa desgracadamente revoltado é saber que comento fatos consumados. Porém, sobra um ponto de luz, na medida em que todos os setores ligados não só ao teatro mas ao espetáculo somem esforços. Caso contrário, temo a substituição da cultura pela degustação: em vez de teatros, supermercados.

1964

Arena Clube de Arte

Apesar do nome, o Arena Clube de Arte, inaugurado em 17 de novembro de 1964, foi um projeto idealizado por Clorys Daly, seu marido o americano Eugene Edward Daly e Cláudio Ferreira. Não tinha nada de uma arena e não tinha quase nada de um teatro, mas veio preencher na época uma lacuna que já devia ter sido preenchida. Foi inaugurado na sobreloja da Rua Barata Ribeiro, n. 810/1º andar, quase esquina de Miguel Lemos e tratava-se de um bar como outro qualquer, com uma dúzia de mesinhas, e com serviço de drinques, salgadinhos, etc.. Numa certa hora, apagavam-se as luzes do bar; e no pequeno palco montado num canto do salão era realizado um espetáculo de bolso.

A peça de estreia foi *Bonito, bonito é o colibri*, de Lôbo Júnior, direção de Cláudio Ferreira, com Dirce Migliaccio, Hugo Mayer, Carmem Saveiros e Luciano Carvalho.

Tratava-se de um ponto de encontro para as pessoas que gostavam de teatro. Chegando em 1966, a ser arrendado pelo ator Carlos

Vereza e Ricardo Bandeira, para transformarem em um local de ciclo de conferências.

Em 1967 passa por remodelação, com melhorias das condições da sala, inaugurando novo sistema de luz e também de ar-condicionado. E a dupla Clorys Daly e Cláudio Ferreira reabre as portas do Arena Clube em 3 de agosto de 1967, com os espetáculos: *Um mais um é igual a dois*, em um ato, adaptação da peça *O crime do homem dos passarinhos*, de John Mortimer e de *Grande Otelo de corpo inteiro*. *O Crime do homem dos passarinhos (The Dock Brief)*, com tradução de Ewa Procter e direção de John Procter, e tendo como intérprete Grande Otelo e Manuel Pêra.

1970 /1980

Rock Dreams

O Rock Dreams, no Leblon, inaugurado em fins da década de 1970, e o Suburban Dreams, no centro da cidade, em meados de 1980, foram os precursores dos bares de mil e uma utilidades.

O Rock Dreams, com seu público da zona sul, atraídos pela música, vídeos e sanduíches. O Suburban Dreams, do Centro, foi a primeira tentativa do casal Christopher Crocker e Ursula Westmacott (que também foram proprietários do “Crepúsculo de Cubatão” e do “Cochrane”), de integrar jovens da zona norte e sul. A proposta, um ambiente inspirado numa piscina, deu certo, tornando-se um bar de vanguarda, com shows e exposições.

1980

Café-Teatro Roda Viva

O Café-Teatro Roda Viva, localizado nas dependências do Restaurante Roda-Viva, Avenida Pasteur n. 520, Praia Vermelha, foi

inaugurado em 20 de setembro de 1980, com o musical revista infantil *Fantasia 80*, de Paulo Werneck, com Fernando Reski, Lia Farrel, Michelli Nailli, Eduard Roessler, Laura Carvalho, Thiago Monteiro, Claudia Netto, Afonso Reginier e Adriana Guetti.

O Café-Teatro Roda Viva era um espaço cultural que se abria para as mais diversas manifestações teatrais, tendo como padrinhos Rosamaria Murtinho e Mauro Mendonça.

1983

Café-Teatro Viro da Ipiranga

O Café-Teatro Viro da Ipiranga, na virada do viaduto de Laranjeiras, à Rua Ipiranga n. 54, um velho casarão de 1893, adaptado, onde funcionava bar, porão de arte, botequim e cabaré, com uma programação teatral e musical; foi inaugurado em janeiro de 1983.

O prédio de fachada colonial já havia servido até de abrigo para mendigos, o proprietário Renan Correa da Silva resolve então transformá-lo em bar, iniciando as obras em junho de 1981.

Uma casa com uma produção musical, onde se incluem Lecy Brandão, Fátima Guedes, Jane Duboc, Cartier, Tim Rescala, entre outros, além de atrações teatrais, onde atores interpretavam, cantavam, dançavam e faziam números de humor.

1983

Café-Teatro Dom Camilo

Em abril de 1983, era inaugurado o Café-Teatro Dom Camilo, à Rua Toneleiros n. 76, em Copacabana, com direção do ator e produtor Deny Perrier, que mantinha a mesma programação teatral e musical que o Viro da Ipiranga, com os mesmos espetáculos e shows.

1987

Café-Teatro Mágico

O Café-Teatro Mágico nasceu por iniciativa do mímico argentino Olucaro Oci-montano, que em fins de 1987 descobriu na Rua das Palmeiras, em Botafogo, um sobrado português do início do século, e com a ajuda da arquiteta Lélia Bastos Vieira, transformou-o no Café-Teatro Mágico, um recanto cultural em que cabia tudo, a partir das suas propositadas semelhanças com os cabarés expressionistas alemães, em que despontaram personalidades como Bertold Brecht e Kurt Weill e, mais modernamente, Fassbinder.

O sobrado tinha um salão, um palco de 4 m por 4 m, plateia, camarotes e um mezanino, além de camarins.

O tango era a especialidade da casa que, no entanto, pretendia que a cada noite acontecesse uma coisa diferente, diferentes tipos de manifestação artística, desde teatro, dança, poesia e shows musicais.

1992

Mostarda

Inaugurado o Mostarda, na Avenida Epitácio Pessoa n. 980, com pista de dança, boate, bar e restaurante, configurou-se também como um espaço que nasceu com dupla função: café-concerto e café-cantante.

1995

Ritmo

Surge a Ritmo, na Estrada do Joá n. 256, São Conrado, com restaurante, boate e um palco para espetáculos. Era um ambiente cercado por um jardim assinado por Burle Marx.

DÉCADA DE 1990

Rock in Rio Café

Bar temático Rock in Rio Café, na Avenida das Américas n. 4.666, no Barra Shopping, com vitrines com instrumentos musicais, roupas e acessórios de artistas que participaram dos dois festivais “Rock in Rio”; com bar, pista de dança e um palco.

DÉCADA DE 1990

Rock Memória Café

Rock Memória Café, na Avenida Epitácio Pessoa n. 1.210, Lagoa, o primeiro temático do Rio, com exposição permanente de objetos doados por músicos, além de bar, restaurante e pista de dança e performances.

A partir de 1994 a multiplicidade atinge as próprias casas de espetáculos, que começam então a abrir suas portas não só para apresentações de montagens teatrais, mas também para uma aproximação maior com seu público, oferecendo também comidas e bebidas, sem hora para fechar.

Essa tendência começou a virar moda, quando alguns teatros começaram a reformar suas salas, transformando-as em espaços múltiplos, permitindo diversos gêneros de manifestações artísticas. Um dos precursores foi o Café do Teatro, criado no foyer do Teatro dos Quatro, com uma ambientação ao estilo cabaré, confortável e super agradável, para que, após o espetáculo, o público pudesse permanecer em sua mesa para jantar.

1996

Café de La Danse

Em 7 de dezembro de 1996 inaugura-se o Café de La Danse, pelo produtor Gatto Lar-

sen, um argentino que trocou sua terra natal pela Lapa.

A casa, um misto de bar, teatro e sala de vídeo se dedica exclusivamente à dança contemporânea. Sobre sua empreitada, Gatto diz a Eduardo Graça, do *Jornal do Brasil*, em 7 de dezembro de 1997:

Vivia no Rio há anos, mas não saía de casa, simplesmente porque não havia um lugar parecido com meu apartamento, onde recebia os amigos, em um antigo cortiço na Lapa. Decidi atravessar a rua, alugar o edifício em frente para a Companhia de Dança Rubens Barbot e, com a ajuda de uma verba da Prefeitura, bancar a construção do café.

Tratava-se de um espaço para cem pessoas, seguindo o estilo alternativo, onde o linóleo tomava conta de quase metade da área total, permitindo ampla movimentação aos bailarinos, consignando a dança como tema.

1997

Espaço off

O Espaço *off* do Teatro Casa Grande, idealizado por Silvia Haus e pela produtora Beta Leporàge, foi inaugurado em janeiro de 1997, no hall da casa de espetáculos, situada à Rua Afrânio de Melo Franco n. 290, Leblon.

Sua estrutura era mínima com apenas seis mesas, bar e uma pista de dança. O palco era improvisado no patamar de acesso à sala de espetáculos.

Queremos um lugar informal, que sirva como pista de dança e ponto de encontro, sem ter a obrigação de ser uma casa de shows. O barzinho é na mesma linha: a pessoa se levanta e pega direto o que quer²⁸⁶

1997

Teatro Pequeno

Seguindo este mesmo estilo o ex-Teatro de Bolso Aurimar Rocha, após sofrer uma reforma, reabre suas portas em 29 de agosto de 1997, com o nome de Teatro Pequeno, seguindo a mesma tendência, criando um café-concerto aconchegante para 152 pessoas, onde o público acabava fazendo um programa completo, bebendo e divertindo-se assistindo a um espetáculo musical ou espetáculo de humor.

1997

Teatro de Arena

Em alguns, existe até a possibilidade do público dançar depois do espetáculo, como é

o caso do Teatro de Arena do Planetário da Gávea, que em 1997, após o encerramento do espetáculo *Cabaré Filosófico*, a arena se transformava em discoteca, um programa três em um, com teatro, chope e discoteca em um só lugar.

Outros, além de um espetáculo, vídeos, comes e bebes, possuem até “brechó”, onde o frequentador pode adquirir qualquer peça do mobiliário da casa, até a própria mesa ou cadeira que ocupa, como também, a que esteja ocupada por algum cliente, levando-a na mesma noite, como acontece no Café de La Danse. E assim muitas outras casas vieram a aderir tal transformação possibilitando espaços para grupos e pequenas companhias poderem mostrar suas artes.

Referências Bibliográficas

Teatro de Arena do T. R. E. (Teatro Rural do Estudante)

- A Noite*. Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1957.
Jornal dos Sports. Rio de Janeiro, 3 de maio de 1970.
Última Hora. Rio de Janeiro, 7 de outubro de 1980.

Teatro de Arena (Teatro Opinião)

- Boletim da Acet*. Rio de Janeiro: 20 de outubro de 1980.
Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 28 de janeiro de 1960; 01 de abril de 1960; 12 de maio de 1960.
Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 10 de outubro de 1981.
O Dia. Rio de Janeiro: 25 de março de 1980; 9 de outubro de 1985.
O Estado de S. Paulo. São Paulo, SP: 11 de março de 1980.
O Fluminense. Niterói, RJ: 5 de março de 1983.
O Globo. Rio de Janeiro: 3 de novembro de 1981; 5 de novembro de 1981; 17 de janeiro de 1986; 31 de março de 1986; 21 de novembro de 1997; 9 de fevereiro de 1998.
Tribuna de Santos. Santos, SP: 28 de julho de 1982.
Última Hora. Rio de Janeiro: 11 de março de 1980; 29 de outubro de 1981.
Revista Artemanha. Rio de Janeiro: Ano I, n. 1, dezembro de 1981.
Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro: n. 440, outubro/novembro de 1981.

Teatro de Arena da Guanabara

- Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 10 de julho de 1971.
Diário Carioca. Rio de Janeiro: 25 de outubro de 1964.
Diário de Notícias. Rio de Janeiro: 19 de janeiro de 1971.
Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 3 de novembro de 1971; 19 de janeiro de 1974; 31 de janeiro de 1974.
Jornal do Commercio. Rio de Janeiro: 22 de outubro de 1964; 19 de janeiro de 1974.

O Globo. Rio de Janeiro: 6 de abril de 1963.

Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro: 26 de maio de 1976; 28 de maio de 1976.

O Jornal. Rio de Janeiro: 19 de janeiro de 1974; 20 de janeiro de 1974.

Teatro Sesc de Copacabana

- O Globo*. Rio de Janeiro: 25 de junho de 1996; 17 de outubro de 1997.
Última Hora. Rio de Janeiro: 20 de abril de 1998; 2 de agosto de 1988.
Revista Veja Rio. Rio de Janeiro: 21 de junho de 1995.

Palco Ambulante

- A Notícia*. Rio de Janeiro: 30 de março de 1978; 05 de maio de 1978.
A Tribuna. Rio de Janeiro: 10 de dezembro de 1977.
Diário Oficial. Rio de Janeiro: 10 de julho de 1977.
Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro: 27 de julho de 1978; 17 de março de 1982.
Jornal da Tarde. São Paulo: 1 de junho de 1977.
Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 17 de março de 1977; 4 de junho de 1977; 16 de fevereiro de 1978; 28 de abril de 1978; 9 de março de 1982.
Jornal do Commercio. Rio de Janeiro: 0 de agosto de 1978.
Luta Democrática. Rio de Janeiro: 18 de março de 1978; 02 de abril de 1978.
O Dia. Rio de Janeiro: 2 de abril de 1978; 24 de setembro de 1978; 5 de maio de 1982.
O Fluminense. Niterói, RJ: 26 de março de 1978.
O Globo. Rio de Janeiro: 26 de março de 1977; 25 de março de 1978; 10 de agosto de 1978. *Revista de Teatro da Sbat*. Rio de Janeiro: março/abril de 1978.

Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro: 23 de março de 1977; 30 de março de 1977; 10 de dezembro de 1977; 27 de março de 1978; 27 de março de 1983.

Última Hora. Rio de Janeiro: 11 de maio de 1978; 15 de abril de 1982; 13 de julho de 1986.

Circo Voador

O Estado de S.Paulo. São Paulo, SP: 31 de julho de 1997.

O Globo. Rio de Janeiro: 07 de julho de 1997; 20 de novembro de 1997; 07 de março de 1999. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro: 15 de janeiro de 1988.

Escola Nacional de Circo

Jornal Boca de Cena - SATED. Rio de Janeiro: n. 04, ano 1, 1 de dezembro de 1995.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro: n. 447, julho/agosto/setembro de 1983; n. 475, julho/agosto/setembro de 1990.

Circo Esperança (Circo Delírio)

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 29 de abril de 1983; 21 de outubro de 1986.

O Fluminense. Niterói, RJ: 24 de março de 1983; 25 de março de 1983; 30 de março de 1983.

O Globo. Rio de Janeiro: 26 de janeiro de 1983; 12 de abril de 1983; 23 de agosto de 1983. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro: 25 de maio de 1987.

Última Hora. Rio de Janeiro: 2 de abril de 1983; 13 de abril de 1983; 12 de maio de 1983.

Teatro de Lona

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 1 de dezembro de 1984.

Luta Democrática. Rio de Janeiro: 14 de fevereiro de 1984.

O Globo. Rio de Janeiro: 9 de março de 1984.

Circo Azul (Teatro Cultural Gama)

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 2 de novembro de 1983; 18 de novembro de 1983.

O Fluminense. Niterói, RJ: 4 de novembro de 1983; 8 de novembro de 1983; 11 de dezembro de 1983.

O Globo. Rio de Janeiro: 4 de novembro de 1983.

Última Hora. Rio de Janeiro: 29 de outubro de 1983.

Circo Teatro Elbe de Holanda

Jornal de Brasília. Brasília, DF: 26 de julho de 1987.

O Fluminense. Niterói, RJ: 17 de janeiro de 1988.

Revista Aprontações. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Ano I, n. 2, agosto de 1987, p. 7-10.

Lonas Culturais

Jornal Boca de Cena. Rio de Janeiro: Sated, ano I, n. 2, outubro de 1995, p. 4-5.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 12 de dezembro de 1997.

O Globo. Rio de Janeiro: 30 de janeiro de 1993.

Revista da Rede Municipal de Teatros. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Ano I, n. 2, 1996, p. 23-24.

Teatro São Jorge (Teatro Experimental Cacilda Becker)

Diário Oficial. Brasília, DF: 5 de outubro de 1976; 21 de julho de 1977; 29 de julho de 1977.

Diário Oficial. Rio de Janeiro: 13 de maio de 1973, parecer n. 228, aquisição do ex-Teatro do Rio - Processo n. 3-30.137-72.

Diário Oficial. Rio de Janeiro: 12 de janeiro de 1979.

Informativo de Artes Cênicas. Rio de Janeiro: Funarte, Ministério da Cultura, novembro de 1996.

A Gazeta. São Paulo, SP: 28 de outubro de 1975.

A Notícia. Rio de Janeiro: 3 de outubro de 1975.

Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 13 de setembro de 1957.

Correio do Povo. Porto Alegre, RS: 21 de outubro de 1975.

Jornal da Tarde. São Paulo, SP: 28 de outubro de 1975.

Diário da Noite (edição matutina). São Paulo, SP: 17 de janeiro de 1975; 25 de outubro de 1975.

Diário de Notícias. Porto Alegre, RS: 14 de novembro de 1975.

Diário de Notícias. Rio de Janeiro: 29 de abril de 1966; 7 de janeiro de 1975.

Diário de São Paulo. São Paulo, SP: 25 de outubro de 1975.

Diário do Grande ABC. Santo André, SP: 21 de outubro de 1975.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 7 de abril de 1961; 5 de janeiro de 1975; 7 de abril de 1975; 11 de julho de 1975; 27 de agosto de 1975; 6 de novembro de 1975; 25 de julho de 1977; 25 de setembro de 1980.

Folha da Tarde. Porto Alegre, RS: 21 de julho de 1975.

Folha Metropolitana. São Bernardo do Campo, SP: 21 de outubro de 1975.

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro: 2 de novembro de 1975.

O Fluminense. Niterói, RJ: 27 de setembro de 1979.

O Globo. Rio de Janeiro: 14 de janeiro de 1975; 01 de novembro de 1975; 01 de outubro de 1995; 8 de agosto de 1996.

Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro: 6 de abril de 1966; 23 de outubro de 1975; 7 de julho de 1977.

Última Hora. Rio de Janeiro: 8 de outubro de 1975; 21 de outubro de 1975; 22 de outubro de 1975; 30 de julho de 1977.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro: n. 500, março de 1997.

Espaço Cultural Sérgio Porto

O Globo. Rio de Janeiro: 21 de outubro de 1986; 1 de janeiro de 1998; 11 de junho de 1998; 19 de novembro de 1998.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro: n. 484, outubro/novembro/dezembro de 1992.

Teatro da Céu (Casa do Estudante Universitário)

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro: 30 de julho de 1985.

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro: 21 de setembro de 1984.

O Globo. Rio de Janeiro: 27 de julho de 1982; 25 de fevereiro de 1984.

Cafés-concerto

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro: 20 de fevereiro de 1983.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 17 de julho de 1981; 27 de setembro de 1981; 16 de abril de 1982; 20 de dezembro de 1982; 26 de dezembro de 1982; 6 de fevereiro de 1983; 29 de abril de 1983; 10 de dezembro de 1985; 19 de dezembro de 1985; 26 de fevereiro de 1986.

Luta Democrática. Rio de Janeiro: 12 de fevereiro de 1983.

O Fluminense. Niterói, RJ: 12 de março de 1983; 26 de abril de 1983.

O Globo. Rio de Janeiro: 18 de julho de 1981; 20 de março de 1982; 11 de março de 1983; 11 de setembro de 1985; 17 de agosto de 1996; 24 de janeiro de 1997; 26 de junho de 1997; 7 de dezembro de 1997; 27 de fevereiro de 1998.

Revista Isto É. São Paulo: 9 de fevereiro de 1983.

Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro: 31 de março de 1988.

Arena Clube de Arte

Diário de Notícias. Rio de Janeiro: 16 de outubro de 1964; 3 de agosto de 1967.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 25 de novembro de 1964.

Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro: 26 de julho de 1966.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro: n. 341, setembro/outubro de 1964.

4.7 A FUGA PARA OS SHOPPINGS E A PERDA DA VOLUMETRIA ARQUITETÔNICA

A história das casas de espetáculos do Rio de Janeiro demonstra claramente a situação de incertezas com que a classe teatral convivia, durante a década de 1970: o fechamento dos teatros. Esta lista se iniciou com os teatros Phênix e República, que logo depois foram acompanhados pelo São Jorge, Carioca, Recreio, Arena. Nesta época o Serviço Nacional de Teatro realizava campanha para abertura de novas casas, mas a preocupação também dos produtores e artistas eram as condições de funcionamento das ainda existentes num cenário sombrio, com camarins apertados, equipamentos precários, palcos exíguos e pouca segurança e acomodação para o público. Entretanto, elas só permaneciam abertas devido à teimosia de seus proprietários e do incansável espírito de luta, velho hábito dos profissionais de teatro.

Eu só não pedi a interdição das casas de espetáculos durante os três anos que permaneci como presidente do Sindicato dos Artistas porque teria que solicitar o fechamento de quase todas e isso prejudicaria as nossas companhias.

Eram as palavras de Luiz Franco Olimécha, que considerava péssimas as condições dos teatros do Rio de Janeiro, em entrevista a *O Globo* em 15 de abril de 1975. Na mesma reportagem, Fernanda Montenegro expõe sua opinião:

Quando estávamos apresentando *O Interrogatório*, no Teatro João Caetano, não fize-

mos o espetáculo uma noite porque chovia muito no palco. Mas este é apenas um exemplo, embora as nossas reivindicações entrem em choque com as opiniões dos proprietários dos teatros, que alegam estarem fazendo bem à cultura brasileira, um favor ao desenvolvimento do teatro. Com raras exceções, eles contra-argumentam que, se transformassem aqueles espaços em lojas comerciais, ganhariam muito dinheiro. [...] Os nossos problemas em relação ao teatro no Brasil são tantos (censura, montagens caras, recursos técnicos reduzidos), que os quesitos básicos de segurança ficam até esquecidos. E na medida em que se raciocina que um prédio imenso não tem uma escada de incêndio, é perfumaria exigir que as pessoas se preocupem com as possíveis catástrofes em teatro.

Havia uma urgência muito grande em se construir novas salas, para suprir a deficiência existente e de prevalecer também as leis de consolidação do trabalho, que andavam um pouco esquecidas, quanto aos ambientes desconfortáveis e anti-higiênicos que eram oferecidos à classe teatral.

Com isso, em 1976 o Rio não podia receber grandes espetáculos, pois o Municipal estava fechado e o João Caetano saturado, e as casas existentes com capacidade para mais de mil espectadores eram mal localizadas ou não apresentavam boas condições técnicas, vindo a ocorrer o deslocamento para Belo Horizonte, São Paulo, Curitiba e Porto Alegre, como foi o caso de Sarah Vaughan, Royal Ballet, Cleveland Orchestra e outros, atrações que o público carioca deixou de assistir, exatamente por falta crônica de poltronas e palcos que pudessem receber os nomes vindos de fora.

Todos reclamavam pela construção de novas salas, enquanto os órgãos oficiais se queixavam da falta de verba para suprir a de-

ficiência. Uma matéria de Sérgio Zóbaran, no *Jornal do Brasil*, de 28 de junho de 1976, traça em poucas linhas o que se esperava depois de tantas promessas:

Radio City Brasileiro, Lincoln Center Carioca, Broadway Nacional. Estes e muitos outros eram os planos para 1976. Previam-se a construção, adaptação ou reforma de nossas salas de espetáculos para que o Rio pudesse receber as grandes companhias estrangeiras com todo o aparato necessário, ou mínimo, além de levar nosso teatro, dança e música popular e erudita a um público cada vez maior.

Mas isto foi em 75, ano da fusão, da criação da Funterj-Fundação dos Teatros do Rio de Janeiro, das promessas de governantes e das promessas. Hoje, passado pouco mais de um ano, os empresários abandonaram o Rio, na esperança de encontrar o público perdido. Não que a plateia não possa ou não queira ver os espetáculos ou prestigiar os artistas, mas a falta de locais para apresentações é cada vez mais gritante. Cinemas e hotéis, estádios e circos já foram alternativas prováveis, mas os problemas encontrados são muitos: falta de condições tanto de palco como de acomodação para a plateia, localização inadequada a grande parte do público...

No início da década de 1980 a situação é tão parecida e até pior em alguns casos, o Rio estava notadamente mal servido de casas de espetáculos, não tanto quantitativamente, embora as aproximadamente 40 salas que funcionavam mais ou menos regularmente já não estivessem dando vazão ao movimento teatral e musical; mas em termos de qualidade: conforto para o público e os artistas, condições técnicas de suas instalações, facilidade de acesso, de estacionamento etc.

O problema era um beco sem saída: os donos das salas particulares cobravam aluguéis exorbitantes, que desequilibravam cada vez mais os orçamentos das produções; e mesmo assim queixavam-se de que a vida para eles era tão dura que não podiam investir o mínimo necessário para a manutenção de seus teatros. Com isso, as salas ficavam cada vez mais sujas e desequipadas, calorentas, pouco convidativas, perdendo uma parcela de seu público e das companhias teatrais, pelas condições precárias de uso.

Esses problemas eram temas constantes no início de 1980 não só dos artistas como dos frequentadores dos teatros: o calor, a visibilidade, as poltronas quebradas, os banheiros anti-higiênicos, a falta de segurança, o conforto, os camarins inadequados e tantos outros problemas estruturais. O público, em muitos casos, escolhia a peça pelo teatro, ou seja, preferia um espetáculo que o agradasse menos, mas estivesse sendo exibido em uma sala que assegurasse o mínimo de conforto.

Para se ter um panorama das condições dos teatros nesta época, transcrevo na íntegra a matéria de Patrícia Mayer, sobre depoimento de Yan Michalski, publicada no *Jornal do Brasil*, de 31 de março de 1980:

Quem entra no saguão do Teatro Brigitte Blair, numa transversal na Rua Miguel Lemos, em Copacabana, fica impressionado com as dimensões. Tudo é de tamanho reduzido: porta de entrada, banheiros, interior do teatro, incluindo palco e camarins.

Mas a aparência geral não é má. No saguão, disputam espaços dois bancos, uma geladeira e um bebedouro. Um tapete vermelho está bem conservado, parece novo. Os banheiros também estão em bom estado, limpos e providos de sabonetes e toalhas de papel. Não há papel higiênico, porém. Numa placa de bronze

presa à parede, lê-se que o teatro foi reformado em 1978 graças a um financiamento do Banco de Desenvolvimento do Estado do Rio de Janeiro.

Na sala de espetáculos propriamente dita, nada que aparente reforma recente. O tapete, apesar de livre de lixo, está encardido de chicletes e balas. As 195 poltronas são antigas, o que se constata pelas molas apontando através do gasto forro de plástico. Mas não são de todo desconfortáveis. As paredes de tijolo aparente pintado de branco, também aparentam bom estado. O ar-condicionado funciona razoavelmente, embora com um dos três aparelhos quebrado. Entrada e saída funcionam independentemente, não havendo perigo de tumulto nessas ocasiões. O palco, apesar de pequeno, também parece em bom estado. Notam-se nele sinais de pintura recente. Nos camarins, toda a ligeira impressão de reforma antes deixada é afastada. São oito, todos pequenos e abafados, com iluminação precária, paredes infiltradas e sujas, roupas e acessórios de cena amontoados. Alguns estão com espelhos quebrados e sem ventilador. Todos denotam o pouco conforto oferecido aos atores. Os banheiros dos camarins estão um pouco sujos, mas em condições razoáveis: pia, *toilette*, chuveiro com água quente.

Dos quatro teatros do Shopping Center da Gávea, o Clara Nunes é o maior: 452 lugares, poltronas acolchoadas em excelente estado e muito confortáveis. Depois de três anos de existência, a casa mantém-se bem conservada: os tapetes das passadeiras estão limpos, as paredes forradas de papel parecem novas, os banheiros – amplos e arejados – têm sabonetes, toalhas de papel e papel higiênico. O ar-condicionado não é dos melhores ou pelo menos não parecia funcionar direito durante a apresenta-

ção do show de jazz de domingo passado, quando o salão estava abafado, caloroso (e não estava lotado).

Saída e entrada funcionam independentemente, as portas são largas, espaçosas. O saguão é o ponto alto: ventilado, bem decorado, com mesas de acrílico, poltronas e plantas, bem conservado e limpo. O bar, que chama atenção por sua localização central, não mais funciona durante os espetáculos. Quem quer matar a sede deve usar o bebedouro, também no saguão. Os camarins – cinco e os banheiros anexos são modernos, têm ar-condicionado e servem aos atores o conforto necessário. O palco é grande e a visibilidade é excelente de qualquer ponto. Entre o palco e plateia não existe, porém, cortina.

Também no Shopping Center da Gávea, o Teatro Vanucci, inaugurado há dois anos e com 410 lugares, é um boa casa de espetáculos. Tem entrada e saída pela mesma porta, mas esta é ampla. Alguns lances de escada levam ao saguão, decorado simplesmente mas limpo e com *bonbonnière*, cadeiras, bancos e alguns posters na parede. Já aí sente-se o bom funcionamento do ar-condicionado. Os banheiros – muito bonitos, com ladrilhos decorativos – estão limpos e completos.

No interior do teatro as poltronas estão em ótimo estado e são confortáveis. Tapetes limpos e novos, paredes com a mesma apresentação. O palco tem bom tamanho e é provido de cortinas. A visibilidade é boa, quer da plateia principal quer dos 100 lugares do balcão. Nos cinco camarins, armários para pendurar roupas, banheiros com *toilette* e chuveiro individual, boa iluminação, espelhos amplos, fôrmica nas bancadas. É fácil a circulação entre o palco e os camarins.

Já o Teatro da Gávea, ainda no Shopping Center da Gávea (último andar), poderia

antes ser chamado apenas de sala, principalmente se comparado com os seus vizinhos de prédio. Deixa má impressão a partir do saguão, que por sinal é bem mais amplo do que a sala de espetáculos. Sem decoração alguma, ainda que com uma *bonbonnière*, se estende para um terraço através de uma abertura sem portas. Nesse saguão, umas 20 cadeiras de plástico e uma mesa servem para palestras em dias de semana (atualmente o teatro só apresenta espetáculos aos sábados e domingos).

Um corredor estreito, que também serve de saída, leva finalmente à sala do teatro, esta lembra um anfiteatro de universidade: palco na parte de baixo e 100 cadeiras de plástico arrumadas em degraus. Três aparelhos de ar-condicionado se encarregam de refrescar um pouco a sala abafada. O palco – muito pequeno – está precisando de uma pintura. A iluminação é deficiente em toda a sala.

Os camarins não oferecem o menor conforto. São três. Pequenos, abafados, com pouca iluminação e espelhos mínimos. É difícil imaginar que ali um ator consiga trocar de roupa. Não há ar-condicionado ou ventiladores. O único banheiro não está limpo e nada nele separa o chuveiro do resto do compartimento. A administração do Teatro da Gávea está entregue ao próprio Shopping Center.

Com 396 lugares e palco com versatilidade para teatro de arena, modular e italiano, o Teatro dos Quatro (também no Shopping da Gávea) é um dos bons espaços cênicos da cidade. Suas poltronas estão em excelente estado, a refrigeração é correta e a visibilidade está assegurada de qualquer lugar onde se esteja sentado. O saguão de entrada, amplo, encerado, decorado sobriamente com posters e plantas, oferece lugares para sentar e bar com refrigerantes. Os banheiros são limpos e bem equipados.

Entre o saguão de entrada e a plateia, um corredor decorado com posters de peças e artistas antigos serve também de circulação para os atores, se a peça exige teatro de arena. Entrada e saída se dão por portas diferentes e os camarins, com bancada de fórmica e luzes especiais em redor dos espelhos têm armários para guardar roupas e sapatos. Há pia em cada um e o ar-condicionado é central. Os banheiros dos camarins – um para homens e outro para mulheres – têm chuveiro com água quente e fria. A cabina de som e luz é moderna, inteiramente forrada de cortiça.

Os teatros do Shopping Center da Gávea, ao contrário da maioria, têm estacionamento seguro, em garagem subterrânea.

Entrar no Teatro Ipanema é ter de imediato a sensação de que ali não houve qualquer preocupação com conforto e estética. Os bancos da sala de entrada estão quebrados, os banheiros não têm sabão nem toalha e pedem urgente reforma. As cadeiras – com encosto de madeira, muito antigas – estão manchadas e sujas, o tapete é velho e encardido, as paredes estão descascando. Desconfortáveis bancos de madeira são colocados na lateral da plateia quando os 285 lugares não são suficientes. Para a refrigeração, funciona um ar-condicionado central. Por trás do palco, uma escada íngreme, de cimento, leva ao subsolo, onde ficam os camarins. O espaço é grande, mas mal dividido: há 10 camarins pequenos e abafados, com pouca luz e bastante empoeirados. Os banheiros estão em estado precário e exalam mau cheiro. O palco, apesar do aspecto sujo, é bem largo e tem cortinas. Entrada e saída dependem da mesma porta.

No Teatro Tereza Rachel, a impressão inicial é enganosa. O saguão da entrada é bem amplo, tem bar com refrigerantes,

bancos para sentar e plantas decorativas. Os banheiros, embora velhos e com paredes cheias de infiltração, estão limpos, mas sem sabonete ou toalha. Passando ao interior da sala de espetáculos, o espectador espanta-se em primeiro lugar com o calor. Sem ar-condicionado, o teatro conta apenas com sete ventiladores de teto que não fazem mais do que reforçar o ar quente da sala. Os 700 lugares espalham-se por poltronas antigas, frequentemente manchadas ou rasgadas, e bancos extras de madeira colocados nas laterais da plateia e do balcão, este um constante perigo, principalmente do lado esquerdo, onde o espaço é muito estreito e as madeiras de sustentação rangem, de tão velhas. Do lado direito, há um pouco mais de espaço. No meio, quem se sentar na primeira fila nada enxergará, pois uma trave de madeira estará exatamente a sua altura.

O palco é grande e funcional. Contrasta com o subterrâneo, de difícil acesso e numa área que cheira mal, onde estão os camarins. Há quatro do lado direito, mas só três são utilizados, todos com banheiro próprio. Não tem janelas e o calor é enfrentado com alguns ventiladores. As coxias parecem em obras, tal o entulho. Há um banheiro para os atores em cena que melhor seria não existisse: chuveiros em péssimo estado, chão manchado, escuro, buracos nas paredes deixando tijolos à mostra, cheiro desagradável. Perto desse banheiro, mais dois camarins completam o desconforto que o teatro oferece aos atores. Para estes, chegar ao palco é uma operação complicada; exige a travessia, às escuras, de um caminho de tábuas soltas.

Dizem estar nos planos da administração do teatro uma reforma na plateia superior, com a troca das madeiras – onde

proliferam insetos, combatidos nem sempre com sucesso em sucessivas dedetizações – por alvenaria.

Sair do Teatro Tereza Rachel é um alívio, quando não há tumulto, pois entrada e saída funcionam pela mesma portinhola.

Nos últimos dias, o Teatro Opinião esteve nas manchetes: falou-se que seria fechado e que em seu lugar surgiria mais um supermercado. Não se confirmou a notícia: o Opinião – de invejável tradição na vida teatral da cidade – foi apenas vendido a um empresário do ramo, que promete reformá-lo.

Tal reforma deveria começar pelo próprio Shopping Center da Rua Siqueira Campos (onde está o teatro), um centro de compras sujo, quase abandonado, com escadas rolantes quase sempre emperradas. O teatro propriamente dito é tão calorento quanto seu vizinho, Tereza Rachel (o Opinião teria sido construído para ser boate, o que implica teto baixo, ao qual são inadequadas as quatro máquinas de ar-condicionado ali existentes). Os 350 lugares da plateia estão dispostos em banquinhos de madeira com estofamento de almofadas estampadas, algumas já rasgadas. O palco é amplo, mas deixa ver em alguns pontos madeiras soltas. Os camarins – cinco – são precaríssimos, com pouca luz e pouco espaço. Um só banheiro – que parece em obras, com infiltração nas paredes e tijolos soltos – serve a todos. Os banheiros que servem ao público também precisam de reforma.

Recentemente, a administração do Opinião aplicou Cr\$ 60 mil em melhorias, todas ligadas a exigências do Corpo de Bombeiros na área de prevenção de incêndios.

O Teatro Copacabana é imponente, mas decadente. Seu saguão de entrada – que dá acesso, por uma escadaria, ao Golden Room do Hotel Copacabana Palace – é amplo e pomposo, mas necessita de nova

pintura e de limpeza nas pastilhas do chão. Como lembranças de tempos melhores, mantém um balcão com divisões para guardar casacos e chapéus e, no bar, um garçom a caráter para servir água e refrigerantes. As poltronas da sala de espetáculos, se bem que antigas, não são desconfortáveis, mas algumas estão quebradas. A iluminação mal permite a leitura do programa. O ar-refrigerado funciona bem. O palco é visto de bom ângulo, de qualquer lugar. Na plateia e em outras dependências o odor é de mofo e poeira.

Os camarins espalham-se por dois andares, mas só os de cima estão bem cuidados e até enfeitados pelos atores da peça atualmente em cartaz. Os de baixo não têm sequer banheiro. A amplitude e as cortinas do palco, bem como a presença uniformizada de porteiros e lanterninhas, dão à casa um ar de fausto antigo, idade denunciada também pelo desabamento, há poucos dias, do teto do corredor que leva aos camarins, assustando atores e assistência.

No Teatro Gláucio Gill, a precariedade das instalações é denunciada já do lado de fora: a casa é quase um apêndice de uma escola pública da Praça Cardeal Arcoverde. Uma miniporta dá acesso a um minissaguão onde é quase impossível alguém locomover-se num dia de maior lotação. Nesse espaço mínimo, ainda funciona um bar. O banheiro, à disposição do público, também é pequeno, mas limpo. O ar-condicionado agrada e as cadeiras do teatro, apesar de antigas, apresentam-se em estado razoável. Dividindo o saguão da sala de espetáculos, uma cortina de veludo mostarda está suja e rasgada. O balcão é amplo e é boa a visibilidade do palco (mas não o verá direito quem se sentar na primeira fila do balcão, pois estará atrapalhado por uma grade de apoio). Os camarins, no contexto

geral do teatro, até que não são dos piores: têm janelas e estão limpos.

O principal problema do Teatro Mesbla é apresentado por suas poltronas reclináveis, que fazem barulho quando movimentadas e estão – algumas – bastante sujas ou quebradas. Outro senão: o palco tem sua amplitude e sua funcionalidade prejudicadas por um elevador de serviço que lhe toma espaço do lado direito. No mais, é uma casa satisfatória, com entrada e saída que funcionam independentes, grande saguão de entrada, banheiros do público espaçosos, limpos e abastecidos, camarins – sete – organizados e confortáveis. O ar-condicionado é bom – “até demais”, segundo alguns espectadores que reclamam de frio.

No Teatro Rival, ninguém pode reclamar das poltronas, pois elas não existem. A plateia da casa espalha-se por 150 mesinhas de quatro cadeiras, num salão talvez escuro demais. As mesas têm toalhas: há serviço de bar e comida durante os espetáculos. O palco é amplo, as coxias estão sujas, cheias de entulhos. Os camarins mostram-se em estado razoável, mas com paredes infiltradas e molhadas. O banheiro do público, municiado de papel, sabão e toalha, apresenta, contudo, paredes riscadas e exala mau cheiro.

O grande problema do Teatro Rival é, porém, não oferecer possibilidade de saída rápida no caso de incêndio ou outro acidente: a única porta que leva à rua fica no topo de uma escada, em corredor estreito.

O Teatro Dulcina deveria estar fechado para reformas tal o estado em que se encontra. Mas continua funcionando. Com tapetes que já perderam a cor, de tão velhos; poltronas remendadas, rasgadas e imundas; paredes encardidas, molhadas e com diversas tonalidades na pintura; iluminação sombria, lustres escassos; parte do teto, no lado direito do balcão, a ponto

de desabar, vidros e esquadrias sujos; banheiros sem sabão nem toalha. O ar-condicionado também não funciona direito.

Muito luxo. É o Teatro João Caetano. Mármore, granito, vidro fumê. Muita limpeza também, inclusive nos banheiros. As poltronas são confortáveis, os tapetes estão bem-conservados. Camarins em estado impecável. De qualquer lugar, a visibilidade do palco é excelente. Nada parece faltar ao João Caetano – talvez um pouco de simplicidade.

Do outro lado da Praça Tiradentes, o Teatro Carlos Gomes também se mostra em lado oposto como casa de espetáculos. O ar de decadência se faz notar desde a entrada, empoeirada e com móveis vazios. Seguem-se salas espaçosas, sem uso; dos três andares do prédio, só dois estão ativados. As poltronas, acolchoadas no assento e com encosto de madeira, de um modo geral estão manchadas ou quebradas. O tapete está solto em muitos pontos, o cheiro de mofo é constante, não há ar-condicionado e o sistema de ventilação a hélice, no teto, é meramente – ou quase – decorativo. Morcegos sobrevoam a plateia e o palco, e ratos e baratas costumam passear entre as cadeiras.

O palco tem bom tamanho e há um fosso para orquestras e até elevador para os músicos, desativado. Nos camarins, o panorama reflete o mesmo descaso, repetido ainda nos banheiros para o público. Há pouco houve uma reforma: pintaram de branco as paredes da entrada, que eram azuis.

O Teatro Glauce Rocha tem poltronas – 280 – confortáveis e em bom estado. A sala de espetáculos está limpa, bem-conservada. O ar-condicionado funciona como deve, os camarins são amplos e têm o essencial ao conforto dos atores. A visibilidade do palco é boa.

Utilizado atualmente apenas para peças de teatro experimental ou alternativo, o Teatro Cacilda Becker está razoavelmente equipado para a sua função, contando até com um bom sistema de ar-condicionado. Seu grande problema é a localização: já situado num fundo de galeria, tem sido, de uns tempos para cá, caprichosamente escondido pelo labirinto das obras do Metrô.

O grande defeito do Teatro do BNH (Banco Nacional de Habitação) é passar a maior parte do tempo fechado. Quando abre suas portas, mostra poltronas de couro reclináveis e muito confortáveis, palco de bom tamanho, ar-condicionado central eficiente, camarins que oferecem todo o conforto. Os banheiros do público chegam a ser luxuosos e a entrada e o foyer exibem extremo bom gosto. O equipamento de segurança inclui um telão de amianto à prova de fogo e tanques cheios de espuma a serem acionados em caso de incêndio.

O Teatro Maison de France de um modo geral está bem-conservado, com ar-condicionado funcionando a contento, banheiros limpos e bem supridos. Suas agradáveis poltronas de veludo seriam até um luxo desnecessário, se considera o clima da cidade.

O texto de Yan, em sua notável capacidade de síntese, já aponta para uma saída para a crise: a fuga para os shoppings. Mas para os shoppings construídos dentro dos padrões de conforto do recente Shopping da Gávea, coisa que não ocorria no Shopping de Copacabana, mais antigo, que já nascera decadente e, de certa forma, marginal. Os teatros nele instalados sofriam, conforme analisa Yan, dos mesmos males que os outros, de beira de rua. A situação dramática da cidade pedia soluções como essa apresentada pelos teatros do Shopping da Gávea.

Mas a consequência da incorporação dos teatros aos shoppings era, com certeza, a perda da fachada, da ideia de edifício teatral como monumento, o desaparecimento da identidade visual externa do teatro como prédio.

O ano de 1996 estava terminando e com ele a das mais profundas crises teatrais da história, o público que lotava outrora os teatros. Basta lembrar que na década de 1960 eram oferecidas nove sessões semanais, de terça a domingo, com vesperais às quintas-feiras, duas sessões aos sábados e duas aos domingos. Essas passaram apenas a cinco sessões e em alguns teatros somente quatro sessões por semana. O número de poltronas vazias passou a ser visível; raros espetáculos mantinham uma boa frequência de espectadores, geralmente os localizados em shoppings.

As entidades da classe como Sindicato dos Artistas (Sated), Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (Sbat) e Associação Carioca de Empresários Teatrais (Acet) se organizavam buscando uma solução para o grave problema que reinava no panorama teatral carioca.

As causas levantadas em princípio foram os aumentos dos preços dos ingressos, a violência urbana, estacionamento, segurança, crítica e ausência de textos que poderiam ir de encontro aos interesses do público, a falta de uma campanha de formação de plateia, além de uma lei de incentivo às artes cênicas, conforme palavras de Stepan Nercessian.

Poderíamos continuar dizendo que está tudo bem, mas decidimos parar de fazer este jogo, porque nunca nos levou a nada. Dessa vez, vamos mostrar que o teatro está atravessando realmente uma crise e tentar encontrar soluções.²⁸⁷

Com suas características bem particulares por força de sua própria linguagem artesanal, o teatro é uma atividade econômica, onde

existem os que o fazem comercialmente, e outros com propostas de linguagens, em busca de novos conceitos e experimentação cênica, cabendo ao público a escolha, de compartilhar ou não com estas comunhões, conforme palavras de Macksen Luiz:

A sua permanência é indiscutível e atende a uma necessidade de consumo que não se acomoda a uma realidade estritamente comercial. O produto que é oferecido não se enquadra, como uma mercadoria reprodutível da indústria cultural, na inflexível lei da oferta e procura. Há que considerar o imponderável desta atividade em que, muitas vezes, os sentimentos e a razão, além do mais puro entretenimento, são os objetos de troca. Difícil é encontrar o seu verdadeiro valor intrínseco para torná-lo vendável. [...] Mas o maior trunfo do teatro na reconquista do público está em suas próprias entranhas. É de dentro de si que o teatro deve reforçar a sua identidade como um veículo expressivo único e definitivo. A sua permanência por tantos milênios prova que seu fôlego é inesgotável.²⁸⁸

No início de 1998 surge então o grande fantasma da crise, e dá-se início ao fechamento de vários teatros no Rio de Janeiro, uma cidade já carente de casas de espetáculos. Não foram somente os que se encontravam com acesso direto às ruas, em prédios residenciais, ou comerciais, mas também os localizados dentro dos shoppings, com segurança e estacionamento.

As dificuldades financeiras foram transformando as casas de espetáculos em templos evangélicos, como o espaço das artes (ex-Teatro Alaska), fechado em 12 de outubro de 1998, arrendado pela Igreja Universal do Reino de Deus, restando para a memória cultural de Copacabana, o antigo cinema da década de 1950, que em 1919

foi modificado para teatro, marcando época com os sucessos como os espetáculos: *Os Leopardos*, ficando em cartaz de 1988 a 1993; *Feitiço*, show de Ney Matogrosso, logo após deixar o Grupo Secos e Molhados. Em 1997, arrendado, passa a chamar-se Espaço das Artes, com shows musicais.

O declínio de algumas casas começaram no início da década de 1990, perdendo espaço com a transferência das salas, para dentro de shoppings, para onde o público vai, à procura de divertimento e segurança. Com o passar dos anos, a situação veio a se agravar, já que ficava inviável manter alguns espetáculos em cartaz devido aos empecilhos de produzi-los, conforme palavras do produtor João Paulo Pinheiro:

Faço teatro há 32 anos e nunca vi uma situação como essa. Há dez anos, bastava um espetáculo ficar dois meses em cartaz para começarmos a recuperar o investimento. O ingresso custava cinco vezes mais do que o pago em cinema e as pessoas compareciam, mesmo assim. Hoje, cobramos quase o mesmo preço de um ingresso de cinema, mas as pessoas não aparecem.²⁸⁹

Depois outras casas vieram, como Imperator e Teatro da Praia, sem falar dos que anteriormente já haviam sido fechados para reformas, e continuam há anos com suas portas lacradas, como por exemplo o Maison de France e Copacabana. Além daqueles que passam mais tempo sem atividades, do que com uma temporada mesmo que seja curta, no caso o Princesa Isabel e o Brigitte Blair I e II (Centro e Copacabana).

Existem também os que estão à venda e os que foram vendidos ou arrendados, e transformados em templos religiosos, como Teatro da Praia, Teatro da Barra, Espaço das Artes e Tereza Rachel. As palavras de alguns empresários dão uma ideia da situação:

A primeira vítima da crise é o teatro. A prioridade é comprar comida, remédios, ir ao mercado, ao cinema.

Estou procurando um crente, alguém que queira comprar. Está todo mundo passando os teatros. Como não podemos transformá-los em mais nada, nem vendê-los, temos que alugar para igrejas ou morrer de fome com eles na mão.

Já fizemos de tudo. Só falta buscar o público em casa para assistir de graça. Já pensei em lotar a casa sem cobrar entrada e passar o chapéu avisando: Se não puser dinheiro, amanhã não tem espetáculo.²⁹⁰

...os incentivos estão ligados a descontos do Imposto de Renda das empresas que patrocinam. Como eles não estão tendo lucro, não têm o que descontar. O que sempre investiram era dinheiro que deixavam de pagar, dinheiro do governo. Não vão investir dinheiro deles.²⁹¹

O que vem ocorrendo, e tornou-se uma preocupação de algumas camadas da sociedade, e indignação da classe artística, é que somente os evangélicos estão conquistando esses espaços, porque um decreto municipal de 1986, assinado pelo então Prefeito Saturnino Braga, diz que cinemas e teatros são proibidos de se transformarem para uso de outras atividades. Entretanto, o decreto não proíbe que casas de espetáculos e cinemas sejam modificados para lojas comerciais.

Helena Severo, Secretária de Cultura, comenta o decreto:

A Procuradoria do Município entendeu que só os teatros e cinemas dos shoppings têm que continuar a ser teatros e cinemas. O Espaço das Artes não é atingido por essa lei, não é obrigado a continuar como teatro.²⁹²

Nesta ótica, os Teatros de Arena e Tereza Rachel, que estão localizados dentro de um

shopping, ficam impedidos de virarem lojas comerciais. Não foi por acaso que o Tereza Rachel já foi arrendado pelos Evangélicos, ficando como bola da vez, o Teatro de Arena, conforme palavras de seu proprietário: “Se uma igreja quiser eu vendo, alugo, prefiro vender, mas faço qualquer negócio. A expectativa do futuro está muito ruim”.²⁹³

Em 1999, o fantasma da crise continuava a rondar suas futuras vítimas, deixando os teatros do shopping, acusados de terem sido os causadores da crise no início da década de 1990, já em estado de doentes terminais, como o Teatro dos Quatro, Teatro de Arena, Clara Nunes, e que aguardam uma boa proposta, enquanto outros como Posto Seis e Rubens Correa, lutando contra, tentando com todos os recursos, uma tentativa de afastar o fantasma da crise.

Eis as palavras de alguns empresários dos teatros citados à Roberta Oliveira, publicadas no jornal *O Globo* de 26 de abril de 1999.

Se recebermos uma boa proposta vendemos...

Sérgio Britto
(Teatro dos Quatro).

Não estamos tendo um retomo à altura do capital que investimos... se eu ou o Paulinho tivéssemos que viver do que o teatro nos dá, no entanto, seria um problema...

Danilo Rocha
(Teatro Clara Nunes).

Não sei como os outros teatros estão reagindo à crise..., se houver um bom negócio, a gente aceita.

Carlito Ferreyra
(Teatro de Arena).

Quero manter o teatro em funcionamento e estou lutando com unhas e dentes para isso, mas tenho medo de que, em alguma

hora, eu não consiga mais sustentá-lo e seja obrigado a me desfazer dele!

Ivan de Albuquerque
(Teatro Rubens Corrêa).

Hoje em dia, o teatro é uma preocupação, mas só irei vendê-lo quando se transformar num peso para mim.

Thaís Portinho
(Teatro Posto 6).

1972

Teatro Tereza Rachel

O Teatro Tereza Rachel, também conhecido como “Terezão” foi projetado em 1958 pelo arquiteto Henrique Mindlin, e aberto provisoriamente em 16 de outubro de 1971, com o show da cantora Gal Costa. Parte integrante do Shopping Center de Copacabana, localizado na Rua Siqueira Campos, 143, sobreloja, foi inaugurado oficialmente em 1972.

Para montá-lo, Tereza Rachel fez empréstimo em banco, comprou cadeiras usadas de um antigo cinema da Rede Luiz Severiano Ribeiro, e o dotou de todos os recursos técnicos necessários: boca de cena de 12 m por 16 m de altura e 12 m de largura, urdimento, uma boa coxia e profundidade para grandes montagens. Sua capacidade é de 550 espectadores sentados, com dois balcões, subdivididos em primeiro e segundo, rodeados de bancos de madeira, o que permite uma capacidade de cerca de 600 lugares. Não possuía ar-condicionado, somente ar renovado.

A ideia para a movimentação do teatro é dividi-lo em duas temporadas nos meses de verão, como o teatro ainda não tem ar-condicionado, somente ar renovado, apresentações de shows musicais e, durante os meses de inverno, peças teatrais: daí a



fama do Teatro Tereza Rachel como teatro de shows musicais e o seu apelido...²⁹⁴

Teatro Tereza Rachel. Palco e vista parcial da plateia

Durante os três primeiros anos de existência, a Companhia Tereza Rachel apresentou duas produções: *Tango*, de Mrozek, em abril de 1972 e a peça *Mais quero um asno que me carregue que cavalo que me derrube*, de Carlos Alberto Sofredini, uma adaptação da *Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente.

De propriedade do ex-Senador Arnon de Melo que o arrendou à atriz... [...]

...o Tereza Rachel precisa de reformas. A consequência disso é a ausência de bons espetáculos na casa. A falta de conforto afasta o público. O teatro também está à venda, mas Tereza Rachel, que tem a preferência, não tem dinheiro para comprar.²⁹⁵

Em 1981, o Serviço Nacional de Teatro aluga a casa por um período experimental de um ano (8/12/1981 a 4/4/1982), para realização de espetáculos de dança, intitulando-o Teatro de Dança. Pela primeira vez no Rio de Janeiro, um teatro era transformado em espaço destinado exclusivamente a espetáculos de dança.

O teatro que abrigou espetáculos do porte de *Missa Leiga*, *A Gaiivota*, *Gota D'água* etc. além de shows de Caetano Veloso, Ney Matogrosso, Gal Costa etc., o “Tereirão” foi durante doze anos de existência um martírio para seus frequentadores, pela total falta de conforto, ausência de ar-refrigerado e a falta de cadeiras numeradas, entre outros entraves

impostos ao público, fechando suas portas em 1982. Neste mesmo ano Tereza Rachel deixa de ser arrendatária e passa a proprietária, comprando a casa. Fechando-o novamente, e durante sete meses é feita uma reforma geral. Uma nova e bem equipada sala de espetáculos, sem luxo, porém confortável com poltronas estofadas, novos camarins e banheiros, ar-condicionado central, parede com tratamento acústico, revestidas de cortiça, novo equipamento de luz e som, e uma fachada toda com vidros blindex, e com o nome do teatro em letras de aço escovado. Sua capacidade passou a ser de 560 espectadores. Uma reforma que já era esperada não só pelo público mas por todo o meio artístico, como comenta Tereza Rachel.

Essa demora aconteceu porque nunca me foi dado um contrato comercial, de cinco anos. Eu tinha que renovar meu contrato anualmente, não era um contrato comercial. No momento em que seu proprietário decidiu vender o espaço ano passado, eu na realidade, nem tinha prioridade na sua compra; só numa espécie de direito moral adquirido ao longo de 13 anos como arrendatária. Vários grupos quiseram comprá-lo, mas eu tive a preferência. E o fiz, usando o financiamento do BD-Rio, o mesmo que deu margem à construção do Teatro dos Quatro, do Vanucci, do Cine-show Madureira. Foi um empreendimento do Governo Faria Lima, intensificado com a ação do filho de Tancredo Neves...²⁹⁶

No hall do teatro, Tereza Rachel prestou uma homenagem aos nossos muitos falecidos e eternos, com pôsteres de Cacilda Becker, Ziembinski, Sérgio Cardoso, Glauce Rocha, Paschoal Carlos Magno, Oduvaldo Vianna Filho, Jayme Costa, Roberto Viana, Alda Garrido e Jardel Filho. E também a Madame

Morineau e Dulcina de Moraes, que ainda eram vivas na época, e Paulo Autran.

É reinaugurado então com o show *Chico Set*, com Chico Anysio, e em seguida abre espaço para musicais do porte de *Chorus Line* e *Drácula*.

Em 1985, era inaugurada em 22 de julho em suas dependências a sala de ensaios Paulo Pontes, com a apresentação do elenco da peça *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, com direção de Maurice Vaneau. A sala de 10 m por 9,3 m, dispõe de mesa de leitura com 12 cadeiras, ar-condicionado e dois banheiros.

Em 1997, o grande sonho de Tereza Rachel era comprar algumas salas do shopping próximas ao teatro e fazer uma parceria com o vizinho Teatro de Arena, para poder expandir seus domínios, transformando o segundo andar do shopping, numa espécie de centro cultural.

Com o tempo nada aconteceu, e o teatro foi transformando-se em um fardo pesado para a atriz-empresária, já que as companhias procuravam outras casas de espetáculos, conforme palavras de Tereza Rachel:

O teatro é cada vez mais um artigo de luxo, as pessoas, quando vão, querem ir a um shopping. O meu não tem tanto luxo, mas tem estacionamento, segurança. Só que os empresários das peças de sucesso não o procuram, preferem os teatros da Gávea.²⁹⁷

Em 1998 começaram a surgir propostas de aluguel, mas não de produtores teatrais, e sim da Igreja Universal. E a empresária tentou por todos os meios uma ajuda junto aos órgãos culturais do Município, do Estado, e Federal mas foram infrutíferas suas apelações. E mais uma derrota para a cultura carioca veio acontecer, o teatro foi alugado à Igreja Universal do Reino de Deus, a partir do dia 1º de janeiro de 1999.

E em 6 de janeiro do mesmo ano Tereza Rachel era notificada pelo 2º Departamento de Licenciamento e Fiscalização da secretaria Municipal de Urbanismo, por não haver pedido licença para modificação de uso do espaço. Em 9 de janeiro daquele ano era publicada uma matéria em *O Globo*, em que Tereza Rachel se dirige ao “Ao Respeitável Público”.

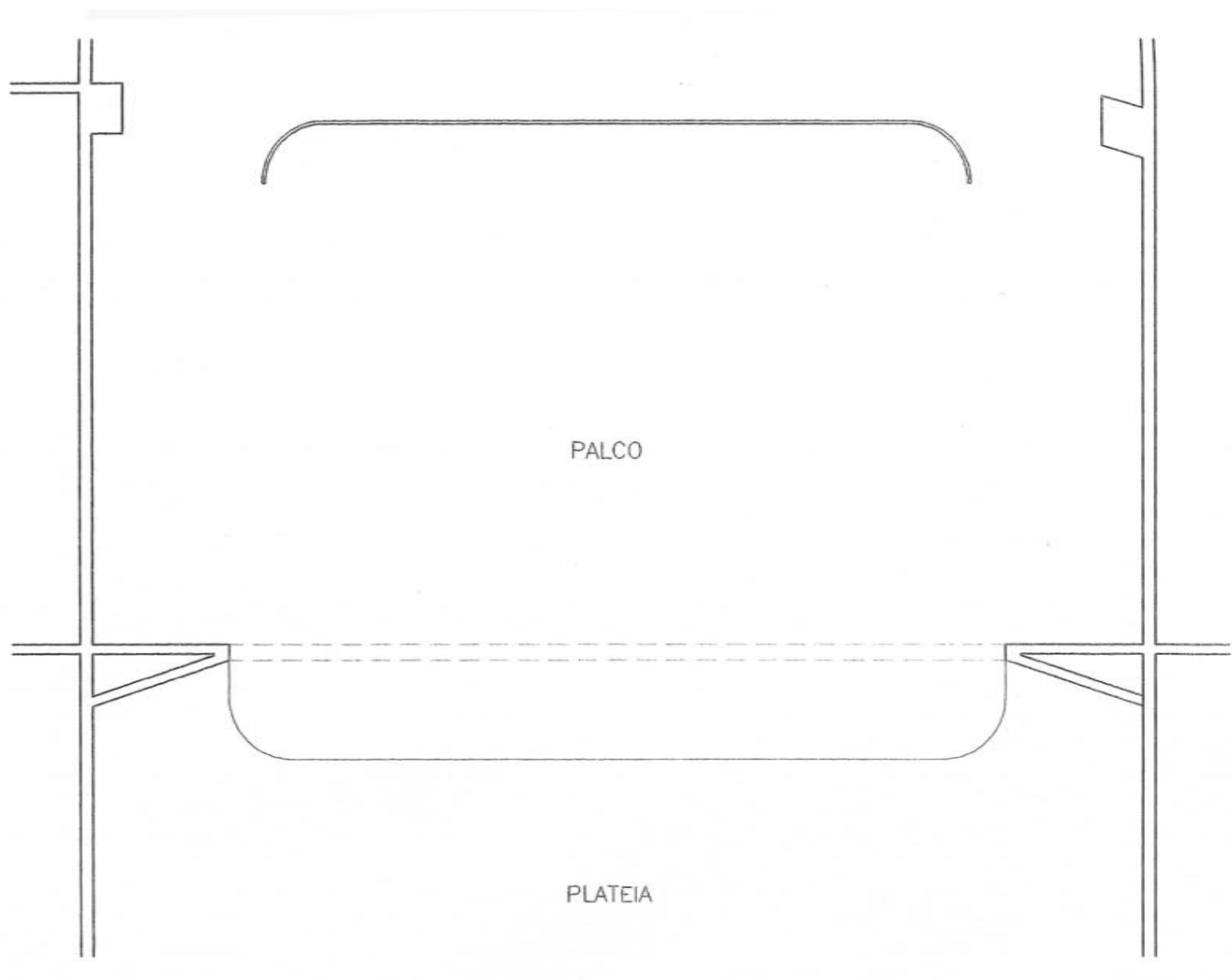
O Teatro Tereza Rachel fecha as suas portas depois de 28 anos de bons serviços prestados à vida da cidade do Rio de Janeiro, considerada a capital cultural do país. Projetado pelo arquiteto Henrique Mindlin, um dos criadores do MAM, a casa de espetáculos foi construída obedecendo a todos os ditames da boa engenharia teatral, com espaços funcionais, palco diverso e acústica excepcional, um dos raros teatros do Rio idealizado para ser, de fato, teatro. Foi uma luta incessante mantê-lo funcionando por mais de um quarto de século, sem nenhum tipo de ajuda dos assim chamados poderes públicos.

Aberto provisoriamente em 1971 e inaugurado em 1972, o Teatro Tereza Rachel logo se tornou, de forma surpreendente, um dos principais espaços culturais da cidade, tanto no que dizia respeito à encenação de peças quanto ao que se referia à apresentação de shows musicais e festivais de dança. Centenas de autores nacionais e estrangeiros ali foram encenados, de Shakespeare a Plínio Marcos, de Tennessee Williams a Guarnieri, de Dario Fo a Nelson Rodrigues, passando por Tchecov, Noel Coward, Maria Adelaide Amaral, Dias Gomes, Ariano Suassuna até Chico Anysio. Sem ser escola formal, dezenas de novos dramaturgos ganharam, nos palcos do Terezão, campo para seus projetos, concretizando sonhos e somando experiência e projeção.

Foi com facilidades quase associativas que lá estreou, em 1975, o clássico *Gota d'água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque, e que veio a se transformar numa espécie de marco do teatro brasileiro contemporâneo. Um grande número de encenadores materializou seus experimentos e acertos cênicos, e podem-se contar nos dedos os atores brasileiros de envergadura que não representaram no palco do Tereza Rachel. Ao todo, foram mais de três mil eventos realizados, alguns extraordinários e extrateatrais, como quando, por exemplo, o teatro abriu suas portas aos anistiados, nos anos 80, recepcionando Darcy Ribeiro e dezenas de expatriados que voltavam jubilosos ao país que amavam.

No que se refere à música popular, qualquer historiador pode encontrar na pauta do teatro o acervo de informações que comprova que o Tereza Rachel representou para a consolidação da MPB, nos anos 70, o mesmo papel que desempenhou o auditório da Rádio Nacional na vida musical brasileira dos anos 50. Personalidades como Gal Costa, Gilberto Gil, Ivan Lins, Gonzaguinha, Ney Matogrosso, Paulinho da Viola, Turíbio Santos, entre muitos compositores e instrumentistas hoje consagrados, deram os primeiros passos de suas vitoriosas carreiras no espaço então considerado o templo da nossa moderna música popular.

Depois de um breve período de reforma, no início dos anos 80, o Tereza Rachel tornou-se um espaço para o brilho dos musicais e festivais de danças. *Chorus Line*, *Drácula*, *Rock Horror Loja dos horrores* foram alguns dos espetáculos que dividiram funções com festivais de balé e ciclos de danças contemporâneas e que enriqueceram a agenda cultural da cidade. Por conta desta atuação e a receptividade do público, o Tereza Rachel foi considerado, em pes-



quisa de opinião promovida pelo *Globo*, em 1994, como o segundo melhor teatro privado da cidade, com desempenho de público maior do que o Municipal.

Ao completar 25 anos, pressentindo que o teatro não apresentava as necessárias condições para se manter competitivo, arregimentei forças e, contando com projeto inteligente do arquiteto Shigeo Adachi, procurei o Ministro Welfort. O ministro não me recebeu mas fui aconselhada a encaminhar o projeto da reforma à Secretaria de Apoio à Cultura, para que recebesse endosso e, assim, auferisse os benefícios da Lei de Amparo à Cultura. Até hoje, não obtive resposta formal sobre o projeto encaminhado.

No plano estadual, procurei as secretarias do Governo do setor, inutilmente.

Teatro Tereza Rachel. Planta baixa, (S.E.)

Para não fechar o legendário teatro, mobilizei todos os esforços, meios e instâncias, procurando a ação do Prefeito Luiz Paulo Conde, que permaneceu insensível a qualquer tipo de negociação e apoio, coisa intrigante, porque teatros sem a mesma envergadura histórica e sem as condições e a amplitude do Tereza Rachel foram amparados pela Prefeitura e incorporados à rede municipal de teatros. Mas o Tereza Rachel, não.

O Tereza Rachel sempre foi para mim motivo de orgulho. Por ele enfrentei adversidades, dívidas e até marginalizei minha profissão de atriz. Tenho consciência de que manter um teatro aberto para uma comunidade é tão importante quando

manter um parlamento, um templo ou uma universidade de portas abertas, pois através da permanência dessas instituições se mede o grau de civilidade dos povos e de suas elites. Mas sem condições, sozinha, de reformar ou manter o Tereza Rachel de portas abertas, e incapaz de sensibilizar os poderes públicos quanto ao dever de não se deixar fechá-lo, a alternativa possível foi deixá-lo aberto para servir a outro tipo de função e público. Antes isto, do que vê-lo em ruínas.

Tudo isto é muito grave, especialmente no momento em que se fala muito nas garantias constitucionais às atividades culturais, e proliferam-se leis, incentivos, orçamentos bilionários, ministérios, secretarias e um enorme aparato de instituições e agências culturais. Como o Tereza Rachel, fechou-se nos últimos tempos grande número de teatros, cinemas, livrarias e espaços afins não só em Copacabana, mas em toda a cidade, como já disse, considerada a capital cultural do país. E os sinais – salvo se não se pertence a fechado núcleo de interlocutores oficiais – não são dos melhores. A perspectiva é de que outros espaços e mesmo atividades culturais venham a desaparecer.

Mas este escrito não busca acusações nem ressentimentos, pelo contrário, procura o reconhecimento. Do fundo do meu coração, quero agradecer a todos aqueles que ajudaram com seu trabalho e suas presenças – as pessoas que estiveram na plateia, no palco e nos bastidores – a manter aberto por tanto tempo o Teatro Tereza Rachel. A essas pessoas, que formam legiões, meu especial reconhecimento e minhas desculpas por não ter sabido ou podido manter vivo um espaço tão intenso de magia, arte, conhecimento e paixão.

Minhas sinceras desculpas e meu eterno reconhecimento.

1977

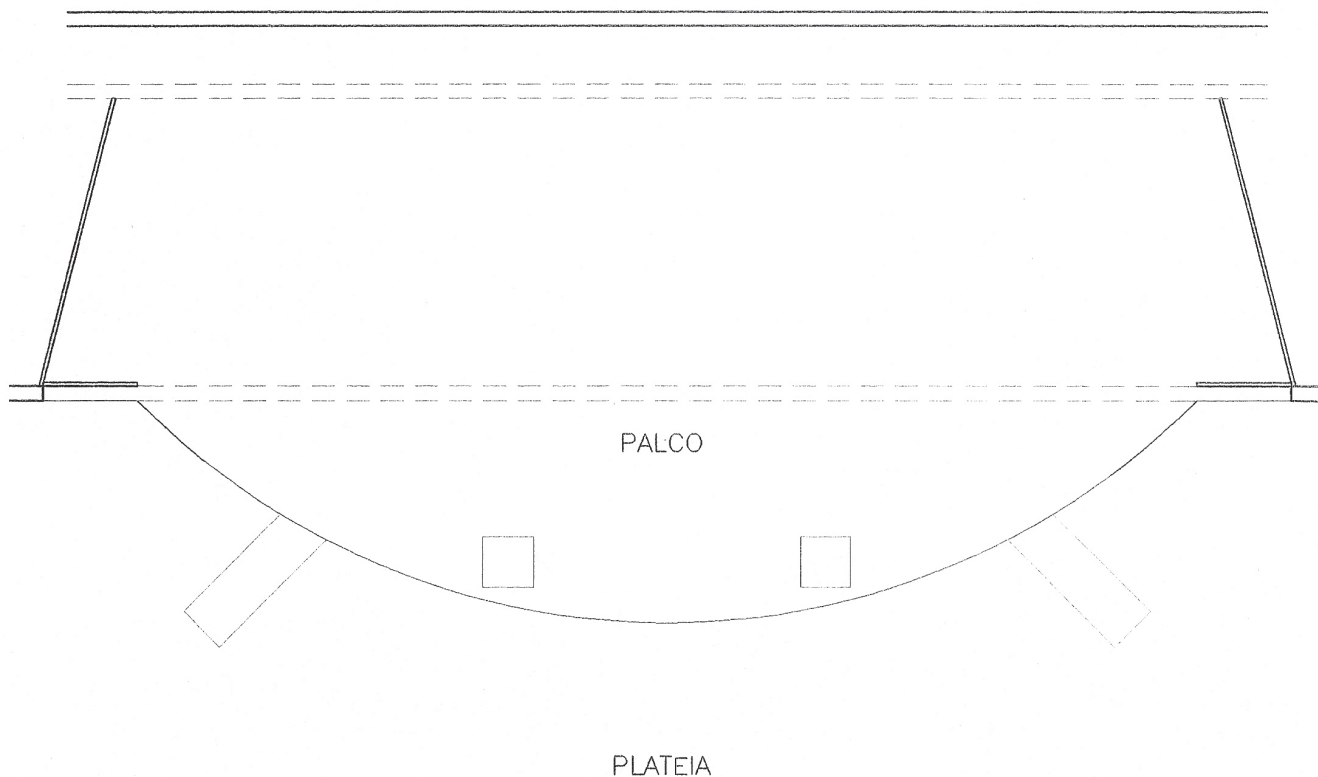
Teatro Clara Nunes

O Teatro Clara Nunes, situado no Shopping Center da Gávea, Rua Marquês de São Vicente n. 52, foi inaugurado em 11 de maio de 1977, com o show de Clara Nunes *Canto das três raças*, com direção de Arlindo Rodrigues, uma casa especialmente construída para shows.

Artista consagrada na música popular brasileira, Clara Nunes sempre desejou empregar o dinheiro que ganhou na vida artística em alguma coisa que beneficiasse o seu trabalho e o de seus colegas, surgindo a possibilidade (que anteriormente pertencia a Chico Anysio, que por não ter tempo para administrá-lo, concordou em vendê-lo) de comprar o teatro do Shopping da Gávea, em sociedade com seu marido Paulo Cesar Pinheiro e Danilo Rocha, como ela mesma comenta em entrevista a Alberto Mara.

Acho que estou retribuindo ao público o que ele me deu durante todo esse tempo. Eu poderia pegar esse dinheiro e comprar uma casa em Cannes, ou então comprar um iate, enfim, gastar o dinheiro particularmente, mas eu quis consolidar uma coisa pensando nos outros também. Ainda parece um sonho, mas já é realidade.²⁹⁸

Com capacidade para 470 espectadores, em confortáveis e espaçosas poltronas estofadas na cor gelo, ar-condicionado perfeito, boa acústica e 5 camarins. O palco com porão de pouca altura, tem uma boca de cena das maiores do Rio de Janeiro, porém com pouca profundidade e altura, sem possuir urdimento e coxias. Uma caixa que recebe melhor espetáculos musicais, devido ao seu palco e plateia de 180°, uma sala de espetáculo em forma de leque. Possui uma boa



cabine de luz e som, camarins e um simpático foyer.

Clara Nunes confirma em entrevista a *O Globo* o porquê do estilo de sala e palco para o seu teatro:

Outra coisa que me influenciou a fazer o meu teatro é a carência de salas de espetáculos que existe no Rio. Quando se quer fazer um show, tem que se esperar seis a sete meses um teatro disponível. Depois, nem todos os teatros atendem às necessidades técnicas de determinados espetáculos. Por isso eu fiz um teatro com os cuidados técnicos essenciais, tendo um palco com 17 metros de boca e com foço, acústica perfeita e mais outro detalhe: esta sala pode funcionar tanto para espetáculos musicais como teatrais.²⁹⁹

No seu terceiro dia de funcionamento, em 13 de maio de 1977 a casa foi interdita por falta do “habite-se” para funcionamento conforme publicado na imprensa:

Teatro Clara Nunes. Planta baixa, (S.E.)

O Teatro Clara Nunes não completou o terceiro dia de apresentação do show *Canto das três raças*. O primeiro show foi vendido para uma entidade beneficente; o segundo, na última quinta-feira, foi dedicado à imprensa e convidados especiais; e anteontem, quando a casa estava com a lotação vendida, a cantora teve de devolver os 470 ingressos vendidos porque sua casa fora interdita a mando do Diretor de Fiscalização da Prefeitura, Renato Paquet Netto.³⁰⁰

E uma simples assinatura tumultuava a carreira do show de Clara Nunes, depois de cumprir todas as exigências com respeito à segurança, à fiscalização do corpo de bombeiros e da censura (que existia na época), conforme ela explicava, na mesma ocasião:

Este senhor negou-se a assinar o alvará para funcionamento provisório, dizendo

que para mim ele só dará o alvará definitivo. E se eu quiser o provisório, só assinará com a ordem do Prefeito Marcos Tamoyo.

O Teatro Clara Nunes veio a perder sua fundadora, mas o compositor Paulo César Pinheiro e o advogado Danilo Rocha continuam à frente da casa de espetáculos, que apesar de um palco limitado tecnicamente (ausência de urdimento e coxias), possui uma confortável plateia; e as encenações lá apresentadas geralmente têm seu público certo.

Uma nota publicada no início do ano de 1999, em uma coluna do jornal *O Globo*, deixou a classe artística preocupada:

O Teatro Clara Nunes está à venda. Seus proprietários, Paulo César Pinheiro e Danilo Rocha, já receberam duas propostas pelo estabelecimento, avaliado em R\$ 3 milhões.³⁰¹

Três meses depois mais uma notícia veiculada na imprensa, onde Danilo Rocha, sócio de Paulo César Pinheiro, em entrevista ao jornal *O Globo* de 26 de abril de 1999 fala de abrir mão de seu teatro, mas evitando afirmar que o teatro estivesse à venda.

Não estamos tendo um retorno à altura do capital que investimos no teatro. As despesas com pessoal, condomínio e luz são muito altas, mas temos conseguido ter algum lucro porque as temporadas das peças têm sido razoáveis. Se eu ou o Paulinho tivéssemos que viver do que o teatro nos dá, no entanto, seria um problema. Quando os grandes nomes da música começaram a preferir o Canecão ou o Metropolitan, mudamos a nossa filosofia.³⁰²

E onde há fumaça, há fogo. Aguardemos. Por enquanto o teatro vem mantendo sua programação com atividades teatrais.

1978 Teatro Vanucci

No terceiro andar do Shopping Center da Gávea, Rua Marques de São Vicente n. 52, era inaugurado em 20 de abril de 1978, o Teatro Vanucci, de propriedade de Augusto Cesar Vanucci. A peça de estreia foi *A história é uma história*, de Millôr Fernandes, com direção de Jô Soares, e sendo o primeiro elenco integrado por Antonio Fagundes, Sandra Bréa e Olney Cazarré; e o segundo com José Augusto Branco, Angela Leal e Olney Cazarré.

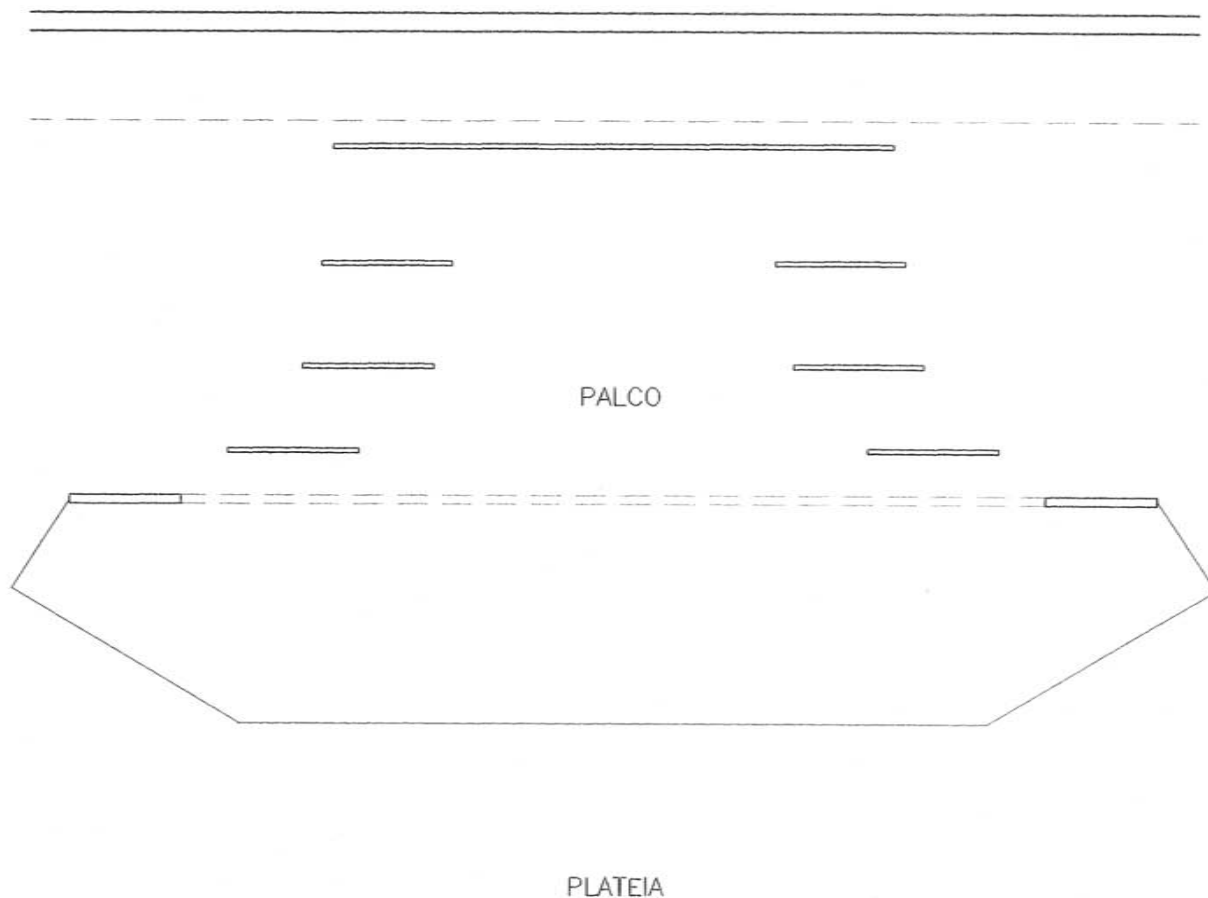
A ideia da montagem do texto de Millôr Fernandes foi de Olney Cazarré, que também foi produtor em sociedade com Augusto Cesar Vanucci e Ingrid, na época sua mulher. Cenários e figurinos de Flávio Phebo, arranjos musicais de Guio de Moraes, e Pedro Paulo Rangel como assistente de direção.

O teatro possui 500 lugares, distribuídos na plateia e balcão, com bom ângulo de visibilidade, um palco que apesar de boa boca de cena, não possui profundidade, coxias e nem urdimento. Tem 8 camarins, poltronas estofadas, ar-condicionado, cabine de luz e som e um bar-bombonière (Café-Nice).

Para Vanucci a inauguração de seu teatro tornava-se um verdadeiro evento, conforme ele explica:

Ter um teatro é o privilégio da realização de um sonho. E significa também uma forma de dizer muito obrigado à arte que me deu tudo. Quanto a peça, não fui o diretor, porque não fiz um teatro para uso exclusivo, além de saber que não poderia dedicar-me como gostaria, pelas preocupações com os detalhes finais da inauguração.³⁰³

Augusto Cesar Vanucci dedicou vinte anos de sua carreira aos palcos, indo então para televisão: TV Excelsior, TV Rio e, na



TV Globo, percorreu todos os caminhos, até chegar a Diretor da Linha de Shows da emissora, onde foi responsável por programas como Brasil pandeiro, com Betty Faria e Saudade não tem idade, com Bibi Ferreira. Mas sua grande paixão sempre foi o teatro de revistas, que pretendia estimular com a abertura de sua própria casa de espetáculos, como ele mesmo comenta: “Quero voltar a montar teatro de revista como fiz na televisão com Brasil Pandeiro”.³⁰⁴

Mas Vanucci, na época, afirmava que apesar de não ser ligado a nenhuma espécie de seita ou grupo religioso, tinha um compromisso com a espiritualidade, que o havia ajudado muito em seus momentos difíceis, e que pretendia em seu teatro, fazer também alguma coisa nesse sentido, como: palestras, conferências de caráter humanístico e, peças de conteúdo espiritualista. E Vanucci justificava: “Mas o im-

Teatro Vanucci. Planta baixa, (S.E.)

portante é retribuir, tudo de bom que me foi proporcionado”.³⁰⁵

Mineiro de Uberaba, Vanucci chegou ao Rio com uma carta endereçada a Paschoal Carlos Magno. Após realizar os testes, foi o primeiro colocado, ganhando uma bolsa de estudos, e logo foi convidado por Renata Fronzi para trabalhar na peça *Loura ou Morena*. E como forma de reconhecimento àquelas pessoas que o ajudaram comentava, na mesma ocasião:

A sala vai se chamar Paschoal Carlos Magno, e isso é o mínimo que poderia fazer como homenagem ao pai do teatro brasileiro, dos maiores catalizadores de talentos, mas extremamente injustiçado. Teremos fotografias de pessoas que contribuíram para a profissão, como Renata

Fronzi, Bibi Ferreira, Virgínia Lane, Prócio Ferreira, Ziembinski e outros...

Seus desejos em grande parte foram concretizados, pois o Teatro Vanucci, administrado atualmente por Ingrid e Fernando, continua mantendo um repertório de comédias, shows e espetáculos de conteúdo espiritualista, sempre com muito sucesso.

1978 Teatro dos Quatro

Com projeto de Thompson Motta e Fernando Pamplona, em março de 1977, foram iniciadas as obras do Teatro dos Quatro, no Shopping Center da Gávea, localizado onde funcionava a ex-discoteca Frenetic Dancing Days, de Nelson Motta. A construção foi entregue a Hugo Mamede. Sérgio Britto faz a apresentação dos proprietários: “Somos quatro sócios: Um velho amigo, o José Ribeiro Neto: os outros dois amigos recentes, Paulo Mamede e Mimina Roveda, cineasta e pintora”³⁰⁶

Depois surge o nome de Waldemar Marques (o ator Dema Marques), retirando-se da sociedade em 1982, conforme noticiava Yan Michalski no *Jornal do Brasil* em 20 de julho de 1982. O Teatro dos Quatro deveria chamar-se “dos três”, pois nunca conseguiram um quarto sócio estável, como explica Sérgio Britto.

Em 33 anos de teatro tenho sempre procurado o caminho mais difícil, não que eu não queira o mais fácil, mas não me sinto monumento do teatro e nem tenho maiores pretensões. Quero apenas fazer teatro, foi de repente que acordei e vi que produzo há 17 anos. Primeiro foi o Teatro dos 12, com o grupo que tinha saído do Teatro do Estudante; depois o Teatro dos Sete, e agora, Teatro dos Quatro. O número sem-

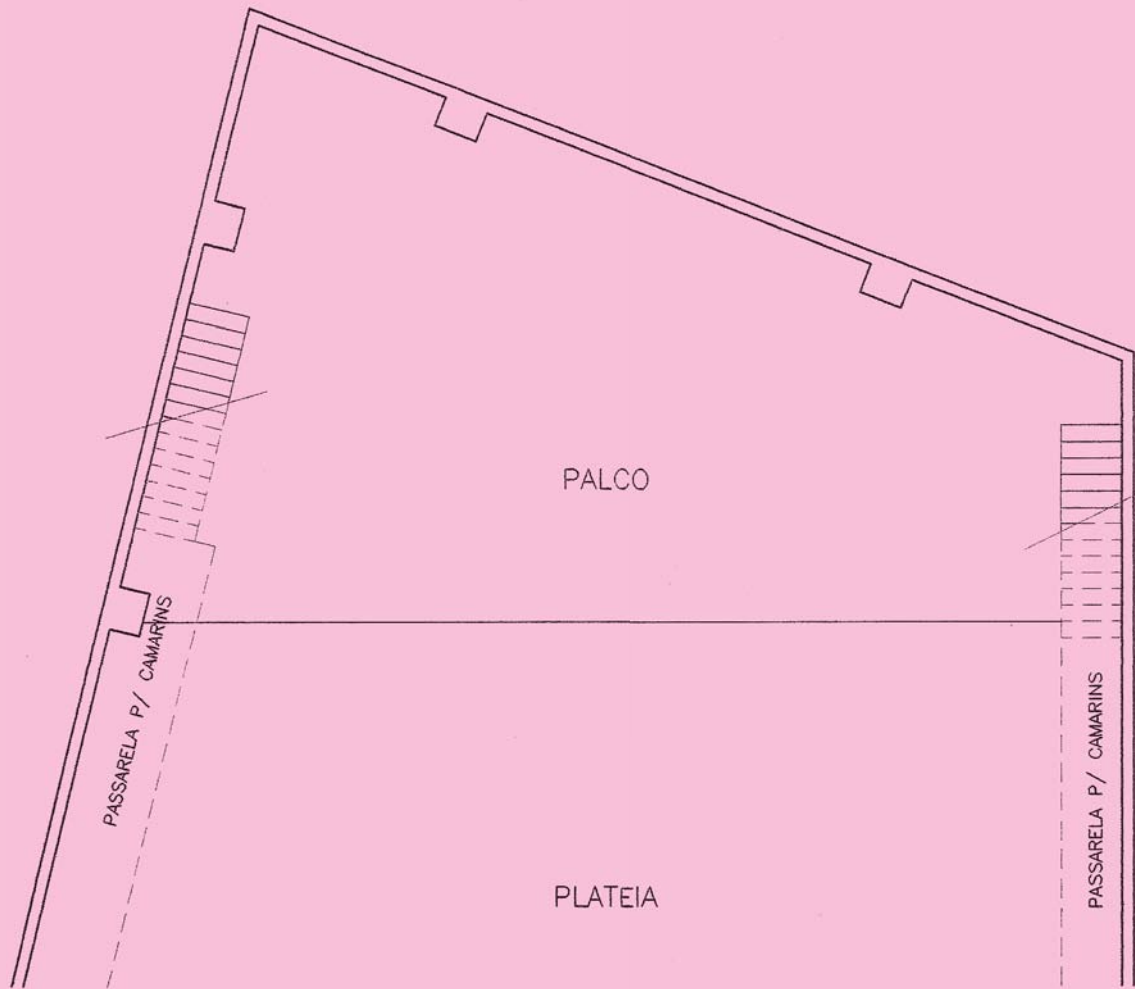
pre foi uma constante, pela dificuldade em achar um nome. No Teatro dos Quatro, somos na verdade, três sócios ...³⁰⁷

Projetado para ser uma casa versátil, com vários tipos de palco (italiano, arena e elizabetano), com 402 lugares, se propunha a ser um elemento catalizador das atividades teatrais cariocas, tendo à frente Sérgio Britto, um homem de teatro, que além de sua visão empresarial, era capaz de avaliar a criação de um centro teatral.

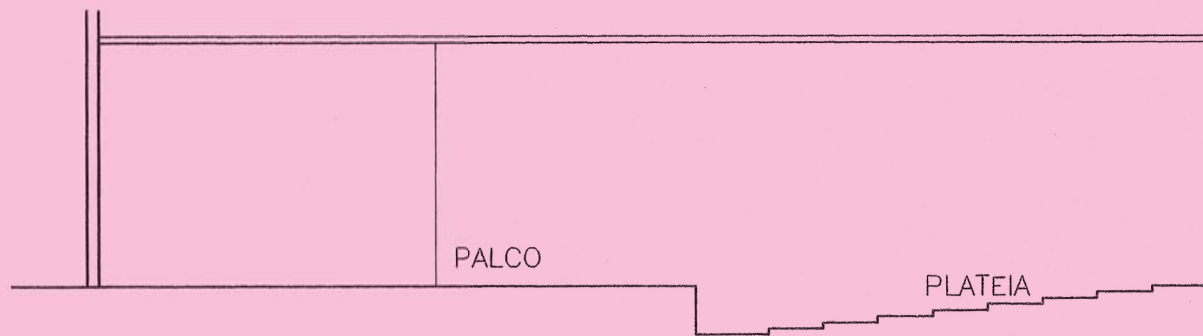
Nós pretendemos criar sem excessiva modéstia e também sem pretensões mirabolantes, um trabalho do melhor nível artístico e cultural. Nosso repertório, pensado e sonhado, incluirá Gorki, Tchecov, Brecht e O’Casey. E nesse gosto pelo melhor estou plenamente apoiado pelos meus sócios que podem não ter sido pessoas de teatro até ontem, mas que foram sempre pessoas profundamente interessadas nos caminhos do teatro brasileiro.³⁰⁸

Pronto o teatro, com financiamento do BD-Rio, foi inaugurado em 11 de julho de 1978, com a peça *Os veranistas*, de Máximo Gorki; tradução de Millôr Fernandes; direção de Sérgio Britto, cenários de Helio Eichbauer. No elenco: Sérgio Britto, Renata Sorrah, Luis de Lima, Pedro Veras, Angela Vasconcelos, Eliza Simões, Ítalo Rossi, Tetê Medina e Nildo Parente.

Depois do sucesso de *Os veranistas*, vieram outras produções do Teatro dos Quatro, mantendo o mesmo critério de qualidade, e com excelentes repercussões de público e crítica: *Papa Highirte*, de Oduvaldo Vianna Filho, com direção de Nelson Xavier; *Afinal uma mulher de negócios*, de Reiner Werner Fassbinder, direção de Walter Schorlies e *Os órfãos de Jânio*, de Millôr Fernandes, direção de Sérgio Britto.



Teatro dos 4. Planta baixa, (S.E.)



Teatro dos 4. Corte, (S.E.)

Durante seus primeiros anos de vida seu palco foi cedido para espetáculos infantojuvenis: *A revolução dos patos* e *As ilhas do dia a dia*. Promoveu cursos teóricos e práticos de iniciação teatral, com duração de dez meses, e aulas a cargo de Sérgio Britto, Eric Nielsen, Amir Haddad e Hamilton Vaz Pereira. Seus horários ociosos foram preenchidos com um ciclo de música de câmara, de que participaram renomados artistas, mas que teve vida efêmera. Também lá fez uma temporada Gal Costa, que alugou o teatro.

Entretanto, o Teatro dos Quatro funcionava mais próximo ao conceito de uma companhia estável, pois seus três sócios constituíam um núcleo que trabalhava junto em quase todas as produções: Sérgio Britto como ator e/ou diretor, Paulo Mamede como cenógrafo e também diretor, e Mimina Roveda como figurinista, da mesma forma que alguns atores atuavam em várias montagens por eles produzidas. Suas produções não se limitavam à própria casa de espetáculos, como foi o caso de *A ópera do malandro*, de Chico Buarque e Rui Guerra, apresentado no Teatro Ginástico, antes mesmo da inauguração da própria casa.

O repertório produzido traduzia uma constante preocupação com a qualidade dos textos, para crítico nenhum botar defeito, como outras montagens que se sucederam, depois de *Os órfãos de Jânio*; *Morte acidental de um anarquista*, de Dario Fo; *O suicídio*, de Nicolai Erdman; *Imaculada*, de Franco Scaglia; *As lágrimas amargas de Petra Von Kant*, de Fassbinder. Foi hospedado e patrocinado pelo grupo a encenação *Ato cultural*, de Cabrujas; e *Comunhão de bens*, de Alcione Araújo, produzido também pelo grupo.

Sobre a qualidade, é Sérgio Britto quem fala:

Há quatro anos estamos desenvolvendo uma tentativa desesperada de qualidade

absoluta, sem peças vazias, inúteis. O Teatro dos Sete, do qual participei de 1959 a 1965 junto com Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Ítalo Rossi, Gianni Ratto, já tinha essa preocupação com a qualidade dos textos; mas Ratto, que era o nosso diretor artístico, achava então que estávamos apenas nos exercitando para fazermos mais tarde um repertório ainda mais exigente e importante. Acho que no Teatro dos Quatro estamos fazendo esse repertório que não tivemos tempo de fazer no Teatro dos Sete, porque a companhia se desfez. Tenho a sensação de estar recuperando o tempo perdido e retomando a uma ideia muito amadurecida.³⁰⁹

Sérgio afirmava, em 1978, que a intenção era a de dar uma atividade constante à casa, uma intensa programação cultural, que haviam esquematizado, como ele mesmo esclarece:

Não pensamos em alugar o teatro em hipótese alguma, por isso, pretendemos movimentá-lo permanentemente. Queremos um centro ativo de cultura e arte, pois só assim se completará o plano que traçamos desde o início.³¹⁰

Mas nem tudo era um mar de rosas para o grupo, muito pelo contrário, era uma constante luta contra os problemas econômicos, que em 1981 impossibilitaram a companhia de produzir seus próprios espetáculos. A amortização da dívida junto ao BD-Rio (Banco de Desenvolvimento do Estado do Rio), para a construção do teatro, era a grande, e talvez a maior dificuldade que enfrentavam, sem contar a manutenção do teatro e a folha de pagamento da equipe técnica. Nem todos os projetos idealizados pela companhia quando de sua criação foram concretizados, como afirma Sérgio Britto:

Não conseguimos, por exemplo, realizar o nosso desejo de abrir espaço para grupos jovens, independentes, a não ser sob forma de aluguel, como fizemos com *Capitães de Areia*. E não conseguimos formar um elenco estável, que seria o ideal para o tipo de trabalho que queremos fazer. Hoje em dia seria impensável manter um ator sob contrato sem trabalhar. Nem sequer pudemos conservar, como gostaríamos, toda a equipe técnica inicial...³¹¹

Entretanto, os horários alternativos e a sessão das cinco da tarde ajudaram bastante a minimizar os problemas financeiros, como também a abertura da casa para novos autores, como foi o caso de Fassbinder, que era um ilustre desconhecido na época, e que com *As lágrimas amargas de Petra Von Kant*, montada em 1983, conseguiram se aprumar. Depois de Fassbinder outros autores vieram: *Quatro vezes Beckett*; *Morte acidental de um anarquista*, de Dario Fo e *Ato cultural*, de Cabrujas, já citados anteriormente. O caso também de *A cerimônia do adeus*, de Mauro Rasi; *Sábado, domingo e segunda* e *Filumena Marturano*, ambas de Eduardo De Filippo; *Rei Lear*, de W. Shakespeare; *Tio Vânia* e *O jardim das cerejeiras*, de Tchecov.

Ao longo de seus anos de atividades, a simpática sala do Shopping Center da Gávea, hoje com seu foyer, transformado também em uma sala de espetáculos com restaurante e bar, firmou-se como uma organização *sui generis* no panorama teatral do Rio. Seus três sócios constituem um núcleo, que apesar de alugarem a casa a outras produções, mantêm uma constante preocupação com a qualidade.

Em 26 de abril o jornal *O Globo* publicava uma matéria intitulada “Crise pode provocar a venda do Teatro dos Quatro”. Os sócios estavam realmente dispostos a vender a casa de espetáculos, já que estão afastados da produção de peças desde 1993, em virtude

da falta de patrocínio. Sérgio Britto que já vem pensando nisso há alguns anos, explica o porquê da decisão:

Se recebermos uma boa proposta, vendemos. Não é uma questão de dinheiro, porque o teatro é um dos mais procurados do Rio. Poderíamos viver do seu aluguel para sempre, mas o nosso objetivo, quando compramos o Teatro dos Quatro, não era nos tornarmos locatários. Queríamos produzir nossos espetáculos, o que se tornou impossível à medida que foram faltando patrocinadores. Há dois anos, descobri que aqueles tempos não voltariam, não só pela falta de apoio, mas também porque seria difícil reunir um elenco como os que tínhamos.³¹²

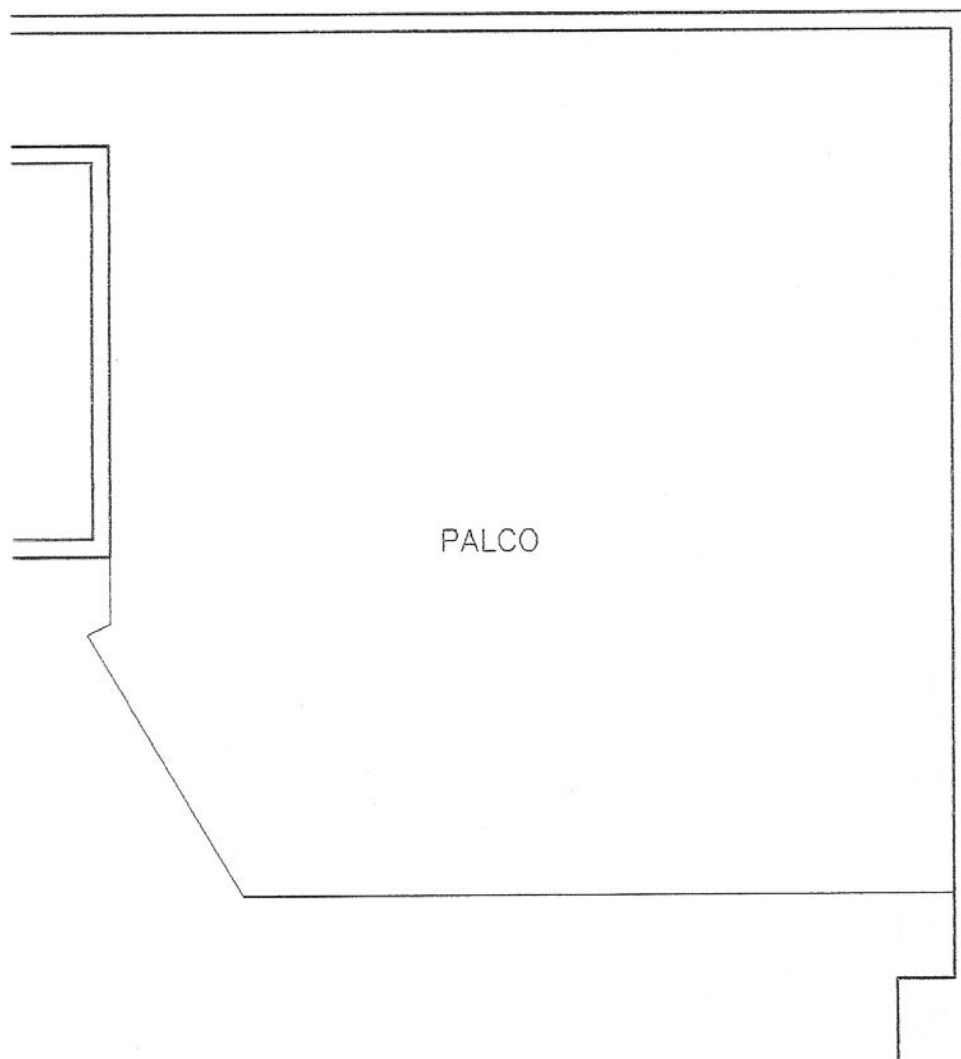
Na mesma matéria, Paulo Mamede confirmou a intenção:

Há questões complicadas dentro da sociedade que cuida do teatro sobre as quais prefiro não falar. Não há como negar, no entanto, que, desde 1993, quando coproduzimos *Mephisto*, não conseguimos tocar um projeto nosso e podemos vir a vender o teatro, desde que recebamos uma boa proposta.

1987 Teatro Barrashopping

O Teatro Barrashopping no Shopping Center da Barra, à Avenida das Américas n. 4.666, fica no 1º andar, nível da Lagoa, foi o 1º teatro a surgir na Barra da Tijuca.

A iniciativa de construção desta casa de espetáculos partiu dos sócios empresários da Zoom Produções Artísticas Ltda, Rejane Galveas e o engenheiro Marco Antonio Tacoli, que já haviam produzido alguns espetáculos com sucesso, como *Férias Extraconjugais*, de Peter Yelbhan e Donald Churchill,



com tradução de Marisa Murray, direção de Atílio Riccó e cenografia de José Dias, no Teatro da Praia em 1986; e *Segura o Afonso prá mim*, de Paulo Figueiredo, com direção de Cláudio Cavalcanti e cenografia de José Dias, no Teatro Vanucci em 1986.

O espaço já existia desde a inauguração do Shopping em 1981, mas era utilizado como depósito, até que o engenheiro e produtor teatral Marco Antonio Tacoli, em conversa com Isaac Peres, um dos proprietários da Embrapan, soube de sua existência.

Sabia das dificuldades de conseguir uma temporada em teatros bons e das limitações de prazos contratuais que tiram de cartaz uma peça de sucesso, então fiz uma proposta para ocupar aquela área livre...³¹³

Teatro Barrashopping. Planta baixa, (S.E.)

O projeto do teatro coube ao arquiteto Nelson da Silva Souza e as obras iniciadas em setembro de 1986, foram conduzidas pelos engenheiros Márcio Ferreira da Silva, Luis Alberto Roditi e Ciro Amaral Cassiano; este último proprietário da firma Raiar Engenharia, responsável pela construção da casa de espetáculo. “Essa foi uma obra trabalhosa, pois tivemos que escavar o subsolo do Barrashopping e durante dois meses só trabalhamos à noite”.³¹⁴

Para saberem da preferência de estilos de espetáculos, os empresários-sócios Marco Antonio e Rejane realizam uma pesquisa com a comunidade local, adjacências e público frequentador do shopping: 80% dos

entrevistados davam preferência a comédias leves e inteligentes, confirmando o número de ingressos vendidos nas campanhas da Kombi, para o público da Barra da Tijuca.

Assim foi que, pronto o teatro, a dupla de empresários procurou durante alguns meses um texto de comédia nacional para inaugurar o teatro sendo escolhido *Seja o que Deus quiser*, de Adelaide Amaral, como confirma Rejane Galveas: “Eu queria montar uma peça de autor nacional, e meu coração está balançando pela da Maria Adelaide Amaral”.³¹⁵

A casa compreende uma sala comprida, com entrada do público pela parte interna do shopping, com um pequeno foyer, onde estão localizados: a bilheteria, bar e dois banheiros para o público (masculino e feminino). Por uma escada tem-se acesso à sala de espetáculos, com capacidade para 290 espectadores, com ar-condicionado, poltronas estofadas de vermelho, piso todo acarpeta-do, tratamento acústico, cabine de luz e som e três camarins com banheiros. Um corredor ao lado do palco permite o escoamento do público para o exterior do shopping. O palco é pequeno, sem coxias, sem altura, sem urdimento, não possuindo qualquer recurso cênico. Sua ocupação vem sendo até hoje com produções com mínimos recursos cênicos e envolvendo um elenco bem reduzido. Conta com um sistema de segurança e iluminação de emergência.

A inauguração do teatro deu-se em 3 de julho de 1987, com a peça de Maria Adelaide Amaral, *Seja o que Deus quiser*, com direção de Cecil Thiré, cenários de Colmar Diniz e figurinos de Helena Gastal. Elenco composto de Rubens de Falco, Marilu Bueno, Carlos Kroeber, Tânia Scher, Marcos Waimberg, Luis Carlos Tourinho e Claudio Ferrari.

Após a estreia, apesar de seus recursos técnicos, a dupla de sócios empresários partiu para uma ocupação plena da nova casa,

com a montagem de espetáculos infantis, e em 11 de junho era apresentado *Eternos meninos*, de Paulinho Tapajós, sendo os horários alternativos também preenchidos com outros eventos. Nesta filosofia de administração, o teatro até hoje se mantém neste ritmo de ocupação, com uma atividade teatral intensa apesar das qualidades das produções lá encenadas.

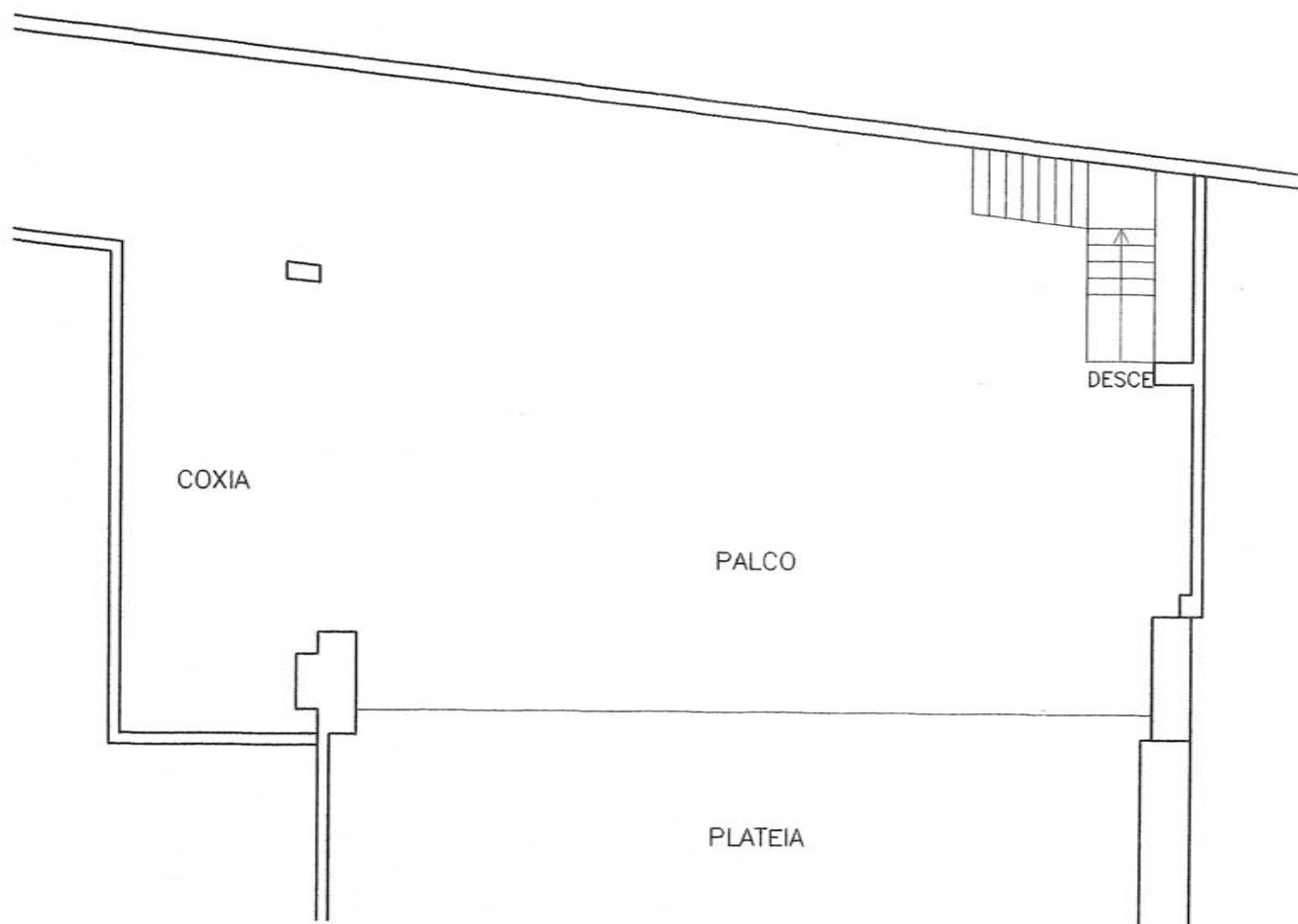
1994

Teatro Leblon (Sala Marília Pêra; Sala Fernanda Montenegro)

O Teatro Leblon, compreende duas salas: Marília Pêra e Fernanda Montenegro. Localizado à Rua Conde de Bernadotte n. 26, loja 104, Leblon. A iniciativa de construção do Teatro Leblon foi de Ecila Mutzenbecher, Rosali Finkielsztejn e Wilson Nogueira Rodrigues, sócios da Empresa Joyce Produções Culturais Ltda, constituída em 15 de agosto de 1986, que tem

por objetivo social, entre outros, a promoção de atividades culturais, especialmente produções de espetáculos teatrais, exploração de serviços de locação e administração de teatros, salas e outros ambientes destinados às atividades artísticas e culturais em geral.³¹⁶

O primeiro empreendimento dos sócios empresários da Joyce foi o Teatro da Barra com 400 lugares, localizado à Avenida Senambetiba n. 3.800, Barra da Tijuca, uma das pioneiras casas de espetáculos no grande bairro. Wilson N. Rodrigues em 1987 havia ganho a sala como parte de uma transação imobiliária, quando decidiram então construir na loja o teatro. Foram três anos de obras até a sua inauguração, o que permi-



tiu aos seus sócios-proprietários, durante o período de administração da sala, adquirir conhecimentos sobre o fazer artístico, e aguçar o gosto pelo teatro. “Foi uma grande dificuldade. Não tínhamos dinheiro e não conhecíamos ninguém do meio”³¹⁷

Depois da experiência com o Teatro da Barra, os sócios empresários, entusiasmados pelas artes cênicas, resolvem transformar um outro imóvel localizado no Leblon, em uma nova casa de espetáculos. Da decisão partiram para construção do teatro, e em abril de 1994 era inaugurada a Sala Marília Pêra, com o espetáculo *Ciúme*, de Sacha Guitry, com direção de Marília Pêra.

O objetivo dos sócios é somente empre-sariar: economizar em tudo; da aquisição do terreno, da construção do teatro e da sua manutenção, mas adotando como padrão, o bom gosto, o conforto e a segurança, tanto

*Teatro do Leblon – Sala Marília Pêra
Planta baixa, (S.E.)*

para o público, quanto para os artistas. E não desejam nunca mais passar da plateia, conforme palavras de Rosali:

Tivemos uma única experiência como produtores. Na peça *Ciúme*, para nunca mais. É uma loucura. Queremos claramente apenas ser empresários do ramo.³¹⁸

Uma casa com capacidade para 482 pessoas, sendo 308 poltronas na plateia com 37 cadeiras extras e 131 poltronas no balcão com 6 cadeiras extras. Um palco com 11 m de largura de boca de cena, com profundidade de 9,7 m e altura da boca de cena de 4,2 m. Cabine de luz e som, equipamentos e sistemas de iluminação e som, poltronas confortáveis, ar-condicionado e camarins. Não tem urdimento.

Outros espetáculos após sua inauguração sucederam: *Rock Horror Show*, com direção de Jorge Fernando; *Pérola*, de autoria e direção de Mauro Rasi; *A dama do cerrado*, de autoria e direção de Mauro Rasi; *Master Class*, de Terence Mc Nally, estrelado por Marília Pera; entre outros espetáculos.

Com os sucessos obtidos com a Sala Marília Pêra, Ecila, Rosali e Wilson resolvem ampliar seus empreendimentos na área artística, aumentando as dependências do Teatro Leblon. Com a transformação da loja ao lado em um outro teatro: Sala Fernanda Montenegro, com 450 lugares, sendo 280 poltronas na plateia, com 45 cadeiras extras e 117 poltronas no balcão. Um palco com quarteladas de 10 m de boca de cena, com 9 m de profundidade e 3,85 m de altura, camarins, poltronas estofadas, ar-condicionado, cabine de luz e som, equipamentos e sistemas de iluminação e som, entretanto, também sem urdimento.

A inauguração foi em junho de 1996 com a peça *As tias*, de autoria e direção de Mauro Rasi. Por ocasião da estreia, Ecila declarava: “Queremos mostrar que cultura dá dinheiro, que se pode investir nessa área, que é economicamente viável”.³¹⁹

Em seguida, *Cenas de um casamento*, de Ingmar Bergman; depois *Anônima*, de Wilson Sayão, com direção de Aderbal Freire Filho, cenografia de José Dias, figurinos de Biza Viana, com Pedro Paulo Rangel, Gracindo Júnior, Estela Freitas, Felipe Camargo e Sandra Barsotti.

Com a ampliação de suas dependências, o Teatro Leblon ficou constituído de duas salas: Marília Pêra e Fernanda Montenegro, confortáveis, com estacionamento no próprio prédio, dispondo cada uma de modernos equipamentos, com mesa de luz computadorizada, mesa de som de 8 canais, caixas de som da marca Bose, 80 refletores de vários tipos. Sistema de ar-condicionado, além de 11 ca-

marins interligados entre as duas salas, que podem ser usados por qualquer uma das salas.

Para justificar a ausência dos urdimentos das salas, o arquiteto Robson Jorge Gonçalves da Silva esclarece: “Os teatros do Leblon eram lojas, não foram construídos para serem teatros, e deve-se ressaltar que essa adaptação apresenta limitações”.³²⁰

A empresa “Joyce”, de Ecila, Rosali e Wilson, hoje é proprietária dos seguintes teatros: da Barra; do Leblon, que compreende duas salas: Marília Pêra e Fernanda Montenegro; dos Grandes Atores, com duas salas: a Azul e a Vermelha e das Artes, que vem a ser a última aquisição do grupo, e é localizada no Shopping Center da Gávea, antigo Cinema Gávea. Para eles não há mistério investir em casas de espetáculos, conforme palavras de Wilson:

Tudo o que consegui foi assim, entrando naquilo que ninguém queria investir. [...] Gosto de teatro, o que não é razão suficiente para tudo que estou fazendo. Mas como engenheiro, investidor e intermediário de negócios imobiliários, transito bem nesse setor.³²¹

Com relação ao sucesso dos sócios-empresários e fato inédito no Rio, Sérgio Britto, se sente surpreso: “Jamais houve no Rio alguém com tal quantidade de salas particulares”.³²²

1994 Metropolitan

O Metropolitan, na Avenida Airton Senna n. 3000, Unidade 1.005, Barra da Tijuca, era uma casa com infraestrutura para megashows, que ocupava uma área de 14.000 m², na parte de trás do Shopping Via Parque, com plateia em dez níveis, com capacidade para 5.000 pessoas sentadas e mais 500 nos

50 camarotes em 2 andares. Por ocasião de shows de rock, a capacidade duplica, em virtude da retirada das mesas.

O projeto do complexo arquitetônico é de autoria de Sérgio Moreira Dias, compreendendo 3 andares e formato de um anfiteatro, uma iniciativa do empresário Ricardo Amaral, que fala da boa visibilidade de todos os lugares. “As curvas de nível foram calculadas por computador. De qualquer local se tem uma visão perfeita”³²³

O palco com 1,4 m de altura possui proscênio com 2,5 m de altura, sem prosclênio, retilíneo, tem 192 m², com 5 m de coxia de cada lado. A boca de cena tem 32 m de largura por 9 m de altura. O urdimento está a 18 m do piso do palco, com 20 varas. A caixa cênica possui varandas laterais e acima da boca de cena, a 10 m de altura do piso do palco. Dispõe de um sofisticado sistema mecânico que permite todos os tipos de montagens.

Duas salas para 35 pessoas cada, são para ensaios, e quatro salas de produção que comportam 20 pessoas cada uma. Conta ainda com uma carpintaria com 75 m², que atende às necessidades das produções durante as construções e montagens dos cenários dos espetáculos. Para os artistas existem 19 camarins, sendo dois para estrelas, com toaletes com banheira Jacuzzi e sala de massagens.

O projeto de iluminação com 300 refletores, foi assinado pelo iluminador Peter Gasper, com quatro sistemas com finalidades distintas: o palco, as mesas, as áreas de circulação e o sistema balizador; que tem por finalidade corrigir os desníveis de degraus e patamares. Ainda na parte de instalações, a casa conta com um importado sistema de renovação de ar, que o distribui uniformemente e consegue retirar a fumaça.

O projeto de sonorização e acústica, com 4 mesas de som com 80 canais de entrada cada uma, é do engenheiro Solon do Vale:

A novidade é a presença de uma acústica de última geração num espaço gigantesco. De qualquer parte do teatro se ouvirá perfeitamente. O volume do som disponível é ensurdecedor. É comparável ao ruído de um carro de fórmula 1.³²⁴

A programação visual do Metropolitan ficou a cargo do cartunista Miguel Paiva, que desenhou das placas de sinalização aos ingressos. Ao nível do segundo andar dois telões de tecido de 120 m² cada, da artista plástica Mucki de Paula Machado, simulando a carta celeste. Ricardo Amaral queria um nome para sua casa que desse a

Metropolitan sem mesas e sem cadeiras





Fotografia Anna Hernandez

Metropolitan. Plateia vazia



Fotografia Anna Hernandez

Metropolitan com mesas e cadeiras

sensação da eternidade, que fosse grandioso, sendo então sugerido pelo publicitário Edson Coelho, da agência DPZ, o nome Metropolitan. Uma casa concebida para ser a maior e a melhor casa de shows do Brasil. Sua inauguração foi com a cantora Diana Ross, uma apresentação exclusiva para convidados e aberta ao público em 3 de setembro de 1994.

1995 Teatro Grandes Atores (Salas Azul e Vermelha)

O Teatro dos Grandes Atores se localiza no Barra Square Shopping Center, Avenida das Américas, n. 3.555 – Barra da Tijuca, é uma casa que compreende duas salas de espetáculos: a Sala Azul, que foi inaugurada em 9 de outubro de 1995 com a peça *Apareceu a Margarida*, de Roberto Athayde, com Marília Pêra, direção de Aderbal Freire Filho. A Sala Vermelha iniciou sua programação em 17 de outubro de 1995, com *A era do rádio*, de Clóvis Levi, com direção de Sérgio Britto.

Vários sucessos foram apresentados em cada uma das salas do Teatro dos Grandes Atores, destacando-se *E continua tudo bem*, com Tarcísio Meira e Glória Menezes, direção de Marco Nanini; *Seria trágico se não fosse sério*, de Friedrich Dürrenmatt, direção de Luis Artur Nunes, cenografia de José Dias, com Cláudio Corrêa e Castro, Jacqueline Laurence e Rubens de Falco.

A iniciativa da construção das salas foi da Joyce Produções Culturais Ltda, criada em 15 de agosto de 1986, pelos sócios-empresários: Ecila Mutzenbecher, Rosali Finkielsztejn e Wilson Nogueira Rodrigues, proprietários também dos teatros da Barra e Leblon, já comentados anteriormente.

Cada sala do Teatro dos Grandes Atores possui 400 lugares, sendo o foyer decorado pelo cenógrafo Gringo Cardia, que prestou uma homenagem, em um painel colorido, a nomes importantes do teatro brasileiro.

São duas salas confortavelmente instaladas com poltronas estofadas em suas respectivas cores (azul e vermelha), todo piso tapetado, ar-condicionado perfeito, cabine de luz e som, equipamentos de iluminação e de sonorização, entretanto já não se pode falar o mesmo das condições técnicas dos palcos, que não possuem os mínimos recursos, conforme palavras de Sérgio Britto:

Acho maravilhoso o que eles estão fazendo. Não me lembro de ter visto um trio de pessoas que, não sendo do meio artístico fosse tão animado em relação ao teatro. Mas quando faço uma pausa, penso: não era melhor que fizessem menos teatros porém melhores? [...] A sala não tem urdimento e o cenário fica achatado. O Teatro Leblon tem seus defeitos, mas são superados porque as salas são realmente gracinhas.³²⁵

Apesar das críticas, a visão empresarial era bem maior, são sócios que estão à frente dos teatros: da Barra, do Leblon (duas salas) e Dos Grandes Atores (também duas salas). Um empreendimento que vem se equilibrando bem, apesar do constante desafio que é preencher as mais de duas mil poltronas.

Numa época em que a maior parte dos donos de teatro querem passar adiante o negócio para o poder público, ou para qualquer outra atividade que dê um retorno satisfatório, explicar o bom desempenho dessa iniciativa privada, parece que para os proprietários da Joyce Produções, não é lá um bicho de sete cabeças, conforme palavras de Rosali:

Em geral a cultura é muito desprezada. Mas existem incentivos do governo, Leis que permitem quase completa isenção de IPTU, e se formos pensar em crise, ora, vários setores estão em crise.³²⁶ [...] A regra básica da economia é que o negócio se pague. Quando vemos o custo dos teatros públicos ficamos estarecidos. Eles gastam 20 vezes mais. Nós podemos controlar o custo. É quase como cuidar de um orçamento doméstico.

Entretanto, os espaços não são exclusivamente de atividades teatrais, para que pudessem gerar receita, os sócios começaram a diversificar a programação, não só das salas Dos Grandes Atores, como Leblon e o Teatro da Barra, com convenções, treinamentos e reuniões de executivos, como lembra Ecila:

Estamos começando a implantar essa ideia e tem sido ótimo. O importante é fazer com que o circuito cultural entre no circuito financeiro capitalista. Se o empresário consegue desfrutar das Leis de incentivo, acabamos com essa história de favores constantes.

Apesar dos limitados recursos técnicos, as duas salas vêm desenvolvendo uma programação constante, não só teatro de adulto, como também infantil, além de cursos etc., espaços que lutam contra a crise.

1997 Barra Garden

O Barra Garden, na Avenida das Américas n. 3.255, um Shopping vizinho ao Barra Square, na Barra da Tijuca, foi inaugurado em 31 de outubro de 1997, além de todos os atrativos, com 163 lojas comerciais, 29 salas comerciais, praça de alimentação, três

cinemas e estacionamento, possui uma casa de espetáculos para mil pessoas, que será aberta a eventos, shows e peças teatrais, pois até a elaboração deste trabalho, ainda não havia sido inaugurada.

Esta casa pertencia a Joyce Produções (Ecila, Rosali e Wilson Rodrigues) e foi vendida a um grupo americano.

1997 Teatro Miguel Falabella

O Teatro Miguel Falabella, localizado no Norteshopping, à Avenida Suburbana n. 5.332/2º Piso, foi uma iniciativa do empresário Paulo Gama, da Ecisa Engenharia, e que custou dois milhões de reais à empresa, empreendedora do Norteshopping.

Sua inauguração foi em 6 de novembro de 1997, com a peça *A partilha*, texto e direção de Miguel Falabella, e elenco for-



Teatro Miguel Falabella. Palco visto do balcão

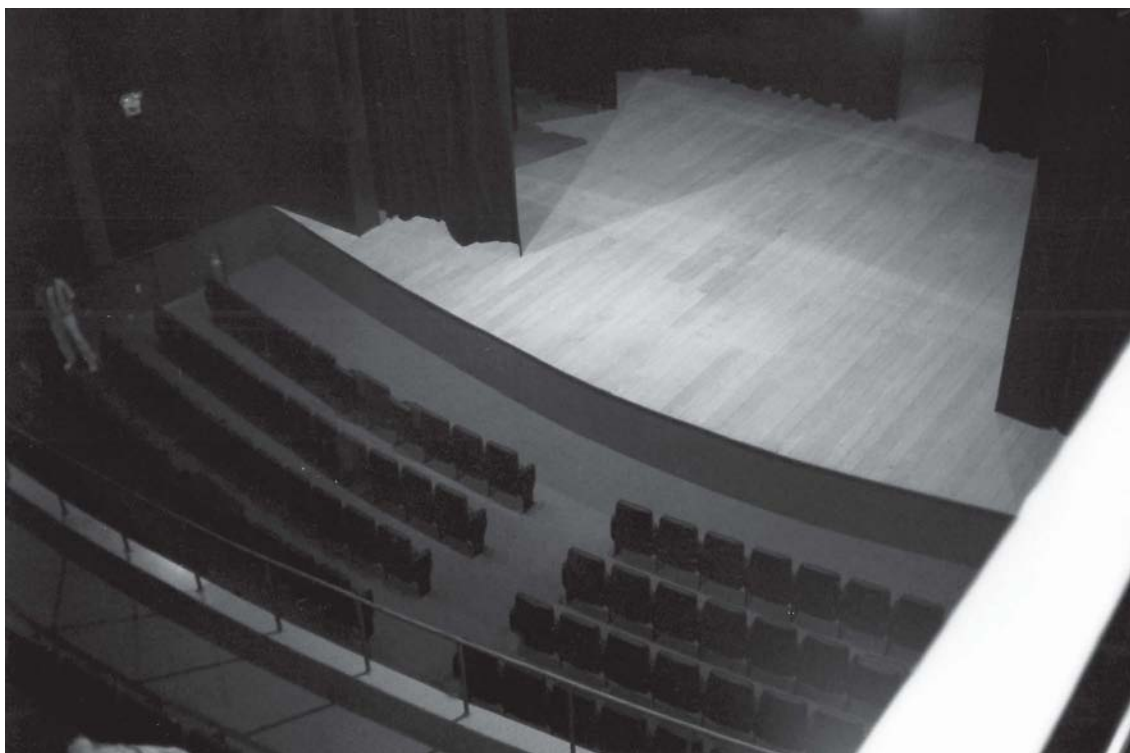


Teatro Miguel Falabella. Plateia e balcão

mado por Rosamaria Murtinho, Nívea Maria, Claudia Alencar e da jovem atriz baiana Magaly Evangelista.

Miguel deu somente seu nome ao teatro, não entrando com um centavo na obra, como ele mesmo conta: “É como se eu fosse um lojista, mas vendendo ingressos e so-

Teatro Miguel Falabella. Palco visto de outro ângulo do balcão

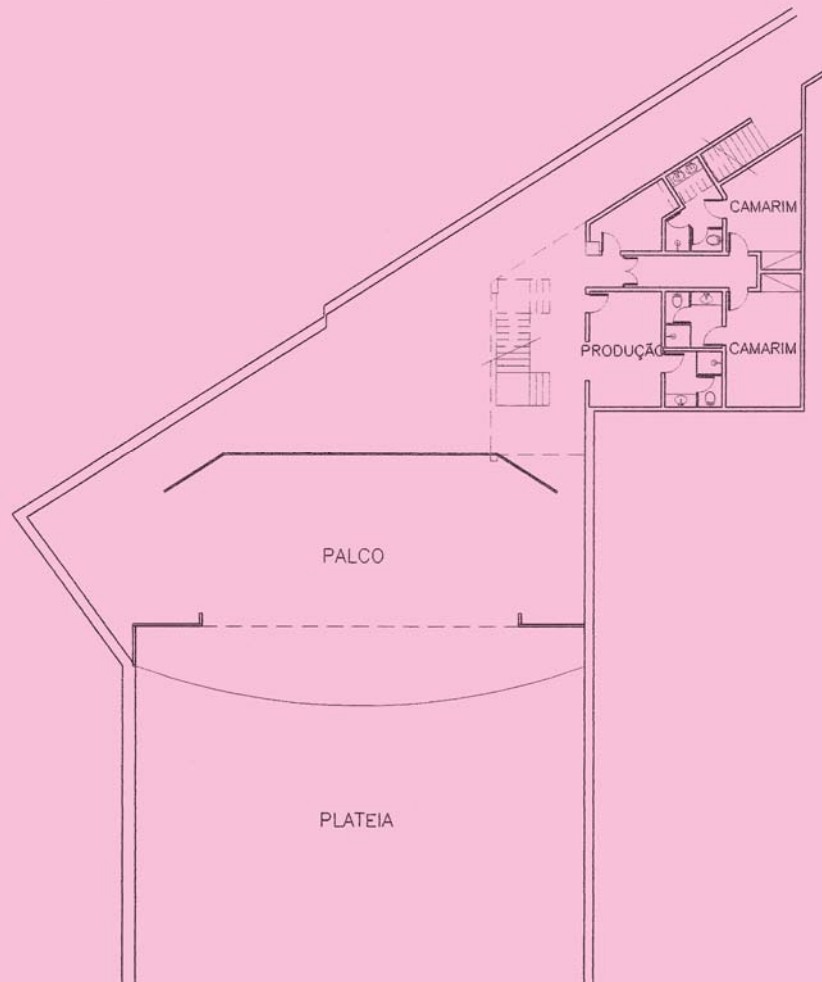


nhos. Eu entro com meu nome, o que já é o bastante.”³²⁷

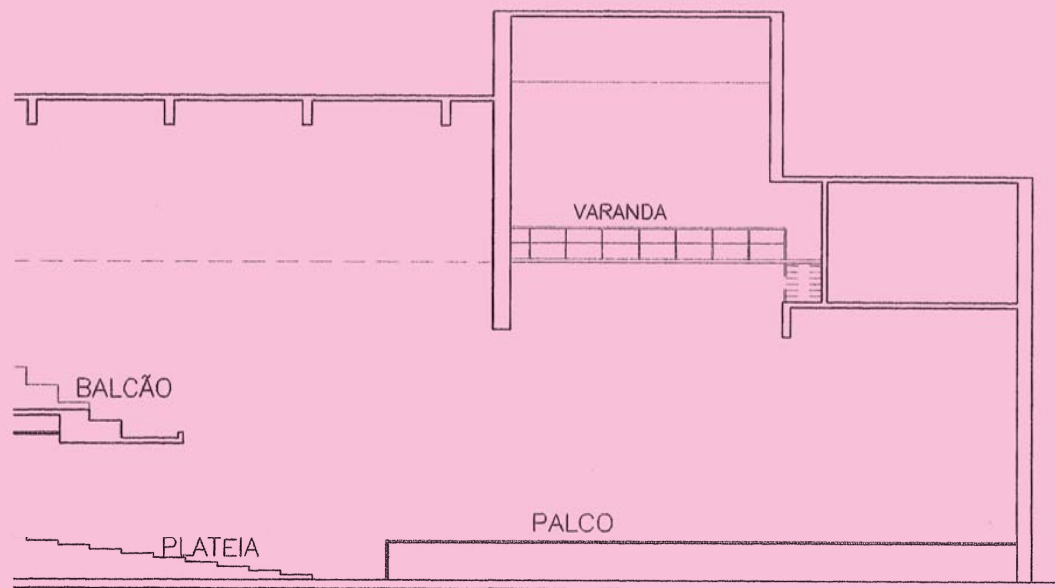
Em uma pesquisa realizada com 2,8 milhões de pessoas no shopping, sobre que peças os seus frequentadores gostariam de assistir, as primeiras três colocadas foram comédias de Falabella, o que lhe rendeu um convite para administrar o teatro, junto com as sócias Jane dos Santos e Cristina Lara Rezende.

O ator e diretor ficou então pensando sobre que decisão tomar sobre o convite, já que era uma empreitada colocar em atividade uma casa de espetáculos, daquele porte, como ele próprio confirma:

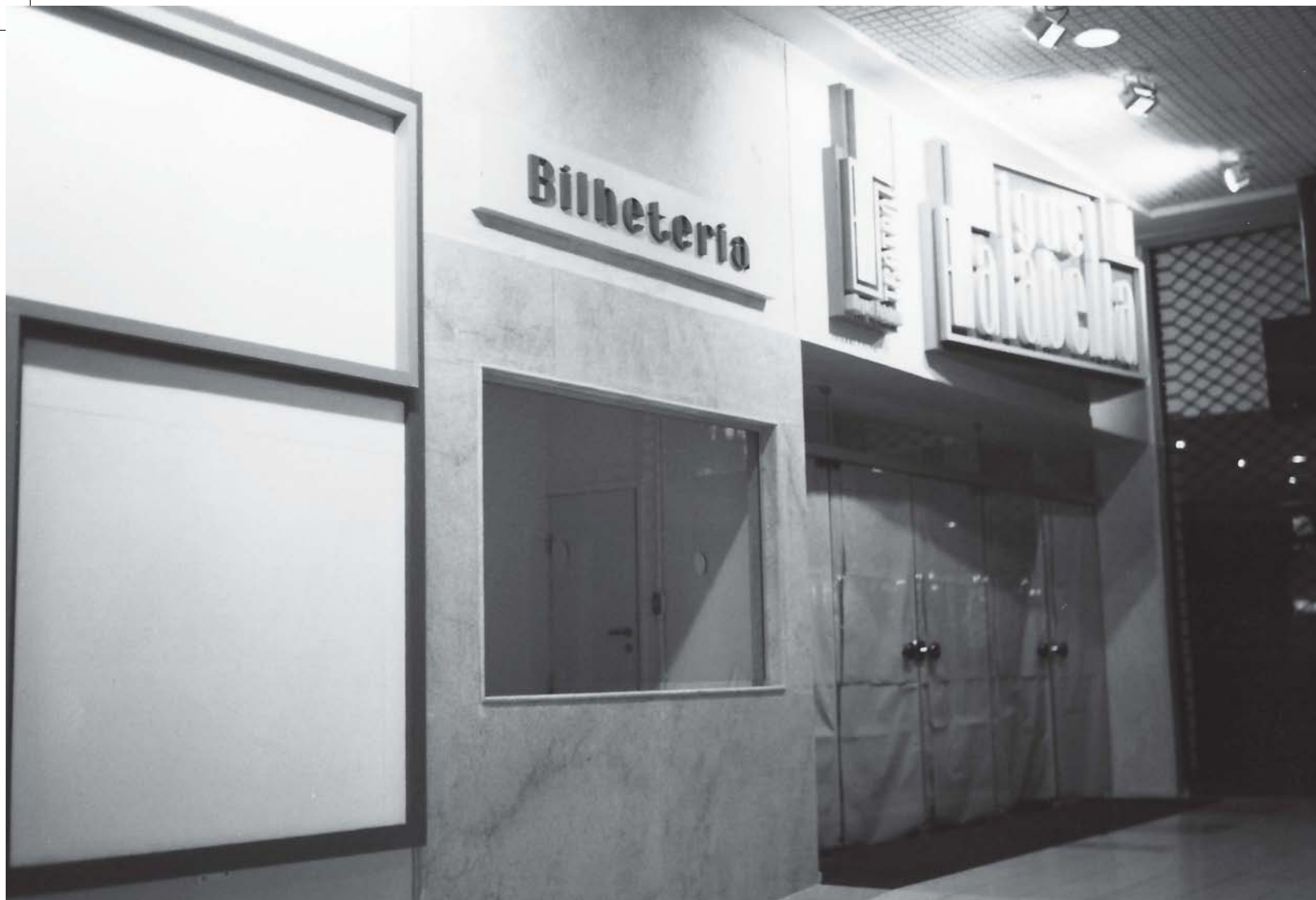
Quando me ofereceram pela primeira vez este espaço, não quis aceitar e pedi que Deus me desse um sinal. O sinal veio a caminho do Teatro Casa Grande, quando peguei uma carona com um casal que vinha de um bairro da zona norte só para me ver. Cheguei à conclusão que as pessoas que moram por aqui têm direito à cultura³²⁸



Teatro Miguel Falabella. Planta baixa, (S.E.)



Teatro Miguel Falabella. Corte, (S.E.)



A atividade infantil não poderia ter sido esquecida na inauguração do teatro, por uma razão muito emotiva: foi no Tablado que Miguel Falabella começou sua carreira de ator, conforme palavras de Maria Clara Machado: “Ele era um menino muito disciplinado. É um prazer ver meu texto ser apresentado num palco que é o dobro do meu.”³²⁹

A estreia infantil foi com a montagem de *A Bela Adormecida*, último texto de Maria Clara Machado, com direção de Cacá Mourthé. Os jovens também não foram esquecidos, e fazendo parte da programação, foi apresentada a peça *Confissões de adolescente*, de Maria Mariana, com direção de Domingos de Oliveira, o elenco formado por: Cassia Linhares, Irene Faria, Luísa Mariane, Mariana Leoni e Daniel Del Sarto.

O teatro que compreende uma área total de 1.800 m², com 456 lugares, distribuídos

Teatro Miguel Falabella. Entrada

em 312 na plateia e 144 no balcão, com poltronas Giroflex revestidas de curvim azul-marinho, piso da plateia e balcão com tapete 8mm cinza azulado.

O foyer com bar e bombonière com piso em granito, paredes em terracor, gradis e partes metálicas com detalhes em latão dourado, espelhos em paredes junto às escadas. Em dois níveis, sendo o primeiro nível com 75 m² e o segundo nível (do balcão) com 70 m². O conceito do teatro com balcão foi projetado de modo a que todo o público tenha perfeita visão de todo o palco, as curvas de visibilidade também contribuíram para a definição do pé direito, altura total igual a 12 metros.

A parte de maquinário compreende três casas de máquinas de ar-condicionado e ven-

tilação mecânica, uma sala de dimmers para iluminação cênica e partes comuns e camarins e cabine de som condicionados individualmente.

O palco possui uma boca de cena de 12 m de largura por 6 m de altura, com coxias, urdimento a 12 m de altura, com 12 varas, sendo 8 cenográficas e 4 de iluminação cênica, todas contrapesadas. A área total do palco é de 200 m², seu piso todo em cedro, vestimentas de palco (rotunda, bambolinas, reguladores) em veludo preto, além de um ciclorama.

São cinco camarins, sendo um de 12 m², um com 13,5 m² com banheiro, outro com 13 m², outro com 17,5 m² e o maior deles com 18 m² com banheiro. Todos com bancadas, iluminação adequada para os atores se maquiarem e ar-condicionado.

A acústica, quanto ao direcionamento do som foi baseada no princípio do diagrama dos raios, foi determinada a forma do forro da plateia e painéis refletores nas paredes, objetivando melhorar a audição no fundo da sala e permitir o espalhamento de som de maneira uniforme.

As paredes do teatro são duplas em alvenaria, e o espaço entre estas preenchidos com duas polegadas de lã de vidro. Os painéis refletores das paredes são em madeira (frejô) e tapete, sendo todo o fundo do palco em painéis climatex.

Quanto aos equipamentos especiais, o teatro possui um sistema Clear-com, comunicação interna entre técnicos de cenografia, iluminação e som. Mesa de som ambiente para as partes comuns, mesa de iluminação com capacidade de 256 dimmers controlados e central de telefone para quatro linhas e dez ramais.

A iluminação cênica é composta de 66 refletores instalados em 4 varas de iluminação, sendo que 3 no palco e uma na ponte de luz. A cabine de luz e som com 22 m², toda com tratamento acústico.

Todo o sistema de proteção contra incêndio com rede de sprinklers em todos os ambientes, rede de detetores em todos os ambientes, hidrantes e extintores.

A obra envolveu mais de cem profissionais durante seis meses, sendo a equipe composta de:

ESTUDOS INICIAIS/VIABILIDADE:

José Dias

GERENCIAMENTO E PROJETO DE ARQUITETURA:

Lindi

ESPECIFICAÇÕES E DETALHAMENTO

Regina Messer

URDIMENTO DE PALCO:

Álvaro Ferreira

TRATAMENTO ACÚSTICO:

Solon do Valle e Lourdes Zunino

ILUMINAÇÃO:

Peter Gasper

PROJETOS DE:

- *Instalações:*
Enit
- *Ar-condicionado/ventilação mecânica:*
Datum
- *Estrutura Metálica:*
Tecton
- *Estrutura concreto armado:*
Caltec
- *Programação visual:*
Rejane Shainberg

INSTALADORES:

- *Instalações:*
Araújo Abreu
- *Ar-condicionado/ventilação mecânica:*
Huna
- *Caixa cênica/urdimento:*
Tetis
- *Vestimenta cênica:*
Cineplast
- *Obras civis:*
Congel

O teatro com seus 456 lugares é uma casa de extremo bom gosto, conforto e funcionalidade, compreendendo todos os recursos cênicos necessários a uma caixa cênica, só não possuindo porão, em virtude de ser realizado no segundo piso do shopping, sobre área já construída.

Sobre as acomodações e possibilidades técnicas da casa, Barbara Heliadora, crítica do jornal *O Globo*, de 18 de abril de 1998, comenta:

O Teatro Miguel Falabella, sem dúvida, a melhor casa de espetáculos a aparecer no Rio nos últimos anos, 456 lugares, tem um palco de grandes dimensões e – *incrível!!!* – aquilo que outrora nenhum teatro deixaria de ter, um urdimento de verdade, um veículo tecnicamente primoroso, que pode servir muito bem ao grande público da zona norte, até hoje tão esquecido.

Em 22 de fevereiro de 1999, em uma coluna do *Jornal do Brasil*, saía a seguinte nota:

Está perto do fim a incursão de Miguel Falabella no subúrbio carioca. O ator decidiu não continuar mais à frente do teatro que leva seu nome...³³⁰

Só com o tempo saberemos a confirmação da matéria, porque até hoje Miguel Falabella ainda se encontra à frente do teatro.

1998 Teatro das Artes

Em novembro de 1997 era fechado o Cinegávea, anteriormente Cine Rio-Sul, à Rua Marquês de São Vicente n. 52, sobreloja 264, Shopping Center da Gávea. Seus 450 lugares, quando cinema, foram transforma-

dos para 500 espectadores, do Teatro das Artes, pela trinca Wilson Rodrigues, Ecila Mutzembecher e Rosali Finkielstejn. As obras começaram tão logo obtiveram a licença de reforma, pois manter o cinema não estava nos planos dos sócios-empresários, conforme palavras de Ecila:

O Cine Gávea era independente, não estava ligado a nenhuma grande cadeia. Houve um tempo em que se conseguia manter essa autossuficiência numa boa, mas hoje não dá mais. A concorrência entre os cinemas do Leblon e de São Conrado é grande.³³¹

Com este é o quarto teatro do shopping, pois lá já funcionam o Clara Nunes, o Vanucci e o dos Quatro, sendo o sexto da trinca (Leblon, 2 salas, Grandes Atores com 2 salas e o da Barra). Com a experiência que adquiriram nas construções e adaptações dos espaços anteriores, este já não os surpreendeu quanto ao redimensionamento da sala. Em princípio diminuíram o saguão, já que era grande; ganhou um palco com 14,5 m de boca, prejudicado pela altura, pois é baixo em relação à boca de cena; ganhou novas poltronas e mais confortáveis do que as existentes na época do cinema. Foram criados cinco camarins. A caixa cênica é prejudicada em virtude de tratar-se de um ex-cinema, e de ser dentro de um shopping, não tendo sido construído para fins teatrais. Com isso perdeu todos os recursos que seriam necessários ao fazer teatral, pois não possui urdimento, além de outras limitações que o próprio espaço impõe. Mas possui cabine de luz e som, ar-condicionado e equipamentos de iluminação e som.

A inauguração foi com a peça *Arte*, de Yasmina Reza, com direção de Mauro Rasi e elenco integrado por Paulo Goulart, Pedro Paulo Rangel e Paulo Gorgulho, em 6 de novembro de 1998.

Referências Bibliográficas

Teatro Tereza Rachel

- Jornal da Bahia*. Salvador, BA: 15 de maio de 1981.
- Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 5 de julho de 1980; 3 de junho de 1983; 19 de julho de 1985; 27 de julho de 1985; 18 de outubro de 1998.
- Jornal dos Sports*. Rio de Janeiro: 27 de julho de 1985.
- Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 25 de julho de 1985.
- O Fluminense*. Niterói, RJ: 9 de abril de 1981; 8 de fevereiro de 1983; 16 de fevereiro de 1983.
- O Globo*. Rio de Janeiro: 1 de junho de 1983; 5 de junho de 1983; 22 de julho de 1985; 26 de julho de 1986; 03 de outubro de 1997; 1 de novembro de 1998; 2 de janeiro de 1999; 6 de janeiro de 1999; 9 de janeiro de 1999; 24 de janeiro de 1999; 26 de janeiro de 1999.

Teatro Clara Nunes

- Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 29 de setembro de 1982.
- Folha de São Paulo*. São Paulo: 9 de maio de 1977.
- O Globo*. Rio de Janeiro: 6 de maio de 1977; 15 de maio de 1977; 24 de janeiro de 1999; 26 de abril de 1999.
- Revista Ilusão*. Rio de Janeiro: 20 de maio de 1977.
- Revista Romântica*. Rio de Janeiro: julho de 1977.

Teatro Vanucci

- Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 15 de março de 1985.
- O Dia*. Rio de Janeiro: 16 de abril de 1978.
- Última Hora*. Rio de Janeiro: 10 de abril de 1978.
- Revista Amiga*. Rio de Janeiro: 03 de maio de 1978.
- Revista de teatro da Sbat*. Rio de Janeiro: março/abril de 1978.

Teatro dos Quatro

- Jornal da Tarde*. São Paulo: 24 de junho de 1978.
- Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 4 de março de 1977; 12 de fevereiro de 1978; 20 de julho de 1982; 16 de novembro de 1983; 7 de setembro de 1988; 16 de dezembro de 1989.
- O Dia*. Rio de Janeiro: 18 de julho de 1980; 1 de fevereiro de 1981.
- O Fluminense*. Niterói, RJ: 8 de julho de 1980; 12 de janeiro de 1983.
- O Globo*. Rio de Janeiro: 2 de março de 1977; 25 de julho de 1982; 2 de julho de 1984; 26 de abril de 1999.
- Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro: 25 de agosto de 1988.
- Última Hora*. Rio de Janeiro: 18 de outubro de 1977.
- Revista de Teatro Sbat*. Rio de Janeiro: janeiro/fevereiro de 1977, n. 415.
- Revista Visão*. Rio de Janeiro: 28 de setembro de 1988.
- Teatro Barrashopping**
- Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 18 de dezembro de 1986; 14 de abril de 1987; 3 de julho de 1987.
- O Globo*. Rio de Janeiro: 3 de julho de 1987.
- Última Hora*. Rio de Janeiro: 6 de abril de 1987.
- Revista de Teatro Sbat*. Rio de Janeiro: n. 462, abril/maio/junho de 1987.

Teatro Leblon (Sala Marília Pera e Sala Fernanda Montenegro)

- Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 14 de julho de 1993; 17 de maio de 1995; 9 de junho de 1995; 14 de julho de 1996.

Metropolitan

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 31 de julho de 1994; 14 de agosto de 1994; 13 de julho de 1995.

Barra Garden

Jornal O Globo. Rio de Janeiro: 30 de outubro de 1997; 21 de dezembro de 1997.

Teatro Miguel Falabella

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 17 de julho de 1997; 22 de fevereiro de 1999.

O Globo. Rio de Janeiro: 17 de julho de 1997; 25 de outubro de 1997; 31 de outubro de 1997; 7 de novembro de 1997; 18 de abril de 1998.

Teatro das Artes

O Globo. Rio de Janeiro: 30 de abril de 1998; 16 de julho de 1998; 6 de novembro de 1998. Revista

Aplauso - Guia de Teatro. Rio de Janeiro: Ano I, n. 2, novembro/dezembro de 1999.

Década de go: fantasma da crise

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 9 de fevereiro de 1996; 27 de fevereiro de 1997; 23 de maio de 1997; 31 de dezembro de 1997; 11 de setembro de 1998; 18 de outubro de 1998.

O Estado de S. Paulo. São Paulo, SP: 21 de janeiro de 1997; 27 de fevereiro de 1997.

O Globo. Rio de Janeiro: 20 de março de 1996; 22 de dezembro de 1996; 27 de fevereiro de 1997; 2 de julho de 1997; 17 de maio de 1997; 16 de dezembro de 1997; 9 de fevereiro de 1998; 1 de outubro de 1998; 16 de outubro de 1998; 4 de março de 1999; 26 de abril de 1999; 13 de maio de 1999.

Jornal Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro: 30 de setembro de 1987.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro: n. 503, março de 1998.

4.8. O SURGIMENTO DOS CENTROS CULTURAIS E A DUPLA FUNÇÃO DOS MUSEUS

“O Centro [Cultural] poderá ser um espaço para realização de eventos em conjunto”

José Carlos Barbosa
(Centro Cultural da Justiça Federal)

As diversas alterações sofridas na fisionomia da cidade do Rio de Janeiro durante as três últimas décadas vieram despersonalizar o seu centro urbano, ao colocarem abaixo alguns prédios tradicionais da cidade, transformados em escombros em nome do progresso, e sempre sob os auspícios da indústria de construção civil e, o que é pior, com o consentimento daqueles que governam e administram o patrimônio da cidade.

É difícil compreender a ausência de qualquer tipo de compromisso com a memória da cidade, permitindo-se que conceitos progressistas desfigurassem monumentos históricos, eliminando-se praças, mutilando-se ruas e explodindo quarteirões. As mudanças das maneiras de ser pela especulação imobiliária foram tão brutais, que os próprios habitantes se sentiam agredidos por atos praticados impunemente por esta indústria e seus patrocinadores.

Os efeitos de modificação e de descaracterização são responsáveis pela perda de identidade cultural da cidade, com a eliminação dos seus mais expressivos pontos de referência arquitetônica e paisagística, sendo irreparáveis os golpes praticados contra o patrimônio histórico e artístico da cidade. Nestas últimas décadas, a cidade vem sofrendo com a especulação imobiliária, que

investe em áreas de alto valor no mercado e, guiados pelos interesses econômicos e com apoio de alguns políticos, acabam desfigurando a cidade do Rio de Janeiro.

Pegando o fio da história podemos começar com a demolição do Jôquei Clube, na Avenida Rio Branco, um dos mais belos exemplares do ecletismo francês, estilo Luiz XVI; a Embaixada da Itália, nas Laranjeiras, demolida em um fim de semana; a Embaixada da Argentina, num dos grandes palácios da Belle époque construído no Rio, na Praia de Botafogo, que veio a dar lugar ao Centro Empresarial Rio (Grupo João Fortes Engenharia); o Palácio Ducal, casa em que viveu o patrono do Exército, na Tijuca, entre os anos de 1846 e 1880, e que já pertencia à história do Brasil (foi lá que Caxias recebeu o convite para assumir o comando das tropas na guerra contra o Paraguai), foi demolido para que no local fosse construída uma filial do Grupo Mesbla na Tijuca.

Os edifícios teatrais também não ficaram imunes, e nesta avalanche de interesses políticos e econômicos muitos vieram a desaparecer. Todavia, no emaranhado de leis municipais, existem duas que protegem o cinema e o teatro, obrigando a construção de uma nova sala, sempre que a antiga for demolida. No entanto, estas leis nunca são cumpridas. Os teatros República e Recreio, foram postos abaixo, sem que outros fossem construídos, assim como o Jardel (Avenida Atlântica), Arena da Guanabara, Phenix (na Almirante Barroso), São José, enquanto o Fênix (da Lagoa) e o Adolpho Bloch (na Glória), foram transformados em auditórios de emissoras de televisão. Sem falar do Teatro Carioca (Flamengo), que virou supermercado, Teatro Follies, hoje é uma casa de tecidos, o Mesbla que transformou-se em sala de informática da empresa, do Santa Rosa (Ipanema), que hoje é a boate Carinhoso,

o Fonte da Saudade (usado só como sala de ensaios), o Imperial (antigo Jovem), fechado sem nenhuma explicação etc.

Mas foi justamente durante o primeiro governo de Chagas Freitas que a indústria da construção civil colocou seus interesses acima das próprias aspirações da comunidade. Um exemplo dessa atrocidade infame contra a memória da cidade foi a construção na Praça XV, (onde se encontram alguns dos melhores exemplares da arquitetura do século XVII), de um espigão de 42 andares no pátio interno do Convento do Carmo, um dos prédios mais antigos do Rio.

Com as modificações introduzidas, a vida cultural foi perdendo espaço para os grandes empreendimentos imobiliários, os teatros de beira de rua desaparecendo, e aos poucos surgiram alguns em shoppings. Com a carência de salas de espetáculos e com a modificação da vida da cidade foram surgindo na década de 1980 alguns cafés-teatros em pequenos recintos escondidos em bares e restaurantes, para suprir essas necessidades, criando um efeito modificador, no público carioca.

A partir da década de 1990, essas mudanças sofridas começaram a sensibilizar os órgãos municipais, estaduais, federais e até empresários de outras áreas, gerando uma força em prol da conservação, manutenção e restauração do patrimônio histórico. A cidade do Rio de Janeiro foi então sitiada pela arte, com o surgimento de espaços culturais, havendo uma verdadeira explosão desses centros, a Prefeitura e o Governo do Estado respondendo por imensa parte não só da instalação dos centros culturais como também se responsabilizando pelas formas de apoio e programação dos eventos; fazendo com que as casas de espetáculos retornassem às ruas (edifício de frente para a via pública), já que há algumas décadas vinham deixando de ocupar prédios de referências

urbanas, passando a ocupar lojas em prédios comerciais e ou residenciais.

Não que fossem edificadas, com fins específicos, novos teatros; mas prédios históricos aos poucos foram sendo tombados e transformados em centros culturais com diversos atrativos para o público, livrando-os assim da demolição predatória.

Esses usos múltiplos de complexos arquitetônicos vêm permitindo a criação de salas para fins de conferências, exposições, espetáculos musicais e teatrais, provocando uma competição de eventos programados, aflorando em diversas instituições, promovendo um benéfico desenvolvimento da cultura.

No entanto, os espaços teatrais que aí foram surgindo estão localizados em salas improvisadas, adequando-se a elas, não apresentando, portanto, soluções técnicas de caixa cênica que possibilitem grandes encenações. Todavia, mesmo com essa pobreza de recursos, como ocorre em sua grande maioria, vieram suprir uma grande lacuna existente no Rio, substituindo, da melhor maneira possível nas condições que apresentam, as casas de espetáculos fechadas durante todos esses anos. Mesmo impossibilitadas de oferecerem palcos ideais, por não ser possível a transformação e a descaracterização dos bens tombados, algumas salas ganharam recursos técnicos, suficientes para encenações de pequeno porte, satisfazendo companhias e grupos teatrais, e fornecendo ao público, que aos poucos foi se tornando cativo, uma programação permanente, diversificada e de qualidade. O público foi descobrindo ser possível desfrutar todos os benefícios desses espaços, explorar suas potencialidades, aderir às atividades que oferecem, sem abrir mão do conforto e da segurança.

O aumento de salas de espetáculos fez crescer a oferta cultural da cidade, a frequência nos centros culturais modificou-se

quando esses polos culturais modernizaram seus serviços, tornando lugares vivos, onde os eventos se multiplicam pelos quatro cantos, dando a certeza ao público de que a cada visita ele vai descobrir novas manifestações artísticas.

Mas é preciso considerar também a outra face da moeda, os prédios de belas fachadas que escondem alicerces abalados e abrigam ofertas de atividades capengas. Alguns deles, pobres em programação, também restringem muito a oferta de espetáculos, só aceitando os de pequeno porte, em função da limitação de seus espaços internos, que não permitem que obras de médio ou evento de grande porte. Além da falta de equipamento próprio para encenações, também não oferecem elementos de apoio e suporte para eventuais exposições de obras.

Essas observações equivalem a esfriar um pouco o entusiasmo sobre a existência de centros culturais espalhados pela cidade, não querendo dizer que a população carioca esteja bem servida culturalmente. As produções se veem obrigadas muitas vezes a recorrer a casas de shows, que tecnicamente estão mais bem aparelhadas e com melhores acomodações para público e artistas. Nestes casos as temporadas são curtas, como aconteceu com o espetáculo *5 X Comédia*, que foi abrigado no Canecão, uma cervejaria que trabalha com shows, e em julho de 1999, no Metropolitan, uma megacasa com uma programação diversificada com shows musicais, peças teatrais e até balé, conforme palavras de Ricardo Amaral a André Luís Barros, do *Jornal do Brasil*, em 11 de fevereiro de 1996:

O Metropolitan vai virar sala de concertos nos shows de José Carreras (1º de Março) e do Balé Bolshoi (em abril). Serão 4 mil lugares. Ou seja, três teatros municipais.

E, na mesma matéria, a própria Secretária de Cultura, Helena Severo, confirma a deficiência de nossas casas de espetáculos: “Precisamos de um palco no estilo do Radio City Music Hall. Nossos teatros não comportam espetáculos de dança, é um absurdo.”

O mesmo aconteceu com a peça *O mistério de Irma Vap*, com direção de Marília Pêra, o elenco formado por Marco Nanini e Ney Latorraca, que, depois de longa temporada no Teatro Casa Grande, também se apresentou no Metropolitan, para poder satisfazer a uma demanda reprimida de público devida ao sucesso obtido.

Atualmente são 57 centros culturais existentes no Rio de Janeiro, tornando desnecessário abordá-los todos, privilegiando-se os que apresentam teatros, dentre as alternativas oferecidas pela trinca arte-cultura-e-lazer.

4.8.1. CENTROS CULTURAIS

Centro Cultural Banco do Brasil

Encabeça a lista o Centro Cultural Banco do Brasil, aberto ao público em 12 de outubro de 1989. Ocupa o histórico prédio n. 66 da Rua Primeiro de Março, de linhas neoclássicas, que no passado, esteve ligado às finanças e aos negócios. A pedra fundamental do prédio foi lançada em 1880, materializando projeto de Francisco Joaquim Bethencourt da Silva. Inaugurado como sede da Associação Comercial em 1906, sua rotunda abrigava o pregão da Bolsa de Fundos Públicos.

Na década de 1920, passou a pertencer ao Banco do Brasil, que o reformou para abertura de sua sede. Esta função tornou o edifício emblemático do mundo financeiro nacional e duraria até 1960, quando cedeu lugar à Agência Centro do Rio de Janeiro e depois a Agência Primeiro de Março, ainda em atividade. No final dos anos 1980, resgatando o valor simbólico e arquitetônico do prédio, o Banco do Brasil ofereceu à cidade um Centro de Cultura.

O projeto de adaptação preservou o requinte das colunas, dos ornamentos, do mármore que sobe do foyer pelas escadarias e retrabalhou a cúpula que encobre a rotunda.

Sem dúvida o Centro Cultural Banco do Brasil é o centro cultural que mais tem atraído frequentadores, por ser o mais completo: atrai pela beleza arquitetônica, luminosidade, limpeza, segurança, instalações, atendimento, serviços e pela agenda cultural. Vem atingindo não só populações do grande Rio, mas uma frequência bem marcante de turistas nacionais e estrangeiros, alcançando todas as idades.



Centro Cultural Banco do Brasil. Reprodução: Prospecto de divulgação do Centro Cultural Banco do Brasil.

O Teatro I do CCBB possui 182 lugares, com confortáveis poltronas estofadas reclináveis, todo piso atapetado, inclusive as paredes, que ajudam bastante a acústica, refrigeração central e cabine de luz e som.

O palco é pequeno, não possui coxias, tem 7,07 m de boca de cena por 4,02 m de altura, com um piso de palco de 1,1 m de altura em relação à primeira fileira de poltronas. A total área do palco é de 10,45 m por 7,7 m de comprimento, contando com o proscênio. A altura da caixa é de 5,3 m, com uma estrutura de urdimento com: 5 varas com catracas de 8,4 m de comprimento, 25 varas cênicas de 8,4 m que não possuem contrapeso, 1 vara para ciclorama de 9,6 m de comprimento não contrapesada. Possui um elevador no palco de 2,93 m por 1,44 m, 4 camarins com banheiros ex-

clusivos, um depósito de 4,4 m de comprimento por 1,8 m de largura, um escritório de 2,48 m por 1,9 m, um banheiro de serviço, além de todo equipamento de iluminação e de som.

O Centro Cultural conta também com o Teatro II, com 143 lugares que recebe peças teatrais, espetáculos de música e de dança, com cabine de luz e som, e equipamentos de iluminação cênica e de som. Seu palco é mais limitado que o do Teatro I.

Em 18 de março de 1998, o CCBB, inaugurou mais um espaço, chamado Teatro III. Com o projeto “Bossa Brasil”, uma curta temporada dos violinistas e compositores Toquinho e Paulinho Nogueira. Um encontro acima de tudo afetivo, pois Paulinho havia sido professor de violão de Antonio

Pecci Filho, o Toquinho, quando este tinha 13 anos de idade.

O projeto deste espaço é unir sempre um cantor e um instrumentista, em curtas temporadas, viabilizando o projeto original do CCBB que foi elaborado em 1987.

O Teatro III ocupa a área onde anteriormente fora um almoxarifado e a sala de ensaios, conforme palavras de Cláudio Vasconcelos, Diretor do Centro Cultural:

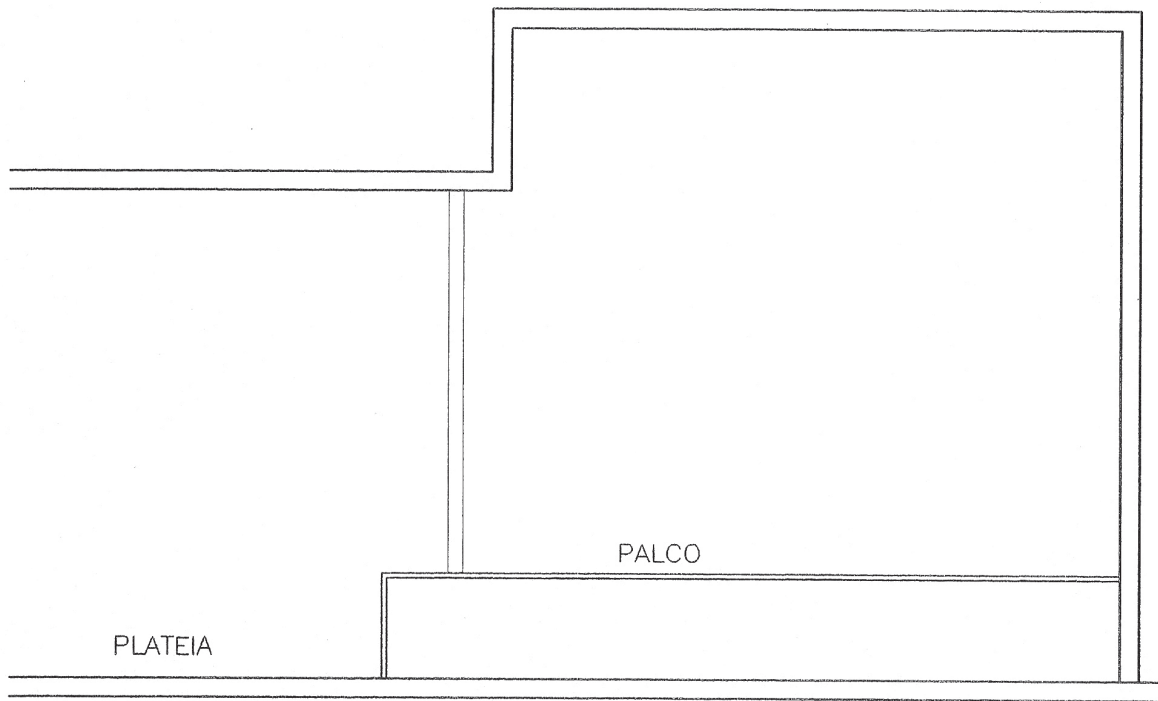
Desde 1989, aquele espaço era usado para ensaios. Mas, com o aumento do fluxo de público, sentimos a necessidade de materializar o que estava no papel. E isso foi possível com o incremento das parcerias junto às empresas privadas.³³²

Uma sala diferente das outras duas (Teatro I e Teatro II), pois suas cadeiras são dis-

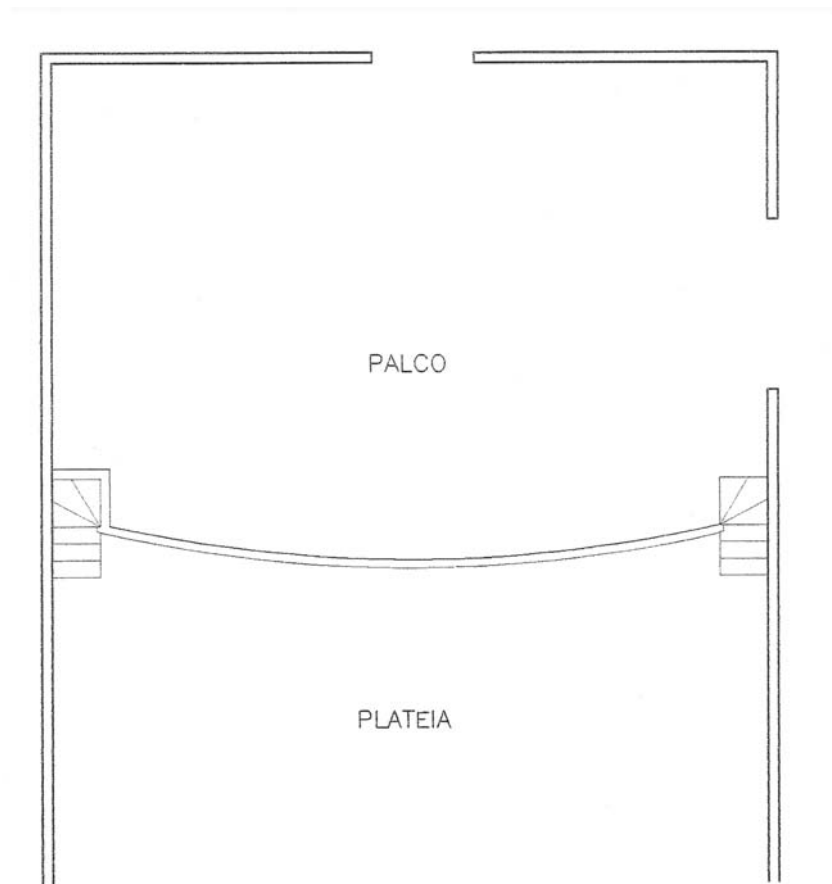
Centro Cultural Banco do Brasil



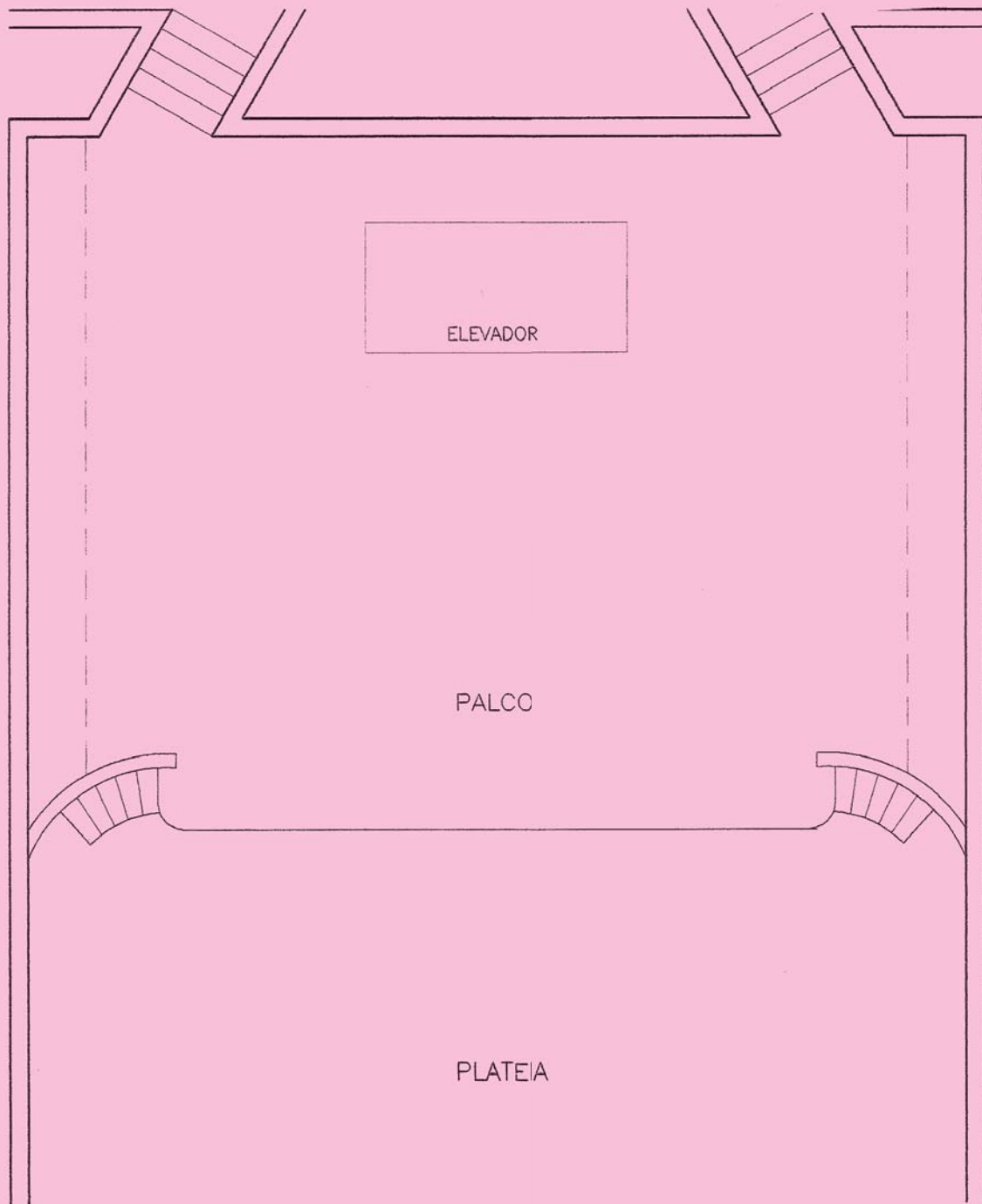
Reprodução: Prospecto de divulgação do Centro Cultural Banco do Brasil



Teatro I – CCBB. Corte, (S.E.)



Teatro II – CCBB. Planta baixa, (S.E.)



Teatro I – CCBB. Planta baixa, (S.E.)



Reprodução: Prospecto de divulgação do Centro Cultural Banco do Brasil

postas uma ao lado da outra, em fileiras, ou em mesas que servem como ponto de encontro, onde o público pode sentar para tomar um drinque antes de cada show. Ocupa uma área de 152,15 m², sendo 8,18 m de largura por 18,6 m de comprimento, com 5 m de pé direito. Sua capacidade é para 164 pessoas. Quando necessário, as 41 mesas e 164 cadeiras podem ser retiradas e o local comportar mais espectadores, transformando sua aparência de casa de shows. O espaço é dotado também de duas arquibancadas que dão mobilidade para os espetáculos que não necessitem de cadeiras, ampliando a capacidade de público. Possui dois camarins com banheiros para os artistas e um pequeno depósito para serem guardadas as mesas quando não se fizerem necessárias.

No térreo se localizam: O Teatro I; a sala de cinema com 99 lugares e sala de vídeo (mezzanino sobre o cinema) que dispõe de 48 lugares; uma agência do Banco do Brasil; a loja destinada a venda de livros, catálogos, postais e cartazes de eventos realizados pelo Centro Cultural e de outras publicações e produtos culturais. No foyer, o cafezinho da bonbonnière. Degraus acima, o restaurante do mezzanino, “Coluna Social”.

Centro Cultural Banco do Brasil

No primeiro andar, um museu, com exposição permanente chamada “O Brasil Através da Moeda”, que inclui uma moeda de ouro feita para a coroação de Dom Pedro I e documentos importantes sobre a trajetória do Banco do Brasil, arquivo histórico e salão de exposições. No segundo andar, salão de chá, salas de exposições, Teatro II e Teatro III. No terceiro e quarto andares, dois confortáveis auditórios cada um com capacidade para 90 pessoas, equipados com dispositivos para áudio e vídeo e sistema de retransmissão para outros espaços do CCBB. No quinto andar funciona a biblioteca, com 140 mil títulos, com prioridade para as áreas de ciências sociais, artes e literatura.

Paço Imperial

O Paço Imperial, além do passado histórico relacionado com a vida político-administrativa da cidade, é museu e centro cultural. O antigo Paço Imperial do Rio de Janeiro, localizado na Praça XV de Novembro foi devolvido à cidade em 6 de março de 1985, depois de dois anos de restauração, um tra-

balho que demandou muitas pesquisas e estudos e que envolveu historiadores, engenheiros, arquitetos, arqueólogos, operários e centenas de pessoas.

Em seus dois pavimentos completamente restaurados, o Paço abriga hoje um centro cultural, com uma diversificada atividade, como: projeções de filmes, venda de produtos culturais, palestras, seminários, apresentações musicais e teatrais. Também está aberto ao público todo o processo de descobertas arqueológicas, realizada pelo núcleo de arqueologia da Pró-Memória, como o histórico do edifício, sua restauração e de peças encontradas durante o período de restauro.

As atividades teatrais e musicais acontecem, geralmente, no pátio interno, que foi restabelecido durante o período de restauro, graças à demolição de um prédio de quatro pavimentos construído em seu interior e na sala dos “Archeiros” (o nome dado aos guardas imperiais que portavam uma arma chamada archa) ou salão da claraboia, local onde se evidenciam um amontoado de reformas, testemunho de um período de transformações no edifício e sala do trono. Entretanto, nenhum desses espaços possui instalações técnicas e equipamentos cênicos para as encenações. Mesmo assim importantes montagens por lá passaram, firmando seus espaços como possíveis para algumas encenações.

Os mais expressivos que lá aconteceram na área musical, foram: *Camerata Antigua*, de Curitiba, regência de Roberto de Regina, música de Orlando di Lasso; do quarteto K-Ximbinho; e o seminário de música Pró-Arte. No setor do teatro em 1985 podemos destacar: *Ouro sobre azul*, adaptação da peça *O usuário*, de Martins Pena, direção de Domingos de Oliveira; *Auto da Independência*, com o grupo Feliz Meu Bem, à frente Tonio Carvalho; o *Teatro Musical Bra-*

sileiro, direção de Luiz Antonio Martinez Correia e em 1992 *Tiradentes – A inconfidência no Rio*, de Aderbal Freire Filho e Carlos Eduardo Novaes, com direção também de Aderbal, cenografia de José Dias e figurinos de Biza Viana, um espetáculo itinerante que percorria com seu público, diversos locais como: Museu Histórico Nacional, Centro Comercial do Rio de Janeiro, Museu da República, Paço Imperial e finalizava na Praça Tiradentes, com o enforcamento.

Outro espetáculo em 1996 no Paço Imperial, na sala dos “Archeiros”, foi *Os desastres de Sofia*, da Condessa de Ségur, com direção de Celina Sodré, com cenografia de José Dias, que usava a sala em sua plenitude, inclusive a claraboia como efeito de abertura do espetáculo.

Há ainda sete salas de exposições, sendo duas no térreo e cinco no primeiro andar. A biblioteca Paulo Santos, no primeiro andar, com seis mil livros e 200 títulos de revistas; abrindo para a rua, no térreo, há uma livraria, uma loja de CDs, papelaria e, no pátio, os restaurantes Bistrô do Paço e Atrium.

Centro Cultural Cândido Mendes

Também localizado no Centro, próximo ao Paço, está o Centro Cultural Cândido Mendes, da Rua da Assembleia n. 10, que oferece ao público um teatro e duas salas de exposições: grande galeria só para fotografias e pequena galeria para pintura. O Centro Cultural Cândido Mendes também tem sede em Ipanema.

Inaugurado em 7 de janeiro de 1988, com o nome de Teatro João Theotônio, subsolo, com o espetáculo *O Homem sobre o parapeito da ponte*, de Guy Foissy, com produção e direção de Carlos Vereza, que

atuava também como ator, ao lado de Clemente Vizcaino. A trilha sonora era composta por músicas de Egberto Gismonti, cenários e figurinos ficaram a cargo de Tawfic e Gilberto Vigna.

A sala tem capacidade para 400 lugares, com poltronas estofadas, ar-condicionado, cabine de luz e som, camarins e um palco pequeno sem recursos cênicos. É uma casa com pouca atividade teatral.

Infelizmente este novo espaço não veio suprir a perda, na mesma época de sua inauguração, de quatro casas de espetáculos tradicionais: o Maison de France, o Gláucio Gill, o Glória e o Mesbla; pois as encenações teatrais nesta casa sempre foram esporádicas, com repercussão maior em apresentações musicais, palestras e conferências.

Na sede de Ipanema, Rua Joana Angélica n. 63, há um teatro para 133 lugares, um cinema para 99 lugares, uma sala de vídeo com 25 lugares e uma sala de exposições: a galeria Candido Mendes.

O Teatro Cândido Mendes pertence à Sociedade Brasileira de Instrução – Fundação Cultural Candido Mendes e se localiza no térreo do edifício onde funciona a faculdade, no final do corredor, em frente aos elevadores que servem à instituição.

Um espaço pequeno sem palco, com três áreas de plateia para o público, dispostas em declive, com uma cabine de luz e som, um camarim e um banheiro para os atores. É tudo muito pequeno, de pouca altura, porém um local que mantém uma atividade constante com espetáculos de concepção cenográfica simples e de elenco pequeno.

Este teatro veio suprir a dificuldade que tem o teatro jovem de obter horários e casas de espetáculos, oferecendo o chamado horário alternativo à meia-noite, oficialmente criado em 1983.

Casa de Cultura Laura Alvim

A Casa de Cultura Laura Alvim, à Avenida Vieira Souto, n. 176, Ipanema. Lá encontramos um teatro com 285 lugares, dois cinemas, salas de exposições, um porão para teatro, música e dança, bar, livraria.

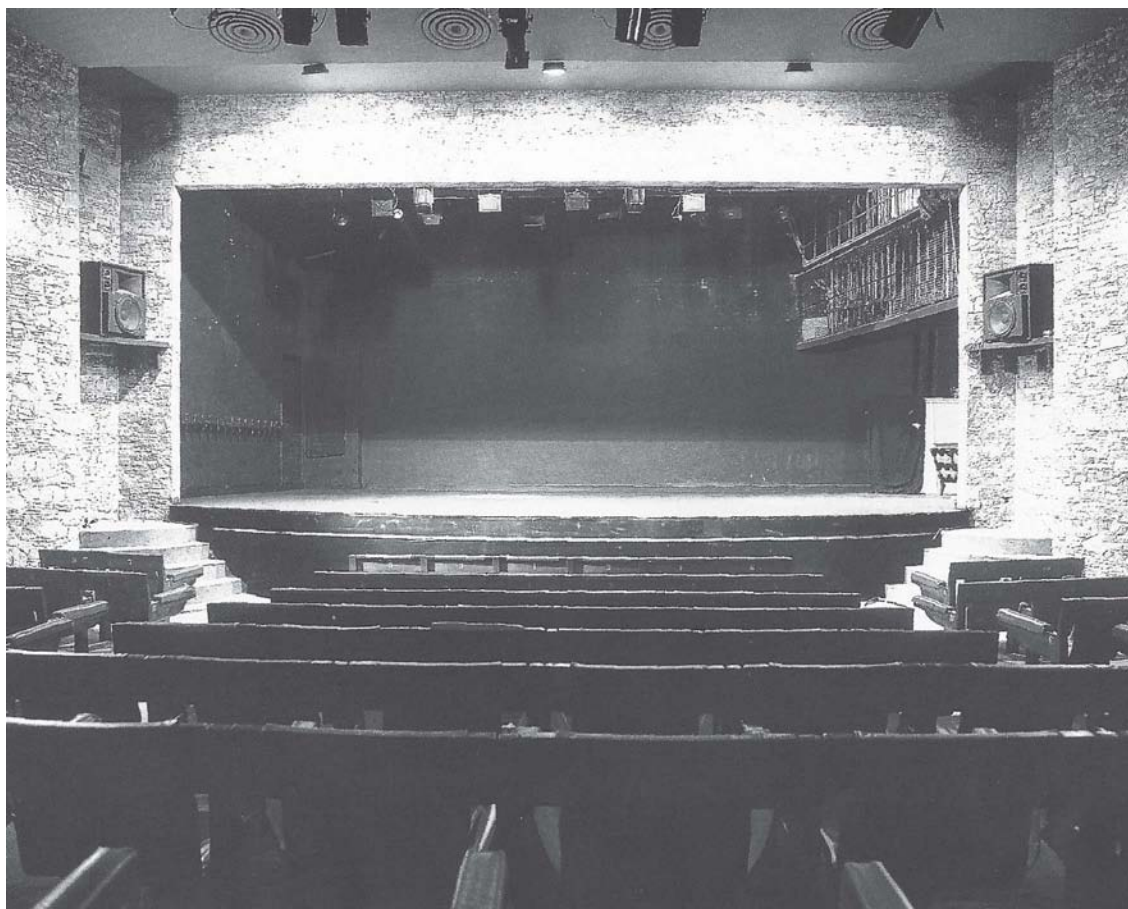
Laura Agostini de Villalla Alvim nasceu em Botafogo, no Rio de Janeiro, no dia 2 de novembro de 1906. Aos 4 anos, devido a problemas respiratórios, mudou-se com a família para Ipanema a conselho médico, pois era o lugar “saudável” da época, ainda selvagem, repleto de pitangueiras e cajueiros.

Filha do médico Álvaro Alvim, pioneiro da radiologia no Brasil e neta de Ângelo Agostini, pintor e famoso caricaturista, que gozavam de grande prestígio no meio intelectual. Laura atravessou a infância convivendo, em casa, com as celebridades da inteligência carioca. Era uma mulher de gênio irreverente e contestador. Tinha ideias arrojadas para sua época e o teatro era sua maior paixão, e seu grande desejo era ser artista, mas foi proibida por seus pais de realizá-lo.

Laura, 15 anos antes de seu falecimento, declarava:

Vou transformar a casa em que vivo desde os quatro anos – e onde meu pai viveu seus 14 anos de martírio – numa fundação. No terreno ao fundo, construirei uma galeria de arte, com teto de abóbada, luzes indiretas e bancos de sacristia. No andar de cima, um teatro. Conferências, cursos de arte, recitais, música de câmara e balés serão apresentados. Um ateliê semelhante aos de Paris será cedido aos pintores pobres. Este centro de cultura chamar-se-á Centro de Cultura Ângelo Agostini, em homenagem a meu avô, o grande pintor da abolição.

Enquanto vivia, Laura foi reformando e reconstruindo sua casa.



Laura também se preocupava com os necessitados. Era em sua casa que os ambulantes da época guardavam seu material de trabalho (carrocinhas, barracas etc.) e que pessoas pobres e doentes conseguiam abrigo e comida. Porém, isso era visto por algumas pessoas como um ato de insanidade mental. E essas mesmas pessoas com falsas ações e investimentos foram, aos poucos, destruindo o patrimônio de Laura Alvim a fim de convencê-la a vender a casa, já que era um ponto nobre.

Sua casa, já na época, estava sendo de muita importância para os novos artistas. Era lá que encontravam apoio e lugar para os ensaios. A princípio não pagavam, porém, já sem dinheiro, a empregada de Laura passou a cobrar uma taxa a fim de garantir a alimentação.

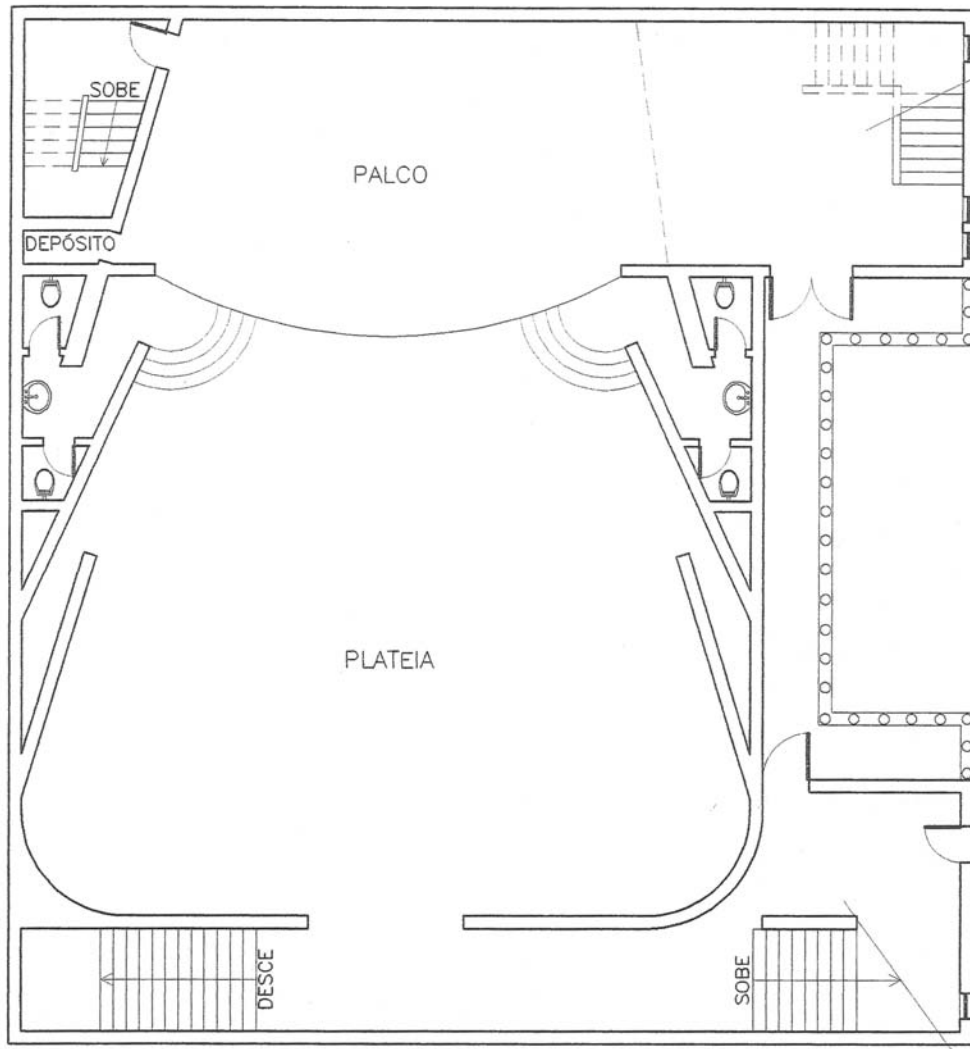
Os herdeiros da casa abriram mão de seus direitos e Laura, ainda em vida, doou a casa

Teatro Laura Alvim. Palco e vista parcial da plateia

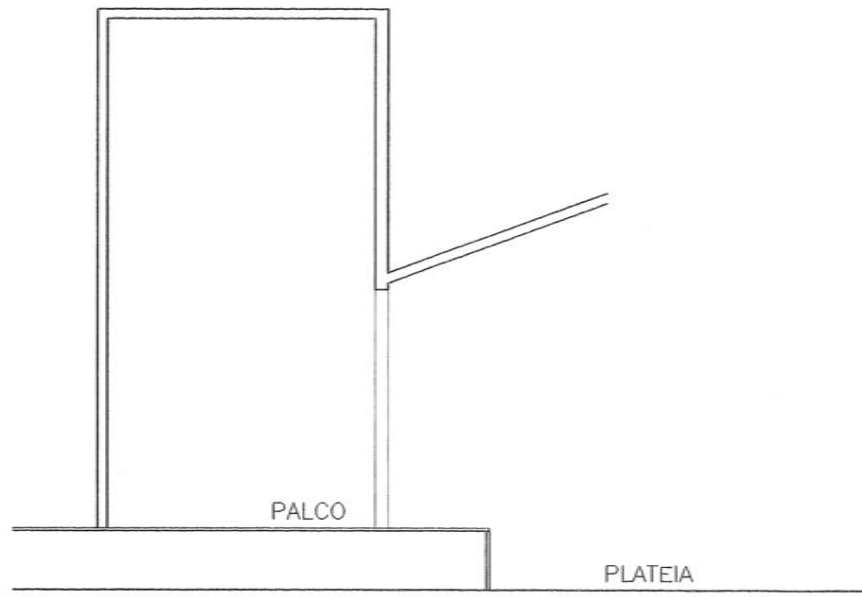
ao estado através da Funarj. Laura Alvim teve um final de vida triste. Vivia trancada, não queria que a vissem doente e fez tudo o que pôde para investir em seu sonho, morrendo em 1984. Dois anos depois, em 12 de maio de 1986, seu sonho era concretizado; transformando-se a casa em um polo de arte e cultura: Casa de Cultura Laura Alvim, Avenida Vieira Souto, n. 176, Ipanema.

Com 13 anos, a Casa de Cultura Laura Alvim é plena concretização do sonho de sua idealizadora. Hoje é uma unidade da Funarj, órgão pertencente à Secretaria de Cultura e Esporte do Rio de Janeiro, e conta com o patrocínio do Banco Boa Vista.

O objetivo da casa é promover a cultura através de atividades que abordem os mais variados aspectos: do teatro à literatura, do cinema às artes plásticas, da música ao vídeo.



Teatro Casa de Cultura Laura Alvim. Planta baixa, (S.E.)



Teatro Laura Alvim. Planta baixa, (S.E.)

A casa tem salas para cursos de gravura, desenho, canto, música e computação; um teatro com 300 lugares com palco italiano, concebido por Laura, como, aliás, todo o resto – nichos, recantos, colunas nos mais diversos estilos; um teatrinho flexível para 70 pessoas, chamado Porão, com cadeiras soltas; dois cinemas, e três galerias de arte.

Muitos são os projetos em funcionamento nos diversos espaços da Casa de Cultura: nas arcadas, sob as abóbadas do pátio coberto, uma programação variada nos fins de tarde – shows de música, dança, teatro, poesias, mímica, apresentação de mágicos, saltimbancos, cômicos, humoristas, performances individuais e coletivas; no Porão, sala informal com cerca de 50 m², há música, teatro, lançamento de livros, discos e outros eventos; na sala de vídeo – 40 lugares, equipada com telão Sony quatro a cinco sessões diárias, com programação aberta a todas as tendências em artes e espetáculos.

Existe ainda a Galeria de Arte para exposições, formada por três salões, com uma programação privilegiando a produção de arte em papel – desenhos, gravuras, xilogravuras, aquarelas e fotografias.

No segundo andar da casa estão instalados os museus de Laura e Álvaro Alvim, ocupando os mesmos espaços em que eles viveram. Estes museus buscam reconstruir o universo e a época de cada um destes personagens revolucionários que enriqueceram consideravelmente a ciência, a política e a arte brasileira.

O Cinema Clube Laura Alvim I possui 70 lugares com ar-condicionado e projetor de 35 mm e o Cinema Clube Laura Alvim II, também com ar-condicionado, com 60 lugares. O Teatro Laura Alvim com palco italiano de 9m de boca de cena por 6,07m de profundidade, possui 250 lugares, sendo 164 lugares em poltronas numeradas (plateia) e 86 lugares em bancos com encostos

e forrados sem lugar marcado (galeria). O projeto das cadeiras em couro é de Oscar Niemeyer, utilizando o conceito de rede nordestina.

Ligado ao pátio interno (arcadas) o teatro possui câmaras e salas de figurino e contrarregra é, sem dúvida, uma das maiores atrações da casa, tendo atualmente, sempre espetáculos às noites de 5^a, 6^a, sábado e domingo para adultos e à tarde nos fins de semana peças infantis. Durante a semana, à tarde, é usado para aulas com cursos de teatro e nas noites de folga apresenta espetáculos de música.

A primeira peça em cartaz no Teatro Laura Alvim foi *Kataztrophé – o Teatro de Samuel Beckett hoje*, com 27 apresentações e um público de 2.153 pessoas. Inaugurando o teatro em junho de 1986 e deixando uma pequena história curiosa e cômica: no dia da estreia, durante o espetáculo, uma pessoa do público teve que ir ao banheiro. Fato normal, se não fosse a péssima ideia de quem idealizou o espaço do teatro e resolveu colocar os banheiros exatamente nos cantos do proscênio do teatro. Ou seja, durante uma cena de Maria Alice Vergueira (a cena: Foco somente em sua boca – monólogo) ouviu-se o barulho da descarga do banheiro! Resultado: desde aquele dia o banheiro perdeu sua função e está há 13 anos fechado.

Foi feita uma obra que possibilita a entrada de um deles pela varanda (fecharam a entrada pela frente do palco) e tiveram que colocar uma descarga com menos potência. E outro continua fechado sendo utilizado para depósito. Esse foi um dos problemas da estrutura do teatro. Outro é que só havia uma passagem para o palco. Depois que foram abrindo as outras passagens (uma da coxia para a varanda e outra da varanda para o corredor que dava na plateia e galeria).

Existem também mais dois problemas: a acústica da casa e a inclinação de uma das

paredes laterais do palco, dificultando imensamente o trabalho dos cenógrafos.

Durante seus 13 anos várias peças lá se apresentaram, muitas merecem destaque, entre elas: em 1986: *Quartett*, de Heiner Muller, direção de Gerald Thomas com Tônia Carrero e Sérgio Britto, cenários e figurinos de Daniela Thomas; em 1987: *O homem que sabia Javanês*, de Luis Barreto, com o Grupo Tapa e direção de Eduardo Wotzik. O primeiro infantil foi *João e Maria*, texto e adaptação de Ana Maria Nunes, direção de Eduardo Wotzik, com o Grupo Tapa; *Hamlet Machine*, criação e direção de Gerhard Dressel, cenários de Carlos Alberto Nunes e iluminação de Pedro Ascher; *Garganta Profunda* (musical) com direção de Marcos Leite. Em 1988: *Teatro Musical Brasileiro – 1914/1945*, direção de Luiz Antonio Martinez Correa; *Denise Stoklos in Mary Stuart* – este espetáculo é o grande recorde do teatro em 87 apresentações e um público de 15.620 pes-

soas – *Os clones*, infantojuvenil. Em 1992: *O veneno de Lucrecia Borgia*, direção de Paulo Cesar Coutinho e cenografia de José Dias; *Confissões de adolescentes*, direção de Domingos de Oliveira. Em 1994: *Acerto de contas*, de Sebastian Juniente, direção de Elias Andreato e cenografia de José Dias. Em 1997: Companhia de repertório *Tristão e Isolda*. Em 1998: Companhia Atores de Laura (com adulto e infantil); *O julgamento*, direção de Daniel e Suzana Krieger; *Noel – O feitiço da Vila*; *Muito barulho por nada*; *Omelete* direção de Hamilton Vaz Pereira e iluminação de Jorginho de Carvalho.

Centro Cultural da Light

Centro Cultural da Light, inaugurado em 1994, Avenida Marechal Floriano, n. 168,

Fachada Centro Cultural Light



Reprodução: Prospecto da Superintendência de Comunicação Social do Centro Cultural Light



Centro, é um polo múltiplo, com 4.000 m², situado na tradicional Avenida Marechal Floriano, antiga Rua Larga n. 168, em prédio construído em 1911 para abrigar a então “The Rio de Janeiro Tramway Light and Power Company”. Hoje o prédio é tombado pelo Patrimônio Histórico, e em seu andar térreo, onde funciona o centro cultural, era uma grande garagem para bondes.

Na década de 1930, a garagem desapareceu para dar lugar a uma agência comercial, cujo saguão, todo em mármore, conservado até hoje, constitui-se no principal acesso do público ao centro cultural. A beleza do traçado original do prédio, tanto externa quanto internamente, foi criteriosamente respeitada.

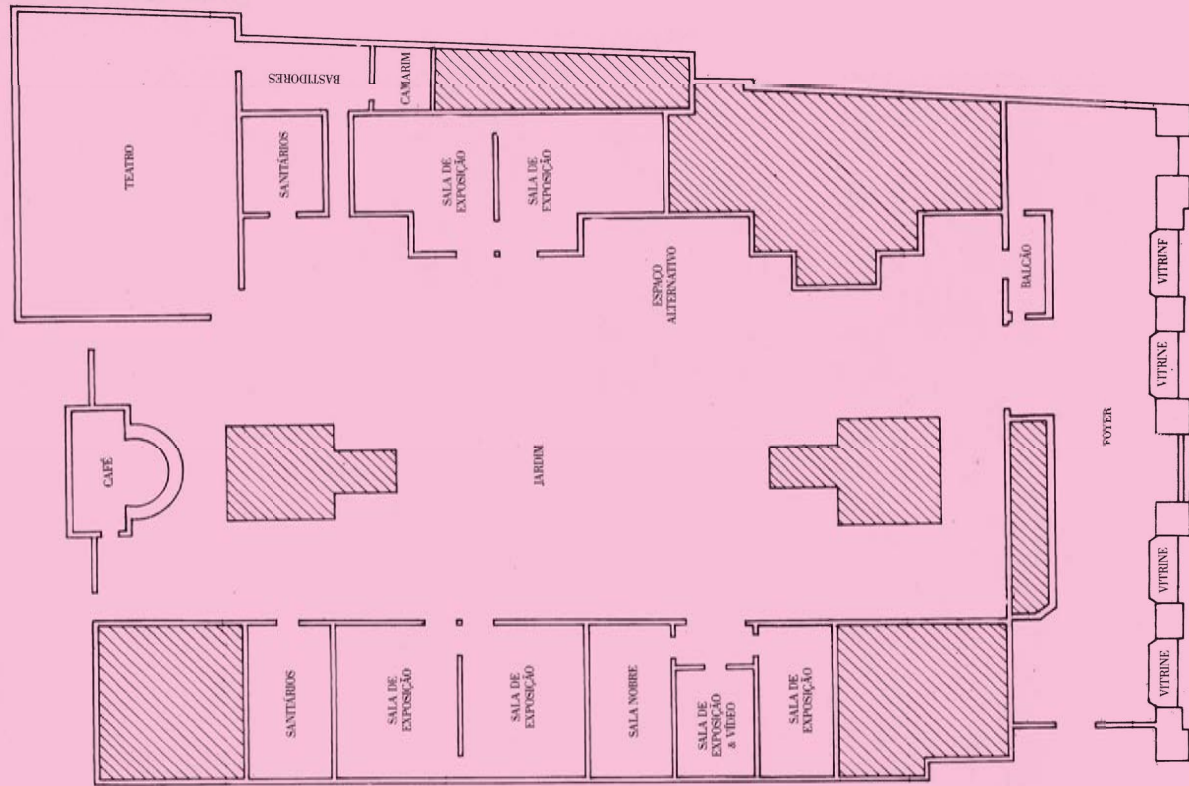
O foyer de acesso, com suas quatro vitrines que divulgam os eventos, é a porta de entrada para um encontro com a história, a

Teatro Lamartine Babo. Plateia. Centro Cultural Light

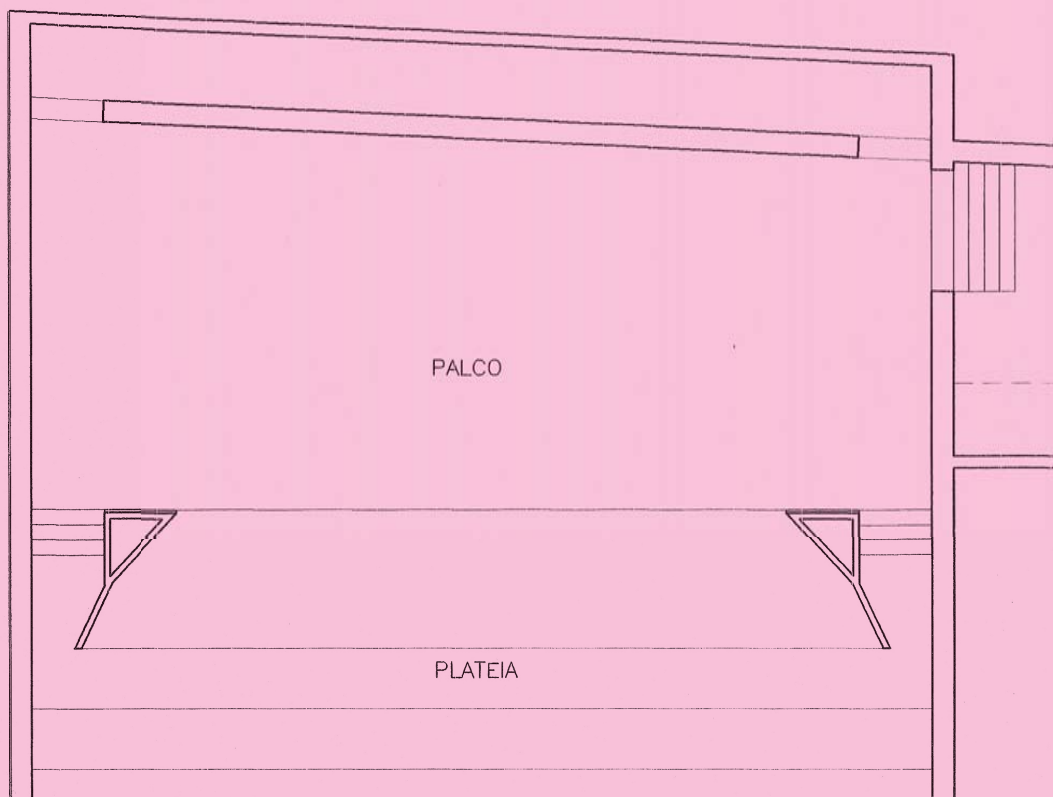
arte e a cultura, uma viagem no tempo. Os balcões-guichês, em mármore e metal nobre, foram preservados, com cerca de 500m² de área livre e pé direito de 6 m.

A praça coberta de 1.600 m², é um amplo espaço alternativo, onde são apresentadas mostras temporárias, shows de música, peças teatrais e espetáculos de dança ao ar livre, além de dar acesso aos demais espaços do centro cultural, com infraestrutura necessária para mostras de tela, pôsteres, charges e esculturas. Uma parte do acervo histórico da Light, como mobiliários da época, relógios, fotos do Rio antigo (assinadas por Malta) e painéis de Di Cavalcanti, estão em exposição permanente.

Integrando-se ao espaço uma cafeteria com linhas arrojadas, que oferece lanches



Centro Cultural Light. Planta baixa, (S.E.)



Teatro Centro Cultural da Light. Corte, (S.E.)

rápidos, de onde se pode assistir aos shows programados na praça coberta.

Em abril de 1994 era inaugurado o Teatro Lamartine Babo, no térreo do complexo do Centro Cultural da Light. Uma sala de 196 lugares, com ar-condicionado, confortáveis poltronas, com cabine que fica na última carreira de poltronas da plateia, pequeno palco, sem urdimento, pouca profundidade, mas que tem desempenhado importante papel com sua programação dedicada ao público infantojuvenil.

A diretora, Karen Acioly, que ocupou o teatro vários anos, vem demonstrando, através de seus espetáculos, a qualidade e nível profissional de suas encenações, atingindo não só crianças, como adultos. Além de espetáculos infantis são programados shows musicais, geralmente instrumentais, filmes, seminários, palestras, conferências e tem pouca utilização como atividade de teatro de adulto, suas atividades são mais voltadas para o público infantojuvenil.

Centro Cultural Oduvaldo Vianna Filho

O Centro Cultural Oduvaldo Vianna Filho (Castelinho do Flamengo), situado à Praia do Flamengo n. 158, Flamengo. Foi projetado em 1916 pelo engenheiro-arquiteto Francisco dos Santos e construído pelo comendador Joaquim da Silva Cardoso, concluído em 1918, obra do arquiteto italiano Gino Copede. Um prédio num estilo eclético, que mistura tendências diversas, inclusive o art-nouveau. A execução do projeto coube à Construtora Silva Cardoso.

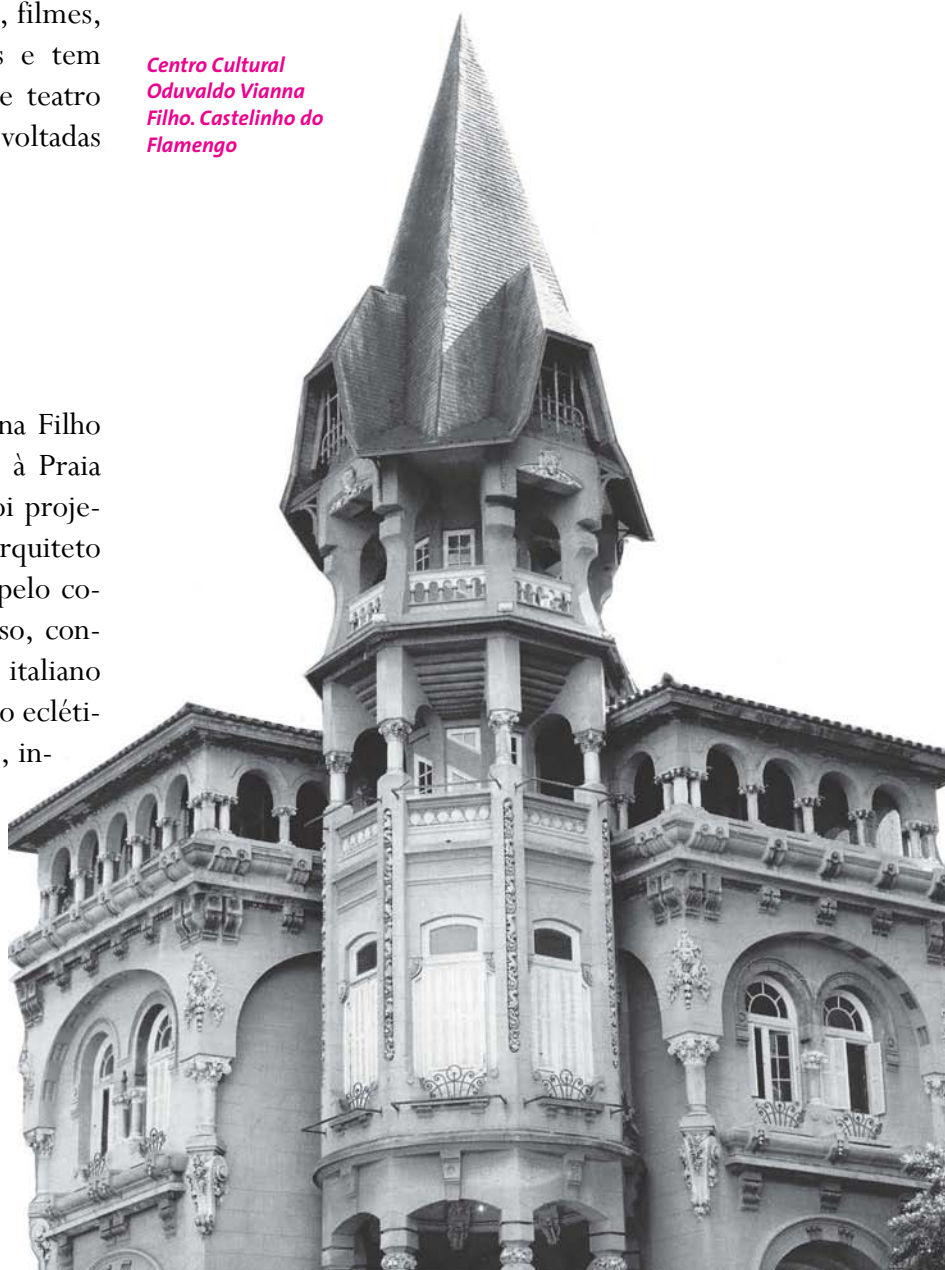
Seu proprietário residiu no Castelinho até 1932, e o imóvel foi vendido para Avelino Fernandes. Chegou a ficar abandonado,

sendo no início dos anos 1970, transformado em casa de cômodos e, caindo mais ainda, virou refúgio de desabrigados e alvo de mendigos que o invadiram.

Posteriormente, o imóvel foi desapropriado com o intuito de demoli-lo a fim de dar novo alinhamento à Rua dois de Dezembro. Diversos setores da comunidade ligados ao bairro do Flamengo uniram-se para evitar este crime contra o patrimônio arquitetônico da cidade.

Em dezembro de 1982 o Castelinho foi incorporado ao patrimônio da Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, sendo no mesmo ano seu tombamento, passando a pertencer à Riotur por decisão do prefeito de então, e em junho de 1983 recebia o nome do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho.

*Centro Cultural
Oduvaldo Vianna
Filho. Castelinho do
Flamengo*



Após longo processo de restauração iniciado em 1983, passou a abrigar em 1990, o Centro Cultural Oduvaldo Vianna Filho, que foi oficialmente inaugurado em 1992.

Possui a única videoteca pública do município, oferecendo à comunidade, em 14 cabines individuais, um variado acervo de filmes nacionais e estrangeiros, entre documentários, ficção, musicais etc. Desenvolve regularmente atividades audiovisuais como mostras de videoartistas, exposições fotográficas sobre pesquisas estéticas e shows de música clássica e popular.

Sendo uma construção com fins residenciais, com pequenos cômodos e estreitas áreas de circulação, foi reservado o último pavimento como espaço cênico. Porém, tem pouco pé direito, sem palco, sem condições técnicas para o fazer teatral. Não possui equipamentos e nem recursos cênicos a uma encenação, mais simples que seja. Entretanto, lá são apresentadas peças infantis, utilizando-se de um pequeno praticável de aproximadamente 30cm de altura, e sua plateia constituída de cadeiras soltas para umas 60 pessoas. Em algumas ocasiões é utilizado também para cenas com elenco pequeno, e que não requer cenários ou um desenho de luz.

O Teatro do Castelinho mantém desta forma sua atividade com esporádicas representações cênicas.

Centro Cultural Calouste Goulbenkian (Teatro Gonzaguinha)

Situado à Rua Benedito Hipólito n. 125, Praça Onze, Centro, o Centro Cultural Calouste Goulbenkian ganhou o nome português, porque foi construído graças à verba doada pela Fundação Lusitana, que leva o mesmo nome, ao antigo Estado da Guanabara, que

recebeu crédito especial através do Decreto “E” n. 3864, de 14 de maio de 1970.

O prédio de três pavimentos de projeto das arquitetas Riza Conde e Cléia Braga, tem a infraestrutura necessária para garantir ao carioca um espaço cultural com todo o conforto necessário.

A origem do Centro de Artes Calouste Gulbenkian está na introdução do ensino de artesanato nas escolas da rede oficial do Estado. O Decreto “E” n. 5.130, de 22 de novembro 1971, criou o antigo Centro Educacional Calouste Gulbenkian, subordinando-o diretamente ao Gabinete do Secretário de Estado de Educação.

Em 1975, com a fusão do Estado Guanabara com o Estado do Rio de Janeiro, o então Centro Educacional ficou vinculado ao Departamento de Educação do 2º Grau, da Secretaria de Estado de Educação e Cultura.

O Decreto 157, de 11 de junho de 1975, transferiu o Centro Educacional Calouste Gulbenkian para a esfera municipal, integrando-o à estrutura da Secretaria de Educação e Cultura do Rio de Janeiro, com subordinação direta do Diretor do Departamento Geral de Cultura.

Com a separação das Secretarias de Educação e Cultura, através do Decreto n. 5.649 de 1 de janeiro de 1986, o Centro Educacional ficou subordinado ao Departamento Geral de Ação Cultural ligado diretamente à Secretaria Municipal de Cultura.

Em 1986, com a publicação do decreto n. 6.024, o Centro Educacional passou a denominar-se Centro de Artes Calouste Gulbenkian (CACG), tendo por finalidade atuar na área da cultura, servindo-lhe de agente de transmissão e renovação, proporcionando atividades culturais; cursos de atualização e de aperfeiçoamento; assistência à rede escolar através de programação artística, e de serviços técnicos de sua especialidade; e oportunidade de orientação e espaço àque-

les que desejam realizar experiência artística no campo das artes plásticas, das artes cênicas e da música.

Ele abriga o Teatro Calouste Goulbenkian, oferecendo sala pequena com capacidade para 200 espectadores, plateia não confortável e um palco reduzido, limitado e sem quaisquer recursos cênicos. Tem ar-condicionado e cabine de luz e som. Fechado para atividades teatrais durante algum tempo, foi reaberto em 2 de abril de 1987, com a peça *Pelo avesso*, de autoria e direção de Márcio Augusto, cenografia de Luciano Costa, figurinos de Tetê Caetano, trilha sonora de Vicente de Luca, coreografias de Debby Gromald e mímica de Patrícia Mansur. No elenco: Marcelo Silveira, André Furquim, Cristiane D’Amato, Sallo Tchê, Anemarie Anderson, Welington Bibiano e Silvia Guimarães. A produção de Luzia Mariana contou com apoio do Serviço Brasileiro de Teatro do Inacen.

Em 9 de dezembro de 1991, o Teatro Calouste Gulbenkian, passou a chamar-se Teatro Gonzaguinha, em homenagem ao cantor e compositor Luis Gonzaga Júnior.

O Teatro Gonzaguinha, com recursos da Secretaria Municipal de Cultura, e apoio da iniciativa privada, passou a ser um verdadeiro polo irradiador de novas propostas cênicas, a partir de 1996, com a presença de Rogério Blat e um grupo de profissionais que transformaram o ocioso espaço em uma atuante casa de espetáculos, com apoio da artista plástica Thereza Miranda, diretora do Centro desde 1993.

Em 22 de junho de 1996 estreava a peça *O passado a limpo*, de Rogério Blat, com direção de Ernesto Piccolo e elenco formado integralmente por alunos que cursaram durante oito meses as oficinas de teatro, conforme conta Ernesto Piccolo a Edmundo Barreiros, no *Jornal do Brasil* de 22 de junho de 1996: “Alguns alunos conseguiram até o

registro sindical de ator. Tudo é feito aqui dos figurinos ao cenário”.

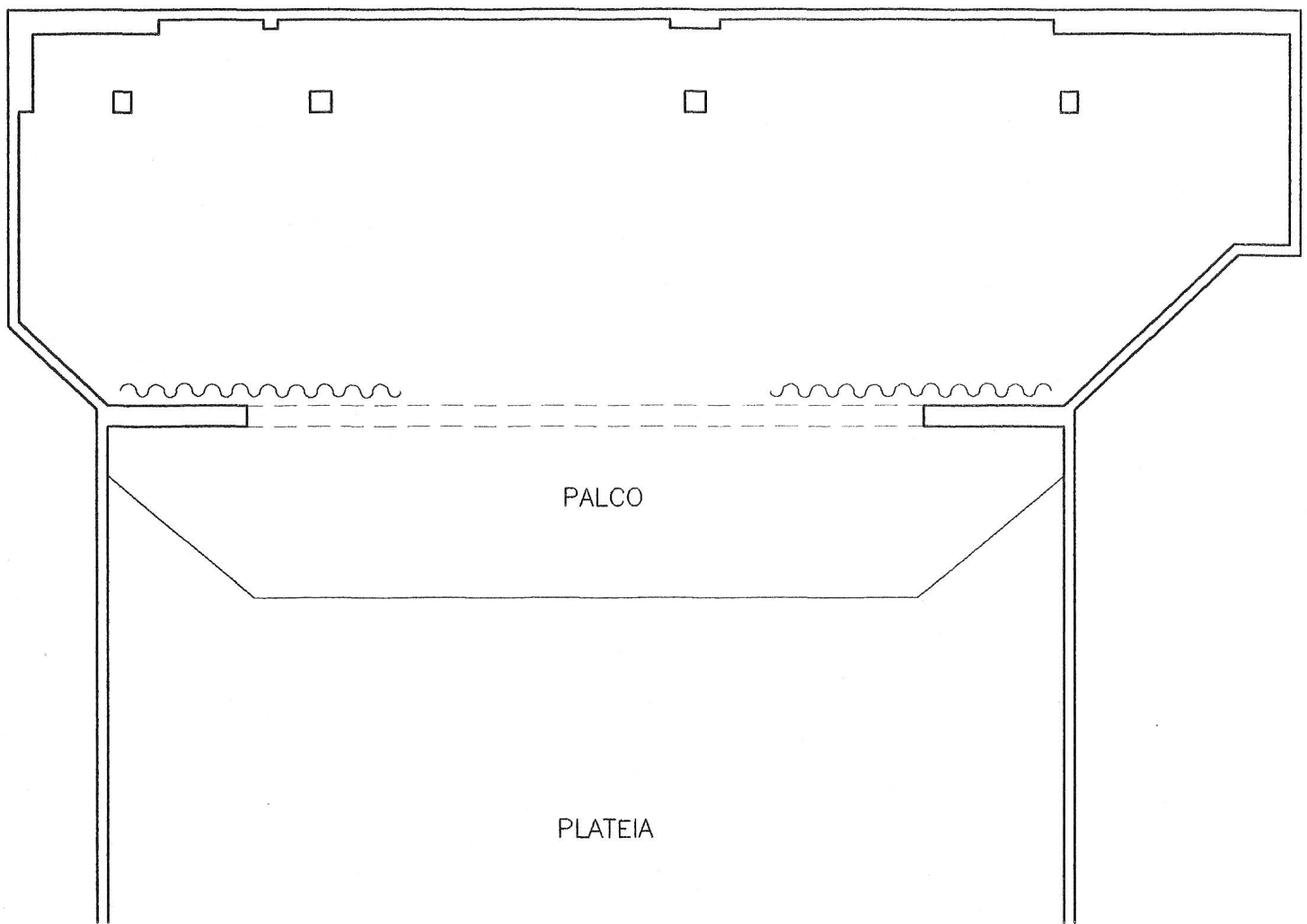
Em outubro do mesmo ano outro texto de Rogério Blat, *O futuro era hoje*, estreava com igual sucesso de público, mantendo assim durante algum tempo a casa como um centro gerador de criatividade na tradicional Praça Onze.

Em 1997, a Rio-Urbe (Empresa Municipal de Urbanismo) gerenciou a reforma do teatro, tendo início as obras em primeiro de dezembro, com ampliação do palco para dar mais visibilidade para o público. Foram reformados também os banheiros; cobertura do teatro, com troca das telhas e impermeabilização das calhas. As instalações elétricas, hidráulica e do ar-condicionado foram vistoriadas e foi construída uma rampa substituindo a escada nos fundos do teatro.

Centro Cultural Gama Filho

O Centro Cultural Gama Filho é um projeto idealizado pelo Chanceler da Universidade, Dr. Paulo Gama Filho, localizado no Campus à Rua Manoel Vitorino, n. 553, prédio AG – 1º andar, Piedade, que propicia à zona norte do Rio de Janeiro um espaço aberto a apresentação e discussão de diferentes manifestações artísticas e culturais, e foi inaugurado em setembro de 1995.

O centro compreende uma sala de 300 m² reservada a exposições e o Cine Teatro Dina Sfat, que teve projetos: cênico de Cristina DeLamare, iluminação de Jorginho de Carvalho, e cenotécnica de Pedro Girão, dispõe de um palco com aproximadamente 100 m², boca de cena de 12 m por 4 m de altura, profundidade de 8 m, urdimento baixo e porão de 1,38 m. Sua sala de espetáculos tem 244 lugares, com poltronas estofadas, boa visibilidade, ar-condicionado, acústica,



Teatro Dina Sfat. Planta baixa, (S.E.)

além de três camarins, cabine de luz e som, equipamentos de iluminação e sonorização.

O centro cultural tem uma programação bem diversificada, com apresentação de teatro, dança, poesias e cinema. A galeria de artes é aberta a pintores, fotógrafos, escultores, tecelões etc. No foyer um piano de cauda é usado para recitais e música de câmara.

Com o propósito de levar à população, produções teatrais próprias, e de outras companhias, Lúcia Coelho cria o “Caminhão da Cultura”, um autêntico Chevrolet ano 1939, que apresenta em diversas localidades

do estado sua programação, para ser assistido pelo público em geral, sua estreia deu-se no Arpoador.

Centro Cultural da Justiça Federal

O Centro Cultural da Justiça Federal está localizado à Avenida Rio Branco n. 241, antiga sede do Supremo Tribunal Federal (foi tombado provisoriamente em maio de 1988 e oficialmente em novembro de 1989).

Vizinho da Biblioteca Nacional, do Museu Nacional de Belas Artes e do Theatro Municipal, o novo Centro vai trabalhar em



Teatro do Palácio da Justiça Federal. À esquerda, a estrutura da boca de cena



Teatro do Palácio da Justiça Federal

parceria com estas instituições e também abrigar a sede da recém-criada Escola de Magistratura Federal Regional, conforme José Carlos Barbosa, responsável pela restauração, em depoimento a Anabela Paiva publicado no *Jornal do Brasil*, de 25 de janeiro de 1998, o centro seria excelente para realização “de eventos em conjunto”:

O prédio de quase 6.000 m², projetado por Morales de Los Rios, encomendado pelo Prefeito Pereira Passos, tem pisos de azulejos hidráulicos, três vitrais (o maior de 6 m por 4 m), com uma alegoria representando a justiça, portas esculpidas, pinturas artísticas e uma escada de ferro, importada da Inglaterra.

O centro é uma iniciativa da Justiça Federal, em convênio com o Instituto Herbert Levy e a Caixa Econômica, única patrocinadora da reforma.

O início de sua construção data de 1904. O prédio foi projetado para ser a sede da Cúria do Rio, e comprado pelo governo para ser a sede do Poder Judiciário, conforme Milton Mendonça Teixeira:

Projetado em 1904 por Adolpho Morales de Los Rios, como Palácio Cardinalício, mas o Cardeal curiosamente recusou o prédio, que passou a abrigar o Supremo Tribunal Federal. Daí o estilo arquitetônico ser intimamente inspirado na Igreja St. Sulpice de Paris, apesar de, atualmente ser um prédio público...³³³

De 1909 até 1960 funcionou como sede do Supremo Tribunal Federal. Com a transferência da capital para Brasília, o prédio foi cedido à Justiça Estadual. Abandonado desde 1980, quando infestações de cupins e riscos de desabamento causados pelas obras do Metrô causaram a sua interdição.

Em 1994, o edifício encontrava-se em ruínas, por pouco não foi destruído, o conteúdo cultural do prédio.

O prédio estava desabando: os tetos de madeira pintada, tomados de cupins, as paredes furadas para colocar aparelhos de ar-condicionado, as salas divididas por tabiques.³³⁴

Um quinto andar acrescentado ao prédio original foi removido. No primeiro andar funcionarão, salas de exposições, uma loja, cafeteria, e um teatro de 180 lugares, no local onde era a antiga garagem, projetado por José Dias. Para a execução do projeto foram retirados 600 caminhões de terra que saíram das escavações que estabilizaram o lençol freático e criado um subsolo para abrigar camarins, porão do palco, e outras dependências.

No segundo andar, a bela sala das sessões solenes do Tribunal vai servir para palestras, com as pinturas do teto de Amoedo restauradas e o mobiliário antigo reconstruído com base em plantas do Arquivo Nacional. Já as pinturas das paredes estavam demasiadamente danificadas, não sendo possível recuperá-las.

Com três salas destinadas à Justiça Federal, o novo centro também vai contar com uma biblioteca especializada em livros de direito antigo e processos microfilmados.

4. 8. 2. ESPAÇOS CULTURAIS

Casa da Gávea

A Casa da Gávea, Praça Santos Dumont, n. 116, Gávea, instalada em um prédio de 1922, foi idealizada em 1992 para ser um espaço de ensaios e de pesquisas de um grupo de atores, um centro de convivência artística, fruto da união de José Wilker, Paulo Betti, Cristina Pereira, Eliane Giardini, Antonio Grassi, Rafael Ponzi, Guilherme Abrahão, Vera Fajardo, Marcia Dias e Míriam Brum, que se agregaram para resolver de forma mais madura e eficiente os vários problemas da produção cultural.

O sobrado acabou se transformando em centro de produção de cultura. A proposta era pensar na realidade brasileira e seus aspectos socioculturais, através da literatura, da música e do debate sociopolítico e, sobretudo, a partir do teatro.

Na programação da casa estavam incluídos, além de espetáculos, em seu pequeno teatro, que foi batizado de Sala Chiquinho Brandão, cursos de teatro, seminários, debates e produções de vídeo, ampliando seu projeto de TV comunitária, com o “Telão de Rua”.

Um dos projetos de fundo social era o do barracão de cenografia e figurinos, onde meninos de rua participariam da reciclagem de materiais específicos doados pelas produções, junto a técnicos especializados, e que seriam trocados depois, por peças novas recicladas por ocasião de montagem de um espetáculo.

A Casa da Gávea, por ser um centro de convivência artística, promove cursos de teatro para principiantes e profissionais, além de seminários abertos sobre temas atuais, sendo transmitidos ao vivo através de um

telão, permitindo àqueles de fora da casa, assistirem às palestras. Esse tipo de evento teve que ser suspenso em 1996, devido ao seu custo.

Em 1997, a Sala Chiquinho Brandão deixa de ser um espaço com arquibancadas, e é transformada numa semiarena com 90 poltronas que pertenciam ao Teatro Ipanema, atual Teatro Rubens Corrêa. E pela primeira vez neste mesmo ano Paulo Betti e Antonio Grassi, idealizadores da casa, ocupavam o espaço com o espetáculo *O inimigo do povo*, produção dos próprios sócios, que era proposta original do grupo, de não cedê-los a outras produções.

A Casa da Gávea que se manteve durante alguns anos como centro gerador de ideias, começa no início de 1999 a sofrer o problema da crise teatral, conforme palavras da atriz Cristina Pereira:

Na semana passada, concluímos que a única saída para acabar com as dívidas seria dividi-la entre nós e fechar a casa.³³⁵ [...] Além da obra que acabou com o dinheiro que tínhamos em caixa, as chuvas destruíram parte do nosso acervo, o que nos deu mais despesas. Descobrimos que, desde o início, há sete anos, somos ótimos artistas e péssimos produtores e queremos tentar mudar daqui para frente.

A intenção dos sócios Paulo Betti, Rafael Ponzi, Vera Tajardo, Míriam Brum, Cristina Pereira e Guilherme Abrahão é a de investir em projetos que levantem discussão, mas que sejam rentáveis, devendo por algum tempo servir apenas de sede para cursos, palestras e oficinas.

Ficando demonstrado assim como a Casa da Gávea e outros teatros, o ano de 1999, vem sendo impiedoso com a classe artística, confirmando a crise teatral do fim do milênio.

Sala Funarte (Sidney Miller e Cine Teatro Belas Artes)

A Sala Funarte inaugurada em 26 de maio de 1978 é localizada no prédio do Museu Nacional de Belas Artes, inaugurado em 1908 e projetado pelo arquiteto Morales de Los Rios e que ocupa o quarteirão compreendido entre a Avenida Rio Branco e as Ruas Araújo Porto Alegre, México e Heitor de Melo.

A Funarte (Fundação Nacional de Artes), na época de sua criação em 1976, instalou-se no Museu, no espaço antes ocupado pela Escola de Belas Artes e Faculdade de Arquitetura.

O prédio do Museu é tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e, por esse motivo, a Sala Funarte foi construída tendo-se o cuidado de preservar suas particularidades arquitetônicas. O projeto de instalação da Sala foi de autoria dos arquitetos Marcos Flacksman, Roberto Thompson e Carlos Cesar Pini.

É a fachada lateral do Museu, voltada para a Rua Araújo Porto Alegre. A bilheteria foi construída aproveitando uma das janelas gradeadas do andar térreo, que dá diretamente para a rua, junto à porta de entrada.

A sala, localizada no primeiro pavimento, resultou da adaptação de sala de aula da Escola de Belas Artes. As modificações introduzidas procuraram não desfigurar as características originais do edifício. O teto foi rebaixado, oferecendo, assim, maior proteção às sancas existentes; as paredes, revestidas com madeira, sofreram o mínimo de alteração, indispensável para a instalação de cabine de som, luz e proteção e, também, dos camarins.

Seu palco tem sete metros de boca por cinco metros de profundidade e quatro metros de altura; não há urdimento. Essa área

é suficiente para permitir a apresentação de orquestras de até 28 músicos, sendo possível, em caso de necessidade, a retirada das quatro primeiras filas de poltronas, aumentando o espaço para os músicos. Sua lotação é de 179 lugares na plateia e pode abrigar até 200 pessoas. A iluminação conta com uma mesa de resistência de 40 KW, um quadro de transferência de 60 refletores.

A aparelhagem sonora compreende mesa e cabine de som Rack Sonestel, microfones direcionais, caixas embutidas, gravadores Akay 4000 Ds, dois amplificadores e um toca-discos marca Philips, para a montagem de trilhas sonoras e gravação de conferências. Atrás do palco existem dois camarins completos, e sob a cabine de som e luz há um depósito de material, bem como as instalações da equipe de coordenação da sala.

A comunicação entre seus diversos setores é feita por um sistema de interfones, com aparelhos na cabine, plateia, portaria, camarins e palco.

Para o cinema, foi instalada uma tela Ciclorama e há um projetor Incol 35/16mm e Super 8, além de um projetor de slides. Esse projetor de 35/16mm, que pode operar em 16 quadros, tem autonomia para duas horas e vinte minutos de projeção, e possui uma janela silenciosa, permitindo a exibição de filmes mudos.

O espaço foi criado com o objetivo de dar vazão à produção artística dos setores internos da Funarte e oferecer oportunidade a artistas brasileiros que, apesar do valor artístico, encontram dificuldades em mostrar seus trabalhos.

A programação da sala foi baseada no sucesso do “Seis e meia”, do Teatro João Caetano, na Praça Tiradentes, com o “Projeto Vitrine”, shows de música popular em que um artista conhecido apresentava um artista novo. A sala também é cedida para exibição de filmes super-8, longas e curta



Arquivo Cedoc / Funarte

metragens nacionais, além de usada para debates, cursos e seminários relativos a atividades artísticas.

A coordenação da sala, na época, era de Érico de Freitas, e foi oficialmente inaugurada com a exibição do filme *Limite*, de Mário Peixoto, responsável por sua produção, roteiro, direção e montagem. O assistente de direção foi Rui Costa; fotografia e câmera de Edgar Brazil e o comentário musical foi organizado por Brutus Pedreira. Elenco: Olga Brenno, Taciana Rei, Raul Schnoor, Brutus Pedreira, Carmen Santos, Mário Peixoto.

O primeiro espetáculo teatral musicado, encenado na sala, estreou no dia 16 de junho de 1978, sendo apresentado até o dia 12 de agosto do mesmo ano foi *Rezas do sol para a missa do vaqueiro Jesus Sertanejo*, de Janduhy Filizolla, sob a direção de Renato Borghi. A cenografia, figurinos e adereços ficaram a cargo de Elifas Andreato; Irene Portela foi a diretora musical; Elias Andreato, assistente de direção e cenografia; Leônidas Lara, cenotécnico e Gerson Pereira responsabilizou-

Sala Sidney Miller – Funarte

-se pela iluminação. No elenco: Célia Helena, Maria Rita, Irene Portela, Marcus Alvisi, Miran, Eliana Estevão, Jair Antonio Alves, Júlio Consentino, Cláudio Savietto, Julio de Almeida, Edson Aparecido da Silva.

A antiga sala, que servia de depósito, e que foi equipada com poltronas confortáveis e um palco não muito grande, mas viável, e que transformou-se em Sala Funarte, recebeu em julho de 1980, o nome de Sala Funarte Sidney Miller, uma homenagem do então Diretor Executivo da Funarte, Roberto Parreira, ao primeiro administrador da sala, e um de seus principais programadores e idealizadores, falecido em 16 de julho de 1980.

A sala esteve fechada para reformas por dois anos, sendo reinaugurada em 18 de abril de 1995, com um programa que contava com a participação de Turíbio Santos e João Carlos Assis Brasil, voltando desta forma, com toda a sua força fazendo parte da vida cultural da cidade.

Foi na Sala Funarte Sidney Miller que os independentes e os instrumentistas encontraram abrigo mais constante, como o grupo Alquimia. Foi com uma temporada na sala que Angela RoRô estourou como artista popular, e foi lá que os cariocas aprenderam a reavaliar a música carnavalesca, através de dois ciclos de espetáculos que, entre outras coisas, repuseram Braguinha como assunto de conversa, e revelaram para um novo público a “showperson” Rogéria. Na sala se encenaram além de *Missa do Vaqueiro*, *O Poema Sujo*, de Ferreira Gullar, e uma versão nova de *Maroquinhas Fru-Fru*, de Maria Clara Machado.

Em 17 de dezembro de 1997 era inaugurado o Cine Teatro Belas Artes, ocupando as antigas instalações da Sala Sidney Miller, que passou a funcionar no Palácio Gustavo Capanema, em abril de 1998. Para a cerimônia de estreia do Cine Teatro foi convidado Turíbio Santos, com um repertório de Fernando Sor, Albeniz, Bach e Chiquinha Gonzaga. Além do concerto de Turíbio, foram programados outros: Quinteto Villa-Lobos, Quadro Cervantes e Líliam Barreto, produzidos pela produtora Neném Krieger.

A criação do Cine Teatro Belas Artes foi um projeto defendido por Helena Lustosa, então Diretora do Museu, que fazia parte de seu plano de transformar o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) num local de integração das artes.

Casa Laurinda Santos Lobo

Casa Laurinda Santos Lobo, Parque das Ruínas, inaugurada em 12 de dezembro de 1997, à Rua Murтинho Nobre, n. 196, Santa Tereza, vem dedicando-se a exposições e pequenos eventos culturais.

Na década de 1980 alguns espetáculos foram encenados em um modesto e curioso

teatro; porém num belo prédio, chegando a fazer carreira com o espetáculo *Tari – no país de Mr. Ludwig*, que teve o mérito de lançá-lo.

Este novo espaço tratava-se do auditório da Casa Laurinda Santos Lobo. A extrema precariedade do auditório era recompensada pela beleza arquitetônica e paisagística do espaço, um patrimônio construído em 1899, residência de Laurinda Santos Lobo, que nos anos 20 recebia gente como Villa Lobos, Tarsila do Amaral etc.

Laurinda faleceu em 1946, deixando a casa à Fundação Hannemaniana, que nunca ocupou o imóvel. Em 1979, a Prefeitura fez a desapropriação, mas conservou-a fechada.

O projeto de recuperação só veio anos depois e a cargo dos arquitetos Ernani Freire e Sonia Lopes. A inauguração da casa, no Parque das Ruínas, foi em 12 de dezembro de 1997, quando a administração ficou sob a responsabilidade do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que havia firmado um convênio com a Fundação Parques e Jardins.

Mais tarde, a administradora da casa chegou à conclusão de que o lugar tinha mais vocação para centro cultural, e por isso deveria ser mantida pela Secretaria Municipal de Cultura em parceria com o Museu da Chácara do Céu, situado ao lado do terreno onde a casa está localizada.

A Secretaria Municipal de Cultura ganhou, em 1998, um aliado na tarefa de preservar o patrimônio histórico e transformou o espaço em um verdadeiro centro cultural. A parceria foi firmada com Maria Monteiro de Carvalho que passou então a administrar o espaço com o apoio de Maurília Castelo Branco e de Mauro Afonso e Afonso.

É importante dizer que a nova administração não está ligada ao Instituto Marquês de Salamanca, coordenado pela família Monteiro de Carvalho. Estou entrando como

pessoa física, numa parceria com a Secretaria Municipal de Cultura.³³⁶

Com a administração de Maria Monteiro de Carvalho, o Parque das Ruínas teve a possibilidade de ser palco para variadas manifestações artísticas, em sua sala de projeção, anfiteatro e galeria de arte, que antes não estavam funcionando por falta de uma equipe.

Inaugurando esta nova fase da casa, o palco foi ocupado pela primeira vez pelo “Movimento Viva Santa”, com uma programação bem diversificada. A casa mantém eventos infantis nos fins de semana, porém não possui uma atividade teatral.

Centro Cultural da CPRM

O prédio do Centro Cultural da CPRM foi inaugurado em 1994 pela Companhia de Pesquisa de Recursos Minerais, empresa pública, vinculada ao Ministério de Minas e Energia. O Centro Cultural fica numa área de 3.500 m², hoje em ruínas, fruto de um incêndio ocorrido em 1973. O fogo destruiu três pavimentos, inclusive a biblioteca onde se encontrava o mais completo acervo bibliográfico da América Latina em Geociências, com 165.000 volumes.

Monumento arquitetônico da Urca foi tombado em 1992 pelo Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro, o prédio da Avenida Pasteur n. 404, construído em 1881, entrou para a memória da cidade por ter sediado em 1908, a exposição comemorativa do Centenário da Abertura dos Portos do Brasil ao Comércio Mundial, e hoje integra o roteiro turístico cultural da cidade.

Com tanta tradição, o prédio abriu suas portas às artes, e mesmo com seu interior ainda com as marcas do incêndio, com pa-

redes queimadas e ferros retorcidos, serviu de palco, criando uma atmosfera para encenação.

Em março de 1995 o espaço foi inaugurado com o espetáculo *A vida é sonho*, de Calderón de La Barca, um espetáculo do grupo *Teatro Canto do Bode*, com direção de Vitor Lemos Filho, cenários e adereços de Rostand Albuquerque, figurinos de Kika de Medina, músicas e direção musical de Sérgio Zoroastro, e elenco composto de Afonso Celso, André de La Cruz, Carla Andrea, Carla Nascimento, Marco de Aquino, Sérgio Barreto, Sérgio Zoroastro e Silvano Monteiro.

Casa França-Brasil

A Casa França-Brasil, localizada na Rua Visconde de Itaboraí, n. 78 começou sua história com a vinda da Missão Artística Francesa e de Grandjean de Montigny, seu arquiteto oficial, em 1816, que projetou este prédio, símbolo neoclássico.

O prédio foi inaugurado em 13 de maio de 1820 como a primeira praça de comércio do Rio de Janeiro, e quatro anos depois, assumiu a função de Alfândega, permanecendo até 1944. Entre 1956 e 1978, a obra de Montigny abrigou o II Tribunal do Juri. Com a mudança do Tribunal, o prédio foi desativado e sofreu com a modernização.

Foi tombado em 1938 pelo Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Iphan. O antropólogo Darcy Ribeiro, então Secretário de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, através de recursos brasileiros e franceses conseguiu restaurar a construção e resgatar as linhas arquitetônicas do projeto de Grandjean de Montigny. Toda a década de 1980 foi necessária para restaurar e criar o Centro Cultural. E em 29 de março de 1990 era inaugurada a Casa França-Brasil, considerado como um dos

principais espaços culturais do Rio de Janeiro. Sua estrutura física é composta por um salão central com 700 m² de área e salas laterais que comportam as mais diversas atividades artísticas.

Espaço Cultural dos Correios

O Centro Cultural dos Correios, prédio erigido entre 1921 e 1922 para abrigar uma escola profissionalizante do Lloyd Brasileiro, localiza-se na Rua Visconde de Itaboraí, n. 20.

Em 1992 a Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos decidiu transformar um dos mais belos edifícios que integram o seu patrimônio arquitetônico em um Centro Cultural, preservando não apenas a história da instituição mais antiga do país como também todo o seu conjunto arquitetônico.

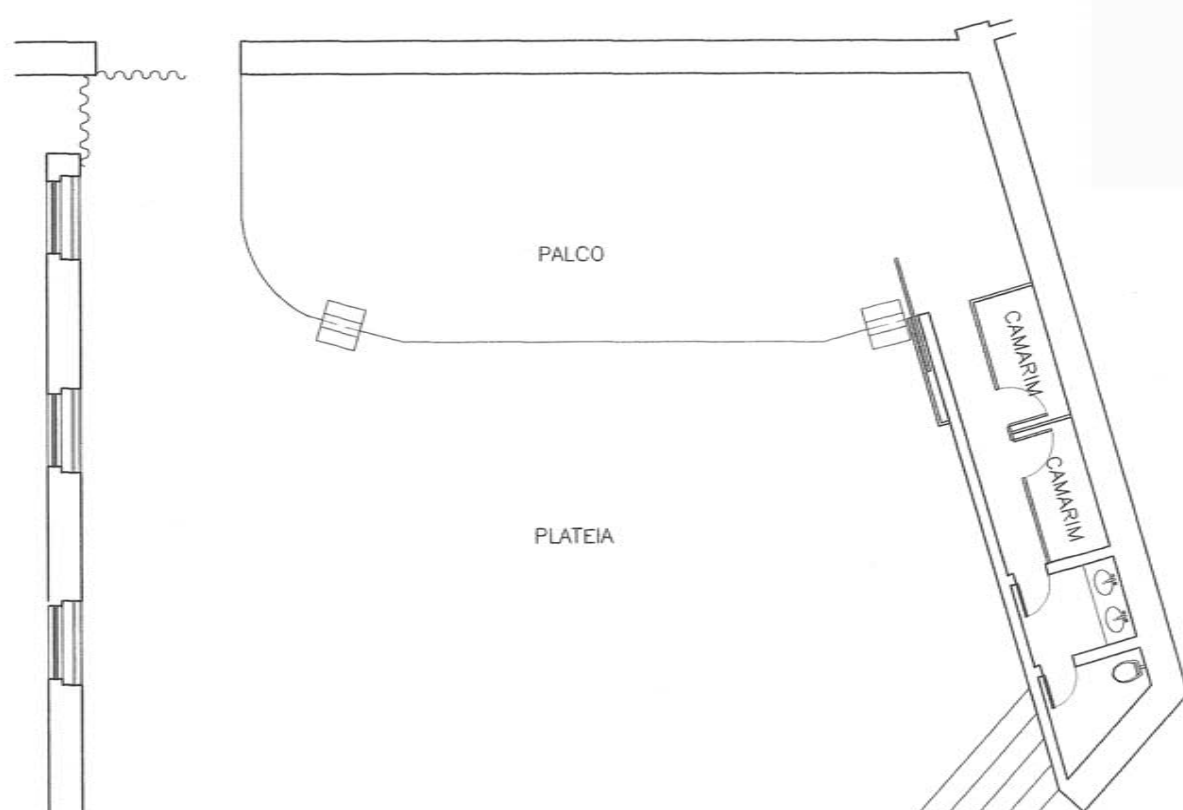
O Centro Cultural dos Correios foi inaugurado em agosto de 1993. Suas instalações

originais foram preservadas e recuperadas e ganharam a incorporação de uma praça com 1.246 m² para realização de eventos ao ar livre. Ao todo são mais de 5.000 m² distribuídos em três pavimentos interligados pelo elevador original. Suas instalações compõem sala de vídeo, salas de exposições e um teatro com 190 lugares.

Centro de Artes Helio Oiticica

Centro de Artes Helio Oiticica, está localizado em um prédio inaugurado em 1872 para funcionar como sede de uma academia de música, mas não ficou só nisso. Serviu de sede para a Escola de Engenharia e para o Instituto de Matemática Pura Aplicada (IMPA), e há alguns anos apresentava sinais de abandono. Até que em 30 de setembro de 1996 foi transformado no Centro, à Rua Luis de Camões com uma enorme retrospectiva do artista composta de 150 obras. Possui lojinha, livraria, centro de palestras,

Teatro Centro Cultural dos Correios. Planta baixa, (S.E.)



cafeteria, salas de exposições no térreo e primeiro andar. No terceiro andar fica o acervo de Oiticica com 1.400 objetos, desenhos, croquis e textos. Um espaço dedicado às artes plásticas.

Centro Cultural José Bonifácio

O Centro Cultural José Bonifácio, à Rua Pedro Ernesto n. 80, na Gamboa, que pertence à Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, criado em 1983, e tem como objetivo preservar, promover e divulgar a história do povo negro no Brasil, através de estudos multidisciplinares e de manifestações artísticas, é um importante polo dedicado à guarda da memória e da documentação sobre a cultura afro-brasileira, também não tem teatro, mas mantém uma atividade teatral, utilizando seus espaços físicos como área de representação.

Casa da Leitura

Casa da Leitura, à Rua Pereira da Silva, n. 86, Laranjeiras é um reduto voltado exclusivamente para leituras, uma casa em estilo Art Nouveau, construída em 1925. O prédio já havia funcionado como salão de bailes, abrigou escoteiros, pertenceu à Marinha, e permaneceu 6 anos abandonado, até ser cedido à Fundação Biblioteca Nacional. Ganhou um auditório e um salão de chá.

Espaço Cultural BNDES

Espaço Cultural BNDES (Banco Nacional de Desenvolvimento), está localizado à Avenida Chile, n. 100, Centro. O saguão do prédio é um espaço alternativo para os que trabalham no Centro. Possui um grande au-

ditório, confortável, mas seu palco não se presta para encenação de peças, não possui os mínimos recursos, apesar de lá acontecerem shows. Seus salões para exposição são amplos e bem iluminados.

Centro Cultural do Instituto Villa Maurina

Centro Cultural do Instituto Villa Maurina foi inaugurado em 1994, à Rua General Dionísio, n. 53, Botafogo, dedicando-se inicialmente às exposições, e que aos poucos foi diversificando suas opções culturais.

Funciona em um casarão de 2 andares do início deste século. Por quatro décadas serviu de residência para a Condessa Pereira Carneiro, diretora-presidente do *Jornal do Brasil*.

O Instituto pretendia constituir um acervo bibliográfico e iconográfico sobre a imprensa brasileira, além de atuar como um espaço onde as diversas formas de arte seriam privilegiadas: exposições, concertos de câmara, saraus de poesia e lançamentos de livros.

Centro Cultural Euclides da Cunha

O Centro Cultural Euclides da Cunha foi inaugurado em 7 de novembro de 1996, no Cocotá, Ilha do Governador, tendo sido uma iniciativa da Secretaria Municipal de Cultura. É o primeiro centro cultural da Ilha, e abriga uma biblioteca, uma galeria de arte, uma sala de vídeo e um auditório, além de jardim com brinquedos.

A inauguração foi com a apresentação do grupo musical Garganta Profunda. A programação do Centro compreende exposições, concertos, espetáculos teatrais, leitura, debates e seminários.

Centro Cultural da Escola Alemã Corcovado

O Centro Cultural da Escola Alemã Corcovado foi inaugurado em 1997, sendo um espaço especialmente reservado às atividades culturais, com auditório para 300 pessoas, aberto às companhias, grupos para shows, seminários, conferências e outros eventos. Entretanto, não levantou voo, ficando como um centro para os eventos da Escola Alemã.

Espaço Cultural Professora Dyle Sylvia de Sá

Espaço Cultural Professora Dyle Sylvia de Sá, foi inaugurado em 17 de dezembro de 1998, localizado à Rua Barão n. 1.180, Praça Seca, Jacarepaguá. O espaço ocupa as instalações de uma igreja construída em 1940, que integrava um colégio religioso; a capela da Escola Municipal Sobral Pinto.

O nome foi uma homenagem a uma incentivadora de atividades do gênero no bairro. Foi criado pela Secretaria de Cultura, com o objetivo de promover atividades voltadas prioritariamente para jovens e pessoas da terceira idade, com oficinas de teatro, artes plásticas, música e dança; além de apresentações e concertos musicais, com a parceria de escolas e universidade da região.

Centro Cultural Herbert de Souza

O Centro Cultural Herbert de Souza, uma homenagem ao “Betinho”, passou a ocupar o conjunto arquitetônico do século XIX, na esquina das ruas das Laranjeiras e Xavier Leal, por decisão da Prefeitura do Rio, cujo projeto era resgatar em novembro de 1997,

as “Casas Casadas” – que foram os primeiros prédios construídos na cidade – transformando-as em um centro.

Esta atuação deve-se muito à Associação de Moradores e Amigos de Laranjeiras. As obras que chegaram a ser iniciadas foram porém paralisadas pela RioUrbe. A primeira fase consistia em troca imediata dos telhados, impermeabilização das calhas, escoramento da estrutura e substituição das madeiras atacadas por cupins. A segunda fase que estava prevista para o mês de fevereiro de 1998, seria a recuperação da fachada original, os aposentos interiores e escadas. No centro se instalaria o centro de documentação de movimentos populares e de um posto de acesso à Internet.

Entretanto, as obras estão paralisadas até hoje.

Espaço MEC⁴⁸⁸

Espaço MEC, na Rua da Imprensa n. 16, uma sobreloja, do Palácio da Cultura, antigo prédio do Ministério da Educação. Havia um auditório projetado por Oscar Niemeyer, usado apenas para algumas solenidades. Um palco ladeado por dois imensos painéis de Portinari e 400 lugares.

A classe teatral fez a então Ministra Esther de Figueiredo Ferraz, quando de sua visita ao Inacen, de que o auditório do MEC fosse transformado em casa de espetáculos. O Secretário de Cultura Marcos Vinícius Villaça já tinha a intenção de abrir não só o auditório, mas todo o conjunto arquitetônico da sobreloja.

Num convênio assinado com a Delegacia do MEC, o Inacen e a Embrafilme, ficou o Inacen encarregado da ocupação e administração desse espaço.

O Espaço MEC foi inaugurado em 16 de março de 1983 com a peça *A ópera dos*

três vinténs, de Bertold Brecht, dirigida por Luis Mendonça.

O prédio do MEC é tombado pelo Patrimônio Histórico Nacional, e assim não é permitido se colocar nada em suas paredes. O iluminador Jorginho de Carvalho foi o responsável pela montagem do sistema de iluminação da sala, e para isso instalou torres móveis ao lado da plateia, onde foram instalados 60 refletores e uma mesa de luz. O palco, embora baixo, foi ampliado, mas continuou sem recursos técnicos, e foram criados dois camarins. Durante o período em que esteve sob a administração do Inacen abrigou o espetáculo *Fausto*, de Goethe, com direção de Paulo Afonso de Lima. Naturalmente, através de editais de ocupação, a sala foi sendo utilizada, e a terceira produção a se apresentar foi *Amor*, de Oduvaldo Vianna, com direção de Marco Antonio Palmeira.

Em 1984, o Espaço MEC, foi fechado para reformas, não mais retomando suas atividades teatrais.

Espaço Cultural Francisco Alves

O Espaço Cultural Francisco Alves, à Rua Farne de Amoedo n. 57, Ipanema, mais conhecido como Teatro do Brizolão foi inaugurado com o espetáculo *O Sr. Puntilla e seu criado Matti*, em março de 1987, mas teve vida curtíssima em virtude de sua localização e condições técnicas.

Armazém Cultural

O sonho em 1986 de transformar o velho armazém “A” do cais do porto em Armazém Cultural foi uma iniciativa de Zivaldo Alves Pinto, o cartunista Zivaldo, que ocupava na época o cargo de presidente da Funarte.

Entretanto, uma matéria do *Jornal do Brasil*, Caderno B, de 26 de fevereiro de 1987, deixava a classe teatral perplexa, com o depoimento do ator e diretor Antonio Pedro, então secretário de cultura do município. Em resposta, foi publicada na seção de leitores, uma carta de Noilton Nunes, diretor de cinema, que transcrevo:

O sonho do Armazém Cultural não acabou... temos a informar que o Sr. Antonio Pedro, secretário de cultura do município, quando afirma que o sonho do Armazém Cultural já era, está cometendo um ato de cegueira artística e cultural, inadmissível para o cargo que ocupa. O Armazém Cultural é uma necessidade vital para a arte e a cultura carioca com irradiações por todo Brasil e até mesmo para o exterior. No momento existe um movimento do qual fazem parte os sindicatos da indústria cinematográfica e dos artistas e técnicos da Associação Brasileira de Cinema Cultural e a própria Embrafilme, interessados na ocupação do Armazém. Aguarda-se apenas a posse do novo secretário de cultura do Estado, Eduardo Portela, e a posse do novo presidente da Companhia Docas do Rio de Janeiro para uma articulação orquestrada pelo próprio Zivaldo, um dos que acredita que o sonho está apenas começando para que o Armazém possa reabrir suas portas com todas as condições de transformar num dos mais importantes centros culturais do Brasil ³³⁷

Em 23 de junho de 1987, o Governador Moreira Franco e o Ministro dos Transportes, José Reinaldo Tavares, assinavam no Palácio Guanabara, um convênio pelo qual o Ministério dos Transportes cedia ao Estado o Armazém “A” do Cais do Porto. Participaram do ato o Secretário de Cultura, Eduardo Portela, o presidente da Por-

tobrás, Carlos Theófilo e o presidente da Companhia Docas do Rio de Janeiro, Marcio Macedo.

O velho armazém passou a chamar-se Armazém Cultural, ficando sob a coordenação de Zivaldo Alves Pinto, com o projeto de transformá-lo em espaço cultural, com oficinas de teatro e música; dez estúdios para gravação e fotografia; salas de ensaios para orquestras, ateliês, salões de exposições e auditórios para debates e conferências.

Em 28 de janeiro de 1988 era assinado um termo de compromisso entre o Secretário Estadual de Cultura, Eduardo Portela e o presidente da Empresa Rio Participações, Paulo Protásio, onde foram estabelecidas as bases de cooperação para as reformas do local, na intenção de transformá-lo em centro cultural, com escritórios de produção, um teatro e um restaurante no Armazém “A”. Idealizado pelo cartunista Zivaldo, o Armazém Cultural, se estabeleceria junto ao Centro de Comércio Exterior, que também ocuparia dois armazéns do porto, com o objetivo de revitalizar o cais.

Embora o termo assinado não tivesse estabelecido qualquer ajuda financeira da Associação Comercial para as obras de remodelação do Armazém “A”, o apoio dos empresários ao projeto já era assegurado, conforme palavras de Eduardo Portela: “- Estamos todos igualmente interessados na recuperação daquela área.”³³⁸

À solenidade de assinatura do termo de compromisso, compareceram o Governador Moreira Franco; o Ministro dos Transportes, Reinaldo Tavares; o Secretário da Indústria e Comércio, Vitório Cabral; o presidente da Associação Comercial do Rio de Janeiro, Amaury Temporal; e a Coordenadora do projeto, Helena Severo, Assessora da Secretaria de Cultura.

O urbanista Jaime Lerner, outro nome importante do projeto não se conformava ver em ociosidade, cerca de vinte enormes galpões que serviam ao porto na época de grande movimentação de navios transatlânticos, conforme ele mesmo comenta:

São mais de vinte, com áreas que vão de 3.600 metros quadrados a 20 mil, com dez metros de pé direito. A trabalhada estrutura de ferro fundido, no estilo da arquitetura francesa do começo do século, jamais foi alterada por qualquer reforma desde a inauguração do porto, em 1910.³³⁹

Tanto o Centro de Comércio Exterior como a Secretaria de Cultura estavam interessados na recuperação do Armazém ocioso de seis mil metros quadrados e da periferia urbana. Entretanto, necessitava também de um complexo projeto de reurbanização da zona do cais do porto. Mas o primeiro passo já havia sido dado; conseguir o apoio financeiro para o grandioso projeto seria o segundo.

As obras do Armazém Cultural estavam previstas para serem concluídas em dois anos e não aconteceram.

Espaço Margarida Rey

A Casa de Cultura Margarida Rey, batizada de Espaço Margarida Rey, em homenagem à atriz falecida em 1983, foi inaugurado em 15 de maio de 1998, à Travessa Cristiano Larcorte, Copacabana.

O teatro com 120 lugares está disponível para apresentações teatrais, musicais, debates, workshops, exposições de artes plásticas, apresentações de vídeo e cinema.

A iniciativa foi de Maria Teresa Amaral e Ignez Soares Pinto, um sonho antigo, que

fez com que transformassem a casa n. 45, da travessa abandonada durante dez anos, em um Centro Cultural, que apresentasse alternativas de espaço para o teatro.

O palco que a casa ganhou foi construído com praticáveis modulados, que possibilitam a criação de várias disposições, conforme a necessidade da cena, podendo ser italiano, arena etc. Dispõe de poucos refletores, equipamento de luz e som.

A inauguração do espaço alternativo foi com o espetáculo *Involuntários da Pátria*, escrito e dirigido por Maria Teresa Amaral.

É uma casa que não mantém uma atividade teatral permanente.

Via Arte 22

Em junho de 1996 era inaugurado o Via Arte 22, um espaço cultural, na Avenida Nossa Senhora de Fátima n. 22, no Riachuelo com concerto do pianista João Carlos Assis Brasil. Um centro com teatro para 300 pessoas, quatro salas de música, três salões para ensaios, uma sala de vídeo e um estúdio de som.

A programação do centro contou com apresentações de música ao vivo, cursos de teatro e workshops, porém não se concretizou como uma casa de espetáculos.

Outros Espaços Culturais

Além do Espaço Cultural Sérgio Porto, já analisado na seção 4.6.5. existem outros espaços culturais como: Capemi, localizado à Rua São Clemente n. 38, em Botafogo; Finep, na Praia do Flamengo n. 200; e Fesp, à Avenida Carlos Peixoto n. 54, Botafogo; porém todos tem uma programação voltada para artes plásticas e música, não atendendo as necessidades básicas, como espaços dedicados as atividades teatrais.

4.8.3. A DUPLA FUNÇÃO DOS MUSEUS

Antes de surgir a denominação Centro Cultural, eram os museus os responsáveis pela aglomeração cultural das cidades. A diferença entre o centro cultural e o museu está basicamente nos acervos, que apenas os museus possuem. Os centros culturais dependem dos materiais que são cedidos para uma exposição. Alguns museus se assemelham aos centros culturais e criaram um novo impulso na vida cultural da cidade, desenvolvendo dupla função, oferecendo, além dos acervos, salas para outras atividades, criando espaços com programações e serviços, transformando o que era apenas acervo histórico ou um espaço para exposições, em lugar atraente para quem gosta de cinema, teatro, música, fotografia etc.; com a intenção de promover além da visita aos seus acervos, um atendimento, com atividades culturais, ajudando a formação de público, cumprindo assim dupla função.

Museu da República

O Museu da República desde que foi construído em 1867, o Palácio do Catete, onde está localizado o museu desde 1960, teve várias atividades até virar a residência oficial de 18 presidentes da República. Aberto a visita em 1989, o museu oferece várias atrações culturais: sala de exposição, biblioteca infantil, sala de pesquisa equipada com computadores, uma sala de multimídia, um teatro, o cinema Estação, uma cafeteria e uma livraria, além do restaurante Museum e de um jardim de 24.000 m² onde acontecem serestas.

Helena Severo, como Diretora, desenvolveu nos anos em que esteve à frente da instituição, um projeto de ação contínua, que não se fragmentou em espetáculos avulsos, e que veio a alargar para a cidade, depois como Secretária de Cultura, com o projeto de ocupação dos teatros por diretores conceituados, criando a Rede Municipal de Teatros.

A cultura é tão importante quanto as obras que são realizadas na cidade, e os governos deveriam manter, e dar continuidade aos projetos, ampliando e modernizando seus serviços.

Antigamente os museus eram considerados depósitos de velharias. Hoje é diferente. A cultura é um processo dinâmico e os novos e antigos espaços estão percebendo isso.³⁴⁰

Museu de Arte Moderna

O Museu de Arte Moderna, na Avenida Infante Dom Henrique, n. 85, Aterro do Flamengo, foi criado em 1948, mas só ganhou o endereço atual dez anos depois. Ocupa um espaço de 40 mil m². O carro-chefe são as exposições. Tinha uma cinemateca, uma das maiores da América, com mais de 12 mil filmes, muitos deles raros.

Museu do Telefone

O Museu do Telefone, à Rua Dois de Dezembro, n. 63, Flamengo, funciona desde 1981, mas a vida como centro cultural foi iniciada na década de 1990. O prédio onde se localiza o Museu do Telefone é um marco na história da telefonia no Brasil, pois nele, em 1918, foi instalada a Estação Beira-Mar, uma das primeiras do

tipo manual, com 2.597 linhas, atendendo ao ritmo do progresso da cidade do Rio de Janeiro no início do século.

Em 1930, com a automatização dos serviços, a Estação Beira-Mar passou a funcionar como escritório da rede externa.

Em 1981, a antiga Beira-Mar é transformada em Museu, contando em seu acervo a trajetória das telecomunicações no Brasil, tornando-se um centro de referência na área das comunicações, consolidando-se como um espaço da comunidade através das suas galerias, e programação cultural.

No início do ano de 1994 o prédio sofreu reformas, sendo redimensionado seu espaço físico, em função de seu acervo, de seu público e da programação cultural que envolvia diversas áreas: teatro, música, vídeo, artes visuais e exposição permanente. Neste mesmo ano é improvisado um espaço para atividades teatrais que, apesar de ser pequeno e precário, recebia muitas solicitações, além de uma boa frequência de público.

Possui uma sala no terceiro andar adaptada confortavelmente para um pequeno teatro: Teatro Beira-Mar, que nos dias úteis funciona também como sala de vídeo, e nos fins de semana apresenta peças teatrais. No segundo andar há exposição permanente da história do telefone.



Teatro Beira Mar (Museu do Telefone). Palco e vista parcial da plateia

Depois da reforma, em 1997, o teatrinho deixa de ser improvisado, e é construído, um outro com pequeno palco, um camarim, sem possibilidades técnicas, uma precária cabine de luz e som, uma plateia com declive para aproximadamente 80 pessoas, com poltronas confortáveis e ar-condicionado, recebendo o nome de Teatro Beira-Mar. Apesar das condições, é uma sala com atividades teatrais frequentes. Sempre espetáculos de poucos elementos cênicos, geralmente adereços, e que tem tido também boa aceitação para música instrumental, além de seu uso para sala de vídeo.

Chácara do Céu

A Chácara do Céu, Rua Murтинho Nobre, n. 93, Santa Teresa. Antiga residência de Raymundo Ottoni de Castro Maya, o museu localizado numa área de 25 mil m² foi aberto ao público em 1972, quatro anos após a morte de Castro Maya. A casa, de 1957, tem um vasto acervo de obras, e abriga exposições, lançamento de livros e concertos ao ar livre. A sala de vídeo tem capacidade para 20 pessoas e foi inaugurada em 1994.

Museu Nacional de Belas-Artes

O Museu Nacional de Belas-Artes, inaugurou em 17 de dezembro de 1997 o Cinetatro Belas-Artes, ocupando as antigas

instalações da Sala Sidney Miller, que passou a funcionar no Palácio Gustavo Capanema, em abril de 1998, com capacidade para 180 pessoas, oferecendo recitais somente uma vez por semana, sempre às 12:30h. A proposta era de dar uma nova opção de entretenimento na hora do almoço para quem trabalha no Centro, além de sistematizar a integração entre diferentes manifestações artísticas.

Comparando-se o número de museus existentes no município do Rio de Janeiro, que são da ordem de 79, com os que ampliaram suas dependências e criaram espaços com programações e atividades culturais, é uma relação muito baixa. Deveriam seguir o exemplo dos que já comprovaram que a dupla função dá certo, caso contrário continuarão como instituições desconhecidas até dos próprios cariocas, como é o caso do Antonio Lago (de farmácia); do de Gemologia (de pedras preciosas); do Carpológico (de frutos) no Jardim Botânico. E o que não falta é a curiosidade: o coração de Santos Dumont, por exemplo, está embalsamado no Museu Aeroespacial, em Santa Cruz; em Campo Grande fica o único hangar de zeppelin do mundo; e a Fortaleza da Conceição, no Centro, está a masmorra onde ficou Tomás Antonio Gonzaga, e muitos outros.

Estes espaços não podem apenas conservar um acervo histórico, devem criar mecanismos promovendo além da visitação, atividades culturais, ampliando desta forma seus serviços e transformando-os em centros culturais.

Notas

- ¹ (*Revista da Sbat*, 1951, p. 4).
- ² Entrevista de Daniel Rocha a José Maurício. (*Revista Teatro Ilustrado*, 8/1959).
- ³ Entrevista de Walter Pinto a José Maurício. (*Ibidem*).
- ⁴ (*Ibidem*).
- ⁵ (*Revista de Teatro da Sbat*, 1959, p. 06).
- ⁶ (Machado, *Diário de Notícias*, 13/11/1966).
- ⁷ (*Revista de Teatro da Sbat*, 1956, p.02).
- ⁸ *Jornal do Commercio*, 18 /9/1907).
- ⁹ (Nunes, 1956, p. 68, 76).
- ¹⁰ (*Ibidem*).
- ¹¹ (*Ibidem*).
- ¹² (Silva, 1938, p. 106).
- ¹³ (Nepomuceno, *Revista Refletor*, 6/1983).
- ¹⁴ (*Anuário da Casa dos Artistas*, 1981).
- ¹⁵ Inaugurado no dia 25 de maio de 1910, o Cinema Pátria, na Rua São Luiz Gonzaga, 220, na Cancela, bairro de São Cristóvão, foi considerado uma das salas de projeções mais elegantes do bairro, na época. Em 17 de agosto de 1932, o Cine Pátria foi fechado para reformas e reaberto em maio de 1933, quando mudou de nome, passando a se chamar Cinema São Cristóvão. Infelizmente, no dia 31 de dezembro de 1954, tivemos o fechamento do tradicional Cinema São Cristóvão. Anos depois, em meados dos anos 60, foi transformado em um pequeno supermercado.
- ¹⁶ (Nunes, op.cit., p. 3).
- ¹⁷ (Nunes, op.cit., p. 39, 44).
- ¹⁸ (*Boletim da Sbat*, 1954, p.2-4).
- ¹⁹ publicada em *O Globo*, na crônica diária “O show da cidade” Pongetti, Henrique. (*Revista de Teatro Sbat*, 1956, p.10).
- ²⁰ (Xexéo, 1989,p.6).
- ²¹ *Diário da Noite* – RJ – 20/7/1959 – Suplemento. Órgão dos Diários Associados. Reportagem – Documentário de Brício de Abreu. Artigo: “50º Aniversário do Theatro Municipal”.
- ²² (*Ilustração Brasileira*, 1909, p.68).
- ²³ (França, *Correio da Manhã*, 3/6/1973). Municipal fica mutilado seu museu.
- ²⁴ (A., *Revista da Sbat*, 1959).
- ²⁵ (CORSEUIL, *Correio da Manhã*, 13/11/1960).
- ²⁶ (*O Globo*, 15/4/1971).
- ²⁷ (Machado, *Jornal do Brasil*, 19/8/1974).
- ²⁸ (*Diário de Notícias*, 20/5/1974).
- ²⁹ Barcelos, Carlos Lafayett. Engenheiro Diretor do Departamento Técnico da Fundação de Teatros do Rio de Janeiro e encarregado de elaborar o planejamento e o plano diretor das obras de reforma do Teatro Municipal. (*Revista Artefato*, 1978, p. 10- 11).
- ³⁰ Criado em 1932 pelo saudoso Pedro Ernesto por iniciativa do Touring Clube e seu benemérito Presidente Otávio Guinle, este baile tornou-se, desde logo, o ponto alto do carnaval do Rio e constitui, já agora, tradição arraigada dessa festa tão brasileira e tão particularmente carioca’. Palavras do Governador Negrão de Lima no programa oficial do Baile de Gala do Carnaval no Theatro Municipal de 25/2/1968.
- ³¹ (Daddario, *O Globo*, 5/7/1984).
- ³² (Rangel, *Jornal do Brasil*, 4/9/1977, p. 7).
- ³³ Entrevista de Joãozinho Trinta a Maria Lúcia Rangel. (*Jornal do Brasil*, 4/9/1977, p.8).
- ³⁴ (*Revista O Cruzeiro*, 7/1/1978).
- ³⁵ (*Ibidem*).
- ³⁶ Entrevista de Geraldo Mateus à Maribel Portinari. (*O Globo*, 24/9/1975).
- ³⁷ (Silva, *Jornal do Brasil* 12/3/1978).
- ³⁸ (*Jornal do Brasil*, 10/1/1979).
- ³⁹ (Achcar, *O Globo*, 16/6/1984). Matéria de Heloisa Daddario.
- ⁴⁰ (memória, *Jornal do Brasil*, 24/5/1984).
- ⁴¹ Eduardo Oberg, Ex-assessor da Secretaria Estadual de Justiça e autor de uma tese de mestrado sobre o Poder Legislativo, *O Globo*, 9/12/1985, Isa Pessoa.
- ⁴² (Gonzaga, *Jornal do Commercio*, 18/12/1985).

- ⁴³ Entrevista de Carlos Lafayette Barcelos, diretor de Engenharia da Funarj à Heloisa Daddaro. (*O Globo*, 15/1/1986).
- ⁴⁴ (Barcelos, *O Globo*, 15/1/1986).
- ⁴⁵ (Oberg, *O Globo*, 15/1/1986).
- ⁴⁶ (Última Hora, 12/11/1986).
- ⁴⁷ (Góes, *Jornal do Comércio*, 3/12/1986).
- ⁴⁸ (BRAGA, *Jornal do Brasil*, 27/1/1987).
- ⁴⁹ (*Tribuna da Imprensa*, 21/3/1987).
- ⁵⁰ (Guimarães, *Tribuna da Imprensa*, 27/4/1987).
- ⁵¹ (Barbosa, *O Globo*, 27/11/1987).
- ⁵² Mattos, *O Globo*, 31/1/1989).
- ⁵³ (Beaurepaire, *O Globo*, 30/4/1995).
- ⁵⁴ (*Jornal do Brasil*, 3/8/1965).
- ⁵⁵ (*O dia*, 1/8/1965).
- ⁵⁶ (*O Jornal*, 19 de maio de 1965).
- ⁵⁷ (*Correio da Manhã*, 10/7/1957).
- ⁵⁸ (*O Globo*, 5 de abril de 1972).
- ⁵⁹ (*Revista Canta*, 10/1964).
- ⁶⁰ (Medina, *O Globo*, 26/3/1965).
- ⁶¹ (*O Jornal*, 31/7/1965).
- ⁶² (Van Jafa, *Correio da Manhã*, 25/4/1965).
- ⁶³ (Medina, *O Globo*, 5/5/1966).
- ⁶⁴ (Pires, *Gazeta de Notícias*, 28/11/1967).
- ⁶⁵ (Lopes, *Revista Guanabara*, 1968).
- ⁶⁶ (*Jornal do Brasil*, 30/6/1968).
- ⁶⁷ (*O Globo*, 23/7/1971).
- ⁶⁸ (*O Globo*, 11/9/1971).
- ⁶⁹ (Nonato, *Correio da Manhã*, 8/7/1971).
- ⁷⁰ Discurso de Paulo de Magalhães em 27/9/1964 na Sbat.
- ⁷¹ (*Anuário da Casa dos Artistas*, 1949).
- ⁷² (Nunes, 1956, p. 14).
- ⁷³ (*Revista da Semana*, 12/6/1926).
- ⁷⁴ (Augusto Maurício, s/d., p.125).
- ⁷⁵ (*Ibidem*).
- ⁷⁶ (Nunes, 1956, p. 74, 144).
- ⁷⁷ (*Jornal do Brasil*, 23/3/1934).
- ⁷⁸ (Nunes, 1956, p.107-8).
- ⁷⁹ (*Correio da Manhã*, 21/5/1970).
- ⁸⁰ (*Correio da Manhã*, 21/5/1970).
- ⁸¹ (*Jornal do Commercio*, 22/5/1970).
- ⁸² Documento que se encontra arquivado no Setor de Documentação do CENACEN/INACEN.
- ⁸³ (*A Notícia*, 12/9/1975); (*Diário de Notícias*, 1975).
- ⁸⁴ (*O Dia*, 12/9/1975).
- ⁸⁵ (*O Globo*, 13 de setembro de 1975).
- ⁸⁶ (*O Globo*, 13/9/1975).
- ⁸⁷ (*O Globo*, 13/9/1975).
- ⁸⁸ (*Última Hora*, 15/9/1975).
- ⁸⁹ (*Jornal do Brasil*, 29/10/1975).
- ⁹⁰ (Jota Efegê, *O Globo*, 14/11/1975).
- ⁹¹ (*Revista Nacional*, 11/2/1979).
- ⁹² (*Luta Democrática*, 23/7/1980).
- ⁹³ (*Correio da Manhã*, 4/12/1935).
- ⁹⁴ (*A Notícia*, 7/5/1941).
- ⁹⁵ (Rio de Janeiro, 24/12/1948).
- ⁹⁶ (*Jornal do Comércio*, 5/12/1935).
- ⁹⁷ (Nunes, p. 121).
- ⁹⁸ (*Correio da Manhã*, 5/12/1930).
- ⁹⁹ (*Jornal do Commercio*, 6/12/1935).
- ¹⁰⁰ (*Jornal do Commercio*, 6/12/1935).
- ¹⁰¹ idem
- ¹⁰² (*Correio da Manhã*, 7/12/1935).
- ¹⁰³ (*Correio da Manhã*, 7/12/1935).
- ¹⁰⁴ (Nunes, op.cit., 131).
- ¹⁰⁵ (*Correio da Manhã*, 17/3/1936, p. 12).
- ¹⁰⁶ (*Diário de Notícias*, 12/3/1941).
- ¹⁰⁷ (*Diário de Notícias*, 23/3/1941).
- ¹⁰⁸ (*Folha de S. Paulo*, 05 de abril de 1977).
- ¹⁰⁹ (Duarte, s.d., p. 31,67).
- ¹¹⁰ (*Ludo*, 30/6/1946).
- ¹¹¹ (*Revista Comoedia*, 20/30 junho de 1946).
- ¹¹² (*Ibidem*).
- ¹¹³ (*Ibidem*).
- ¹¹⁴ (*Revista Comoedia*, 7/1946).
- ¹¹⁵ (Cardim, *Jornal do Commercio*, 13/7/1956).
- ¹¹⁶ (*Jornal do Brasil*, 1/6/1982).
- ¹¹⁷ (*Folha de S. Paulo*, 6/4/1977).
- ¹¹⁸ (*Jornal do Brasil*, 27 de setembro de 1977).

- 119 (A Notícia, 07 de outubro de 1977).
- 120 (Jornal do Brasil, 1/6/1982).
- 121 (O Globo, 14/6/1983).
- 122 (Nunes, *Jornal do Brasil*, 4/11/1957).
- 123 (Dória, *O Globo*, 10/11/1957).
- 124 (Jornal do Brasil, 17/11/1984).
- 125 (Magalhães Júnior, 1946, p. 216).
- 126 (*Correio da Manhã*, 12/3/1941; 16/3/1941).
- 127 (O Jornal, 11/9/1966).
- 128 (O Jornal, 11/10/1966).
- 129 (Krieger, *Jornal do Brasil*, 25/8/1966).
- 130 (Ayer, Última Hora, 12/2/1987).
- 131 (O Globo, 3/11/1985).
- 132 Consul André Cira, *Boletim do Inacen*. MEC, Assessoria de Comunicação Social do Inacen, 14/1/1987.
- 133 (O Globo, 25/2/1988).
- 134 (Zózimo, *O Globo*, 27/4/1997).
- 135 (O Globo, 11/3/1999).
- 136 (*Revista da Sbat*, 1960).
- 137 (Augusto Maurício, *Jornal do Brasil*, 25/1/1958).
- 138 (Calvet, *Revista Dionysos*, 1961, p.72-73).
- 139 (Alencar, *Jornal A Notícia*, 23/12/1960).
- 140 (Oscar, *Diário de Notícias*, 5/1/1964).
- 141 (Michalski, *Jornal do Brasil*, 30/3/1973).
- 142 Esta portaria foi publicada no *Diário Oficial* de 6/1/1979, p.560.
- 143 (*Tribuna da Imprensa*, 2/1/1979).
- 144 Sidney Miler a Cleusa Maria (*Jornal do Brasil*, 12/5/1977).
- 145 Dina Staf a Cleusa Maria. (*Jornal do Brasil*, 12/5/1977).
- 146 (*Ibidem*).
- 147 (*Voz de Portugal*, 16/5/1965).
- 148 (*Diário Carioca*, 12/9/1965).
- 149 (*Diário de notícias*, 4/11/1967).
- 150 (*Anuário da Casa dos Artistas*, 1978, p. 21).
- 151 (Livreto do BNH, p. 2).
- 152 (*Ibidem*, p.7).
- 153 (*Ibidem* p. 7).
- 154 (*Ibidem* p. 4).
- 155 *O Globo*, 31/10/1975).
- 156 (Schild, *Jornal do Brasil*, 7/12/ 1978).
- 157 (*Jornal do Brasil*, 7/12/1978).
- 158 (*Jornal do Brasil*, 22/1/1984).
- 159 O Conjunto Cultural da Caixa Econômica Federal foi inaugurado em Brasília, em 12/8/1980, sendo implantadas posteriormente representações em outras regiões do país.
- 160 *Correio da Manhã* s/d, republicado no *Boletim Sbat*, 282, nov/dez, 1954.
- 161 (*Revista Para Todos*, 10 de janeiro de 1925).
- 162 (A Noite, 17/4/1941).
- 163 (*Revista Dionysos*, 1949, p. 150-151).
- 164 (*Revista Teatro Ilustrado*, 1959).
- 165 (*Jornal do Brasil*, 23/5/1959).
- 166 (*Jornal do Brasil*, 23/5/1959).
- 167 (*Revista Teatro Ilustrado*, 1959).
- 168 (*Dionysos*, 1949, p. 151).
- 169 (*Correio da Manhã*, 15/10/1964).
- 170 (Machado, *Diário de Notícias*, 22/9/1968).
- 171 (*Correio da Manhã*, 15/10/1964).
- 172 (*Correio da Manhã*, 28/9/1969).
- 173 (*Jornal A Noite*, 6/11/1953).
- 174 (Macksen, *Jornal do Brasil*, 17/4/1982).
- 175 (*O Globo*, 2/2/1988).
- 176 (*Jornal do Brasil*, 29/7/1997).
- 177 (Ricardo Boechat, *O Globo*, 30/8/1998).
- 178 (*Ibidem*, 15/9/1998).
- 179 (*O Globo*, 4/9/1998).
- 180 (Priscila Guilayn, *O Globo*, 8/10/1998).
- 181 (Tumscitz, *O Globo*, 17/6/1970).
- 182 (Hungria, *Jornal do Brasil*, 28/12/1973).
- 183 (Lopes, *O Globo*, 10/9/1982).
- 184 Marco Nanini a E.G (*Jornal do Brasil*, 18/10/1998).
- 185 (*Jornal do Brasil*, 18/8/1956).
- 186 (*Tribuna da Imprensa*, 24/05/1966).
- 187 Maria Fernanda a Linda Monteiro (Última Hora, 22/2/1989).
- 188 (Freire Filho, *Teatrarte*, 1990).
- 189 (Dias, *idem*).
- 190 Aderbal Freire Filho a Adriana Ferreira e Teresa Cristina Pimenta (*O Globo*, 5/11/1990).

- 191** Gláucio Gill a Rachel de Queiroz, (*O Jornal*, 15/4/1961).
- 192** (*O Globo*, 8/6/1977).
- 193** (*Ibidem*).
- 194** Proprietário do Teatro (*O Jornal*, 3/9/1966).
- 195** Pernambuco de Oliveira a Van Jafa (*Revista de Teatro da Sbat*, 1965).
- 196** (*A Província do Pará*, 5/6/1967).
- 197** (*Jornal do Brasil*, 6/8/1966).
- 198** (*O Globo*, 23/11/1998).
- 199** (*Jornal do Brasil*, 20/3/1977).
- 200** (*Jornal do Brasil*, 3/5/1978).
- 201** (Michalski, *Jornal do Brasil*, 3/5/1978).
- 202** Dr. Edmundo de Almeida a Maria Caballero (*Jornal do Brasil*, 21/5/1978).
- 203** (*O Globo*, 6/4/1997).
- 204** Luiz Fernando Vianna e Nívia Carvalho (*O Globo*, 8/8/1998).
- 205** Moyses Aichenblat à Luiz Fernando Vianna e Nívia Carvalho (*O Globo*, 8/8/1998).
- 206** (*O Globo*, 14/8/1998).
- 207** (Machado, *Diário de Notícias*, 17/9/1967).
- 208** Milton Carneiro a Van Jafa (*Correio da Manhã*, 5/2/1967).
- 209** Programa da peça De Brecht, a Stanislaw Ponte Preta, 1967.
- 210** Rubens Correa a Mauro Ferreira (*O Globo*, 22/12/1995).
- 211** Ivan de Albuquerque a Roberto Oliveira (*O Globo*, 7/11/1997).
- 212** (*Diário de Notícias*, 6/9/1968).
- 213** (*Ibidem*).
- 214** (*Jornal do Brasil*, 8/9/1968).
- 215** (*Jornal da Brasil*, 24/9/1972).
- 216** (*O Globo*, 17/1/1973).
- 217** (*Revista de Teatro da Sbat*, 1978, p. 3-4).
- 218** (*Jornal do Brasil*, 3/2/1979).
- 219** (Flávio Marinho, *O Globo*, 28/7/1982).
- 220** Thaís Portinho a Roberta Oliveira (*O Globo*, 26/4/1999).
- 221** *Diário de Notícias*, 18/11/1973
- 222** (Augusto Girão, *Revista da Sbat*, 1957, p. 10).
- 223** (*Revista A Máscara*, 3/3/1954).
- 224** Mario de Oliveira em entrevista a Mitico Yoshijma (*O Globo*, 3/8/1986).
- 225** (*O Fluminense*, Niterói, 01/11/1987).
- 226** (*Jornal do Brasil*, 3/4/1989).
- 227** (*O Globo*, 16/4/1989).
- 228** Garcia, Clóvis. SNT. MEC. Parecer n. 01/1961.
- 229** Documento da Empresa Teatro Miami ao diretor do SNT, datado de 14/5/1963.
- 230** (Chagas, *O Dia*, 22/11/1987).
- 231** (Tupy, *O Estado de São Paulo*, 13/2/1988).
- 232** Ecila M. a Monica Fernande (*Jornal Boca de Cena*, s/d).
- 233** (Autran, *O Globo*, 18/4/1999).
- 234** (*Jornal do Brasil*, 13/9/1979).
- 235** (Tinoco, *Jornal do Brasil*, 18/8/1991).
- 236** (Brandão, Última Hora, 28/7/1987).
- 237** Maria Clara Machado em entrevista à Tânia Brandão (*Ibidem*).
- 238** (Tinoco, *Jornal do Brasil*, 18/8/1991).
- 239** (Vincent, *Tribuna da Imprensa*, 5/8/1952).
- 240** (*Jornal do Brasil*, 2/2/1969).
- 241** (*O Globo*, 19/5/1967).
- 242** (Dória, 1975, p. 149).
- 243** (*Jornal do Brasil*, 2/2/1969).
- 244** (Magno, *Revista Veja*, 20/6/1973).
- 245** (*Jornal do Brasil*, 2/2/1969).
- 246** (*Jornal do Brasil*, 18/8/1966).
- 247** (*Ibidem*).
- 248** (*O Paiz*, 24/7/1968).
- 249** (*Ibidem*).
- 250** (*Diário de Notícias*, 24/7/1968).
- 251** (Azevedo, *Luta Democrática*, 30/11/1966).
- 252** (*O Globo*, 5/10/1982).
- 253** Alfredo Mallet a Wilson Reis e Jorge Baracha. (*O Fluminense*, 11/9/1977).
- 254** (Levi, *O Globo*, 11/10/1980).
- 255** (Marinho, *O Globo*, 22/3/1982).
- 256** (Mattoso, *O Globo*, 18/12/1984).
- 257** (*Boletim da ACET*, 20/10/1980, p. 8).
- 258** (Dumar, *Jornal do Brasil*, 10/10/1981).
- 259** (Marinho, *O Globo*, 3/11/1981).
- 260** (*Diário Carioca*, 25/10/1964).
- 261** (*Jornal do Comércio*, 19/1/1974).

- 262** (Nunes, *Jornal do Brasil*, 18/2/1989).
- 263** (*Jornal da Tarde*, 1/6/1977).
- 264** (*O Fluminense*, 26/3/1978).
- 265** (Riani, *Jornal Boca de Cena*, 12/1995).
- 266** (Marinho, *O Globo*, 26/1/1983).
- 267** (Wettrich, *Tribuna da Imprensa*, 25/5/1987).
- 268** (*Ibidem*).
- 269** (Wettrich, *Tribuna da Imprensa*, 25/5/1987).
- 270** Eduardo Graça, *Jornal do Brasil*, 12/12/1997.
- 271** (*Jornal do Brasil*, 7/4/1961).
- 272** (*Tribuna da Imprensa*, 6/4/1966).
- 273** (*Diário Oficial*, 13/5/1973).
- 274** (Oliveira, *O Globo*, 14/1/1975).
- 275** (Miranda, *O Globo*, 1/11/1975).
- 276** (*O Globo*, 21/10/1986).
- 277** (*Ibidem*).
- 278** Ricardo Macieira a Jaciara Rodrigues. (*O Globo*, 19/11/1998).
- 279** (*Correio da Manhã*, 25/3/1958).
- 280** (*Jornal do Brasil*, 7/1/1976).
- 281** Sidney Miller – entrevista a Cleusa Maria. (*Jornal do Brasil*, 12/5/1977).
- 282** (*Jornal do Comércio*, 30/7/1985).
- 283** (Marinho, *O Globo*, 25/2/1984).
- 284** Gutí Fraga a Antonio Abreu. (*Jornal Boca de Cena*, s/d.).
- 285** Publicado na *Revista de Teatro da Sbat* n. 474, abril/maio/junho, 1990, sem indicação de fonte.
- 286** (Haus, *O Globo*, 24/1/1977).
- 287** Stepan Nercesian a Roberta Oliveira. (*O Globo*, 27/2/1997).
- 288** (Macksen, *Jornal do Brasil*, 27/2/1997).
- 289** (*O Globo*, 1/10/1998).
- 290** (Blair, *Jornal do Brasil*, 18/10/1998).
- 291** (Dantas, *Jornal do Brasil*, 18/10/1998).
- 292** (Severo, *Jornal do Brasil*, 18/10/1998).
- 293** (Dantas, *Jornal do Brasil*, 18/10/1998).
- 294** Tereza Rachel em carta a Orlando Miranda, Diretor do SNT, em 7/10/1974.
- 295** (*Jornal do Brasil*, 5/7/1980).
- 296** Entrevista de Tereza Rachel a Flávio Marinho. (*O Globo*, 1/6/1983).
- 297** (Rachel, *Jornal do Brasil*, 18/10/1998).
- 298** Clara Nunes em entrevista a Alberto Mara (*O Globo*, 6/5/1977).
- 299** (*O Globo*, 6/5/1977).
- 300** (*O Globo*, 15/5/1977).
- 301** (Boechat, *O Globo*, 24/1/1999).
- 302** Danilo Rocha à Roberto Oliveira. (*O Globo*, 26/4/1999).
- 303** (Última Hora, 10/4/1978).
- 304** (*O Jornal*, 16/4/1978).
- 305** (*O Jornal*, 16/4/1978).
- 306** (Última Hora, 18/10/1977).
- 307** Sérgio Brito a Miriam Alencar. (*Jornal do Brasil*, 12/2/1978).
- 308** Sérgio Brito a Macksen Luiz. (*Jornal do Brasil*, 4/3/1977).
- 309** Sérgio Brito a Yan Michalski. (*Jornal do Brasil*, 20/7/1982).
- 310** Sérgio Brito a Miriam Alencar. (*Jornal do Brasil*, 12/2/1978).
- 311** Sérgio Brito a Yan Michalski (*ibidem*).
- 312** Sérgio Brito a Roberta Oliveira. (*O Globo*, 26/4/1999).
- 313** Marco Antonio Tacoli. (*O Globo*, 3/7/1987).
- 314** Ciro Amaral Cassiano. (*Jornal do Brasil*, 18/12/1986).
- 315** Rejane Galveas. (*Jornal do Brasil*, 13/4/1987).
- 316** Relatório de atividades de maio de 1997 da Joyce Produções Culturais Ltda.
- 317** Ecila M. a Denise Moraes (*Jornal do Brasil*, 14/7/1996, p. 23).
- 318** Rosali Finkielstejn a Denise Moraes. (*Jornal do Brasil*, 14/7/1998).
- 319** Ecila Mutzenbecher a Denise Moraes. (*Ibidem*).
- 320** Robson Jorge G. da Silva a Denise Moraes. (*Jornal do Brasil*, 14/7/1996).
- 321** Wilson Nogueira Rodrigues a Denise Moraes. (*Jornal do Brasil*, 14/7/1996).
- 322** Sérgio Brito a Denise Moraes. (*Jornal do Brasil*, 14/7/1996).
- 323** (Amaral, *Jornal do Brasil*, 31/7/1994).
- 324** (Sólón, *Jornal do Brasil*, 14/8/1994).
- 325** Sérgio Britto a Denise Moraes. Entrevista citada.
- 326** Rosali Finkielstejn a Monica Fernandes. (*Boca de Cena*, s/d.).
- 327** (*O Globo*, 17/7/1997).
- 328** Miguel Falabella a Roberta Oliveira. (*O Globo*, 7/11/1997).
- 329** Maria Clara Machado a Roberta Oliveira. (*O Globo*, 7/11/1997).

³³⁰ (Souza, *Jornal do Brasil*, 22/2/1999).

³³¹ (*O Globo*, 30/4/1998).

³³² (Vasconcelos, *O Globo*, 20/3/1998).

³³³ (Teixeira, 1989, p. 77).

³³⁴ José Carlos Barbosa a Anabela Paiva. (*Jornal do Brasil*, 25/1/1998).

³³⁵ Cristina Pereira a Roberta Oliveira. (*O Globo*, 6/5/1999).

³³⁶ Maria Monteiro de Carvalho a Mônica Pereira. (*O Globo*, 23/7/1998).

³³⁷ (Noilton, *Jornal do Brasil*, 5/3/1987).

³³⁸ (*O Globo*, 29/1/1988).

³³⁹ (Lerner, *Revista de Teatro da Sbat*, 1988, p. 16).

³⁴⁰ (Severo, *Jornal do Brasil*, 19/11/1994).

Referências Bibliográficas

Centro Cultural Banco do Brasil

Jornal O Globo. Rio de Janeiro: 17 de junho de 1989; 14 de março de 1998; 20 de março de 1998; 2 de abril de 1998.

Revista AABB. Rio de Janeiro: Ano IV, n. 50, novembro de 1998.

Paço Imperial

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 19 de março de 1982; 20 de março de 1982; 7 de julho de 1985; 13 de outubro de 1985; 8 de janeiro de 1987; 24 de junho de 1987.

MEC. Secretaria de Cultura. SPHAN. Pró-Memória. 1985.

MINC. Ministério da Cultura. 17 de dezembro de 1986.

O Globo. Rio de Janeiro, 19 de março de 1982; 21 de março de 1982; 8 de junho de 1985; 8 de julho de 1985; 6 de setembro de 1985; 25 de março de 1986.

Revista Veja. Rio de Janeiro, 6 de março de 1985, p. 58 e 59.

Revista SPHAN – Pró Memória. Rio de Janeiro, n. 16, janeiro e fevereiro de 1982; n. 30, maio e junho de 1984; n. 34, janeiro e fevereiro de 1985.

Centro Cultural Cândido Mendes

O Globo. Rio de Janeiro: 28 de fevereiro de 1983; 6 de novembro de 1987.

Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro: 24 de dezembro de 1987.

Última Hora. Rio de Janeiro: 24 de abril de 1985; 30 de novembro de 1987.

Casa de Cultura Laura Alvim

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 2 de fevereiro de 1996; 15 de maio de 1996.

O Globo. Rio de Janeiro: 9 de julho de 1988.

Centro Cultural da Light

O Dia. Rio de Janeiro: 25 de abril de 1994.

O Globo. Rio de Janeiro: 25 de abril de 1997.

Centro Cultural Calouste Gulbenkian (Teatro Gonzaguinha)

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 22 de junho de 1996.

O Globo. Rio de Janeiro: 25 de dezembro de 1997.

Release da Assessoria de Comunicação Social do Inacen. Rio de Janeiro: 24 de março de 1997.

Centros Culturais

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 23 de setembro de 1994; 19 de novembro de 1994; 11 de fevereiro de 1996; 25 de janeiro de 1998.

O Globo. Rio de Janeiro: 7 de novembro de 1996; 26 de janeiro de 1997; 15 de maio de 1997; 7 de setembro de 1997; 11 de setembro de 1997; 13 de setembro de 1997; 6 de novembro de 1997; 27 de novembro de 1997; 11 de dezembro de 1997; 17 de maio de 1998; 18 de junho de 1998; 3 de setembro de 1998; 24 de setembro de 1998; 17 de dezembro de 1998; 13 de maio de 1999; 27 de maio de 1999; 28 de maio de 1999.

Teixeira, Milton Mendonça. *O Rio de Janeiro e sua arquitetura*. Rio de Janeiro: Ed. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, RIOTUR, 1989, p. 77.

Casa da Gávea

O Estado de S. Paulo. São Paulo, SP: 19 de julho de 1996.

O Globo. Rio de Janeiro: 9 de maio de 1997; 06 de maio de 1999.

Revista Cena Rio. Rio de Janeiro: ano I, n. 3, 1994.

Sala Funarte (Sidney Miller e Cine Teatro Belas Artes)

Boletim Funarte. Rio de Janeiro: Ano II, n. 8, março de 1981. Edição especial.

Ferrez, Marc. Album de fotografias da Avenida Central. 1903/1906.

O Estado de S. Paulo. São Paulo: 16 de abril de 1978.

O Fluminense. Rio de Janeiro: 23 de março de 1980.

O Globo. Rio de Janeiro: 10 de maio de 1978; 15 de maio de 1978; 30 de maio de 1983; 11 de dezembro de 1997.

Casa Laurinda Santos Lobo

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 27 de setembro de 1987.

O Globo. Rio de Janeiro: 12 de dezembro de 1997; 23 de julho de 1998.

Teatro Dina Sfat (Centro Cultural Gama Filho)

O Globo. Rio de Janeiro: 25 de setembro de 1995.

Teatro Jovem. Rio de Janeiro: n. 14, Ano III, março/abril de 1997.

Espaço MEC

A Gazeta. Vitória, ES: 6 de julho de 1983.

Boletim Inacen. Rio de Janeiro: n. 1, 2ª quinzena, 1984.

Correio Brasiliense. Brasília, DF: 12 de julho de 1983.

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro: 20 de agosto de 1983.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 22 de março de 1983; 22 de maio de 1983; 14 de setembro de 1983.

Jornal dos Sports. Rio de Janeiro: 12 de outubro de 1983.

O Globo. Rio de Janeiro: 14 de agosto de 1983.

Espaço Cultural Francisco Alves (Teatro do Brizolão)

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 15 de março de 1987.

Última Hora. Rio de Janeiro: 26 de fevereiro de 1982.

Armazém Cultural

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 5 de março de 1987.

O Globo. Rio de Janeiro, 23 de junho de 1987; 29 de janeiro de 1988.

Revista de Teatro Sbat. Rio de Janeiro: n. 466, abril/maio/junho/julho de 1988.

Teatro Margarida Rey

Jornal O Globo. Rio de Janeiro: 06 de maio de 1998; 14 de maio de 1998; 15 de maio de 1998.

Museu do Telephone (Teatro Beira-Mar)

O Globo. Rio de Janeiro: 1 de janeiro de 1999.

LISTAGEM DOS TEATROS DO RIO DE JANEIRO SÉCULO XVIII AO SÉCULO XX

SÉCULO XVIII

Inauguração	Teatro	Encerramento
1767	CASA DA ÓPERA DO PADRE VENTURA <i>Outros nomes:</i> ÓPERA DOS VIVOS CASA DA ÓPERA VELHA CASA DO PADRE VENTURA	1769
1776	TEATRO DE MANUEL LUIZ <i>Outros nomes:</i> ÓPERA NOVA NOVA CASA DA ÓPERA NOVA ÓPERA CASA DA ÓPERA DE MANUEL LUIZ	1813

SÉCULO XIX

Inauguração	Teatro	Encerramento
12/10/1813	REAL TEATRO DE SÃO JOÃO <i>Outros nomes:</i> THEATRINHO CONSTITUCIONAL IMPERIAL TEATRO DE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA TEATRO CONSTITUCIONAL FLUMINENSE TEATRO SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA TEATRO JOÃO CAETANO	01/12/1824 a 1826 15/09/1826 a 1831 03/05/1831 a 09/06/1838 27/05/1839 a 1923 24/08/1923
1823	TEATRO JOÃO DANIEL FRENCH (CAMPOS)	
1823	TEATRO DE LUIS DE SOUZA DIAS <i>Outro nome:</i> TEATRO DO PLÁCIDO	20/09/1824 23/01/1823
1824	TEATRO DO PORPHYRIO (TEATRO DA RUA DO LAVRADIO)	
1826	TEATRINHO DA RUA DOS ARCOS	1834
1827	TEATRO DE ITABORAHY (SÃO JOÃO DE ITABORAHY) <i>Outros nomes:</i> TEATRO JOÃO CAETANO (em 1863 já era este nome)	1974

TEATRO MUNICIPAL JOÃO CAETANO (1984 a 1988 é
reconstruído)

09/06/1828	TEATRINHO DO LARGO DE SÃO DOMINGOS	
1832	TEATRO SÃO FRANCISCO DE PAULA	1884
	<i>Outros nomes:</i> TEATRO SÃO FRANCISCO – 19/09/1846 TEATRO GYMNASIO DRAMATICO – 12/04/1855	
1833	TEATRO DA VILA DE SÃO SALVADOR DE GOITACAZES (Campos)	
1833	TEATRO CAMPISTA (Campos)	1841
	<i>Outro nome:</i> TEATRO FELIZ EXPERANÇA – 1841	
02/08/1834	TEATRO DA PRAIA DOM MANUEL	1868
	<i>Outros nomes:</i> TEATRO SÃO JANUÁRIO – 19/09/1938 ATHENEU DRAMATICO – 23/05/1862 TEATRO SÃO JANUÁRIO – 1863	
1834	TEATRO SÃO PEDRO	
1834	TEATRO DO VALONGO	1843
25/12/1842	TEATRO SANTA TERESA (Ex-Sociedade Filodramática de Niterói, de 1827)	
	<i>Outro nome:</i> TEATRO MUNICIPAL JOÃO CAETANO – 14/07/1904	
07/09/1845	TEATRO SÃO SALVADOR (Campos)	1921
09/05/1847	TEATRO TIVOLY	
	<i>Outros nomes:</i> CAFÉ-DANÇANTE DO PAVILHÃO PARAÍZO – 25/02/1858 TEATRO PAVILHÃO FLUMINENSE	1868
02/1852	TEATRO PROVISÓRIO	1875
	<i>Outros nomes:</i> TEATRO LYRICO PROVISÓRIO – 25/03/1852 TEATRO LYRICO FLUMINENSE – 19/05/1854	
1854/1857	CIRCO OLYMPICO	
	<i>Outros nomes:</i> TEATRO PEDRO II (no terreno do Circo Olympico) – 20/06/1871 TEATRO IMPERIAL D. PEDRO II – 03/09/1875 TEATRO LYRICO – 25/04/1890	1934
1858	CAFÉ-CANTANTE SALÃO PARAÍZO	

	<i>Outro nome:</i> FOLIAS PARISIENSES	
17/02/1859	ALCAZAR LYRIQUE	1880
	<i>Outros nomes:</i> THÉÂTRE LYRIQUE FRANÇAIS TEATRO FRANCEZ TEATRO ALCAZAR LYRICO FLUMINENSE ALCAZAR FLUMINENSE TEATRO DONA ISABEL – 08/10/1877	
185?	TEATRO LES BOUFFES PARISIENS	
07/04/1860	TEATRO SANTA LEOPOLDINA	
08/04/1860	TEATRO VARIEDADES	
14/10/1863	TEATRO ELDORADO	1905
	<i>Outros nomes:</i> TEATRO RECREIO DO COMMÉRCIO – 27/11/1864 ELDORADO – 1865 TEATRO JARDIM DE FLORA – 14/08/1866 TEATRO PHÊNIX DRAMÁTICA – 03/05/1868 TEATRO VARIEDADES DRAMÁTICAS – 12/04/1888 TEATRO PHÊNIX DRAMÁTICA – 1888 TEATRO PHÊNIX – 1906/ 1908 TEATRO PHÊNIX – 1926 CINEMA PHÊNIX – 04/1929 CINEMA ÓPERA – 07/1937 TEATRO ÓPERA – 1940 CINEMA ÓPERA – 1948 TEATRO PHÊNIX – 1948	
23/05/1865	TEATRO SANTA ISABEL (Macaé)	
01/01/1870	TEATRO SÃO LUIZ	1886
01/02/1872	TEATRO CASINO FRANCO-BRÉSILIE <i>Outros nomes:</i> TEATRO SANT'ANNA – 29/10/1880 TEATRO CARLOS GOMES – 26/01/1905	
1874	TEATRO PROGRESSO PETROPOLITANO (Petrópolis)	
11/06/1874	TEATRO VAUDEVILLE	
06/09/1874	TEATRO EMPÍREO (Campos)	1893
26/09/1876	TEATRO CIRCO <i>Outro nome:</i> TEATRO POLYTHEAMA FLUMINENSE – 1880	14/07/1894

18/08/1877	TEATRO VARIÉTÉS <i>Outros nomes:</i> TEATRO VARIEDADES – 12/04/1878 BRAZILIAN GARDEN – 26/10/1879 TEATRO RECREIO DRAMÁTICO – 04/01/1880	
11 ou 12/1878	TEATRINHO DA GÁVEA <i>Outro nome:</i> CLUB DRAMÁTICO DA GÁVEA – 19/01/1889	1913
1880	TEATRO FÊNIX NITEROIENSE	1891
03/06/1880	TEATRO LUCINDA <i>Outros nomes:</i> TEATRO NOVIDADES – 08/04/1882 a 1884 TEATRO LUCINDA – 04/07/1884 EDEN CONCERTO – 10/1887	29/01/1909
01/01/1881	TEATRO PRÍNCIPE IMPERIAL <i>Outros nomes:</i> EDEN THEATRE – 1886 TEATRO EDEN FLUMINENSE – 26/05/1886 TEATRO RECREIO FLUMINENSE – 27/10/1887 TEATRO VARIEDADES DRAMÁTICAS – 21/05/1888 MOULIN ROUGE – 22/12/1900 TEATRO SÃO JOSÉ – 01/01/1903 CINE TEATRO SÃO JOSÉ – 03/09/1926 CINEMA SÃO JOSÉ – 12/09/1931	
01/11/1885	TEATRO GYNASIO CAMPISTA	1886
02/01/1886	TEATRO APOLLO (Inválidos)	
1886	FOLIES BRASILIENNES	
1886	ALCAZAR CAMPISTA (Campos)	
18/09/1890	TEATRO APOLLO (Lavrado)	1916
19/02/1895	TEATRO D. EUGÊNIA (ex-Victor Hugo) – Friburgo 1975 <i>Outro nome:</i> Teatro Leal	
28/05/1895	TEATRO EDEN LAVRADIO	1899
1900	TEATRO SANTANA (no terreno do antigo Provisório)	
1900	CASSINO NACIONAL <i>Outros nomes:</i> TEATRO CASSINO NACIONAL – 1902 CASSINO PALACE – 25/04/1906	

PALACE THÉÂTRE – 12/1906
 CINEMA PALÁCIO – 16/01/1924
 PALACE THÉÂTRE – 31/07/1925
 PALÁCIO TEATRO – 31/07/1928
 CINEMA PALÁCIO – 20/06/1929

24/06/1900 TEATRO HIGH-LIFE (reaberto em 1935 como clube
 noturno)

SÉCULO XX

Inauguração	Teatro	Encerramento
15/01/1902	PARQUE FLUMINENSE <i>Outro nome:</i> TEATRO HODIERNO	
05/04/1903	TEATRO MAISON MODERNE TEATRO GYMNASIO – 11/1916 CINETEATRO MODERNO – 1929 TEATRO APOLLO – 14/04/1940 (o 3º com este nome)	1942
22/11/1903	TEATRO DA EXPOSIÇÃO DE APARELHOS A ÁLCOOL	
25/11/1906	TEATRO SÃO JOSÉ (Itaperuna)	
18/09/1907	CINEMATÓGRAPHO PATHÉ <i>Outros nomes:</i> CINETEATRO PATHÉ – 12/05/1915 CINEMA PATHÉ – 1928	
24/11/1907	CINEMATÓGRAPHO RIO BRANCO <i>Outro nome:</i> CINEMA THEATRO RIO BRANCO – 30/08/1911	
22/12/1907	TEATRO SÃO JOANENSE (São João da Barra)	
12/08/1908	TEATRO DA EXPOSIÇÃO NACIONAL	
12/11/1908	CONCERTO AVENIDA DO PAVILHÃO INTERNACIONAL <i>Outro nome:</i> CINEMA TEATRO PAVILHÃO INTERNACIONAL – 01/09/1911	
14/07/1909	THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO	
16/08/1909	CINEMATÓGRAPHO ODEON (em 03/04/1926 mudou-se para a Cinelândia)	
02/10/1909	CINEMATÓGRAPHO IDEAL <i>Outro nome:</i> CINETEATRO IDEAL – 12/05/1926	

30/10/1909	CINEMATÓGRAPHO SOBERANO <i>Outros nomes:</i> TEATRO VICTÓRIA – 1916 CINEMA ÍRIS – 05/04/1919 CINETEATRO ÍRIS – 05/04/1922 CINEMA ÍRIS – 1930 -1935	
19/05/1910	TEATRO PARQUE (Campos)	
13/05/1911	TEATRO CHANTECLER <i>Outros nomes:</i> TEATRO OLYMPIA CINEMA MAX – 1913 CINEMA OLYMPIA – 1917 a 1959	
12/10/1911	TEATRO POLYTHEAMA <i>Outro nome:</i> CINEMA POLYTHEAMA	1943
1913	COLISEU SUL AMERICANO	
31/07/1914	TEATRO REPÚBLICA <i>Outros nomes:</i> CINEMA REPÚBLICA – 1927 CINEMA MOINHO VERMELHO – 03/09/1932 TEATRO REPÚBLICA – 1942 TEATRO REPÚBLICA – 25/03/1965 TEATRO NOVO – 30/05/1968 – 08/06/1968	1971
16/03/1915	TEATRO TRIANON <i>Outros nomes:</i> CINEMA TRIANON (até abril de 1921) TEATRO TRIANON – 05/1921	1932
23/01/1916	TEATRO DA NATUREZA	
15/11/1919	CINEMA CENTRAL <i>Outros nomes:</i> TEATRO CENTRAL – 04/05/1923 CINEMA TEATRO CENTRAL CENTRAL CINETEATRO – 1929 ELDORADO – 1931	1932
1921	TEATRO CAPITÓLIO (Petrópolis)	
25/05/1921	TEATRO TRIANON (Campos)	08/06/1975
01/10/1921	CINEMA RIALTO <i>Outros nomes:</i> CINETEATRO RIALTO – 24/05/1922 TEATRO RIALTO – 11/08/1925	

CINEMA TEATRO RIALTO – 1935

17/03/1922	THEATRO CENTENÁRIO <i>Outro nome:</i> CINEMA CENTENÁRIO	
1922	CASSINO COPACABANA PALACE	
1925	CASSINO DA URCA CASSINO ATLÂNTICO CASSINO QUITANDINHA CASSINO ICARAI, etc... <i>*Em 30/04/1946 o Presidente Eurico Gaspar Dutra proibiu o jogo em todo o país.</i>	
23/04/1925	TEATRO CAPITOLIO	
30/10/1925	CINETEATRO GLÓRIA	1968
12/11/1925	CINETEATRO IMPÉRIO	
1926	CINETEATRO YOLANDA	
18/06/1926	THEATRO CASINO <i>Outros nomes:</i> CINEMA CASINO – 1927 THEATRO CASINO – 09/08/1927 TEATRO NORMAL – 1929 TEATRO ESCOLA – 1934	1936
10/11/1927	TEATRO DE BRINQUEDO	1937
1930	TEATRO MUNICIPAL DE PETRÓPOLIS	
1930	TEATRO DO INSTITUTO DE EDUCAÇÃO <i>Outro nome:</i> TEATRO FERNANDO DE AZEVEDO – 14/08/1980	
09/08/1932	TEATRO ALHAMBRA <i>Outro nome:</i> CINEMA ALHAMBRA – 11/11/1932	10/03/1940
22/03/1934	TEATRO RIVAL <i>Outro nome:</i> CAFÉ-CONCERTO RIVAL – 09/12/1975 TEATRO RIVAL – 1979/1980	
24/08/1934	TEATRO MEU BRASIL <i>Outro nome:</i> RIO-TEATRO – 05/10/1934	
1935	TEATRO TABOADA (Macaé)	
05/12/1935	TEATRO REGINA <i>Outro nome:</i>	

	TEATRO DULCINA -12/07/1946	
16/09/1938	TEATRO GINÁSTICO	
193?	CINE TEATRO CENTRAL (Niterói)	28/07/1953
01/03/1940	TEATRO SERRADOR <i>Outros nomes:</i> TEATRO BRIGITTE BLAIR II – 21/11/1984 TEATRO SERRADOR – 07/1999	
22/03/1941	CINETEATRO COLONIAL <i>Outro nome:</i> SALA CECÍLIA MEIRELES – 01/12/1965	
04/1941	TEATRO DO FLUMINENSE	
02/1948	TEATRO SÃO SALVADOR (Campos)	
31/05/1948	TEATRO JARDEL	
1949	TEATRO DE BOLSO (Ipanema)	
1949	TEATRO ASTRAL	
04/1949	TEATRO TABLADO	
09/09/1949	TEATRO COPACABANA (fechado em 1990)	
10/11/1949	TEATRINHO FOLLIES	
1950	CINEMA ALASKA (Arrendado em 01/01/1999 para a Igreja Universal do Reino de Deus.) <i>Outros nomes:</i> TEATRO ALASKA ESPAÇO DAS ARTES – 1997	1998*
1950	TEATRO PEN	
30/04/1952	TEATRO MADUREIRA <i>Outro nome:</i> TEATRO ZAQUIA JORGE – 06/1957	década de 1970
12/08/1952	TEATRO DUSE TEATRO DUSE – reinaugurado em 08/08/1973	1956
19/04/1954	TEATRO POPULAR DE MARECHAL HERMES <i>Outro nome:</i> TEATRO ARMANDO GONZAGA	
1955	TEATRO DA FONTE <i>Outro nome:</i> TEATRO DA FONTE DA SAUDADE – 30/07/1970	década de 1980
1955	TEATRO SANTA CECÍLIA (Petrópolis)	

07/1955	TEATRO MESBLA	28/12/1987
11/08/1955	TEATRO ARCÁDIA (Nova Iguaçu)	1988
1956	TEATRO TIJUCA	
20/03/1956	TEATRO DA MAISON DE FRANCE	1984
17/08/1956	TEATRINHO DO OLYMPICO	
18/08/1956	TEATRO ARTHUR AZEVEDO	
1957	TEATRO DE ARENA DO TEATRO RURAL DO ESTUDANTE (TRE)	
13/09/1957	TEATRO SÃO JORGE <i>Outros nomes:</i> TEATRO DO RIO – 1960 TEATRO EXPERIMENTAL CACILDA BECKER – 25/10/1975 (só oficializado em 02/06/1977)	
14/12/1957	TEATRO LUIS PEIXOTO (Escola de Teatro Martins Pena)	
15/05/1958	TEATRO DA PRAÇA (ex-auditório do Centro de Recreação e Cultura Dom Aquino Corrêa). <i>Outro nome:</i> TEATRO GLÁUCIO GILL – 23/05/1966	
1958	TEATRO SANTA TEREZINHA	
18/08/1959	TEATRO JARDEL (na Av. Atlântica, 3.680)	
24/08/1959	TEATRO DE ARENA (Ufrj)	
27/10/1959	TEATRO SOLAR	
1959/1960	TEATRO DE ARENA <i>Outros nomes:</i> TEATRO OPINIÃO – 1964 TEATRO DE ARENA – 03/11/1981	
1960	TEATRO MUNICIPAL JORACY CAMARGO (CAMPOS)	
1960	TEATRO DA UNIÃO DAS OPERÁRIAS DE JESUS <i>Outros nomes:</i> TEATRO JOVEM – 1966 TEATRO IMPERIAL	
1960	TEATRO PAULO MAGALHÃES	
1960	TEATRO MIAMI	
20/12/1960	TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA (1º teatro federal do país) <i>Outro nome:</i> TEATRO GLAUCE ROCHA – 04/01/1979	
27/04/1961	TEATRO SANTA ROSA (com espetáculo em 04/05/1961)	12/1976

1962	TEATRO CELSO PEÇANHA (Três Rios)	
1964	TEATRO DO COLÉGIO PEDRO II	
1964	SALA CORPO/SOM DO MAM	
26/08/1964	TEATRO CARIOCA	1966
05/11/1964	TEATRO DE ARENA DA GUANABARA (pré estreia em 04/1963)	1974
17/11/1964	ARENA CLUBE DE ARTE	
1966	PALCÃO (Conservatório Nacional de Teatro)	1980
28/01/1965	TEATRO PRINCESA ISABEL	
27/08/1965	TEATRO MIGUEL LEMOS (pré inaugurado – 11/08/1965) <i>Outros nomes:</i> TEATRO SÉRGIO PORTO – 1978 TEATRO BRIGITTE BLAIR- 1980	
11/09/1965	TEATRO GIL VICENTE	
10/10/1965	TEATRO INFANTIL PARQUE DO FLAMENGO <i>Outro nome:</i> TEATRO CARLOS WERNECK DE CARVALHO	
1966	TEATRO REDENTOR	
1966	TEATRO DA LAGOA (incêndio em 1996, reinaugurado em 27/05/1998)	
1966	TEATRO DA GALERIA ASTOR (não chegou a ser inaugurado)	
25/08/1966	CAFÉ CONCERTO CASA GRANDE (teve que ser mudado porque era patente de Abrahão Medina). <i>Outros nomes:</i> CAFÉ TEATRO CASA GRANDE TEATRO CASA GRANDE – 07/1969	
28/10/1966	TEATRO GALPÃO (Duque de Caxias) <i>Outro nome:</i> TEATRO MODERNO DE COMÉDIA	1967
1967	TEATRO MUNICIPAL DE DUQUE DE CAXIAS <i>Outro nome:</i> TEATRO MUNICIPAL ARMANDO MELO	
16/01/1967	TEATRO PROCÓPIO FERREIRA (Nova Iguaçu)	
14/02/1967	MINI-TEATRO	
19/08/1967	TEATRO LEMOS CUNHA (Ilha)	
14/12/1967	TEATRO ALVORADA (Niterói)	1990

	<i>Outro nome:</i> TEATRO LEOPOLDO FRÓES – 09/10/1973	
1968	TEATRO IPANEMA <i>Outro nome:</i> TEATRO RUBENS CORRÊA – 06/02/1998	
13/04/1968	TEATRO DE BOLSO DE CAMPOS (CAMPOS)	
09/1968	TEATRO DE BOLSO DO LEBLON <i>Outros nomes:</i> TEATRO DE BOLSO AURIMAR ROCHA – 03/09/1980 CAFÉ-PEQUENO – 19/07/1996 (com espetáculo em 29/08/1996) TEATRO PEQUENO – 29/08/1997	
07/1969	TEATRO DA PRAIA * Arrendado em 1998 pela Igreja Evangélica	1998
07/1969	TEATRO FÊNIX	
15/07/1969	TEATRO DAS ARTES <i>Outro nome:</i> TEATRO DA CIDADE – 1984	
09/1970	TEATRO DA AMIZADE (Retiro dos Artistas – 24/04/1919) <i>Outro nome:</i> TEATRO IRACEMA DE ALENCAR – 1972	
10/1970	TEATRO GLÓRIA	
10/1970	TEATRO SENAC COPACABANA	década de 90
09/11/1970	TEATRO JAYME COSTA	
19/11/1970	TEATRO BERTOLT BRECHT <i>Outro nome:</i> TEATRO DE ARENA DO PLANETÁRIO DA GÁVEA – 1994	
1970	TEATRO DA CEU (Casa do Estudante Universitário) <i>Outro nome:</i> TEATRO DE ARENA CEU – 02/1984	
16/04/1971	MINI TEATRO ATA	
14/09/1971	TEATRO DO LICEU	
1972	TEATRO CALOUSTE GULBENKIAN <i>Outro nome:</i> TEATRO GONZAGUINHA – 09/12/1991	
1972	TEATRO TEREZA RACHEL (aberto provisoriamente em 16/10/1971) *Arrendado em 01/01/1999 para a Igreja Universal do Reino de Deus.	01/01/1999

1972	TEATRO ISA PRATES
1972	TEATRO D. PEDRO I (Hotel Nacional)
06/06/1972	TEATRO DO CLUBE DE ENGENHARIA
10/1972	TEATRO CACHIMBO DA PAZ
10/1972	TEATRO DA GALERIA
16/01/1973	TEATRO ADOLPHO BLOCH
1974	SALA GLAUCE ROCHA (Conservatório Nacional de Teatro) 1982
28/02/1975	TEATRO PROCÓPIO FERREIRA (Duque de Caxias)
1975	PALÁCIO DAS ARTES (Projeto não executado)
26/08/1975	TEATRO ELDORADO
10/1975	TEATRO LOUIS JOUVET <i>Outro nome:</i> TEATRO ALIANÇA FRANCESA DA TIJUCA
14/01/1976	TEATRO DO BNH <i>Outro nome:</i> TEATRO NELSON RODRIGUES – 23/01/1984
1977	SESC: SÃO JOÃO DE MERITI – 20/01/1977 TIJUCA (2 salas) – 27/04/1977 NITERÓI – 05/1977 MADUREIRA NOVA FRIBURGO CAMPOS BARRA MANSA ENGENHO DE DENTRO – 15/05/1987 COPACABANA – 24/07/1995 NOVA IGUAÇÚ – 17/10/1997
26/03/1977	PALCO SOBRE RODAS
11/05/1977	TEATRO CLARA NUNES
1978	TEATRO DO MONTE SINAI <i>Outro nome:</i> TEATRO RACHMIZ BARATZ- 17/10/1983
01/1978	TEATRO SANTOS RODRIGUES
20/04/1978	TEATRO VANUCCI
26/05/1978	SALA FUNARTE <i>Outros nomes:</i> CINE TEATRO BELAS ARTES – 17/12/1997 SALA FUNARTE SIDNEY MILLER – 07/1998

11/07/1978	TEATRO DOS QUATRO
08/1978	TEATRO DA UFF (Niterói)
29/12/1978	TEATRO GRACINDA FREIRE
1978	TEATRO DA ABI
1978	NOITES CARIOCAS
08/03/1979	TEATRO DA VILA KENNEDY <i>Outro nome:</i> TEATRO FARIA LIMA
08/03/1979	TEATRO VILLA LOBOS (possui Sala Monteiro Lobato – 30/10/1979 e Sala Arnaldo Niskier (espaço III) – 1986).
15/06/1979	CINE SHOW MADUREIRA

CAFÉS TEATROS: (DE 1970 A 1997)

1970	ROCK DREAMS	
1980	SUBURBAN DREAMS	
20/09/1980	CAFÉ TEATRO RODA VIVA	
01/1983	CAFÉ TEATRO VIRO DO IPIRANGA	
04/1983	CAFÉ TEATRO DOM CAMILO	
1987	CAFÉ TEATRO MÁGICO	
1992	MOSTARDA	
1994	CAFÉ DO TEATRO (Teatro dos Quatro)	
1995	RITMO	
?	ROCK IN RIO CAFÉ	
?	ROCK MEMÓRIA CAFÉ	
07/12/1996	CAFÉ DE LA DANSE	
1997	ESPAÇO OFF (Teatro Casa Grande)	
1997	CABARÉ FILOSÓFICO (Planetário da Gávea)	
25/04/1980	TEATRO DIRCEU DE MATTOS	
08/1980	TEATRO TAPUME	22/11/1982
05/09/1980	TEATRO GAY-LUSSAC (Niterói)	
1980	TEATRO CLUBE DE ENGENHARIA	
1980	TEATRO AMÉRICA	

1981	TEATRO GACEMSS (Volta Redonda)	
27/04/1981	TEATRO DO SINDICATO DOS MÉDICOS	
21/11/1981	TEATRO PASÁRGADA (Niterói)	
	<i>Outro nome:</i>	
	TEATRO MANUEL BANDEIRA	
1982	TEATRO DO BECO	
1982	TEATRO DA CASA D'ITÁLIA	
1982	TEATRO DO IBAM	12/1983
15/01/1982	CIRCO VOADOR (Arpoador)	11/1996
	CIRCO VOADOR (Arcos da Lapa – 23/10/1982)	
13/03/1982	PALCÃO – da Unirio	
13/03/1982	SALA GLAUCE ROCHA – da Unirio	
13/03/1982	SALA ESTHER LEÃO – da Unirio	
13/03/1982	SALA LUCÍLIA PERES – da Unirio	
31/03/1982	ESPAÇO DA ESCOLA DE ARTES VISUAIS PARQUE LAJE	
13/05/1982	ESCOLA NACIONAL DE CIRCO	
28/07/1982	TEATRO DELFIN	
	<i>Outros nomes:</i>	
	TEATRO DA CIDADE	
	TEATRO DA UNIVERCIDADE	
1983	TEATRO CÂNDIDO MENDES	
26/01/1983	CIRCO ESPERANÇA	
	<i>Outro nome:</i>	
	CIRCO DELÍRIO (a partir de maio de 1987, mas só inaugurou em 19/01/1988)	
16/03/1983	ESPAÇO MEC	
05/1983	TEATRO SENAC DE BONSUCESO	
04/11/1983	CIRCO AZUL (Friburgo)	
1983	TEATRO GEORGE GOMES (São Gonçalo)	
1983	TEATRO JARDIM ENCANTADO	
01/1984	SCALA	
1984	TEATRO ALICE	
15/02/1984	TEATRO DE LONA	
03/08/1984	TEATRO CAWELL	
	<i>Outro nome:</i>	

TEATRO RIOARTE (década de 1990)

10/1984	TEATRO PINHEIRO GUIMARÃES
198?	TEATRO DAS FACULDADES INTEGRADAS CASTELO BRANCO
07/11/1984	AUDITÓRIO DA CASA DE RUI BARBOSA
17/12/1984	TEATRO BENJAMIN CONSTANT
06/03/1985	PAÇO IMPERIAL
12/05/1986	CASA DE CULTURA LAURA ALVIN TEATRO LAURA ALVIM (inauguração em 06/1986)
11/09/1986	TEATRO ABEL (Niterói)
21/10/1986	ESPAÇO CULTURAL SÉRGIO PORTO
05/11/1986	TEATRO ARMANDO COSTA (Escola de Teatro Martins Pena)
1987	CINE TEATRO MOÇA BONITA
03/1987	ESPAÇO CULTURAL FRANCISCO ALVES (Teatro do Brizolão)
05/1987	TEATRO ETLA
03/07/1987	TEATRO BARRA SHOPPING
31/07/1987	CIRCO TEATRO ELBE DE HOLANDA
12/09/1987	TEATRO MUNICIPAL PREFEITO GRACIANO TORRES QUINTANILHA (Araruama)
17/10/1987	TEATRO BELAS ARTES
22/10/1987	TEATRO SUAM
1988	TEATRO ÓPERON
01/1988	FUNDAÇÃO PROGRESSO (apresentação do projeto)
07/01/1988	TEATRO JOÃO THEOTÔNIO
04/1988	MERCADO SÃO JOSÉ DAS ARTES
06/04/1988	TEATRO ZIEMBINSKI
12/06/1988	TEATRO MUNICIPAL DE PETRÓPOLIS (Matadouro Municipal Modelo) 1989
08/1988	TEATRO CONTINUA QUE TAVA ÓTIMO
16/01/1989	TEATRO POSTO 6
1989/1990	TEATRO DA BARRA *Arrendado à Igreja Sara Nossa Terra

12/10/1989	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL TEATRO I TEATRO II TEATRO III- 18/03/1998	
1991	TEATRO DO MUSEU DA REPÚBLICA	
03/1991	IMPERATOR <i>Outro nome:</i> CENTRO CULTURAL E TEATRAL IMPERATOR – 09/08/1996	24/08/1998
16/12/1991	SALA HENRIQUETA BRIEBA	
1992	CASA DA GÁVEA (Sala Chiquinho Brandão)	
1992	CENTRO CULTURAL ODUVALDO VIANNA FILHO (Castelinho do Flamengo) – Abriga o Centro desde 1990.	
1993	LONA CULTURAL HERMETO PASCOAL	
03/1994	CENTRO CULTURAL DA CPRM	
04/1994	TEATRO LAMARTINE BABO (Centro Cultural da Light)	
04/1994	TEATRO LEBLON (Sala Marília Pera)	
03/09/1994	METROPOLITAN	
03/11/1994	TEATRO SESI	
29/12/1994	CASA DE CULTURA EDUARDO GABÚS (Teatro Bibi Ferreira – Inaugurado em 03/1995)	
1995	TEATRO DE ARENA ELZA OSBORNE	
09/1995	CINE TEATRO DINA SFAT (Centro Cultural Gama Filho)	
09/10/1995	TEATRO GRANDES ATORES – Sala Azul	
17/10/1995	TEATRO GRANDES ATORES – Sala Vermelha	

ESPAÇOS CULTURAIS

06/1996	TEATRO LEBLON – Sala Fernanda Montenegro	
1997	TEATRO BEIRA MAR (Museu do Telefone)	
17/10/1977	TEATRO DA UERJ <i>Outro nome:</i> TEATRO ODYLO COSTA, filho – em 17/12/1979, sendo Inaugurado em 28/07/1997.	

1997	TEATRO DO VIDIGAL
06/11/1997	TEATRO MIGUEL FALABELLA
12/12/1997	CASA LAURINDA SANTOS LOBO
15/05/1998	ESPAÇO MARGARIDA REY (Casa de Cultura Margarida Rey)
22/05/1998	ARTE E CIA (Universidade Estácio de Sá)
25/05/1998	TEATRO RAYMUNDO MAGALHÃES JÚNIOR
03/07/1998	TEATRO MUNICIPAL TRIANON (Campos)
06/11/1998	TEATRO DAS ARTES
04/1999	ESPAÇO YAN MICHALSKI

Bibliografia Geral

- ABREU, Bricio de. *Esses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: C. Raposo Carneiro Ed., 1963.
- ALTMAN, George. FRENCH, Ralph. MAC GOWAN, Kenneth. MELMITZ, William. *Theater Pictorial*. California: University of California Press, 1953.
- ALVARENGA, João Vicente. *Três atos da História do Teatro em Campos*. Rio de Janeiro: Damadá, 1993.
- AMARAL, Antonio Barreto do. *História dos Velhos Teatros de São Paulo*. Governo do Estado de São Paulo, 1979.
- AMORIM, Francisco. *História do Teatro de Assu*. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1972.
- APIA, Adolphe. *A Obra de Arte Viva*. Lisboa: Arcádia, s/d.
- ARANHA, José da Silva. *Teatologia*. Rio de Janeiro: Ed. O Construtor, 1949.
- ARAÚJO, Fátima. *Santa Rosa, Um Teatro Centenário. 1889-1989*. Paraíba: FUNESC, 1989.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro - 1898 a 1912*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Lisboa: Editorial Presença, 1990.
- ARONSON, Arnold. *American Design*. New York: Theatre Communications Group, INC, 1990.
- AUGUSTO MAURÍCIO. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.).
- BABLET, Denis. *Le Décorde théâtre de 1870 a 1914*. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1965.
- _____. *The Revolutions of Stage Design in the 20th Century*. France: Leon Amiel Publisher, 1977.
- BARSANTE, Cássio Emmanuel. *A Vida Ilustrada de Tomás Santa Rosa*. Rio de Janeiro: Fundação Banco do Brasil, Bookmakers, 1993.
- BATISTE, Jaume. *La Escenografía*. Barcelona: La Galera, 1991.
- BAY, Howard. *Stage Design*. New York: Drama Book Specialists, 1974.
- BERGER, Paulo. *Dicionário histórico das ruas do Rio de Janeiro; I e II Regiões Administrativas (Centro)*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Ed., 1974.
- BERNARDINI, Aurora, (org.) *O Futurismo Italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- BOCCANERA, Sílio. *O Teatro na Bahia (1812-1912)*. Bahia: Oficinas do Diário da Bahia, 1915.
- _____. *O Teatro na Bahia*. Imprensa Oficial do Estado da Bahia, 1924.
- BORBA FILHO, Hermilo. *História do espetáculo*. Rio de Janeiro: Empresa Gráfica "O Cruzeiro", 1968.
- BORGES, Geninha da Rosa. *Teatro de Santa Isabel*. Recife: CEPE, 1992.
- BRAGA, L. d'Aniballe. *A Eloquência da Linguagem*. Rio de Janeiro: Ed. SEPA, 1970.
- BRASIL, Gerson. *História das ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura, s.d.
- BROOK, Peter. *O Ponto de Mudança. Quarenta anos de experiências teatrais: 1946 -1987*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- _____. *O Teatro e seu Espaço*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1970.
- BUERKI, F.A. *Stagecraft for Nonprofessionals*. Usa: The University of Wisconsin Press, 1962.
- BURIAN, Jarka. *The Scenography of Josef Svoboda*. USA: Wesleyan University Press, 1977.
- BURRIS-MEYER, Harved. COLE, Edward. *Theatres & Auditoriums*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1949.
- _____. *Scenery for the Theatre*. USA: Little, Brown and CO, 1971.
- CARON, Jorge. *O território do Espelho. A Arquitetura e o Espetáculo Teatral*. São Paulo: ECA USP, Tese de Doutorado.

- CARTAGNINO, Raul H.. *Teoria del Teatro*. Buenos Aires: Ed. Plus Ultra, 1967.
- CARVALHO, Benjamin. *A Critica aplicada à Arquitectura*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1967.
- _____. *A Arquitetura no tempo e no espaço*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1968.
- CEBALLOS, Edgar. *Meyerhold - El Actor sobre la Escena*. México: Gaceta, 1994.
- CONTRERAS, Ariel. LUGO, Marcela Ruiz. *Glossário de Términos del Arte Teatral*. México: Editorial Trillas, 1991.
- COSTA, Cacilda Teixeira da. *O sonho e a técnica. A Arquitetura de ferro no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1994.
- COSTA, Marcelo Farias. *História do Teatro Cearense*. Fortaleza: Imprensa Universitária da Universidade do Ceará, 1972.
- CRAIG, Edward Gordon. *Da Arte do Teatro*. Lisboa: Arcádia, 1963.
- CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro...* Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1949.
- DAMASCENO, Athos. CESAR, Guilhermino. MORITZ, Paulo Antonio. CARO, Herbert. *O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: DAC.SEC.RS. 1975.
- DAMASCENO, Leslie Hawkins. *Espaço Cultural e Convenções Teatrais na Obra de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Ed. Unicamp, 1994.
- D'AMILO, Victor. SELLMAN, Hunton. *Stage Scenery and Lighting*. New York: F. S. RFTS & CO., 1936.
- DEBATESARQUITETURA, *Walter Gropius - Bauhaus: Nova Arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- Le Décor de Théâtre dans le Monde depuis 1935*. L'Institut International du Théâtre, Paris: Elsevier Bruxelles, 1956.
- DECUGIS, Nicole. REYMOND, Suzanne. *Le Décor de théâtre en France*. Paris: Compagnie Française des Arts Graphiques, 1953.
- DIETERICH, Genoveva. *Diccionario del Teatro*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- DÓRIA, Gustavo. *Moderno Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC /SNT /FUNARTE, 1975.
- DUARTE, Bandeira. *Efemérides do Teatro Carioca*. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado da Cultura, 1965.
- DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses: Espetáculos de Circo e Teatro em Minas Gerais do Século XIX*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1995.
- EMERIC, Rafael Cruz. *Princípios Del Diseho Escenográfico*. Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1979.
- ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- FAZENDA, José Vieira. *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1921.
- FERREZ, Marc. *Album de fotografias da Avenida Central. 1903/1906*.
- FILHO, Tito. *Praça Aquibadã sem número*. Rio de Janeiro: Artenuva, 1975.
- FRAGA, Eudinyr. *O Simbolismo no Teatro Brasileiro*. São Paulo: Aet Tec Editora, 1992.
- FRIEDERICH, Wiliard. FRASER, John. *Scenery Design for the Amateur Stage*. New York: The Mac Millan CO, 1954.
- FOUCART, Bruno. *L'Opéra de Paris*. Fondation Kodak - Pathe. Ministère de La Culture, France: 1985.
- FUERST, Walter. HUME, Samuel. *Twentieth Century Stage Decoration*. Vol.I, New York: Dover Publications, 1967.
- GAMA, Oscar. *História do Teatro Capixaba: 395 anos*. Vitória: Fund. Cultural do Espírito Santo, 1981.
- GASSNER, John. *Rumos do Teatro Moderno*. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.
- GILLETE, A. S. *Stage Scenery: Its Construction and Rigging* New York: Harper & Brothers, 1959.
- GILLETE, Michael. *Theatrical Design and Production*. USA: Mayfiel Publishing CO, 1987.
- GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras*. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996.
- GUERRA, Antônio. *Pequena História do Teatro, Circo, Música e Variedades em São João dei Rei, 1917 a 1967*, s/d.
- HAINAUX, René. *Stage Design Throughout the World 1970-1975*. New York: Theatre Arts Books, 1976.
- HEFFNER, Hubert. SELDEN, Samuel. SELLMAN, Hunton. *Técnica Teatral Moderna*. Buenos Aires: Ed. Universitária, 1993.
- HESSEL, Lothar. RAERDERS, Georges. *O Teatro Jesuítico no Brasil*. Rio Grande do Sul: Ed. UFRGS, 1972.
- _____. *O Teatro no Brasil. Sob Dom Pedro II, Primeira Parte*. Rio Grande do Sul: Ed. UFRGS, 1979.
- _____. *O Teatro no Brasil. Sob Dom Pedro II, Segunda Parte*. Rio Grande do Sul: Ed. UFRGS, 1986.

- _____. *O Teatro no Brasil. Da Colônia à República*. Rio Grande do Sul. Ed. UFRGS, 1974.
- HOGGÉT, Cris. *Stage Crafts*. London: Adam and Charles Black, 1978.
- IZENOUR, George C.. *Theater Design*. New York: McGraw Hill Book CO, 1977.
- JACQUOT, Jean (org.) *Le Lieu Théâtral a la Renaissance*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1964.
- JANSEN, José. *Teatro no Maranhão*. Rio de Janeiro: Olímpica, 1974.
- JONES, Robert Edmond. *The Dramatic Imagination*. New York: Theatre Arts and Books, 1941.
- JOSÉ, São. *Breve História da Cidade e seu Theatro*. Santa Catarina: Carvarinho, s/d.
- JOSEPH, Stephen. *New Theatre Forms*. New York: Theatre Arts Books, 1968.
- KAPLAN, Donald M.. *La Cavidad Teatral*. Barcelona: Anagrama, 1973.
- LUIZ EDMUNDO. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Conquista, 1957.
- LUGO, Marcela Ruiz. CONTREAS, Ariel. *Glossário de Términos del Arte teatral*. México: Editorial Tri-lhas, 1991.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1991.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro* São Paulo: Difel, 1962.
- _____. *Um Palco Brasileiro: Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raymundo. *Janela Aberta*. Rio de Janeiro: Ed. A Noite, 1946.
- MAGNO, Orlanda Carlos. *Pequena História do Teatro*. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1973.
- MANTOVANI, Anna. *Cenografia*. São Paulo: Ática, 1989.
- MAROTTI, Ferruccio. *Lo Spazio Scenico*. Roma: Bolzoni Editore, 1974.
- MELLO, Bruno. *Trattato di Scenotécnica*. Itália: Görlich Editore, 1979.
- MICHALSKI, Yan. *O Teatro sob Pressão Uma Frente de Resistência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- _____. *O Palco Amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir Ed., 1979.
- MIELZINER, Jo. *Designing for the Theatre*. New York: Bramhall House, 1965.
- MILLS, Edward M.. *La Question del Proyecto en Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.
- MOBLEY, Jonnie Patricia. *Ntc's Dictionary of Theatre and Drama Terms*. Illinois, USA: National Textbook Company, 1992.
- MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Teatro Amazonas*. Governo do Estado do Amazonas, s/d.
- MONTREAL, Franciso T. OLIVA, César. *História Básica del arte escénico*. Madri: Cátedra, 1994.
- MOURA, Francisco Carlos. *O Teatro em Mato Grosso no século XVIII*. Belém: SUDAM, 1976.
- MOUSSINAC, Leon. *História do Teatro*. Portugal: Livraria Bertrand, 1947.
- MYERSCOUGH, Wlaker. *Stage and Film Décor*. London: Sir Isaac Pitman & Sons, s/a.
- NELMS, Henning. *Como Fazer Teatro*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.
- NEUFERT, Ernest. *Arte de Projetar em arquitetura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- NICOLL, Allardyce. *Lo Spazio Scenico - Storia dell'arte teatrale*. Roma: Bulzoni Editore, 1971.
- NUNES, Mário. *40 Anos de Teatro*. Rio de Janeiro: SNT. AV., vis. I - II - III - IV, 1956.
- OENSLAGER, Donald. *Stage Design*. London: Thalles and Hudson, 1975.
- OLIVA, Cesar. MONREAL, Francisco Torres. *Historia Básica Del Arte Escénico*. Madrid: Cátedra S.A., 1994.
- ORTEGA, Enrique. *El Teatro*. Barcelona: Cervantes, 1930.
- PAIXÃO, Múcio da. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Brasília Editora, 1936.
- PARKER, Oren. *Sceno-Graphic-Techniques*. USA: Carnegie Intitut of Technology, 1964.
- PARKER, W. Oren. SMITH, Harvey. *Scene Design and Stage Lighting*. New York: Holt, Rimehart and Wincton, 1978.
- PAVIS, Patrice *Diccionario dei Teatro - Dramaturgia, Estética, Semiologia*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1996.
- PAYNE, Darwin. *The Scenographic Imagination*. Usa: Southern Ellionss University Press, 1981.
- PERLOFF, Marjorie. *O Momento Futurista*. São Paulo: Edusp, 1993.
- PEVSNER, Nikolaus. FLEMING, John. HONOUR,

- Hugh. *Dicionário Técnico de Arquitetura*. Rio de Janeiro: Artenova, 1977.
- PHILIPPI, Herbert. *Stagecraft and Scene Design*. USA: Houghton Mifflin CO. s/d
- PICCOLO, Peppino. *Appunti di Scenografia*. Itália: Instituto Editoriale Publication Intemazionale, s/d.
- PIRES, Meira. *História do Teatro Alberto Maranhão (1904 a 1952)*. Natal: Fundação José Augusto, 1980.
- POLIERI, Jacques. *Aujourd'hui Art et Architecture - 50 Ans de Recherches dans le spectacle*. N. 17, anné 8, maio 1958.
- PORTILLO, Rafael. CASADO, Jesus. *Abecedario del Teatro*. Sevilha: Produtora Andaluza de Programas S.A. Centro Andaluz de Teatro Padilha Libros, 1992.
- RANGEL, Otávio. *Técnica teatral*. Rio de Janeiro: Artes Gráficas Inco, 1949.
- RATTO, Gianni. In: FERRARA, Serroni. *Cenografia e indumentária no TBC: 16 anos de História*. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura, 1980.
- REBELO, Marques. BULHÕES, Antonio. *O Rio de Janeiro do Bota-Abaixo*. Rio de Janeiro: G.M.T. Editores, 1997.
- REDONDO Jr. *Panorama do Teatro Moderno*. Lisboa: Arcádia, 1961.
- RELA, Walter. *El Teatro Brasileño*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1969.
- RENAULT, Delso. *Rio de Janeiro: A Vida da cidade refletida nos Jornais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- RIPELLINO, A. M. *Maiakovski e o Teatro de Vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ROUBINE. Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral 1881- 1980*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- RUY, Afonso. *História do Teatro na Bahia*. Salvador: Publicações Universidade da Bahia, 1959.
- SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO. Projeto para Modernização e Dinamização do Teatro Brasileiro, s/d.
- SILVA, Francisco Amaral da. *Francisco Amaral da Silva e seu Tempo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- SILVA, H. Pereira da. *O Rio de Janeiro na Obra de José de Alencar*. Rio de Janeiro: Ed. Alcance, 1991.
- SILVA, Lafayette. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: M. Ed. e Saúde, 1938.
- SIMONSON, Lee. *The Art of Scenic Design*. New York: Harper & Brothers, 1950.
- _____. *Part of a Lifetime*. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1943.
- SISSON, Rachel. *O Inventário de Bens Imóveis de Interesse Histórico e Artístico: Objetivos, Métodos e Resultados*. Rio de Janeiro: Ed. Lidador, 1982.
- SMITH, Ronn. *American Set Design*. New York: Ed. Theatre Communications, 1991.
- SOARES, Emmanuel de Macedo. *Pequena História do Teatro Municipal de Niterói*. Niterói: Prefeitura Municipal, 1983.
- SONREL, Pierre. *Traité de Scénographie*. Paris: Librairie Théâtrale, 1943.
- SOUTHERN, Richard. *Stage-settings for Amateurs and Professionals*. New York: Theatre Arts Books, 1964.
- SOUZA Jr., Galante de. *O Teatro no Brasil*. Tomo I. Rio de Janeiro: INC/MEC, 1960.
- STEINMANN, João. *Souvenirs do Rio de Janeiro*. Belo Horizonte, MG: Vila Rica Editora Reunidas, 1990.
- TEIXEIRA, Milton Mendonça. *O Rio de Janeiro e sua arquitetura*. Rio de Janeiro: Ed. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, RIOTUR, 1989.
- TELLES, Augusto Carlos da Silva. *Atlas dos Monumentos Históricos e Artísticos do Brasil*. Rio de Janeiro: MEC/FAE, 1985.
- TIEGHEM, Philippe van. *Técnica do Teatro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969.
- TOMPKINS, Dorothy Lee. *Actuacion Teatral*. México: Editorial Pax Mexico, 1987.
- UBERSFELD, Anne. *La Escuela del Espectador*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de Espanha, 1997.
- VALLADARES, Clarival do Prado. *Restauração e Recuperação do Teatro Amazonas*. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.
- VASCONCELOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: L&PM 1987
- VILLIERS, Andre. *La Scène Centrale*. Paris: Éditions Klincksieck, 1977.
- _____. *Architecture et Dramaturgie* Paris: Flammarion Editeur, 1950.

WAGNER, Fernando. *Teoria e Técnica Teatral*. Portugal: Livraria Almedina, 1979.

WHITFORD, William. *Books on the Arts*. USA: Manual Arts Press, 1931.

ARTIGOS DE PERIÓDICOS

Arte em Revista. Rio de Janeiro, Comissão Cultural e Artística do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1959, p. 56.

AZEVEDO, Arthur de. Teatros. *Kosmos - revista artística, científica e literária*. Rio de Janeiro, março de 1904 e abril de 1904.

Boletim Notícias. Informativo da Secretaria de Estado de Cultura e Esporte. Rio de Janeiro, Junho/julho de 1998.

CAMPOS, Henrique. Artistas nacionais ganharão o teatro República. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1967.

CARLOS MAGNO, Orlanda. Pequena história do Teatro Duse. *Serviço Nacional de Teatro*, Rio de Janeiro, 1973.

CORTES, Celina. Fragmentos de cenários do Dulcina não acham quem os queira e vão a nova doação. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 de junho de 1982.

D'OR. Início da temporada da Sala Cecília Meireles "Festival Beethoven". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1966.

DÓRIA, Gustavo A.. Moderno teatro brasileiro. *Serviço Nacional de Teatro*, Rio de Janeiro, 1975, p. 20-21.

_____. *O Globo*. Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1957.

EMYGDIO, Carlos. Os teatros do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, *Ilustração Brasileira*, fevereiro de 1928.

FERNANDES, Sebastião. Casas de espetáculo. *Dionysios*, Rio de Janeiro, ano 25, n. 18, 1974, p. 109.

FRANCIS, Paulo. Machado no Machado de Assis. *Jornal Última Hora*. Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1960.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 03 de junho de 1973.

GILL, Ruben. Praça Tiradentes; documentário para a história anedótica do teatro nacional II. *Comoedia*, Rio de Janeiro, agosto/setembro de 1946, p. 72-74.

Guanabara em Revista. Rio de Janeiro, n. 14, 1968.

JOTA EFEGÊ. Praça Tiradentes também já teve o seu Moulin Rouge. *O Globo*, Rio de Janeiro, 05 de abril de 1972.

KRIEGER, Edino. *Na Lapa que morre*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1966.

LOPES, Estefânia. *Revista Guanabara*, n. 15. Rio de Janeiro, 1968.

LUDO, Odilon e Genolino Amado. Uma nova peça um novo autor e um novo teatro. *Comoedia*, Rio de Janeiro, 29-30 de junho de 1946.

MACEDO, Roberto. História carioca; teatros. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1962.

RIO, João do. A história do municipal contada (por) João do Rio. In: *O Rio recebe de volta o símbolo da sua cultura*. Rio de Janeiro, Gráficos Bloch S.A., 1978.

MEMÓRIA, Tatiana. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 de maio de 1984.

GONÇALVES, E. Martim. Enfim, uma peça para a Maison. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1968.

GONZAGA, Genilson. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 18 de dezembro de 1985.

OSCAR, Henrique. O problema da sede do TNC. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 05 de janeiro de 1964.

XEXÉO, Pedro Martins Caldas, *Estudos decorativos para o Teatro Municipal* (Coleção do Museu Nacional de Belas artes, 80 anos) Rio de Janeiro, julho/agosto de 1989, p.6

Outras Fontes

Convite Tricentenário da Troupe de Molière. Rio de Janeiro, Departamento Cultural da ABI.

MAGALHÃES, Paulo de. *Discurso (feito) na Sbat*, em 27 de setembro de 1964.


Memorando n. 47, de 29 de julho de 1974, do coordenador do SNT Flávio Cerqueira ao então diretor do SNT.

Memorando n. 74, de 18 de setembro de 1974, do coordenador do SNT Flávio Cerqueira ao então diretor do SNT.

Parecer n. 01/1961. Do diretor do Serviço Nacional de Teatro-MEC, dr. Clóvis Garcia. Requerimento n. 790 (protocolo do SNT-MEC). Do Teatro Miami ao diretor do SNT, em 03 de novembro de 1962.

Requerimento n. 258 (protocolo do SNT-MEC). Do Teatro Miami ao diretor do SNT, em 14 de maio de 1963.

Revista Correio Filatélico. Rio de Janeiro, n. 22, fevereiro de 1978, publicação da Empresa Brasileira dos Correios e Telégrafos.



Este livro foi produzido no ano de 2012 e
impresso na Gráfica Duo Print com arquivos
para CTP fornecidos pela Funarte.

EM UM PAÍS DE POUCA MEMÓRIA, E DE MENOS MEMÓRIA AINDA A RESPEITO DAS ARTES, ESSE LEVANTAMENTO E COMENTÁRIO A RESPEITO DOS TEATROS DO RIO É UMA CONTRIBUIÇÃO PRECIOSA NÃO SÓ PARA O TEATRO COMO TAMBÉM PARA TODOS OS INTERESSADOS EM NOSSA VIDA CULTURAL.

do Prefácio de Barbara Heliadora

Eis aqui um livro que não passará muito tempo guardado nas estantes dos cenógrafos, artistas, técnicos, pesquisadores e arquitetos das artes cênicas.

Teatros do Rio é um inventário inédito das casas de espetáculos teatrais do Estado do Rio de Janeiro. Abrangente em todos os sentidos, a obra esmiúça esse patrimônio cultural fluminense, desde a Casa da Ópera do Padre Ventura, construída no século XVIII, até a migração dos teatros para shoppings, no fim do século XX.

Tudo pesquisado e escrito por um homem que dedica sua vida ao teatro. José Dias sabe o que diz, pois trabalha como cenógrafo e diretor de arte em muitos dos imóveis que são objetos de sua pesquisa. Sua trajetória o levou a atuar também como autor e consultor de projetos e reformas de inúmeras casas teatrais em todo o país.

Os profissionais, pesquisadores e estudantes da arquitetura cênica e das artes cênicas têm em mãos um poderoso aliado em seus estudos, um ponto de partida obrigatório para qualquer aventura nesse campo de saber.

ANTONIO GRASSI
Presidente da Funarte



Centro Cultural Cesgranrio Prêmio de Teatro / Categoria Especial - 2013

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA