



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DO BRASIL – PPGHB

RONYERE FERREIRA DA SILVA

**O TEATRO EM TERESINA:
PRODUÇÕES ARTÍSTICAS E TENSÕES CULTURAIS (1890-1925)**

TERESINA – PI

2017

RONYERE FERREIRA DA SILVA

**O TEATRO EM TERESINA:
PRODUÇÕES ARTÍSTICAS E TENSÕES CULTURAIS (1890-1925)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, do Centro de Ciências Humanas e Letras, da Universidade Federal do Piauí, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História do Brasil.

Orientadora: Professora Doutora Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz.

TERESINA – PI

2017

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Letras
Serviço de Processamento Técnico

S586t Silva, Ronyere Ferreira da.
O teatro em Teresina: produções artísticas e tensões
culturais (1890-1925) / Ronyere Ferreira da Silva. – 2017.
176 f. : il.

Dissertação (Mestrado em História do Brasil) –
Universidade Federal do Piauí, 2017.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Teresinha de Jesus Mesquita
Queiroz.

1. Teatro - Tensões Culturais (Teresina) 2. Civilidade.
I. Título.

CDD 869.2

RONYERE FERREIRA DA SILVA

**O TEATRO EM TERESINA:
PRODUÇÕES ARTÍSTICAS E TENSÕES CULTURAIS (1890-1925)**

Dissertação aprovada em: ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

Professora Dra. Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz (presidente)
Universidade Federal do Piauí – UFPI

Professor Dr. Francisco de Assis de Sousa Nascimento (examinador)
Universidade Federal do Piauí – UFPI

Professor Dr. Jailson Pereira da Silva (examinador)
Universidade Federal do Ceará - UFC

Professor Dr. Jailson Castro Silva (suplente)
Instituto Federal do Piauí – IFPI | Universidade Federal do Piauí - UFPI

AGRADECIMENTOS

No processo de escrita desta dissertação, encontrei muitas pessoas e com elas convivi, acumulando dívidas pessoais que jamais terei tempo suficiente para saldar. Ainda que não confie em minha memória, faço questão de citar algumas e de expressar minha gratidão. Aproveito a oportunidade para antecipar os pedidos de desculpas por eventuais esquecimentos.

Primeiramente, agradeço a Deus, Senhor de todo conhecimento, médico das aflições cotidianas. Aos seus pés, curei dores com as quais não seria capaz de escrever estas páginas. A Nossa Senhora, que sob seu manto me guarda e protege.

Desde a graduação, pesquiso em diversas instituições, benefico-me do trabalho de quem vive a resgatar a história em documentos empoeirados, por isso, deixo registrado os meus agradecimentos aos funcionários e colaboradores do Arquivo Público do Piauí, da Academia Piauiense de Letras, do Núcleo de Pesquisa em Memória do Piauí (NUPEM/UFPI) e do Núcleo de Pesquisa em Jornalismo e Comunicação (NUJOC/UFPI).

Sou imensamente grato aos professores do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, especialmente a Francisco de Assis de Sousa Nascimento, que desde minha defesa do Trabalho de Conclusão de Curso, em janeiro de 2015, contribui decisivamente com minha caminhada acadêmica, sempre solidário e afetuoso; à Cláudia Cristina da Silva Fontineles, Johny Santana de Araújo, Pedro Vilarinho Castelo Branco, Edwar Castelo Branco e Jaison Castro Silva, sempre gentis, solícitos e dispostos a contribuir com minha formação.

À professora Teresinha Queiroz, não sei como agradecer. De início – ainda que seja estranho –, obrigado por seu compromisso, competência e dedicação à universidade pública, pela leitura atenta das versões do texto, pelas conversas e indicações de leitura. Sou grato ainda pelo carinho com o qual me presenteou nos últimos anos, por ter regido esta pesquisa com sua enigmática alquimia acadêmica. Se as limitações deste trabalho somente a mim podem ser imputadas, os seus méritos decorrem, certamente, do seu empenho como orientadora.

Sou grato ao professor Jailson Pereira da Silva, da Universidade Federal do Ceará, que gentilmente aceitou participar da banca de defesa deste trabalho, propondo-se a contribuir para sua melhoria.

Agradeço à D. Eliete Brito e Rairana Moita, secretárias do PPGHB, pela convivência agradável dos últimos anos, pelo auxílio preciso nas demandas acadêmicas, pelo constante e fraterno acolhimento.

Agradeço ainda às amizades construídas no decorrer do Mestrado, tão necessárias! Deusdete Barros, Marcelo Cardoso, Marcelo Gonçalves, Maristela Rodrigues, Carlos Lopes e Sebastião Linhares são algumas.

Toda gratidão do mundo à minha mãe, Maria do Socorro Ferreira de Sousa, pelo apoio incondicional em meus afoitamentos, pelas doses diárias de carinho e por sempre acreditar em minha capacidade. A Renato Allison, meu irmão, pelo incentivo constante. Foi ele quem garantiu, em dezembro de 2010, que eu chegasse a tempo de prestar vestibular, resultando em meu ingresso no curso de História da UFPI.

Por fim, agradeço à Jéssica Catharine Barbosa de Carvalho, a quem tive a sorte de conhecer em uma das disciplinas da graduação, em dezembro de 2012. Desde então, esteve comigo em todos os desafios, apoiando-me, suportando minha ansiedade, cúmplice e companheira, alegrando meus dias com seu infinito afeto.

RESUMO

A dissertação analisa o teatro em Teresina, a partir da perspectiva de suas produções artísticas e tensões culturais, entre os anos de 1890 e 1925. Reflete sobre o processo de rearranjo cultural que ocorreu nesse período, as relações sociais estabelecidas entre os diferentes sujeitos inseridos no cotidiano teatral, como artistas, dramaturgos, espectadores, redatores de jornais e autoridades policiais, bem como os processos de intervenção do Estado e da imprensa nos acontecimentos em torno do teatro. As fontes primárias utilizadas foram crônicas, anúncios, documentos oficiais, notas informativas, textos teatrais e imagens, que, ao serem analisadas em diálogo com a historiografia, possibilitaram concluir que o fazer teatral era compreendido como um privilegiado instrumento civilizatório, um veículo que possibilitava a interferência intelectual na sociedade. Essa importância atribuída ao teatro e suas práticas se manifestou na imprensa, em que cronistas buscavam prescrever comportamentos, delinear formas apropriadas de encenação e impor significados próprios aos demais grupos integrantes do fazer cultural na cidade. O diálogo teórico e metodológico da pesquisa ocorre com Williams (1991), Mencarelli (1999), Souza (2002), Chartier (2012) Queiroz (2011, 2015), Darnton (2016), entre outros.

Palavras-chave: Teatro. Teresina. Tensões culturais. Civilidade.

ABSTRACT

This Master's Thesis analyzes the theater in Teresina, from the perspective of its artistic productions and cultural tensions, in the years 1890-1925. It reflects on the cultural rearrangement process that occurred in that period, established social relationships among different subjects inserted in the theatrical daily life, as artists, playwrights, spectators, newspaper editors and police authorities, as well as State and press' intervention processes in events surrounding the theater. The used primary sources are chronicles, advertisements, official documents, information notes, theatrical texts and images, which when analyzed in dialogue with a historiography, they made it possible to conclude that the theatre-making was understood as a privileged civilizing instrument, a vehicle that allows an intellectual interference in society. This importance attributed to the theater and its practices was manifested in the press, in which chroniclers were seeking to prescribe behaviors, delineate appropriate forms of staging and impose their own meanings on other groups that are part of the cultural-making in the city. This research is based on a theoretical and methodological dialogue that occurs with Williams (1991), Mencarelli (1999), Souza (2002), Chartier (2012), Queiroz (2011, 2015), Darnton (2016), among others.

Key words: Theater. Teresina. Cultural tensions. Civility.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Fachada do Teatro 4 de Setembro.

Imagem 2 – Igreja de São Benedito.

Imagem 3 – Jardim da Praça Rio Branco (1918).

Imagens 4 e 5 – As atrizes Ayda e Olga Fontes.

Imagem 6 – As “americanitas”, da Trupe Infantil Galhardo.

Imagem 7 – Praça Aquidabã e Teatro 4 de Setembro, no dia da Festa da Bandeira.

Imagem 8 – Luís Correia, Artur Leal e Júlio Paiva Rosa.

Imagem 9 – Encontro de integrantes de lojas maçônicas.

Imagem 10 – Coronel Leôncio Machado, Dr. Miguel Rosa e Coronel Sinval de Castro.

Imagem 11 – Jovita Alves Feitosa.

Imagem 12 – Higino Cunha.

Imagem 13 – Jônatas e Zito Batista, Joel de Oliveira, Modesto Costa, José Pacheco, Antônio Chaves, M. Fernandes de Oliveira e Francisco Nunes.

Imagem 14 – Dilnah Batista.

Imagem 15 – Banda de música da Sociedade Filarmônica 12 de outubro, de São João – PI.

Imagem 16 – Banda de corneteiros e tambores do Corpo Militar de Polícia.

Imagem 17 – Lilizinha Castelo Branco.

Imagem 18 – Antônio Prado de Moura, redator do jornal *O Arrebol*.

Imagem 19 – Parte interna do Teatro 4 de Setembro (1934).

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
2 SENTIDOS DE UM TEATRO EM CONSTRUÇÃO	18
2.1 Teresina e as construções de uma cena teatral	18
2.2 Uma escola de moralidade, um instrumento político	36
2.3 O teatro e os intelectuais católicos	48
3 DRAMATURGIA E SOCIEDADE	61
3.1 <i>Jovita ou a heroína de 1865</i> : alusões políticas	61
3.2 <i>Astúcia de mulher</i> : “pequenina propaganda do feminismo”	75
3.3 <i>O bicho</i> : riso e crise no teatro de revista	85
4 ENTRE TEIAS E TRAMAS	100
4.1 Sob o olhar da crítica	100
4.2 Transgressões sociais e censura policial	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS	136
REFERÊNCIAS.....	141

1 INTRODUÇÃO

Teresina, na década de 1890, era uma cidade pequena, uma capital sem relevo econômico, cuja cultura urbana estava no início de um processo de intensificação. As décadas seguintes foram marcadas por qualitativas mudanças estruturais e culturais, expressas tanto nos aparatos urbanos, com os quais a cidade passou a contar, quanto na expansão da produção cultural, quando o teatro, a música e a literatura integraram ainda mais seu cotidiano e estimularam intensos debates na imprensa.

O teatro, principal lazer do século XIX, apesar do avanço dos cinematógrafos, continuou sendo uma diversão de destaque nas três primeiras décadas do século XX, sociabilidade para sujeitos que integravam as mais distintas classes sociais, assunto para extensas crônicas, motivo para intrigas, rivalidades, exaltações, palco das mais candentes tensões culturais. A presente dissertação analisa o teatro teresinense como produto social, bem como os diálogos que estabelecia com as demais práticas culturais na cidade, com outras instâncias e instituições do social. Privilegiamos as experiências de diferentes sujeitos que integravam o cotidiano teatral, como os espectadores, os atores, as atrizes, os dramaturgos, os cronistas, a polícia, assim como os sentidos atribuídos a suas práticas por intelectuais atuantes na imprensa.

Entre 1890 e 1925, Teresina passou por um processo de intensificação cultural, comportando desde então novas experiências em torno do teatro, especialmente no que se refere a uma produção protagonizada por artistas locais: escrita, dirigida e encenada. A escolha por esse recorte temporal justifica-se pelo que compreendemos como período de construção de uma cena teatral na cidade, processo caracterizado pela inauguração do Teatro 4 de Setembro, principal casa de espetáculos do período, pela fixação da cidade na rota de companhias profissionais, pelo surgimento de grupos locais duráveis e atuações individuais expressivas e inéditas, como de musicistas, atores e dramaturgos.

O final do recorte temporal escolhido, meados da década de 1920, deve-se ao fechamento do Teatro 4 de Setembro para reforma, em 1925, reabrindo dois anos depois,¹ bem como por ter sido um período de migração de sujeitos dinâmicos na produção cultural, como foi o caso de Jônatas Batista,² Durcila Batista,³ Antônio Prado de Moura⁴ e Pedro

¹ TITO FILHO, A. *Praça Aquidabã, sem número*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975. p. 85.

² Jônatas Batista nasceu em 1885 no povoado Natal e faleceu em 1935, em São Paulo. Foi escrivão da antiga Mesa de Rendas de Teresina, subdelegado de polícia, jornalista, dramaturgo, cronista e poeta, um dos fundadores

Silva.⁵ Esses acontecimentos coincidem ainda com o surgimento de outros artistas locais, que já escreviam, encenavam peças e posteriormente se impuseram no teatro amador local.

A ênfase dada à primeira fase de funcionamento regular do Teatro 4 de Setembro, como uma das justificativas para a escolha do recorte temporal, mostra-se pertinente pelo caráter central que essa casa de espetáculos ocupou nos debates culturais do período, sendo ela, embora não fosse o único espaço voltado às apresentações artísticas, alvo de atenção e reflexão de jornalistas. Local que funcionava como vitrine dos comportamentos, da cultura, da “civilidade” almejada, por meio da imprensa, cronistas buscavam ordenar os comportamentos dos espectadores, dos atores, dos dramaturgos e dos demais integrantes da dinâmica teatral. Travava-se nas páginas dos periódicos um intenso debate entre as diferentes formas de compreender o teatro e suas práticas.

A escolha por Teresina, capital do Piauí, deve-se ao fato de ser uma das principais cidades de exibição de novidades e tendências, ponto de passagem de companhias profissionais e local de confluência dos intelectuais de diferentes regiões do estado. Sua escolha justifica-se ainda pela regularidade e diversidade das fontes primárias, conjunto formado por documentos oficiais, extenso material hemerográfico, textos teatrais e documentos iconográficos, fontes parcialmente analisadas na historiografia local.⁶ Nesse sentido, a presente pesquisa, a partir de objetivos específicos e referenciais que lançam luz sobre novas questões e elementos da dinâmica social em torno do teatro, possibilita revelar novos aspectos do cenário cultural de Teresina no período delimitado.

da Academia Piauiense de Letras. Publicou dois livros de poemas, *Sincelos* (1906) e *Alma sem rumo* (1934) e escreveu dezenas de peças teatrais. Redigiu e colaborou em jornais no Piauí e em outros estados, entre eles *Diário do Piauí*, *O Nordeste*, *Correio de Teresina*, *Litericultura* e *O Arrebol*. Conferir: FERREIRA, Ronyere. Jônatas Batista: ‘a volubilidade e a inquietude’. *Revista da Academia Piauiense de Letras*. Teresina, ano 97, n. 72, p. 143-151, 2015.

³ Durcila Cunha Batista, filha de Corina Paz e Higino Cunha, casou-se com Jônatas Batista em 1907, com o qual teve oito filhos. Destacou-se na sociedade teresinense por sua atuação cultural, foi musicista, atriz e professora.

⁴ Antônio Prado de Moura, também conhecido em Teresina como Pintassilgo, foi jornalista, ator, dramaturgo, cantor e produtor cultural. Redigiu o jornal *O Arrebol* e escreveu a peça *A paz* (1920). Cf.: PELO teatro. *O Arrebol*. Teresina, ano 10, n. 67, 12 out. 1924, p. 2; BATISTA, Jônatas. Um anônimo. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 17, 20 mar. 1920, p. 4.

⁵ Pedro José da Silva nasceu em Teresina em 1892 e faleceu em 1974, no Rio de Janeiro. Foi maestro, musicista, comerciante, produtor cultural e pesquisador do folclore piauiense. Publicou *Piauí no Folclore* (1968). Cf. GONÇALVES, Wilson Carvalho. *Dicionário enciclopédico piauiense ilustrado*. Teresina: Halley, 2003. p. 387.

⁶ Entre as principais pesquisas que abordaram o teatro em Teresina nesse período podemos citar: QUEIROZ, Teresinha. *Os literatos e a República*: Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as tiranias do tempo. 3. ed. Teresina: EDUFPI, 2011; QUEIROZ, Teresinha. O teatro oitocentista e a educação dos costumes. In: _____. *Do singular ao plural*. 2. ed. Teresina: EDUFPI, 2015. p. 65-80; QUEIROZ, Teresinha. Jônatas Batista e a paixão pelo teatro. In: _____. *Do singular ao plural*. 2. ed. Teresina: EDUFPI, 2015. p. 95-109; QUEIROZ, Teresinha. *As diversões civilizadas em Teresina: 1880-1930*. Teresina: FUNDAPI, 2008; NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. Apropriações do teatro piauiense na Primeira República. In: BRANCO, Julinete Vieira Castelo; SOLON, Daniel (org.). *História em poliedros: cultura, cidade e memória*. Teresina: EDUFPI, 2008. p. 127-141.

A análise desse *corpus* documental ocorre a partir da concepção de que não se trata de fontes imparciais ou desinteressadas, mas de testemunhos com evidências sobre o passado, que informam ao presente de maneiras distintas, produzidas a partir de formas e regras próprias. Utilizamos periódicos circulantes em Teresina entre 1890 e 1925, publicações que pertenciam a diferentes grupos, com orientações sociais, políticas e religiosas específicas e, por vezes, divergentes, entretanto seus redatores partilhavam a ideia de que a imprensa era um lugar privilegiado de escrevente do real e que interferia no social. Nesses periódicos, destinamos atenção especial às crônicas, anúncios de peças, pequenas notas, resumos de peças e textos teatrais.

No contato com esses periódicos, partimos do pressuposto de que são veículos de comunicação expoentes de projetos coletivos, e que as informações que veiculam são organizadas a partir de uma racionalização interna. Os jornais, conforme já indicaram diferentes pesquisadores, possuem aspectos internos que devem ser levados em consideração, como a diagramação, o lugar que determinado texto ocupa, que é capaz de informar sobre a hierarquia que rege a distribuição do conteúdo, o prestígio e a importância atribuída aos textos e aos seus autores.⁷

Outra categoria de fonte que usamos foram os textos integrais ou parciais de peças encenadas durante o período em Teresina.⁸ Buscamos nas análises dessas obras, especificamente no segundo capítulo, considerar suas especificidades como escrito literário, suas convenções, formas e relações estabelecidas com a sociedade, que variam conforme o gênero teatral ao qual determinada produção se filia.

No decorrer do texto, dialogamos com diversas imagens de locais, sujeitos e acontecimentos relacionados ao objeto central desta dissertação, material localizado a partir da pesquisa em periódicos ilustrados de diferentes cidades brasileiras, como Belém, São Paulo e Rio de Janeiro. Embora não constituam as principais fontes na elaboração da argumentação, buscamos minimamente explorar as evidências que essas imagens fornecem, que, segundo Peter Burke, permitem-nos “compartilhar as experiências não verbais ou o conhecimento de

⁷ LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2011. p. 111-153; BOTELHO, Denílson. Por uma história social da imprensa. In: NASCIMENTO, Francisco Alcides do; SANTOS, Maria L.; MONTE, Regianny L. (org.). *Diluir fronteiras: interfaces entre História e Imprensa*. Teresina: EDUFPI, 2011. p. 13-33.

⁸ As peças de preservação conhecida e disponíveis para consulta são *Jovita ou a heroína de 1865*, *O Bicho* e *Astúcia de Mulher*, escritas por Jônatas Batista. Cf.: BATISTA, Jônatas. *Jovita ou a heroína de 1865*. *Revista da Academia Piauiense de Letras*, Teresina, ano 1, n. 1, jun. 1918, p. 24-32; BATISTA, Jônatas. *O bicho*. In: _____. *Poesia e prosa*. 2. ed., Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2015. p. 183-200; BATISTA, Jônatas. *Astúcia de Mulher*. *O Piauí*, Teresina, ano 36, n. 88, 16 abr. 1925, p. 4.

culturas do passado.”⁹ Ao analisarmos essas imagens como evidências, e não somente como simples ilustrações, buscamos considerar que elas possuem uma variedade e que, apesar de mudas, não são inocentes, são produzidas com o intuito de comunicar uma mensagem, com um ponto de vista formulado a partir dos propósitos de seus realizadores.¹⁰

A partir da análise desse *corpus* documental, a presente pesquisa possui como objetivo analisar o teatro em Teresina entre as décadas de 1890 e 1930, contemplando as relações sociais estabelecidas entre os sujeitos atuantes em seu cotidiano, os textos dramaturgicos, as crônicas que abordaram suas produções, assim como os sentidos atribuídos ao teatro, elaborados por diferentes grupos sociais. Para o tratamento das fontes primárias, bem como para auxiliar o desenvolvimento dos objetivos propostos, utilizamos referências que contribuem teoricamente para melhor delimitação dos caminhos e perspectivas.

A partir das reflexões de Raymond Williams, ponderamos sobre a cultura urbana, especialmente no que se refere ao fazer artístico. O autor alerta sobre os perigos de análises que abordam essas produções unicamente a partir de critérios estéticos ou de sua suposta autonomia da sociedade. Essas divisões estéticas, longe de serem naturais ou sem interesses específicos, são identificadas como pertencentes a determinadas concepções de mundo, integrantes do discurso humano e de uma organização social. Dessa forma, as produções artísticas no presente estudo são reconhecidas e analisadas como processos sociais e culturais específicos e datados, considerando-se suas historicidades e os laços sociais de seus produtores.¹¹ A partir desse entendimento, problematizamos alguns dos posicionamentos tomados por críticos teatrais em Teresina perante os diferentes gêneros teatrais, seus mecanismos de cena e as *performances* dos atores.

Raymond Williams destaca ainda a possibilidade da existência de diferentes juízos sobre determinada manifestação artística em meio a um mesmo grupo social, fenômeno que se deve, segundo postula, ao fato de seus integrantes não serem culturalmente homogêneos, pois se diferenciam no decorrer de suas trajetórias pessoais por causa de associações a diferentes tradições, ou por mudanças de interesses ou valores que provocam conflitos internos. Essas variações de concepção, em meio a um grupo sobre determinado tipo de arte, podem ainda ter origem em filiações culturais díspares, “às vezes religiosas, alternativas

⁹ BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 24.

¹⁰ BURKE, 2017, p. 28-33.

¹¹ WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 124-129.

(recebidas ou desenvolvidas), que não são características da classe como um todo. E ainda, em qualquer classe tradicional, há processos de diferenciação interna [...]”¹²

Cogitamos que os intelectuais piauienses nutriam diferentes concepções em relação ao teatro, dividindo-se em ao menos três grupos: a) aqueles que defendiam o palco como um instrumento pedagógico, com o intuito de atingir um patamar de civilidade a partir de padrões externos; b) aqueles mais ligados ao fazer cultural, que percebiam o teatro como um meio eficaz de intervenção social, uma prática política capaz de propor novos hábitos, questionar ou criticar aspectos cotidianos vigentes em diversos âmbitos do social; c) intelectuais ligados ao catolicismo, que defendiam um teatro moralizante e cristão, capaz de auxiliar uma educação religiosa, sem veiculação de ideias sociais contestadoras da ordem vigente ou que propagasse costumes considerados modernos. Esses sentidos atribuídos ao teatro foram forjados nas experiências cotidianas, a partir do que era exposto no palco, das formas de apropriação e de ressignificações do que consideravam ser sua função social, esta que, segundo Fernando Peixoto, foi constantemente redefinida durante a história, modificando a “maneira de conceber e realizar teatro”.¹³

A divisão apresentada, embora genérica, ancora-se em pesquisas que observam o teatro inserido no movimento histórico, como um mecanismo de transformação do homem e da sociedade, em que a completa autonomia artística seria apenas aparente.¹⁴ Nessa perspectiva, o teatro é visto como uma prática cultural e, simultaneamente, um fazer político, seja na acepção tradicional do termo ou em seus novos âmbitos e significados, conforme evidenciaram as tendências historiográficas emergentes na segunda metade do século XX, aspecto esse formativo do teatro, independente dos interesses de seus produtores e reconhecido por diferentes sujeitos históricos em diferentes períodos e espaços.¹⁵

A partir dessa divisão, que busca contemplar os sentidos atribuídos ao teatro pelos intelectuais do período, deparamo-nos com a noção de civilidade, que está implícita ou explícita em muitos discursos associados ao teatro e veiculados pela imprensa. Nas produções desses escritores, é possível observar um forte empenho em transformar e moldar os comportamentos, seja de atores, dramaturgos ou espectadores, assim como a defesa do lazer

¹² WILLIAMS, 1992, p. 74.

¹³ PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 11.

¹⁴ PEIXOTO, 2012, p. 11-12.

¹⁵ PARANHOS, Adalberto. História, política e teatro em três atos. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 35-58; PARANHOS, Kátia Rodrigues. Pelas bordas: história e teatro na obra de João das Neves. In: _____ (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 135-156.

como um instrumento para refinar os hábitos de um público mais amplo. Esse empenho pode ser identificado como um processo civilizador, que, a partir das reflexões de Norbert Elias, pode ser compreendido como um momento de modelação dos sujeitos a novas exigências, novas sensibilidades e novos padrões de comportamentos estabelecidos por grupos sociais influentes, processo que envolve a coerção de pessoas sobre outras e exige dos indivíduos, de forma mais enfática, o controle das emoções.¹⁶

Esses intelectuais, especialmente nas crônicas, posicionavam-se de forma incisiva nesse processo, buscando impor aos espectadores modelos de comportamentos que consideravam adequados ao convívio social. O silêncio, a contenção de impulsos, saber o momento correto de se manifestar eram exigências que, desde o século XIX, os redatores de jornais faziam. As crônicas teatrais inserem-se assim no contexto mais amplo da literatura do período, sendo em grande medida expoentes dos anseios de seus produtores, consideradas uma forma de influenciar nos rumos da sociedade.

A produção intelectual era uma arma de combate, um mecanismo de intervenção na realidade. A literatura do início do século XX, segundo Nicolau Sevcenko, pode ser compreendida como uma prática combativa, com forte desejo de interferir, possibilitando assim, em meio à exclusão dos literatos da arena decisória do poder, um mínimo de protagonismo na gerência da sociedade. A partir dessa chave interpretativa, a literatura moderna – aí incluída a dramaturgical – pode testemunhar anseios, ressentimentos e desejos de mudanças:

Se a literatura moderna é uma fronteira extrema do discurso e o prosaísmo dos desajustados, mais do que um testemunho da sociedade, ela deve trazer em si a revelação dos seus focos mais candentes de tensão e mágoa dos aflitos. Deve traduzir em seu âmago mais um anseio de mudança do que os mecanismos de permanência [...] A literatura, portanto, fala ao historiador sobre a história que não ocorreu, sobre as possibilidades que não vingaram, sobre os planos que não se caracterizaram, ela é o testemunho triste, porém sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos.¹⁷

Outros estudos embasam-se no pressuposto da literatura como mecanismo de intervenção social. Na coletânea *História em cousas miúdas*, busca-se considerar as características próprias da crônica como literatura: escrita leve, aparente despreensão, íntima ligação com seu espaço e tempo de produção, assim como o intuito de intervir nos

¹⁶ ELIAS, Norbert. A civilização como transformação do comportamento humano. In: *O processo civilizador: uma História dos costumes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011. p. 63-203. v. 1.

¹⁷ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 29-30.

acontecimentos cotidianos,¹⁸ aspectos relevantes para compreendermos as crônicas teatrais em Teresina. Na coletânea *A história contada*, encontram-se indicações semelhantes, com estudos que buscam identificar as características próprias e as relações com a sociedade de outros gêneros literários. Nessa proposta, o valor da literatura para a reconstituição do passado não se encontra propriamente em seu caráter estético, mas em seu testemunho sobre o passado, que deve ser sistematicamente questionado:

[...] a proposta é historicizar a obra literária – seja ela conto, crônica, poesia ou romance –, inseri-la no movimento da sociedade, investigar as suas redes de interlocução social, destrinchar não a sua suposta autonomia em relação à sociedade, mas sim a forma como constrói ou representa a sua relação com a realidade social – algo que faz mesmo ao negar fazê-lo.¹⁹

Ao pensarmos nas relações estabelecidas entre dramaturgia e sociedade, assim como em suas características como literatura, deparamo-nos com suas formas, regras e convenções próprias, que são consideradas nas análises empreendidas. Sobre o teatro de revista, gênero teatral cultivado por alguns dramaturgos em Teresina, recorreremos a estudos que abordam suas convenções, suas especificidades e suas mutações entre as décadas finais do século XIX e as primeiras do XX.²⁰

Fernando Antônio Mencarelli destaca que o teatro de revista, geralmente escrito por dramaturgos que também são cronistas, pode ser lido como uma caricatura crítica e bem humorada da realidade, que apresentava em seus quadros autônomos um leque de versões sobre uma mesma temática, uma variante de possibilidades interpretativas ao público heterogêneo dos teatros, que se identificavam com as personagens e formavam uma leitura particular da realidade, por vezes à revelia da versão defendida e acentuada pelo autor.²¹ Essa caricatura da realidade foi, em parte, responsável por diversas polêmicas envolvendo autores e redatores jornalísticos em Teresina, especialmente em peças musicadas, como revistas de costumes e operetas.

¹⁸ CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. Apresentação. In: _____. (org.). *História em cousas miúdas*: capítulos de História Social da crônica no Brasil. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2005. p. 11-22.

¹⁹ PEREIRA, Leonardo Afonso de Miranda; CHALHOUB, Sidney. Apresentação. In: _____. (org.). *A História contada*: capítulos de História Social da Literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 7.

²⁰ MENCARELLI, Fernando Antônio. *Cena aberta*: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur de Azevedo. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999; COLLAÇO, Vera Regina Martins. Uma leitura da textualidade e da teatralidade na escrita revisteira. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). *Grupos de teatro, dramaturgos e espaço cênico*: cenas fora da ordem. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2012. p. 61-76.

²¹ MENCARELLI, 1999, p. 162-182.

Ao se pensar na polissemia do teatro e em suas diferentes formas de apropriação do conteúdo dos espetáculos, Roger Chartier, em seu estudo sobre o teatro da primeira modernidade, conduz-nos a importantes ponderações. Para Chartier, embora o dramaturgo importe ao texto um sentido, este não está definitivamente ligado à obra literária, pois nela há a incorporação de várias interpretações. Dessa forma, os sentidos das obras teatrais variam de acordo com as expectativas dos díspares tipos de público, as diversas formas de recepção e suas experiências históricas compartilhadas:

[...] Consequentemente o que está em questão é a relação entre três elementos: a composição social do público, as categorias estéticas e as percepções sociais que moldam as diferentes apropriações da peça, e as diversas modalidades cênicas e performáticas do texto.²²

A essa luz cogitamos que as interpretações dos espetáculos, bem como os diferentes sentidos atribuídos ao teatro teresinense, variavam de acordo com os segmentos sociais e suas diferenciações internas, forjadas na vivência cotidiana com a arte dramática, em suas diferentes e, por vezes, divergentes formas de apropriação e recepção das peças que dependem dos espectadores, “enquanto membros de comunidades específicas que compartilham as mesmas habilidades, códigos, hábitos e práticas”.²³

A partir das reflexões expostas, surgem algumas indagações: Quais os sentidos atribuídos ao teatro? Quais as relações estabelecidas entre a dramaturgia e a sociedade teresinense do período? Quais as preocupações da crítica teatral e de que forma se relaciona com o intuito de impor padrões de comportamentos considerados civilizados? Quais os mecanismos utilizados para o exercício da coerção e do controle a práticas indesejadas?

Na tentativa de propor respostas para essas questões, dividimos a presente dissertação em três capítulos. No primeiro, iniciamos com a reflexão sobre o processo de intensificação da dinâmica cultural na cidade, com especial ênfase ao teatro, à música e ao cinema. Na sequência, analisamos três sentidos atribuídos ao teatro e suas práticas, elaborados no âmbito local por intelectuais, sobretudo dramaturgos e cronistas, de onde emerge a idealização do teatro como uma escola de costumes, como um instrumento para se pensar e intervir na sociedade e como uma arte que deveria ser empregada em defesa do catolicismo e seus princípios.

²² CHARTIER, Roger. *Do palco a página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. p. 53.

²³ CHARTIER, 2002, p. 62.

No segundo capítulo, analisamos a dramaturgia produzida por literatos piauienses nas primeiras décadas do século XX, especificamente três peças escritas por Jônatas Batista. Em *Jovita ou a heroína de 1865* (1914), privilegamos os sentidos políticos da obra, fortemente relacionados com a desilusão de muitos literatos com os rumos do regime republicano; em *Astúcia de mulher* (1914), as temáticas centrais giram em torno das relações conjugais e do feminismo, movimento pouco conhecido em Teresina, mas que instigava muitos debates na imprensa periódica; em *O bicho* (1917), discutimos sobre a forma como o jogo do bicho foi representado e o diálogo que a peça estabelece com os discursos veiculados nos jornais sobre o jogo, buscamos ainda discutir a produção e a recepção do teatro de revista na cidade. O argumento central desse capítulo é que a dramaturgia do período estava intrinsecamente ligada aos acontecimentos e debates do seu tempo, embora fosse elaborada para divertir e agradar ao público, filiava-se a características combativas da literatura do período.

No terceiro capítulo, abordamos de forma mais detida conflitos culturais em torno do teatro, especificamente os que envolviam as delicadas relações estabelecidas entre os sujeitos atuantes em seu cotidiano, como produtores culturais, cronistas, redatores de jornais, espectadores e agentes policiais. Começamos descrevendo os interesses dos cronistas ao comentarem os espetáculos, a personalidade característica das críticas culturais do período, bem como o desejo civilizador presente em seus discursos. Posteriormente, analisamos o processo de censura ao teatro em Teresina, seus mecanismos de atuação, a tentativa dos intelectuais ligados ao governo de legitimá-la e o seu emprego dentro do contexto mais amplo de controle ao teatro e seus sujeitos e imposição de padrões de comportamentos supostamente civilizados.

2 SENTIDOS DE UM TEATRO EM CONSTRUÇÃO

O presente capítulo descreve o cenário cultural teresinense entre a década final do século XIX e as três primeiras do século XX, bem como o processo que resultou em uma maior dinâmica cultural na cidade e na constituição de uma cena teatral local, isso a partir de fatores que expressaram uma diferença significativa em relação às experiências relacionadas ao teatro nas décadas anteriores. Na sequência, analisamos diferentes sentidos atribuídos por intelectuais ao fazer teatral, que eram forjados a partir de tendências, projetos e valores partilhados.

2.1 Teresina e as construções de uma cena teatral

Quando Teresina foi alçada à condição de capital, em 1852, passou a abrigar o aparato administrativo institucional e humano do Piauí. Juntamente com as primeiras levadas de habitantes, foram à cidade artistas amadores, que antes animavam Oeiras com apresentações de peças. Na nova sede do governo, com a inexistência de locais apropriados, as montagens aconteciam em casas particulares, organizadas e patrocinadas por seus donos, familiares e amigos. O primeiro prédio com finalidade de acolher apresentações artísticas em Teresina foi o Teatro Santa Teresa, ficava localizado na Praça da Constituição, então centro cultural e administrativo da cidade.

O Teatro Nacional de Santa Teresa, conforme denominação do período, passou por diversas fases de difícil manutenção e poucos animadores, funcionando até 1874, quando foi desativado e posteriormente transformado em escolas primárias. Nas décadas seguintes, ainda funcionaram pequenas casas de espetáculo, como o Teatro São João, o Teatro 7 de Setembro, o Teatro 24 de Janeiro e o Teatro Concórdia,¹ locais geralmente improvisados que não supriam o anseio da população por lazer.

¹ Sobre os teatros existentes em Teresina no século XIX, conferir: TEATRO. *A Época*. Teresina, ano 1, n. 39, 28 dez. 1878, p. 4; O SR. H. Boldrine. *A Época*. Teresina, ano 2, n. 42, 18 jan. 1879, p. 4; ANÚNCIO: Teatro Concórdia. *A Época*. Teresina, ano 2, n. 55, 19 abr. 1879, p. 4; CUNHA, Higino. *O teatro em Teresina*. Teresina: Tipografia do Correio do Piauí, 1922. p. 4-7; FREITAS, Clodoaldo. *História de Teresina*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1988. p. 148-150.

As atrações desses teatros eram peças organizadas pelos clubes amadores do período, cujo período de atuação era relativamente curto,² assim como espetáculos de ilusionismo, mágica, ginástica, farsas e outras apresentações teatrais, promovidos por artistas ou companhias profissionais que visitavam a cidade. Ainda que raras, essas visitas instigavam o interesse da população e suas atrizes eram cortejadas pela imprensa. Em 1887, segundo Higino Cunha,³ o Teatro Concórdia recebeu a renomada atriz portuguesa Helena Balsemão, “que causou verdadeiro delírio na sociedade teresinense, dominando-a de alto a baixo como estrela de primeira grandeza”, animando bailes, motivando a formação de partidos em torno de querelas internas à companhia, distribuição de folhetins e poesias durante os espetáculos.⁴

Em 1889, após espetáculos em Caxias, foi a vez do Grupo Lírico-Cômico, que possuía repertório composto por comédias, canções, operetas e dramas. O grupo estabeleceu temporada de agosto a dezembro, com espetáculos regulares que enchiam o pequeno Teatro Concórdia. Pela imprensa, seus integrantes eram felicitados e se pedia a repetição de números. Sua primeira atriz, Beatriz Rosália, conquistou desde o princípio a simpatia do público e da imprensa, nos espetáculos, poesias eram distribuídas em sua homenagem e era celebrada com chuva de flores e chapéus,⁵ cortesias que retribuiu em forma de poesia, onde agradeceu e expressou sua gratidão aos teresinenses.⁶

As exitosas temporadas estreladas por Helena Balsemão e Beatriz Rosália, bem como as limitações impostas pelos pequenos teatros de Teresina, estimularam pressões pela

² Entre esses clubes amadores de curta atuação no século XIX, podemos citar o Sociedade 7 de Setembro (1878) e o Clube Dramático 24 de Janeiro (1894). Cf.: TEATRO. *A Época*. Teresina, ano 1, n. 17, 27 jul. 1878, p. 4; MEMORANDU – Clube Dramático. *Gazeta do Comércio*. Teresina, ano 4, n. 145, 10 jan. 1894, p. 3.

³ Higino Cícero da Cunha nasceu em 1858 e faleceu em 1943. Foi magistrado, professor, historiador, jornalista, poeta e um dos fundadores da Academia Piauiense de Letras, entre suas obras encontram-se: *O teatro em Teresina*; *O idealismo filosófico e o ideal artístico*; e *História das religiões no Piauí*. Cf.: ADRIÃO NETO. *Dicionário biográfico: escritores piauienses de todos os tempos*. Teresina: Halley, 1995. p. 97.

⁴ Sobre a passagem da atriz Helena Balsemão e sua companhia, consultar: CUNHA, 1922, p. 7-9; FREITAS, Clodoaldo; LOPES, J. Pereira. *A Reforma*, Teresina, ano 1, n. 15, 7 jul. 1887, p. 3; LIMA, José de Castro. No teatro. *A Reforma*, Teresina, ano 1, n. 15, 7 jul. 1887, p. 3; UM APRECIADOR. O espetáculo de ontem. *A Reforma*, Teresina, ano 1, n. 15, 7 jul. 1887, p. 3.

⁵ TEATRO. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 34, 21 set. 1889, p. 4; NO ESPETÁCULO de domingo. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 34, 21 set. 1889, p. 4.

⁶ Informações sobre a atuação do Grupo Lírico-Cômico podem ser encontradas na coleção de números do jornal *A Falange*, entre os artigos principais estão: TEATRO Concórdia. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 30, 24 ago. 1889, p. 4; VILELA, A. Pedido justo. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 33, 14 set. 1889, p. 3; TEATRO. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 33, 14 set. 1889, p. 4; VIVA dona Rosália. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 34, 21 set. 1889, p. 3; PEDIDO justo. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 35, 28 set. 1889, p. 2; O QUE É bom não enjoa. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 35, 28 set. 1889, p. 2; TEATRO. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 35, 28 set. 1889, p. 3; TEATRO. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 37, 12 out. 1889, p. 4; FESTA artística. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 37, 12 out. 1889, p. 4; GRATIDÃO ao povo teresinense. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 39, 26 out. 1889, p. 4; EXPLÊNDIDA festa. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 40, 5 nov. 1889, p. 3; ENORME festival. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 41, 12 nov. 1889, p. 4; ESPETÁCULO. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 44, 2 dez. 1889, p. 4.

construção de uma nova casa de espetáculos, que motivaram um grupo de senhoras da elite teresinense,⁷ apadrinhadas pelos doutores Francisco de Souza Martins e Gabriel Luís Ferreira,⁸ a ir ao palácio do governo, em 4 de setembro de 1889, para solicitar ao então presidente da província, Teófilo Fernandes dos Santos, recursos para a construção de um teatro. A comitiva foi recebida com a banda de música da polícia, políticos ocupantes dos principais cargos do governo e um ornamentado baile que, após o pedido ser atendido, perdurou madrugada adentro.⁹

Posteriormente se iniciou na imprensa uma disputa sobre a escolha do local mais adequado ao novo teatro; as mulheres católicas defendiam que fosse edificado próximo à Praça Aquidabã, distante da Igreja do Amparo, e o jornal *A Falange*, contrário à imposição das beatas, as mesmas que anteriormente solicitaram a obra, argumentava em favor da edificação ao lado da igreja, justificando a salubridade e utilidade do local, pois fecharia o quadro da Praça da Constituição, então centro cultural e administrativo da cidade:

O local é ótimo, porque é plano e o mais elevado, em excelentes condições de ventilação, ficando o edifício totalmente isolado entre duas praças que correm pela frente e pelos fundos. No entanto, o beateiro [sic] com o seu cortejo de tolices e credices caducas vem dizer-nos que o teatro não deve ser levantado ao lado da igreja por ser casa do capeta! [...]
Aqui as senhores da melhor sociedade sobem as escadas do palácio e pedem a construção de um teatro que deverá ser feito longe das igrejas, por que o teatro é uma escola de imoralidades!
Pois que, a elite feminina de nossa capital pediu a construção de uma escola de imoralidades?¹⁰

Posicionamento vencido, a fixação da primeira pedra do edifício ocorreu em concorrida solenidade no dia 21 de setembro de 1889, na então Praça Aquidabã, atual Praça Pedro II. Em janeiro de 1890, o jornal *A Falange* continuava protestando contra o local escolhido, alegando ser um declive, que nos dias chuvosos se transformava em verdadeiro ribeiro, “refresco infalível para os pés dos espectadores”, conforme ironizou o redator.¹¹ A obra foi erguida vagarosamente, com algumas pausas em sua execução, motivadas pela

⁷ A pesquisa hemerográfica não possibilitou a identificação das mulheres presentes no dia em que o pedido foi feito ao Presidente da Província.

⁸ Gabriel Luís Ferreira nasceu na cidade de Valença (PI) em 1848, falecendo em 1905 no Rio de Janeiro. Foi magistrado, jornalista, educador e político. Colaborou em diversos jornais de Teresina e foi o primeiro governador institucional do Piauí. Ver: GONÇALVES, Wilson Carvalho. *Dicionário enciclopédico piauiense ilustrado*. Teresina: Halley, 2003.

⁹ CUNHA, 1922, p. 9-10; TEATRO. *A Falange*. Teresina, ano 1, n. 32, 7 set. 1889, p. 4.

¹⁰ LOCAL para o teatro. *A Falange*. Teresina, ano 1, n. 33, 14 set. 1889, p. 1.

¹¹ LOCAL para o teatro. *A Falange*, Teresina, ano 2, n. 50, 18 jan. 1890, p. 4.

instabilidade política e financeira da gênese republicana, e foi inaugurada somente em 1894, com o nome Teatro 4 de Setembro (imagem 1), com arquitetura neocolonial, dois pisos superiores com camarotes e capacidade para mais de 500 pessoas, mas sem um grupo local para animá-lo, sem pano de boca, mobília ou qualquer mecânica cênica adequada.



Imagem 1 – Fachada do Teatro 4 de Setembro.

Fonte: *O Malho*. Rio de Janeiro, ano 38, n. 332, 12 out. 1939, p. 7.

Apesar das limitações, o novo teatro contribuiu para a descentralização cultural na cidade, até então concentrada na Praça da Constituição, processo que se desenrolou na década final do século XIX e primeiras décadas do século XX. O Teatro 4 de Setembro projetou em seu entorno um clima cultural, povoado por sujeitos de diferentes gerações. A Praça Aquidabã, em frente, e o adro da Igreja São Benedito, distante aproximadamente 300 metros, constituíram-se em pontos de sociabilidade prestigiados pela juventude. O adro da Igreja São Benedito, segundo o testemunho de Jônatas Batista em crônica de 1913, era o ponto preferido para as conversas entre os amigos e o encontro dos namorados.¹²

Na imagem abaixo, observa-se a Igreja de São Benedito, uma das mais pomposas da cidade. Em seu adro, nota-se a aglutinação de pessoas, possivelmente curiosas com o acontecimento da realização da fotografia, aglomeração que, segundo as memórias do período, se repetia cotidianamente, por crianças brincando ou atirando pedras na imagem de São Benedito, que ficava entre as duas torres, ou por jovens, cantando, declamando suas poesias e compartilhando seus planos.

¹² BATISTA, Jônatas. São Benedito. In: _____. *Poesia e prosa*. 2. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2015. p. 219-222.

Essa descentralização cultural significou um rearranjo dos espaços de lazer, fenômeno caracterizado por maior dinâmica no âmbito da cultura. O teatro, assim como a música, o carnaval e a literatura tornaram-se mais constantes no cotidiano da cidade, passaram a contar com protagonistas locais, diferentes espaços para manifestação e frequentes debates sobre suas práticas na imprensa. Essa nova dinâmica cultural resultou, em grande medida, da maior integração nacional do Estado que se deu a partir da década de 1880, expressa sobretudo na navegação do Rio Parnaíba, que margeia a cidade, na instalação das primeiras linhas do telégrafo, no surgimento de outros elementos urbanos e no intercâmbio cultural com outras regiões do país, processo que se consolidou nas primeiras décadas do século XX com as contribuições econômicas do extrativismo vegetal.¹³



Imagem 2 – Igreja de São Benedito.

Fontes: *Almanaque Brasileiro Garnier*. Rio de Janeiro, ano 5, 1907, p. 118.

Embora Teresina não fosse a principal cidade piauiense, nos aspectos econômico ou demográfico, sua posição como capital propiciou grandes benefícios resultantes dessa integração econômica e cultural com outros estados e países. Seu ambiente urbano passou por processo de valorização, e iniciativas, no sentido de modernizá-lo, foram postas em prática, processo esse que se intensificou no início do século XX, período em que a cidade ainda se encontrava limitada quanto aos aparatos urbanos. Teresina, embora tivesse “alinhamento impecável”, conforme frisou Edison Cunha, fruto do planejamento urbano que marcou sua

¹³ QUEIROZ, Teresinha. *Os literatos e a República*: Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as tiranias do tempo. 3. ed. Teresina: EDUFPI, 2011. p. 21-26.

fundação, era pequena, quieta e monótona, tinha aspectos e costumes rurais, “ruas descalças, escavadas”, iluminadas “de longe em longe” por lampiões que “mal serviam eles de ponto de referência”.¹⁴ Sobre as condições materiais da cidade, Teresinha Queiroz destacou:

No início da primeira década do século XX, Teresina não dispunha de qualquer equipamento urbano que a definisse como moderna. Ausência total e absoluta de calçamento, água tratada e canalizada, transporte público, luz elétrica, esgoto, telefone, etc. As pretensões de modernização e de alteração na estrutura urbana ainda não passavam de projetos que só puderam tornar-se factíveis a partir do momento em que a integração comercial do estado aconteceu.¹⁵

Entre esses projetos, estão o serviço de telefonia, empreendido por um empresário local, o abastecimento de água e a iluminação elétrica na zona urbana que, após parcerias com a iniciativa privada fracassarem, foram realizados com o patrocínio dos cofres públicos.¹⁶ A iluminação elétrica, cujos trabalhos se iniciaram em 1911, foi inaugurada em 1914 pelo então governador Miguel Rosa,¹⁷ tornando-se um dos principais produtos de propaganda da prosperidade vivenciada pelo Estado, cujo impacto qualitativo é perceptível no âmbito do lazer noturno. Em março de 1914, um redator anunciou entusiasmado a instalação do serviço no Teatro 4 de Setembro, que “internamente vai ser iluminado por doze mil velas”.¹⁸

Nas décadas seguintes, além desses serviços, outros elementos expressaram o desenvolvimento do Estado e, em especial, de sua capital, como os primeiros automóveis, as primeiras ruas calçadas,¹⁹ os novos prédios públicos e particulares, assim como a expansão dos serviços públicos. Esse processo de modernização urbana, embora pouco traumático, se comparado com as experiências das grandes cidades brasileiras,²⁰ encontrou ressonância no

¹⁴ CUNHA, Edson. Si rite recordor. *Revista da Academia Piauiense de Letras*, Teresina, ano 26, n. 20, dez. 1943, p. 36.

¹⁵ QUEIROZ, 2011, p. 28.

¹⁶ QUEIROZ, 2011, p. 28-31.

¹⁷ Miguel de Paiva Rosa nasceu em 1876 e faleceu em 1929. Formado pela Faculdade de Direito de Recife, foi advogado, jornalista, político, professor, procurador da República e diretor da Instrução Pública, ocupando o cargo de Governador de 1912 a 1916. Em Teresina fundou e colaborou com diversos periódicos. Cf. PINHEIRO, João. *Literatura piauiense: esboço histórico*. 3. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2014. p. 174.

¹⁸ LIMPEZA do 4 de Setembro. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1273, 28 mar. 1914, p. 3.

¹⁹ Em 1908, segundo o *Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro e Indicador para 1908*, Teresina dispunha de cerca de 30 mil habitantes, com cerca de 2.000 casas, “20 ruas, largas e retas, algumas arborizadas e sete largos todos espaçosos [...] A cidade é iluminada a querosene e apenas três ruas calçadas”. Cf.: ESTADO do Piauí. *Anuário Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro e Indicador para 1908*. Rio de Janeiro: Companhia Tipográfica do Brasil, 1909. p. 611-625.

²⁰ Tomamos como parâmetro de comparação os processos de modernização urbana ocorridos no Rio de Janeiro e em Recife, experiências privilegiadas pela historiografia. Cf.: CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986; REZENDE, Antonio Paulo. *Desencantos modernos: história da cidade do Recife na década de vinte*. Recife:

âmbito cultural, impulsionando a diversificação de espaços de lazer, os modos de se comportar e as exigências nos discursos dos redatores de periódicos.

Além das praças Aquidabã e Constituição, cujos ápices se deram na última década do século XIX, passaram a ter destaque a Praça Rio Branco e os largos, especialmente o Saraiva, praça das atividades esportivas que estavam em processo de valorização e movimentavam a juventude. No largo do Saraiva, os amistosos entre os times de futebol foram acontecimentos amplamente documentados pela imprensa, que desde a década de 1910 defendia a criação de uma liga esportiva e comentava minuciosamente as partidas.²¹

A Praça Rio Branco se firmou como um dos principais pontos de lazer na década de 1910, quando foi reformada e ganhou um jardim público, melhoria requisitada pela imprensa desde o início do século XX, sob o argumento de que proporcionaria um local moderno e agradável para encontros e passatempos, já que os largos existentes não possuíam arborização ou canteiros. O Jardim da Praça Rio Branco, urbanizado e modernizado em 1914, localizava-se nos fundos da Igreja do Amparo, e desde sua inauguração se tornou o ponto chique da cidade, frequentado por “rapazes e moças, senhoras e senhores de todas as classes sociais, que buscavam desfrutar da beleza e graça do jardim, como também apreciar toda a agitação das pessoas que o frequentavam e se deliciavam com as músicas tocadas pelas bandas”.²²

Aos domingos, após a missa, a Banda da Polícia animava as noites no jardim, seus canteiros eram locais propícios aos flertes, às trocas de olhares, desfile dos figurinos. Ao redor do jardim vários estabelecimentos comerciais se instalaram. Em dezembro de 1911 se anunciava a abertura do Boteco Teresinense, que vendia cerveja, cola e bebidas geladas a preços populares.²³ Em julho de 1914, após badalada divulgação, foi inaugurado o Teatro

FUNDARPE, 1997; SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

²¹ O futebol surgiu em Teresina provavelmente em meados da década de 1910, adquirindo mais espaço e apoio nos anos seguintes. Na imprensa, as crônicas esportivas detalhavam as partidas, destacando-se o comportamento dos times e dos árbitros. Durante as primeiras décadas do século, existiram alguns times organizados, entre eles: Artístico Futebol Clube, Teresinense Atlético Clube, Tiradentes Atlético Clube, América Futebol Clube, Nacional Futebol Clube e Paissandu Futebol Clube. Em 1918, já existiam propostas para criação de uma liga esportiva em Teresina, projeto verbalizado na década seguinte. Mais do que um esporte, o futebol era compreendido como uma forma de lazer que atraía intelectuais e muitas famílias. No contexto de modernização de Teresina, essa atividade era utilizada para fortalecer a noção de civilidade e de progresso, desde que praticada em locais apropriados e com equipamentos adequados, ao passo que era criminalizado quando praticado por meninos pobres nas ruas da cidade. Cf.: ARTÍSTICO versus Teresinense. *O Artista*, Teresina, ano 1, n. 1, 2 set. 1918, p. 1; LAGRECA. Notas Esportivas. *O Arrebol*, Teresina, ano 11, n. 73, 10 maio 1925, p. 4; LAGRECA. Liga esportiva teresinense. *O Arrebol*, Teresina, ano 11, n. 79, 21 jun. 1925, p. 4; BATISTA, Jônatas. Discurso. *O Artista*, Teresina, ano 1, n. 1, 22 set. 1918, p. 2; BARROS, Fransuel Lima de; QUEIROZ, Teresinha. Entre os bons e os maus costumes: futebol, cinema e vivências em Teresina no início do século XX. In: EUGÊNIO, João Kennedy (org.). *História e vida*. Teresina: EDUFPI/PET, 2013. p. 67-87.

²² CASTELO BRANCO, Pedro Vilarinho. *Mulheres plurais*. 3. ed. Teresina: EDUFPI, 2013. p. 60.

²³ ONTEM abriu-se [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 220, 22 dez. 1911, p. 3.

Variedades e Café Familiar, local destinado a espetáculos teatrais, apresentações musicais e sessões cinematográficas, com venda de bebidas chiques, como café e chocolate.²⁴ Em 1920 funcionava o Café Rio Branco, ofertando licores, vinhos, café, leite e chocolates.²⁵ Entre 1919 e 1924 funcionou o Teatro Cinema Palace, de propriedade do maestro Pedro Silva, com sessões cinematográficas diárias, conferências literárias e espetáculos teatrais.²⁶ Ainda se tem nota do Café Suíço (1912), do Café Avenida (1917) e do Palace Cinema (1919).²⁷

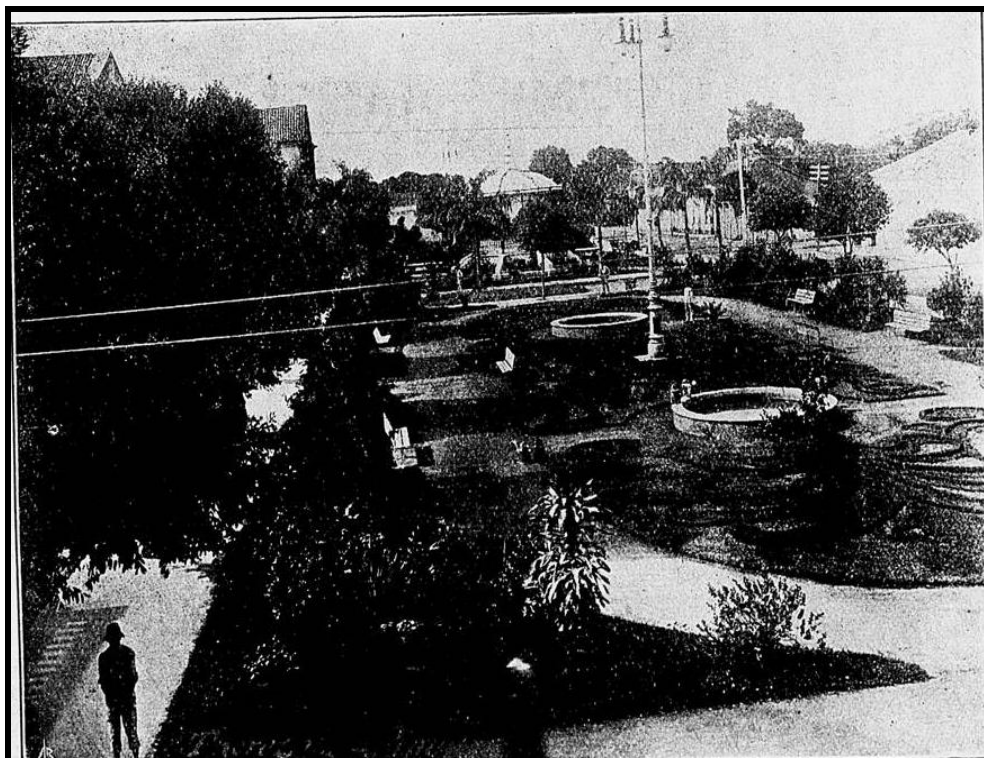


Imagem 3 – Jardim da Praça Rio Branco (1918).

Fonte: *Anuário Comercial, Agrícola, Profissional e Administrativo*. Rio de Janeiro, ano 74, v. 4, 1918.

O jardim foi inaugurado na gestão do intendente Tersandro Paz, que, na perspectiva da imagem anterior, ficava nos fundos da Igreja do Amparo, cujo teto pode ser visto na parte esquerda superior; na parte central, ao fundo, podemos vislumbrar o coreto coberto, onde ocorriam apresentações de bandas de música, palestras literárias e solenidades oficiais; nas

²⁴ TEATRO Variedades e Café Familiar. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 137, 19 jun. 1914, p. 4; PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 149, 3 jul. 1914, p. 2; TEATRO Variedades e Café Familiar. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 150, 4 jul. 1914, p. 4; TEATRO Variedades. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 152, 7 jul. 1914, p. 5.

²⁵ CAFÉ Rio Branco. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 26, 22 maio 1920, p. 8.

²⁶ TEATRO Novo. *O Arrebol*. Teresina, ano 5, n. 12, 16 out. 1919, p. 3; A FESTA do Palace. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 40, 28 ago. 1920, p. 3; CINEMA Palace. *O Arrebol*. Teresina, ano 10, n. 67, 12 out. 1924, p.3.

²⁷ QUEIROZ, 2011, p. 64.

demais laterais do jardim localizavam-se os cafés, cinemas, restaurantes e demais estabelecimentos comerciais. A movimentação do jardim era tema frequente dos cronistas, que abordavam os comportamentos de seus visitantes, as suas vestimentas, a necessidade de consciência e civilidade no local, assim como cobravam por sua manutenção e melhoria.

A partir da imagem, publicada em um periódico do Rio de Janeiro e que, provavelmente, foi enviada com o propósito de propagandear um suposto desenvolvimento local, podemos observar que o jardim representou um esforço de racionalização do ambiente urbano e, conseqüentemente, dos locais de sociabilidade. Seus canteiros, os detalhes na base do poste de iluminação e no teto do coreto evidenciam a adesão a um modelo de modernização europeu, cujo principal exemplo brasileiro seria o Rio de Janeiro, com suas ruas largas, seus prédios modernos e seus frequentados jardins.

Esse contexto de modernização urbana em Teresina contribuiu para um rearranjo das práticas culturais e dos locais de manifestação, processo passível de observação a partir das experiências envolvendo as produções artísticas locais, como o teatro e a música, formas de lazer que faziam parte do cotidiano e que passaram a ser revestidas de novos sentidos e novas funções ligadas às noções de moderno e civilizado.²⁸

A música, valorizada desde o século XIX, era praticada por intelectuais e senhoras da elite, que tocavam diversos instrumentos, como piano, violino e bandolim. Higino Cunha, Abdias Neves²⁹ e Gonçalo Castro Cavalcante³⁰ podem ser citados como representantes dos entusiastas da arte musical nas décadas finais do século XIX.³¹ Já nos primeiros anos do século XX, o número de profissionais ligados à música aumentou vertiginosamente, o que se expressava na quantidade crescente de anúncios em jornais oferecendo aulas particulares e orquestras para animar eventos. Nas décadas seguintes, musicistas de ambos os sexos adquiriram certa expressão social, como Pedro Silva, Ray Brito, Pedro Alcântara³² e Durcila

²⁸ QUEIROZ, Teresinha. *As diversões civilizadas em Teresina: 1880-1930*. Teresina: FUNDAPI, 2008. p. 8.

²⁹ Abdias da Costa Neves nasceu em 1876 em Teresina, e faleceu em 1928 na mesma cidade. Jurista, poeta, romancista, historiador e político. Entre suas obras estão *Psicologia do cristianismo* (1910), *A guerra de Fidié* (1907), *Um manicaca* (1909) e *O Piauí na confederação do equador* (1921). Cf.: GONÇALVES, Wilson Carvalho. *Antologia da Academia Piauiense de Letras*. Teresina: [s. ed.], 2000. p. 15-20.

³⁰ Gonçalo de Castro Cavalcante nasceu em 1882 em Teresina, faleceu na mesma cidade em 1949. Foi magistrado, professor, jornalista. Pertenceu à Academia Piauiense de Letras, ocupando a cadeira de número 13. Publicou *Cálculo de radicais*. Cf.: GONÇALVES, 2000, p. 214-215.

³¹ QUEIROZ, 2011, p. 59-50; QUEIROZ, 2008, p. 67.

³² Pedro Alcântara Filho foi maestro, professor de música, dono da banda Lira Democrática, regente da Orquestra Recreio Teresinense e orientador musical do Clube Lítero-Musical. Musicou as revistas de costumes *Teresina de improviso* (1908), *Cidade feliz* (1912) e *Sem eira, nem beira* (1914). Cf.: "TERESINA de Improviso". *O Monitor*. Teresina, ano 3, n. 98, 10 set. 1908, p. 3; RECREIO Teresinense. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 8, 10 jan. 1914, p. 2-3; SEM eira, nem beira. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 36, 14 fev. 1914, p. 2.

Batista, paralelamente a outros de destaque, mas com atuações mais momentâneas, como Cornélio Pinheiro e Zenaide Cunha.³³ A música, conforme destacou Teresinha Queiroz, estava no “centro da vida social”, ocupando destaque em solenidades cívicas, passeatas, casamentos, batizados, aniversários, formaturas, bailes e concertos musicais.³⁴

Em 1910, o jornal *O Apóstolo* descreveu elogiosamente o concerto realizado em 7 de setembro, com a participação de várias mulheres da sociedade, um dos números foi “confiado à D. Durcila, acompanhado pela senhorita Lindoca Tote”, merecendo “muitos aplausos pelo bom desempenho”.³⁵ Em 1914 se anunciava uma festa lítero-musical, composta por uma conferência literária e um concerto com a participação de 30 senhoras da sociedade.³⁶ Em 1916 se anunciava um concerto organizado pelo maestro Pedro Silva, em benefício da Santa Casa de Misericórdia.³⁷ Em maio de 1917, uma festa artística organizada pelo maestro Ray Brito, auxiliado por Pedro Silva e Cornélio Pinheiro, foi amplamente elogiada na imprensa.³⁸ Esses momentos musicais ganhavam destaque na sociedade e por ela eram valorizados como elemento de elevação sentimental e distinção social, conforme destacou Teresinha Queiroz:

Nesse momento, a música é associada a refinamento cultural e vista como elemento diferenciador de extratos cultos. A música, em sua relação com as concepções de mundo e de saber, era considerada um fator de civilidade, um distintivo do ser humano, atividade que reforçaria os sentimentos mais nobres de altruísmo social. [...] Fazer e amar a música significava distinguir-se enquanto humano e civilizado.³⁹

A valorização e a expansão das práticas musicais em Teresina, desde a década final do século XIX, resultaram da maior integração econômica e cultural do Piauí com os demais estados, o que na prática significou maior circulação de partituras, periódicos especializados e

³³ Zenaide Cunha era filha de Higino Cunha e Corina da Paz Cunha. Frequentava os bailes e festividades elegantes de Teresina, foi musicista, constando que trabalhou animando funções cinematográficas. Cf.: QUEIROZ, 2011, p. 59-60.

³⁴ QUEIROZ, 2011, p. 56.

³⁵ CONCERTO. *O Apóstolo*, Teresina, ano 4, n. 170, 18 set. 1910, p. 4.

³⁶ Segundo o programa noticiado, entre os participantes do concerto estavam Ray Brito, na regência, “Doutora Rosita Belo” e Mundica Vila-nova no piano, Zenaide Cunha, Alzira Gomes, Belinha Dantas e Erothides Correia nos violinos, Ester Couto e Durcila Batista nos bandolins, e Pompílio Gomes na Flauta. Cf.: CONCERTO musical. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 12, 15 jan. 1914, p. 1; TEATRO 4 de Setembro. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 15, 18 jan. 1914, p. 3.

³⁷ CONCERTO musical. *O Piauí*. Teresina, ano 26, n. 4, 27 jul. 1916, p. 2.

³⁸ Entre os participantes do concerto os jornais citam: Pedro Silva (flauta), Zenaide Cunha (violino), Mundica Vila-nova (piano). Durcila Batista e Erothides Correia teriam sido os principais destaques da noite. Cf.: SERATA musical. *O Piauí*. Teresina, ano 27, n. 88, 24 maio 1917, p. 2; TERESINA artística. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 221, 26 maio 1917, p. 3.

³⁹ QUEIROZ, 2008, p. 67.

instrumentos musicais. Formas de lazer se instituíram diretamente ligadas à música, como as tocatas familiares, as sessões cinematográficas, os espetáculos teatrais e as retretas no jardim da Praça Rio Branco. Esse processo de integração do Estado, também expresso na modernização da cidade, contribuiu para intensificar sua dinâmica cultural e, conseqüentemente, sua produção musical e teatral.

A última década do século XIX e as primeiras do século XX significaram a consolidação de uma diferença em relação à tradição teatral oitocentista, caracterizada por grupos amadores de efêmera duração, poucas visitas de companhias profissionais, iniciativas dramáticas sem êxito e teatros pequenos e improvisados. Supõe-se que o período em estudo marcou a estabilização de uma cena teatral em Teresina, contemplando trajetórias sociais duradouras e uma produção teatral gerida por amadores locais, que atuavam nas diversas funções, como musicistas, atores, dramaturgos e empresários culturais. Na parte musical dos espetáculos, destacaram-se principalmente Pedro Silva, Pedro Alcântara e Durcila Batista, que musicaram ou regeram em várias ocasiões.⁴⁰ Na dramaturgia, segundo Higinio Cunha, o maior destaque foi Jônatas Batista:

Além de algumas tentativas malogradas de Licurgo de Paiva e de um drama religioso sobre *O Natal* do Dr. Luiz Correia, somente as obras de Jônatas Batista merecem figurar nesta resenha histórica. O seu drama *Jovita, ou a heroína de 1865*, as suas revistas de costumes, principalmente *O Bicho*, os seus monólogos e canções, tão aplaudidos pelo nosso público, já tiveram repercussão lá fora, onde não contamos nenhum teatrólogo, e lhe facilitaram ingresso na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, da qual é sócio, o único piauiense que mereceu tamanha honra, até hoje.⁴¹

A atuação de Jônatas Batista no teatro se iniciou em meados da primeira década do século XX, quando atuou pela primeira vez no drama *Os dois renegados*, pelo Clube Filhos da Arte, durante as festividades do Primeiro de Maio de 1905.⁴² Desde então, esteve envolvido em muitos espetáculos promovidos em Teresina e atuou nas diversas funções possíveis, como ator, diretor, dramaturgo e empresário. Integrou ativamente vários grupos, dentre eles o Clube Filhos da Arte, o Clube Recreio Teresinense, o Clube Amigos do Palco e o Clube Amantes da

⁴⁰ Entre os trabalhos dos três, consta que Pedro Silva tenha musicado as revistas de costume *O bicho* (1917) e *Frutos e frutas* (1917); Pedro Alcântara Filho musicou as revistas *Teresina de improviso* (1908), *Cidade feliz* (1912) e *Sem eira, nem beira* (1914); Durcila Batista compôs as músicas da opereta *Mariazinha* (1923). Cf.: “TERESINA de Improviso”. *O Monitor*. Teresina, ano 3, n. 98, 10 set. 1908, p. 3; SEM eira, nem beira. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 36, 14 fev. 1914, p. 2; FRUTOS e frutas. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 240, 11 out. 1917, p. 1; ALEGRIA de viver. *O Piauí*. Teresina, ano 34, n. 6[...], 26 fev. 1923, p. 1.

⁴¹ CUNHA, 1922, p. 4.

⁴² TITO FILHO, A. *Praça Aquidabã, sem número*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975. p. 64.

Cena Viva.⁴³ Entre as peças que escreveu está o drama histórico *Jovita ou a heroína de 1865*, a comédia *Astúcia de Mulher* e as revistas de costume *Teresina de Improviso*, *Teresina por dentro*, *O Bicho*, *Frutos e Frutas*, *Cidade Feliz* e *Coronel Pagante* e as operetas *Mariazinha* e *Alegria de Viver*.

Essa atuação no teatro foi acompanhada por intensa produção intelectual, expressa em palestras, poesias, contos e crônicas publicados em periódicos de Teresina e diversas cidades do Brasil. Essa produção, assim como a proximidade que mantinha com intelectuais renomados no Piauí, entre eles Clodoaldo Freitas⁴⁴ e Higinio Cunha, seu sogro, possibilitou visibilidade e proximidade com os redatores de jornais, alguns deles integrantes de seu círculo de amizade. Os laços sociais e sua produção intelectual proporcionaram em 1920 seu ingresso na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais,⁴⁵ e sua participação na fundação da Academia Piauiense de Letras, uma das principais instituições da primeira metade do século XX.⁴⁶

Além de Jônatas Batista, outros nomes se destacaram pela atuação no teatro teresinense, como Antônio Prado de Moura, que desde 1914, quando estreou no palco, foi um dos principais entusiastas das artes, que integrou clubes teatrais, escrevendo peças e promovendo festas e concursos artísticos. Embora de menor expressão e com atuações momentâneas, outros amadores se destacaram, como os atores C. Gastão,⁴⁷ Charles Jourdan,⁴⁸ e Anísio Veras,⁴⁹ e as atrizes Licka Jourdan,⁵⁰ Nena Pimentel⁵¹ e Dilnah Batista.⁵²

⁴³ Outras informações sobre a participação de Jônatas Batista e os clubes atuantes em Teresina nas primeiras décadas do século XX podem ser encontradas em: QUEIROZ, Teresinha. Jônatas Batista e a paixão pelo teatro. In: _____. *Do singular ao plural*. 2. ed. Teresina: EDUFPI, 2015. p. 95-109.

⁴⁴ Clodoaldo Severo Conrado de Freitas nasceu em Oeiras em 1855 e faleceu em Teresina em 1924. Foi magistrado, jornalista, político, poeta, historiador, romancista e cronista. Foi um dos fundadores da Academia Piauiense de Letras e entre suas obras encontram-se: *Vultos piauienses* (1903); *Em roda dos fatos* (1911); *Os burgos* (1912); e *História de Teresina*. Cf.: ADRIÃO NETO, 1995, p. 118-119.

⁴⁵ CONVITE honroso. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 26, 22 maio 1920, p. 6.

⁴⁶ A Academia Piauiense de Letras foi fundada em dezembro de 1917 por Higinio Cunha, Clodoaldo Freitas, Lucídio Freitas, Edson Cunha, Jônatas Batista, Antônio Chaves, Baurélio Mangabeira, Celso Pinheiro, Felton Castelo Branco e João Pinheiro. Seu primeiro presidente foi Clodoaldo Freitas, e possuía sócios efetivos, os acadêmicos, e correspondentes em outros estados, que escreviam para a *Revista da Academia Piauiense de Letras*. Entre suas finalidades, estava cultivar a língua portuguesa, desenvolver a literatura piauiense e promover autores locais. Em suas primeiras décadas de atuação, organizou festas artísticas e conferências literárias, como a Hora Artística Familiar, que ocorreu no Teatro 4 de Setembro e no Teatro Cinema Palace. Cf. HORA Artística Familiar. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 27, 29 maio 1920, p. 2; ADRIÃO NETO, 1995, p. 343-345.

⁴⁷ C. Gastão foi um dos principais amadores da primeira década do século XX. Ator e diretor, auxiliou as companhias profissionais que estabeleceram temporada na cidade. Em 1908 fundou o Clube Dramático 24 de Janeiro. Encenou as peças *Gaspar e o serralheiro* (1908), *A filha do Diabo ou a cega de São Paulo* (1908) e *Teresina de improviso* (1908). Cf.: PELO teatro. *O Monitor*. Teresina, ano 3, n. 63, 9 jan. 1908, p. 3; NO TEATRO. *O Monitor*. Teresina, ano 3, n. 66, 30 jan. 1908, p. 3-4; “TERESINA de Improviso”. *O Monitor*. Teresina, ano 3, n. 98, 10 set. 1908, p. 3.

⁴⁸ Charles Jourdan, nativo da França, chegou a Teresina em 1912 integrando a Companhia Salvaterra, estabelecendo-se na cidade ao menos até 1917, quando se mudou para São Luís. Ministrou aulas particulares de francês, atuou no comércio, foi responsável pela obra de instalação elétrica do Teatro 4 de Setembro em 1914 e

Na dramaturgia, embora Jônatas Batista tenha sido o mais produtivo, outros literatos se arriscaram no gênero, entre eles Luís Correia,⁵³ que integrou o clube Amigos do Palco, escreveu crônicas sobre o teatro e o drama religioso *O nascimento de Cristo*, que foi encenado pela primeira vez em dezembro de 1900, em Parnaíba (PI). Em agosto de 1901, foi apresentado em Sobral (CE), e em dezembro de 1913 e janeiro de 1914 em Teresina.⁵⁴

Embora as informações sejam escassas, outros intelectuais aparecem escrevendo para o teatro. Em 1913, o jornal *Piauí* informava que em breve uma peça de Abdias Neves seria encenada.⁵⁵ Segundo Jônatas Batista, em 1920 estavam sendo ensaiadas as peças *A paz*, de Antônio Prado de Moura, e *Minhas fias só se dão cum gente boa*, de João Alfredo.⁵⁶ Já em

foi vice-presidente do Clube Recreio Teresinense. Cf.: TRUPE Salvaterra. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 21, 27 jan. 1912, p. 1; LIMPEZA do 4 de Setembro. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1273, 28 mar. 1914, p. 3; NOSSO teatro. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 1, n. 49, 12 jan. 1914, p. 2; CONVITE. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 122, 31 maio 1914, p. 4.

⁴⁹ Anísio Veras atuou no drama histórico *Jovita ou a heroína de 1865* (1914) e na revista de costumes *O bicho* (1917), integrou os clubes Recreativo Teresinense (1912-1913), Recreio Teresinense e Amantes da Cena Viva (1925). Cf.: FOI REORGANIZADA a diretoria [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 227, 17 out. 1912, p. 2; RECREIO Teresinense. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 8, 10 jan. 1914, p. 2-3; PELO teatro. *O Piauí*. Teresina, ano 27, n. 100, 12 jul. 1917, p. 1; AMANTES da Cena Viva. *O Arrebol*. Teresina, ano 11, n. 73, 10 maio 1925, p. 3.

⁵⁰ Licka Jourdan chegou a Teresina em 1912 como atriz da Companhia Salvaterra, estabelecendo-se na cidade com o esposo, Charles Jourdan, ao menos até 1917. Entre as peças que encenou em Teresina estão as revistas *Cidade feliz* (1912) e *Sem eira, nem beira* (1914). Cf.: TRUPE Salvaterra. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 21, 27 jan. 1912, p. 1; PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 41, 20 fev. 1914, p. 2.

⁵¹ Nena Pimentel integrou os clubes Recreio Teresinense e Amigos do Palco, entre as peças que encenou estão as revistas *Cidade feliz* (1912) e *Sem eira, nem beira* (1914) e os dramas *O nascimento de Cristo* (1913), *Coração de mulher* (1914) e *Jovita ou a heroína de 1865* (1914), em que interpretou Jovita. Cf.: AMIGOS do Palco. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 289, 17 dez. 1913, p. 4; PALCOS e telas: festival artístico. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 200, 2 set. 1914, p. 1; PELO teatro. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1276, 25 abr. 1914, p. 4.

⁵² Dilnah Batista nasceu em 19 de novembro de 1907, filha do casal Jônatas e Durcila Batista. Estudou na Escola Normal, em Teresina, e atuou em *Astúcia de mulher* (1920), *Santa Doroteia* (1917), *Disputa entre as flores* (1917) e *As meias de seda* (1922). Cf.: O LAR do nosso distinto amigo [...]. *O Apóstolo*, Teresina, ano 1, n. 28, 24 nov. 1907, p. 3; PELO teatro. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 238, 26 set. 1917, p. 2; A COMÉDIA paranaense nos estados. *Diário da Tarde*. Curitiba, ano 23, n. 7280, 16 ago. 1922.

⁵³ Luís de Moraes Correia nasceu em 23 de dezembro de 1881 na Vila de Amarração, atual cidade de Luís Correia, e faleceu em Fortaleza em 23 de outubro de 1934. Foi professor, magistrado, político, jornalista e literato. Promotor público em Parnaíba e Teresina, Secretário de Polícia no governo de Antonino Freire e Secretário de Estado de Governo na primeira metade da gestão de Miguel Rosa. Entre suas obras, estão *O Nascimento de Cristo* (1900), *O crime e a pena*, *O porto de Amarração* e *O divórcio*. Cf.: ADRIÃO NETO, 1995, p. 97; NOVO Governo: os secretários de estado. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 138, 1 jul. 1912, p. 2; PIAUÍ. *Leis e decretos do estado do Piauí do ano de 1912*. Teresina: Imprensa Oficial, 1913. p. 163-4.

⁵⁴ PELO teatro. *Nortista*. Parnaíba (PI), ano 1, n. 1, 1 jan. 1901, p. 3; AMIGOS do Palco. *Diário do Piauí*, ano 3, n. 290, 18 dez. 1913, p. 4; PELO teatro. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 2, 3 jan. 1914, p. 3.

⁵⁵ CLUBE Recreativo Teresinense. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1291, 8 ago. 1914, p. 4.

⁵⁶ BATISTA, Jônatas. Um anônimo. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 17, 20 mar. 1920, p. 4.

1923, surgiu a revista de costumes *Vida cara*, também escrita por João Alfredo e representada pelo Grupo Talianos.⁵⁷ Em 1925, foi anunciada a revista *Confere*, escrita por João Galberto.⁵⁸

Parte significativa desses amadores que se destacaram em Teresina integravam uma estreita rede de interlocução social, caracterizada pelas ligações parentais e de amizade, uma elite cultural, com poder econômico e/ou tradição familiar. Eles se distribuíram durante as primeiras décadas do século XX entre os diversos clubes culturais formados para animar a cidade, sobretudo por meio da literatura, da música e do teatro. Dentre os clubes de maior evidência podemos citar: o Clube Lítero-Musical e o Clube Monteverde, que integravam grande quantidade de musicistas de ambos os sexos;⁵⁹ o Clube Recreativo Teresinense, que em 1912 e 1913 organizou bailes e possuía sede própria, com salas para leituras, danças, músicas e um botequim;⁶⁰ Em 1912, estava em atuação o Grêmio dos Simples, instituição literária que organizava festas e publicava a revista *Cidade Verde*;⁶¹ na década de 1920, funcionavam em Teresina o Petit Clube, que organizava bailes dançantes, espetáculos teatrais e participava das festividades carnavalescas da cidade,⁶² e o Clube dos Diários, com sede por trás do Teatro 4 de Setembro, notável pelos bailes e festas carnavalescas que promovia.⁶³

No que se refere ao teatro, destacaram-se na década de 1910 os clubes Recreio Teresinense e Amigos do palco, que aglutinavam grande quantidade de amadores de ambos os

⁵⁷ “VIDA Cara”. *O Piauí*. Teresina, ano 34, n. 653, 8 abr. 1923, p. 2; PELOS teatros. *O Piauí*. Teresina, ano 34, n. 660, 6 maio 1923, p. 1; TELAS e palcos. *Correio do Piauí*. Teresina, ano [...], n. 446, 5 maio 1923, p. 4.

⁵⁸ TEATRO 4 de Setembro. *A Imprensa*, Teresina, ano 1, n. 13, 15 set. 1925, p. 1.

⁵⁹ QUEIROZ, 2011, p. 56.

⁶⁰ Fundado em junho de 1912, o Clube Recreativo Teresinense foi extinto em abril de 1913, possivelmente em decorrência do acirramento de sua política interna. O clube possuía grande número de associados, políticos, bacharéis em direito, professores, funcionários públicos e literatos, com um palacete alugado para ser sua sede, movimentando a cidade. Para se ter uma ideia, em junho de 1912 constava entre os integrantes do Clube Recreativo Teresinense: Tersandro Paz, Matias Olímpio de Melo (orador oficial), Lucídio Freitas, Rosita Belle, Sobrazinha Ribeiro e Graziela Oliveira. Em 17 de outubro de 1912, o *Diário do Piauí* divulgou a reestruturação de sua diretoria, ficando formada por Mário José Batista, Pedro Silva, Samuel Cunha, Mário Bento Gonçalves, Artur Rubim, Urbano Martins, João Clímaco Filho, Anísio Veras, Jônatas Batista, Vicente Siqueira e Charles Jourdan. Em dezembro de 1912, após uma eleição, a diretoria foi novamente modificada, estando entre seus membros: Fenelon Castelo Branco (presidente), Júlio Rosa (vice-presidente), Artur Freire (1º secretário), Manoel Fernandes (1º tesoureiro), Abdias Neves, Daniel Paz e Horácio Giardini. Cf.: CLUBE Recreativo Teresinense. *Piauí*. Teresina, ano 22, n. 1185, 28 jun. 1912, p. 3; CLUBE Recreativo Teresinense. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1291, 8 ago. 1914, p. 4; FOI REORGANIZADA a diretoria [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 227, 17 out. 1912, p. 2; BRANCO, Fenelon Castelo. Clube Recreativo Teresinense. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 94, 25 abr. 1913, p. 1.

⁶¹ Entre os integrantes do Grêmio dos Simples, estavam Zito Batista, Edison Cunha e Jônatas Batista. Cf.: GRÊMIO dos simples. *Diário do Piauí*, ano 2, n. 163, 31 jul. 1912, p. 1; GRÊMIO dos simples. *Diário do Piauí*, ano 2, n. 174, 13 ago. 1912, p. 1; GRÊMIO dos simples. *Diário do Piauí*, ano 2, n. 181, 21 ago. 1912, p. 1; REGIMENTO do “Grêmio dos Simples”. *Diário do Piauí*, ano 2, n. 205, 19 set. 1912, p. 3-4.

⁶² QUEIROZ, 2011, p. 64; TEATRO 4 de Setembro. *A Imprensa*, Teresina, ano 1, n. 4, [...] 1925, p. 4; FESTA do Petit Clube. *A Imprensa*, Teresina, ano 1, n. 13, 15 set. 1925, p. 1.

⁶³ QUEIROZ, 2011, p. 64; CLUBE dos Diários. *O Piauí*. Teresina, ano LXIII, n. 169, 17 ago. 1928, p. 5.

sexos. O Recreio Teresinense⁶⁴ estreou em 14 de julho de 1911 com o drama *Os dois sargentos* e a cena trágica *O filho da maldição*, mantendo-se funcionando ao menos até 1914. O clube Amigos do Palco foi fundado em novembro de 1913, segundo Higino Cunha, por iniciativa do maestro Pedro Silva e após cisma no Recreio Teresinense, passando a encenar dramas, comédias e revistas de costumes ao menos até 1914.⁶⁵ A atuação simultânea desses clubes envolvia dezenas de amadores, que entre si disputavam espaço, público e prestígio, interesses que proporcionavam a criação de “certa e lamentável rivalidade, que se vai tornando bastante incômoda”, conforme destacou um redator.⁶⁶

Outros clubes foram formados nesse período, geralmente de atuação curta, envolvendo grande quantidade de amadores e movimentando a cidade. Em 1922, estreava o Clube do Centenário, em homenagem aos 100 anos da independência do Brasil.⁶⁷ Em 21 de abril de 1923, foi a vez do Grupo Talianos, encenando o drama *Gilberto, o lobo do mar*, com teatro “completamente cheio, bem iluminado, e artisticamente ornamentado”.⁶⁸ Em maio de 1925, foi fundado o Amantes da Cena Viva, que apresentou espetáculos nos meses seguintes.⁶⁹ Já em junho, estreava o Clube das Vadias, formado “por meninas da nossa melhor

⁶⁴ Segundo Higino Cunha, entre os fundadores do Recreio Teresinense estavam Jônatas Batista, Pedro Silva, Anísio Veras e João Batista Martins. Em 1911, constava como 1º secretário o amador João Malta. Em 9 de janeiro de 1914, sua nova diretoria era composta por Artur de Sousa Rubim (presidente), Charles Jourdan (vice-presidente), Raimundo Furtado (1º secretário), José Pinto de Oliveira (2º secretário), Anísio Veras (tesoureiro), João Rodrigues da Costa (contrarregra), Alexandrino de Oliveira Castro (auxiliar de contrarregra), João Batista de Sousa Martins (fiscal de palco), João Batista Freire (fiscal externo), João Clímaco Filho e Jônatas Batista (diretores de cena), e José Nunes Siqueira (ponto); os demais sócios que compareceram à reunião foram Antônio Batista Freire, Manoel da Costa Neto, Alexandrino de Oliveira Castro, Raimundo Furtado de Mendonça, José Nunes Siqueira, José Freire, Vicente Nunes Siqueira, João Rodrigues da Costa, Belizário José Nunes Bona, Jonas Freire e Álvaro Monteiro da Cunha. Na mesma data, foi fundada a Orquestra Recreio Teresinense, sob a regência do maestro Pedro Alcântara Filho. Em julho de 1914, aparece como presidente Jônatas Batista. Cf.: CUNHA, 1922, p. 20; O SR. JOÃO Malta [...]. *Diário do Piauí*, ano 1, n. 103, 4 jul. 1911, p. 1; COM uma casa quase completa. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 111, 16 jul. 1911, p. 1; RECREIO Teresinense. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 8, 10 jan. 1914, p. 2-3; RECREIO Teresinense. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 153, 8 jul. 1914, p. 4.

⁶⁵ Em 23 de novembro de 1913, após eleição, a diretoria do clube ficou formada por Luís Correia (presidente), Fenelon Castelo Branco (1º vice-presidente), Mário José Batista (2º vice-presidente), Edison Cunha (1º secretário), Nogueira Tapety (2º secretário), Higino Cunha (orador), coronel João da Cruz Monteiro (diretor de cena) e José Boavista da Cunha. Cf.: CUNHA, 1922, p. 20; CLUBE dramático. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 260, 14 nov. 1913, p. 2; AMIGOS do Palco. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 270, 27 nov. 1913, p. 2.

⁶⁶ A POLÍCIA no teatro. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 62, 18 mar. 1914, p. 3.

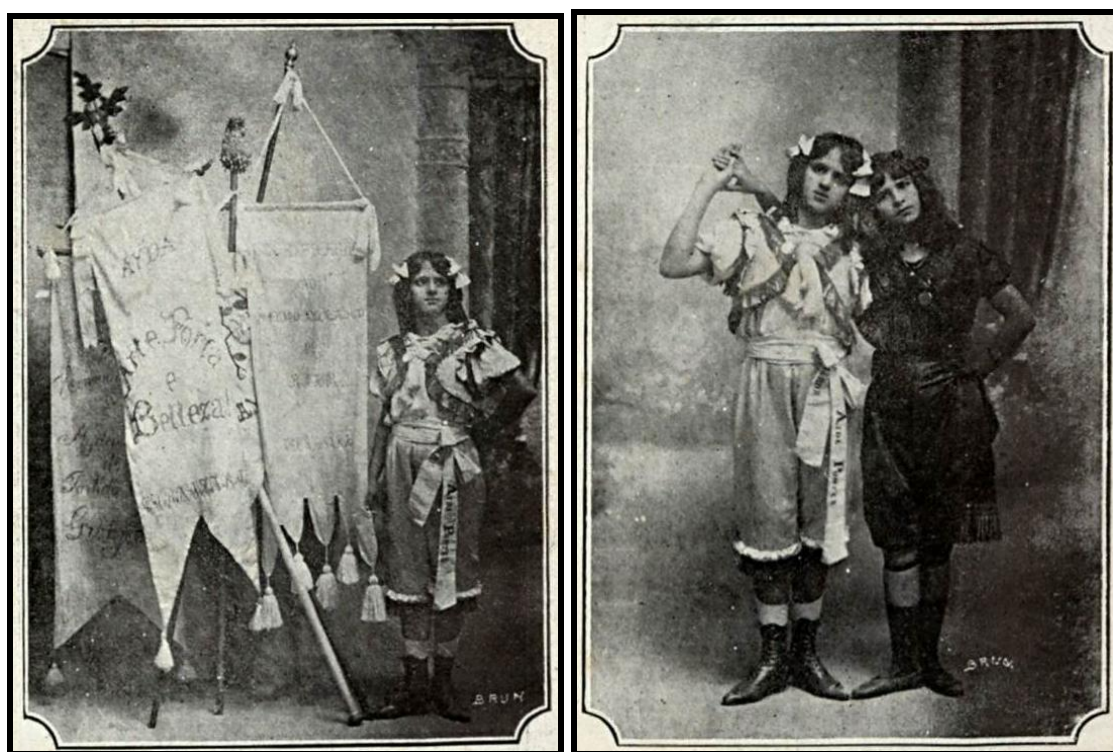
⁶⁷ CLUBE do Centenário. *O Arrebol*. Teresina, ano 8, n. 20, 18 jul. 1922, p. 4..

⁶⁸ GRUPO Talianos. *O Arrebol*. Teresina, ano 9, n. 34, 29 abr. 1923, p. 2.

⁶⁹ A diretoria do Amantes da Cena Viva era formada por Anísio Veras (presidente), José de Oliveira Sousa (vice-presidente), Jorge Neves (1º secretário), João de Deus Mesquita (2º secretário), Hercínio Fortes (tesoureiro), Jônatas Batista (ensaiador), José Rodrigues da Costa (contra regra) e Antônio Prado de Moura (sócio de honra). Cf.: AMANTES da Cena Viva. *O Arrebol*. Teresina, ano 11, n. 73, 10 maio 1925, p. 3; AMANTES da Cena Viva. *O Arrebol*. Teresina, ano 11, n. 80, 28 jun. 1925, p. 3;

sociedade”,⁷⁰ com espetáculo composto pela comédia *A escrava da moda* e 7 números de música.⁷¹ Simultaneamente, rapazes criaram o Clube dos Peraltas, incentivando um redator a afirmar que “já se vai fazendo aparecer o desenvolvimento da cena viva em nossa terra”.⁷²

Essa cena teatral, que aos poucos se consolidava, ainda era movimentada pelas companhias profissionais que passaram por Teresina, algumas com grande sucesso, o que se expressava em temporadas regulares.⁷³ Belas mulheres, estrangeiros e crianças eram tipos valorizados pela curiosidade do público e da imprensa. Em 1909, umas das principais atrações na cidade foi uma companhia de variedades, estrelada pelas irmãs Ayda e Olga Fontes, que podem ser vistas nas imagens abaixo. Ao lado de Ayda, constam dois estandartes, em um deles está escrito seu nome e as palavras “Arte, Força e Beleza”.



Imagens 4 e 5 – As atrizes Ayda e Olga Fontes, que se apresentavam em Teresina.
Fonte: *Fon Fon*. Rio de Janeiro, ano 3, n. 28, 10 jul. 1909.

⁷⁰ CLUBE das Vadias. *O Piauí*. Teresina, ano 37, n. 129, 6 jun. 1925, p. 4.

⁷¹ Entre as integrantes do Clube das Vadias, estavam o padre Cristino Santos, Edison Soares, Olga Soares, Alice Lopes e Maria de Jesus Santos. Cf.: PALCOS & telas: Clube das Vadias. *O Piauí*. Teresina, ano 37, n. 133, 11 jun. 1925, p. 4; CLUBE das Vadias. *O Piauí*. Teresina, ano 37, n. 138, 17 jun. 1925, p. 1; TEATRO 4 de Setembro. *O Arrebol*. Teresina, ano 11, n. 78, 14 jun. 1925, p. 4.

⁷² CLUBE dos Peraltas. *O Piauí*. Teresina, ano 37, n. 1 [...], 16 jun. 1925, p. 1.

⁷³ Entre as companhias que visitaram Teresina, podemos citar: Grupo Cômico-Dramático Gonçalves (1908), Grupo Lírico de Genuíno de Oliveira (1908), Companhia de Operetas de J. Bovira (1910), Companhia de Jesus Basaga (1911), Circo Hermosa (1912), Companhia Salvaterra (1912), Trupe Infantil Galhardo (1914), Companhia Romualdo Figueiredo (1918), Companhia Eduardo Nunes (1921), Empresa Wolfram (1923), Companhia Marta Gowinden (1924), Companhia Ítalo-Colombiana (1925), Grupo Talma (1925), Trupe Chilena (1925) e TRIO Esperanza-Piez (1928).

Nesse sentido, outro exemplo foi a Companhia Salvaterra, que estabeleceu temporada em Teresina de fevereiro a junho de 1912, contando com repertório variado, formado por revistas, operetas, dramas, comédias, canções e fados. Em 1914, foi a vez da Trupe Infantil Galhardo, que se estabeleceu de fevereiro a agosto, fazendo grande sucesso com a atuação das meninas Anita, Antonieta e Lili Galhardo, que encantaram o público e a imprensa, como se pode atestar em comentários publicados pelo *Diário do Piauí* após a estreia:

Acreditávamos que o prestígio que as cercava era mais filho do reclame espalhafatoso do que do mérito real. Puro engano. As interessantíssimas niñas estiveram muito além da nossa expectativa. Anita, Antonieta e Lilia são três pronunciadas vocações artísticas que pisam no palco com uma segurança consumada.⁷⁴

As “americanitas” (imagem 6), como eram conhecidas, foram as grandes atrações em Teresina durante meses, sempre elogiadas e cortejadas pelos jornalistas que, com frequência, comentavam sobre seus espetáculos. Uma mostra do sucesso alcançado pela Trupe Infantil Galhardo mostra-se no intuito do Sr. Galhardo, pai das artistas e diretor da trupe, de se estabelecer definitivamente em Teresina, chegando a fundar o Teatro Variedades e Café Familiar, estabelecimento localizado no jardim da Praça Rio Branco, prometido pelo empresário e pela imprensa como o ponto chique da cidade, dotado de um cinema moderno, um bar com café e bebidas chiques e uma “luxuosa sala de espera”.⁷⁵ No palco do Teatro Variedades, as principais atrações eram apresentações das “americanitas”. Em 3 de agosto, o jornal *Piauí*, comentando a opereta *Lua de mel*, destacou que as “Americanitas brilharam como sempre. Anita, Antonieta e Lili agradaram imensamente ao público.”⁷⁶

A simpatia pelas “americanitas” era manifestada cotidianamente pela imprensa, e retribuída por meio de homenagens a personalidades durante os espetáculos, estabelecendo assim relações amistosas e lucrativas, como se deu com o então Governador do Piauí, Miguel Rosa, contumaz espectador da trupe, que em março de 1914 patrocinou um espetáculo das “americanitas”.⁷⁷ Em maio, foi anunciado um espetáculo composto por canções e operetas,

⁷⁴ AS AMERICANITAS. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 37, 15 fev. 1914, p. 2.

⁷⁵ CAFÉ concerto. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1278, 9 maio 1914, p. 3.

⁷⁶ TEATRO Variedades. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1290, 3 ago. 1914, p. 5.

⁷⁷ PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 51, 5 mar. 1914, p. 2.

uma festa “dedicada às filhinhas do sr. Dr. governador do estado e a dos drs. Abdias Neves, Fenelon Castelo Branco, Pires de Castro e do coronel Antônio Augusto de Castro Veloso.”⁷⁸



Imagem 6 - As “americanitas”, da Trupe Infantil Galhardo.
Fonte: *O Tico-tico*. Rio de Janeiro, ano 11, n. 545, 15 mar. 1916, p. 6.

Esses artistas e companhias apresentavam-se nos teatros da cidade, sobretudo no Teatro 4 de Setembro, que comportava mais de 600 pessoas e foi palco para diversos tipos de eventos, como espetáculos teatrais, números de prestidigitação, concertos musicais, conferências literárias, solenidades cívicas e banquetes laudatórios, sendo, desde sua inauguração, um dos principais pontos culturais de Teresina. Além do Teatro 4 de Setembro, outras casas de espetáculo funcionaram na cidade, como o Teatro Variedades e Café Familiar e o Teatro Cinema Palace, este, propriedade de Pedro Silva, que funcionou durante a primeira metade da década de 1920, ambas localizadas no jardim da Praça Rio Branco. Apresentações teatrais ocorriam ainda nas escolas particulares, principalmente no Colégio Diocesano e no Colégio do Sagrado Coração de Jesus, em igrejas e no quartel da polícia, locais alternativos utilizados em ocasiões especiais.

⁷⁸ PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 100, 5 maio 1914, p. 3.



Imagem 7 – Praça Aquidabã e Teatro 4 de Setembro, no dia da Festa da Bandeira.

Fonte: *O Malho*. Rio de Janeiro, ano 15, n. 715, 18 mar. 1916.

Essa dinâmica teatral, caracterizada pela participação ativa da sociedade nos diversos momentos da produção artística, com sujeitos reconhecidos como dramaturgos, atores, diretores e empresários, grupos locais de existência durável, simultânea e com rivalidades, visitas de companhias e diversificação dos locais de diversão, é o que chamamos de uma cena teatral em processo de consolidação, que em certa medida ceifou a sociedade, possibilitando o surgimento de novas gerações de artistas, cujos esforços de afirmação seriam menos traumáticos que os empreendidos nas primeiras décadas do século XX, cujas marcas expressaram-se por meio de discursos ressentidos veiculados na imprensa do período. Ainda que fossem frequentes as lamentações dos cronistas que escreviam sobre o lazer, lastimando a efemeridade dos clubes culturais, a indiferença dos teresinenses com a arte e a inexistência de diversões na cidade, o que as experiências evidenciam é uma dinâmica cultural com hiatos de inatividade, mas marcada pela intensidade crescente em produções artísticas e na participação social. Foi nesse contexto que se desenrolaram conflitos culturais e foram construídos sentidos para o teatro e suas práticas, que orientavam, ao menos parcialmente, os posicionamentos de seus representantes. Os sentidos elaborados pelos intelectuais atuantes na imprensa são analisados nos próximos tópicos.

2.2 Uma escola de moralidade, um instrumento político

Na tarde de 21 de setembro de 1889, em discurso proferido na cerimônia de instalação da primeira pedra do edifício do Teatro 4 de Setembro, Manoel Idelfonso de Sousa

Lima⁷⁹ destacou a importância que o fato representava para os teresinenses, por “satisfazer uma das mais palpitantes necessidades”, conforme frisou, e atender a um “reclamo exigido pela civilização”.⁸⁰ Na sequência, enfatizou que os teatros na Antiguidade serviram para alegrar a população e instruí-la, e que seu desejo era que o Teatro 4 de Setembro fosse um local de combate aos vícios, de edificação pessoal, uma casa dos bons costumes e da moral cristã:

Queremos, portanto, senhores, o teatro, mas o teatro edificante, o teatro onde se combata o vício, se arraigue e exalte a virtude, o teatro onde a música, essa poesia inarticulada do sentimento, insuflando-nos, como que à pureza, os grandes afetos do coração tangendo com dedo invisível todas as fibras da alma, desperte os nossos sentimentos para o que for de mais nobre e elevado nessa escola, em cujo recinto devem figurar os grandes feitos da humanidade, o amor da pátria, a aversão ao vício, ao crime, a moral pura e sã como a pregou a grande vítima do Gólgota.

Proferido dias após a polêmica sobre a escolha do local de construção, ocasião em que o teatro foi acusado de ser uma casa de imoralidades, portanto, um vizinho inadequado a um templo católico, esse discurso comporta argumentos que visavam demonstrar a utilidade de uma casa de espetáculos, investindo-a de um sentido civilizatório e educativo, de princípios legitimados socialmente, como o amor à pátria e a defesa de uma moral cristã, tendo em vista se tratar de uma cidade essencialmente católica. Ainda que em termos diferentes, esse é o tom que caracteriza muitos posicionamentos de escritores que buscavam legitimar o teatro como lazer ou instrumento de intervenção social, geralmente em momentos em que sua utilidade ou eficácia estavam sendo postas sob suspeita.

O pronunciamento de conciliação de Manoel Idelfonso de Sousa Lima marca-se ainda por ser uma visão datada, uma forma muito difundida de representar o teatro e suas funções sociais. Desde o século XIX que o teatro foi caracterizado como um instrumento pedagógico, um momento educativo que poderia e deveria ser usado em favor da moralidade e do progresso social. Conforme destacou Teresinha Queiroz, as práticas teatrais para os artistas amadores e parcela dos grupos sociais mais elevados “não estava associado ao sentido

⁷⁹ Manoel Idelfonso de Sousa Lima nasceu em Príncipe Imperial (PI) em 1834, e faleceu em Santo Amaro (BA) em 1897. Formado em Direito, foi promotor público em cidades importantes do Piauí, desembargador e presidente do Tribunal de Contas da Bahia, jornalista, redator do jornal *A Imprensa*, deputado provincial e vice-presidente da província do Piauí. Cf.: GONÇALVES, Wilson Carvalho. *Grande dicionário histórico-biográfico do Piauí (1549-1997)*. Teresina: [s. n.], 1997. p. 190.

⁸⁰ LIMA, Manuel Idelfonso de S. Meus senhores!. *A Imprensa*. Teresina, ano 25, n. 1091, 26 set. 1889, p. 2.

de marginalidade que lhe é conferido em outros períodos, e sim fazia parte de processo educativo bastante mais amplo, especialmente ligado à civilidade.”⁸¹

Esse sentido de civilidade, já proposto na fala de Manoel Idelfonso de Sousa Lima e aludido com frequência na imprensa, tratava-se de uma noção associada à elevação dos costumes, ao refinamento dos hábitos, um sinônimo de progresso, cujos modelos principais eram, em primeiro plano, alguns países europeus, sobretudo a França, que desde o século XIX exercia fascínio e influência cultural sobre o Brasil e tantos outros países, como a Itália, a Inglaterra e os Estados Unidos, e em segundo plano, uma ou outra metrópole próxima, como Buenos Aires ou Rio de Janeiro.

Essa noção do teatro como uma escola de costumes, divulgada pela imprensa de forma praticamente incontestada no período estudado, não era apanágio da elite local, mas um sentido que lhe era atribuído em diversas cidades do Brasil desde meados do século XIX. No Rio de Janeiro oitocentista, segundo Silvia Cristina Martins de Sousa, essa noção tratava-se de uma nova função conferida à prática teatral, segundo a qual não cabia ao palco simplesmente divertir o público, mas igualmente orientá-lo, isso a partir de um projeto que tinha como pressuposto sua incapacidade racional e, portanto, a necessidade da gerência das mentalidades pelos literatos, no intuito de civilizar e moralizar:

É, sem dúvida, a função ‘civilizadora’ e ‘moralizadora’ do teatro a pedra de toque da noção de ‘escola de costumes’ [...] indicando, simultaneamente, o ponto de convergência na forma de pensar dos literatos da época. Enfim, o tom e os objetivos explicitados nestas falas denotam que aqueles literatos não disfarçavam seu intuito ‘moralizador’, papel que, de fato, desempenhavam com orgulho e assumiam como tarefa a cumprir.⁸²

Em Teresina, essa maneira de conceber o teatro não se tratava de algo generalizado na sociedade, predominando sobretudo em meio a uma parcela das camadas sociais mais elevadas, bem representadas por literatos e jornalistas que se dedicavam à crítica teatral. Nesses discursos, é possível identificar a tentativa de convencer à adesão ou de impor códigos e valores sociais de uma minoria letrada aos demais grupos sociais que compunham o público de teatro, grupos esses que dispunham das próprias representações e formas de se relacionar com o palco.

⁸¹ QUEIROZ, Teresinha. O teatro oitocentista e a educação dos costumes. In: _____. *Do singular ao plural*. 2. ed. Teresina: EDUFPI, 2015. p. 69.

⁸² SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2002. p. 70-71.

Sentidos então predominantes em meio a uma elite letrada, esses argumentos eram frequentemente veiculados em Teresina por meio da imprensa, de mensagens dos chefes do poder executivo e em conferências ou pronunciamentos de personalidades que dispunham de reconhecimento social. Contudo, mesmo em meio às camadas mais elevadas, essa visão idealizada não era homogênea, o que já se expressava nos gestos contraditórios das senhoras católicas, que pediram a construção de um teatro e posteriormente recusaram que fosse construído ao lado da Igreja do Amparo. A defesa do teatro como uma escola de costumes e sua importância no direcionamento das massas eram argumentos recorrentes também quando se buscava justificar os pedidos de apoio ao Estado, cujas propostas variavam da manutenção de teatros públicos à subvenção de artistas ou companhias.

Essa forma de conceber era apresentada como uma obviedade, um princípio natural do qual todo e qualquer desvio deveria ser denunciado e combatido. Seus defensores se manifestavam pela imprensa e se voltavam aos comportamentos de dramaturgos, atores e espectadores, sempre dispostos a protestar contra supostas ofensas à moral. Essa disposição pode ser identificada em muitos escritos do século XX, quando literatos faziam uso do privilegiado espaço dos jornais para defender seus preceitos e refletir sobre as práticas teatrais. Luís Correia, em crônica publicada na edição de 9 de maio de 1913 do *Diário do Piauí*, parabenizou os esforços que estariam sendo empreendidos no Rio de Janeiro com o intuito de coibir os ataques à boa moral nos teatros, ofensas desfechadas sobretudo por peças que considerava apimentadas, como os “vaudevilles canalhas dos boulevardeiros [sic] franceses, pelas operetas imorais [...] o canção e a dança do ventre”, assim como danças que proporcionavam o contato físico entre os sexos, como o maxixe, dança em que o “par cela os corpos, cola as ante pernas”.⁸³

Apresentações desse tipo, ainda segundo Luís Correia, tratavam-se supostamente de ofensas às famílias, que compravam os bilhetes sem ter total conhecimento do conteúdo dos espetáculos. Os ataques, conforme sua compreensão, manifestavam-se por meio de frases e gestos ambíguos, figurinos reveladores dos corpos das atrizes e “trejeitos indecorosos”. Para o literato, esses espetáculos deveriam ser proibidos, inclusive por intermédio da censura policial, ainda que contrariasse “muita gente que as aprecia e aplaude”, para que dessa forma a idealização pedagógica fosse posta em prática, podendo ser o teatro “uma escola de bons

⁸³ C, L [Luís Correia]. Atualidades: moralidade nos teatros. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 105, 9 maio 1913, p. 1-2.

ensinamentos, um ponto de diversão, um motivo para risos bons e francos, mas sem comportar, de forma alguma, flagrantes faltas de decoro, ostentosas ofensas à boa moral.”⁸⁴

Tendo em vista que as críticas de Luís Correia infligiam gêneros teatrais representados em Teresina, tanto pelas companhias profissionais quanto pelos clubes amadores, dias depois Jônatas Batista, escritor de operetas e apreciador de maxixes,⁸⁵ tratou de afirmar que as peças escolhidas para serem representadas na cidade, “salvo um ou outro caso raríssimo, são as mais inocentes possíveis”.⁸⁶ Nessa crônica, a terceira de uma série que refletiu sobre o teatro em Teresina, Jônatas Batista saiu em defesa da produção local, com a qual ele colaborava, e para isso recorreu à reafirmação do sentido pedagógico atribuído às práticas teatrais desde o século XIX, o que também se evidencia por meio da reprodução de uma epígrafe, fragmento de um escrito de Olavo Bilac, em que se enfatiza o teatro como um local de sociabilidade e moralidade.



Imagem 8 – A contar da direita, Luís Correia, Artur Leal e Júlio Paiva Rosa, na redação do jornal *Tribuna*, em Parnaíba (PI).

Fonte: *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, ano 6, n. 292, 17 dez. 1905.

⁸⁴ C, L [Luís Correia]. Atualidades: moralidade nos teatros. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 105, 9 maio 1913, p. 1-2.

⁸⁵ A revista *Chapada do Corisco*, de maio de 1918, reproduziu parcialmente a letra de um maxixe, escrito por Jônatas Batista, e cantado ao final da fantasia teatral *Disputa entre as flores*, encenada por um grupo de senhoritas da cidade em setembro de 1917 no Teatro 4 de Setembro. Cf.: MAXIXE das flores. *Chapada do Corisco*, Teresina, ano 1, n. 1, 11 maio 1918, p. 11.

⁸⁶ B, J [Jônatas Batista]. O nosso teatro III. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 112, 18 maio 1913, p. 1.

Luís Correia, em artigo publicado posteriormente aos de Jônatas Batista, concordou quanto à excepcionalidade de peças ofensivas à moral nos palcos teresinenses, contudo, reafirmou suas críticas às danças acintosas, acrescentando nessa ocasião, além do maxixe, o tango argentino, ritmo que, segundo ressaltou, proporcionava uma “indecente fusão de linhas do corpo, ventre com ventre”. Essas danças, na sua visão, ainda que difíceis, não seriam morais, concluindo que “por isso tais danças não me parecem apropriadas para serem cultivadas em um horto moral, como convém considerar o teatro moderno.”⁸⁷ Essas considerações foram escritas por Luís Correia, homem de letras associado, conforme se observa na imagem anterior, a ambientes intelectualizados, e são condizentes com os pensamentos expostos pelos periódicos católicos de Teresina e de outras cidades, que praguejavam contra operetas, *vaudevilles*, revistas e suas supostas ofensas à boa moral, como destacaremos em momento oportuno.

Entre os escritores que defendiam esse sentido pedagógico, compreendia-se que o princípio da moralidade deveria prevalecer não só no teatro, mas nas demais práticas artísticas, cumprindo uma função comum que visava reafirmar valores tradicionais. Nesse sentido, em crônica publicada em 14 de maio de 1913, Luís Correia discorreu sobre a moral nos cinemas, onde, conforme destacou, deveriam evitar a reprodução de “fitas em que há manifestas ofensas à moral”, sobretudo as de origem francesa.⁸⁸ Em seu ponto de vista, teria o cinema grande serventia pedagógica, propiciando o conhecimento de paisagens, sociedades e fatos históricos considerados relevantes, podendo ser útil à formação do conhecimento das crianças e dos populares sem instrução letrada:

O cinematógrafo oferecendo-nos as suas belas fitas naturais [...] Mostrando-nos as grandes fábricas, as modernas indústrias, dá-nos contínuas lições, fecundas e cheias de ensinamentos. Reproduzindo os grandes episódios da história e os dramas célebres, arquitetando uma cena delicada e comovente, cheia de verdade e de moral, ou dando-nos o bom arranjo de uma fita cômica, simples e espirituosa, torna-se o cinematógrafo, em qualquer desses *films*, um grande livro em que vamos beber salutareos conhecimentos, quando não nos oferece apenas ensejo para alguns momentos de bem estar e bom rir.⁸⁹

⁸⁷ C, L [Luís Correia]. Pelo teatro. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 127,6 jun. 1913, p. 2.

⁸⁸ Em ambas as crônicas de Luís Correia há críticas a produções da França, o que se deve à escalada da sedução e do erotismo na cultura francesa desde as décadas finais do século XIX, atrizes seminuas e alusões à sexualidade nas fitas escandalizavam muitos jornalistas brasileiros.

⁸⁹ C, L [Luís Correia]. Atualidades: a moral nos cinemas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 107, 14 maio 1913, p. 1.

O teatro e o cinema, a partir da compreensão exposta por Luís Correia e outros literatos do período, tratavam-se supostamente de instrumentos civilizatórios, eficazes para orientar os espectadores, tidos como sujeitos que, majoritariamente analfabetos e incultos, não teriam capacidade intelectual para filtrar adequadamente o que lhes era mostrado, por isso a defesa do combate às peças e fitas que consideravam ofensivas à moral. Dito de outra forma, esses escritores, representantes de uma parcela que atribuía ao teatro e ao cinema uma função pedagógica, buscavam impor determinada visão de mundo aos grupos sociais que integravam o público, que, por sua vez, alimentava sentidos próprios a partir de experiências e interesses particulares.

Outras práticas culturais eram representadas como meios de elevação moral, como a música e as conferências literárias. João da Roça, em crônica publicada em junho de 1917, lamentou a infertilidade teresinense em relação aos projetos e ideias, “por mais bela que seja”, e listou alguns clubes culturais que definharam na cidade, como o Monte Verde, o Lítero Musical, o Recreativo Teresinense e o Grêmio dos Simples, iniciativas que, conforme expôs, tratavam-se de tentativas de “elevar artística, moral e intelectualmente, um pouco acima do nível rasteiro do terra-a-terra de todos os dias.”⁹⁰

Argumentos como os expostos se tornaram corriqueiros e legitimados entre os que refletiam sobre o teatro, tanto que toda e qualquer atitude que consideravam inadequadas, que transgredia a formalidade exigida pela civilidade almejada, por parte dos sujeitos atuantes no cotidiano teatral, fossem eles atores, dramaturgos ou espectadores, denunciavam como ofensas à boa moral e aos bons costumes, esse seria o argumento chave para legitimar seus anseios de intervenção e orientação social. Em crônica publicada no *Gazeta do Comércio* em 1895, criticava-se a existência de pessoas “atrasadas” na plateia, que não compreendiam a “utilidade do teatro” como “escola de moralidade e desenvolvimento intelectual”.⁹¹

Os debates sobre a moralidade passavam pelo conteúdo das peças e, portanto, a dramaturgia era considerada um elemento primordial para a efetivação da função social atribuída ao teatro. Nesse sentido, mais que a qualidade literária de determinada obra, valorizava-se seu empenho em combater os vícios sociais, a conveniência de seus temas e a moralidade que comportava. Em 1917, sobre a revista de costumes *O bicho*, de Jônatas Batista, um redator intuiu ser uma “troça inocente, combatendo o jogo do bicho entre nós”,⁹² por isso, a considerava digna da assistência popular. Em 1923, após assistir ao ensaio do

⁹⁰ ROÇA, João. Sem rumo. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 223, 9 jun. 1917, p. 1.

⁹¹ TEATRO. *Gazeta do Comércio*. Teresina, ano 5, n. 214, 1 jun. 1895, p. 4.

⁹² O BICHO. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 218, 5 maio 1917, p. 3.

drama *Gilberto, o marinheiro*, que seria encenado pelo Grupo Talianos, um redator frisou que se tratava de uma peça “comovente, muito moral, de cenas fortes”.⁹³

A atenção destinada por esses escritores ao conteúdo das peças ocorria devido a uma característica da dramaturgia, que era o intuito de intervir na sociedade, por meio da reflexão de temáticas em voga, questionamentos ou reafirmações de determinadas tradições ou valores sociais. Esse atributo não foi exclusividade da dramaturgia do período estudado, podendo ser identificado na produção de diferentes dramaturgos desde meados do século XIX, assim como em parte significativa da literatura brasileira, desde esse período até as primeiras décadas do século XX, conforme vem sendo enfatizado por diferentes pesquisadores.⁹⁴

A diferença do texto teatral, em comparação com a crônica ou o romance, estava em sua capacidade de alcance. Tendo em vista que a sociedade era marcada pelo analfabetismo, uma apresentação poderia atingir centenas de pessoas, alcance esse propiciado pela popularidade que o teatro alcançou no século XIX, conforme frisou Cristophe Charle, ao refletir sobre o teatro oitocentista em capitais europeias, em termos que, devidamente medidos, são parcialmente compatíveis com as experiências relacionadas ao teatro em Teresina no período que analisamos:

Principal entretenimento coletivo do século XIX, o teatro é capaz de alcançar a mais ampla gama de categorias sociais. Diferentemente do livro e do jornal, não requer grande competência em termos de leitura e, portanto, pode estender-se a um público recém-alfabetizado, até inculto [...].⁹⁵

Em Teresina, o teatro, assim como o cinema, eram maximizados e vistos como instrumentos importantes de propagação de ideias morais, nacionalistas, religiosas etc. Por outro lado, o receio de quem vociferava em nome da boa moral e dos bons costumes, encontrava campo fértil perante a possibilidade de o palco ser utilizado como tribuna, ainda que de forma indireta, para questionar princípios até então legitimados e naturalizados, para propor alternativas de organização social, cultural e religiosa ou divulgar formas próprias de ver e compreender as relações sociais. Dito de outra forma, esses escritores tinham a

⁹³ TELAS e palcos. *Correio do Piauí*. Teresina, ano [...], n. 436, 20 abr. 1923, p. 1.

⁹⁴ Cf.: SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003; CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (org.). *História em cousas miúdas: capítulos de História Social da crônica no Brasil*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2005; FERREIRA, Antônio Celso. *Literatura: a fonte fecunda*. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (org.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2015. p. 111-144.

⁹⁵ CHARLE, Cristophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 21.

consciência do caráter político do teatro, e disputavam no campo das ideias qual a sua devida função social.

O reconhecimento do seu caráter político não era somente simbólico, gerando preocupações inclusive nos governantes brasileiros, que detiveram o teatro sob estreita vigilância por meio do controle policial durante a primeira metade do século XX, inclusive em Teresina. A censura, tendo em vista a divisão policial da época – polícia judiciária ou criminal, polícia administrativa e polícia política –, encontrava-se na linha de frente para evitar supostos abusos e ofensas à moral, ao Estado ou à religião. Para se ter dimensão da precaução com a dramaturgia e seu caráter interventivo, sua fiscalização era de responsabilidade direta do Secretário de Polícia, no âmbito da polícia política, cabendo-lhe, a partir da leitura dos manuscritos, autorizar, pedir alterações ou proibir que uma peça fosse encenada.⁹⁶

A censura ao teatro existiu em vários países desde o século XIX, sendo abolida gradativamente no final daquele século e na primeira metade do século seguinte. Aspectos comuns a essas censuras – grosso modo –, mesmo em espaços e recortes temporais distintos, são as justificativas para garantir a sua legitimidade, geralmente pautadas a partir de um padrão de moralidade pregado por classes que detinham o poder oficial, assim como o intuito de inibir os possíveis usos políticos do teatro, evitando-se, dessa forma, alusões indesejadas. Em metrópoles europeias, segundo Cristophe Charle, o controle oficial ao conteúdo moral, religioso e político do teatro, durante a segunda metade do século XIX e início do século XX, estava intimamente ligado ao interesse de se evitar que fosse transformado em um fórum político, que suscitasse nas camadas populares ações ou reflexões supostamente impróprias:

Até uma data tardia, o espaço teatral continua sendo estreitamente controlado pelas autoridades, mesmo quando elas relaxam (na aparência ou na realidade) seu controle sobre as outras formas de expressão pública, pois as peças sempre são suscetíveis de fornecer repertórios de ação ou modelos de identificação às classes inferiores.

[...] Por seu turno, os atores podem dar a ilusão de reviver determinados heróis históricos ou apresentar determinados tipos sociais positivos ou negativos e, portanto, suscitar entusiasmo ou rejeição nos espectadores, que eles fascinam ou horrorizam, passando insensivelmente do registro da emoção estética ao da expressão política ou à identificação social.⁹⁷

⁹⁶ Sobre as divisões da polícia e suas atribuições, consultar: B, F. C [Fenelon Castelo Branco]. A polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 189, 30 ago. 1912, p. 1.

⁹⁷ CHARLE, 2012, p. 256-257.

A historiografia tem contemplado esse caráter político da censura e do fazer teatral, perspectiva que considera o teatro como prática cultural e, simultaneamente, um fazer político. O termo “política” é compreendido aqui não necessariamente circunscrito ao âmbito partidário ou governamental, partimos, à luz da historiografia contemporânea, do ponto de vista de uma acepção ampliada, a qual está imersa nas práticas cotidianas, mesmo naquelas aparentemente desprezíveis, como a escrita, o lazer, as pequenas recusas aos discursos oficiais, os flertes dos artistas a jornalista e políticos etc. A partir dessa compreensão, Adalberto Paranhos destaca que “O teatro seja autodenominado político, engajado, revolucionário ou até apolítico, é sempre político, independentemente da consciência que seus autores e protagonistas tenham disso.”⁹⁸

Essas reflexões possibilitam pensar, no plano da função social da arte, em uma literatura ou em um teatro engajado, que entre seus interesses estaria o de intervir diretamente na sociedade. Segundo Kátia Paranhos, os debates a cerca de um “teatro engajado” surgiram ainda nas décadas finais do século XIX e se relacionam especialmente com os dramaturgos e suas temáticas, estas que, quando retratam realidades sociais, encaixam-se em um fazer político, mesmo ao negar fazê-lo:

A defesa do engajamento, portanto, parte do princípio de que os autores que falam sobre a realidade brasileira (sob diferentes ópticas) são engajados. Isso significa que o teatro é uma forma de conhecimento da sociedade. Assim, mesmo quem se proclama não engajado ou apolítico assume, na verdade, uma posição também política.⁹⁹

Alguns literatos atuantes em Teresina nas primeiras décadas do século XX, conforme analisaremos em momento oportuno, se autoproclamavam apolíticos, entretanto, a literatura que produziam – incluindo-se a dramaturgia e as crônicas sobre o teatro – acompanhava em grande medida uma tendência nacional que, estando seus produtores aliados do poder político e dispendo apenas do poder da palavra, buscavam pela literatura a mudança social, a modificação política e a efetivação de seus desejos. Essa característica militante seria, segundo Teresinha Queiroz, o que aproximava as diferentes gerações de escritores atuantes

⁹⁸ PARANHOS, Adalberto. História, política e teatro em três atos. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 35.

⁹⁹ PARANHOS, Kátia Rodrigues. Pelas bordas: história e teatro na obra de João das Neves. In: _____ (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 137.

nas duas primeiras décadas do século XX em Teresina, desejosa de “vergastar a sociedade e seus costumes a partir de seus escritos e seus poemas.”¹⁰⁰

O exercício político desses escritores pode ser contemplado em crônicas, poemas, contos e dramaturgia, onde Jônatas Batista, à revelia do que outros escritores defendiam, fez do palco um local de reflexão, um fórum político que, se em determinados momentos andava em consonância com o que chamavam de moralidade, combatendo vícios e cumprindo o suposto princípio natural do teatro, em outros suscitava no público reflexões sobre ideias controversas. Em suas peças, abordou questões contemporâneas, assuntos que eram calorosamente debatidos na imprensa e que, de certa maneira, dividia a sociedade. Em *Jovita ou a heroína de 1865*,¹⁰¹ flagra-se a exposição de um repertório político relacionado a uma aguda crítica às direções seguidas pelos governos republicanos; em *Astúcia de mulher*,¹⁰² nos deparamos com alusões explícitas ao movimento feminista e às reflexões sobre o lugar ocupado pelas mulheres na sociedade; e em *O bicho*,¹⁰³ a sátira da sociedade surge a partir da temática da jogatina. Por meio dessas peças, surgiam, direta ou indiretamente, diferentes convites à ponderação, os espectadores eram provocados a construir chaves interpretativas sobre a realidade em que estavam inseridos.

Os usos da dramaturgia como exercício político trata-se de uma tradição oitocentista, período em que escritores fizeram de suas atuações no teatro instrumentos para se posicionarem perante questões contemporâneas. Francisco Corrêa Vasques, consagrado pelo público como ator e autor de cenas cômicas na segunda metade do século XIX, embora tivesse negado interesse ou participação formal na política, por meio do teatro e da imprensa buscou abordá-la de forma cômica, manifestando-se segundo seus interesses e projetos e contra os caminhos institucionalizados de participação. Sua atuação se caracterizou, segundo Martha Abreu e Andrea Marzano, como “uma forma de militância capaz de atingir amplos setores da população fluminense, alguns deles realmente afastados – voluntariamente ou não – dos mecanismos formais de participação.”¹⁰⁴

¹⁰⁰ QUEIROZ, Teresinha. Literatura e sociedade. In: _____. *História, literatura, sociabilidades*. 2. ed. Teresina: EDUFPI/Academia Piauiense de Letras, 2015. p. 114.

¹⁰¹ BATISTA, Jônatas. Jovita ou a heroína de 1865. *Revista da Academia Piauiense de Letras*, Teresina, ano 1, n. 1, jun. 1918, p. 24-32.

¹⁰² BATISTA, Jônatas. Astúcia de Mulher. *O Piauí*, Teresina, ano 36, n. 88, 16 abr. 1925, p. 4.

¹⁰³ BATISTA, Jônatas. O bicho. In: _____. *Poesia e prosa*. 2. ed., Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2015. p. 183-200.

¹⁰⁴ ABREU, Martha; MARZANO, Andrea. Entre palcos e músicas: caminhos da cidadania no início da República. In: CARVALHO, José Murilo de; NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das. *Repensando o Brasil do oitocentos: cidadania, política e liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 131.

A trajetória de Jônatas Batista no teatro pode ser considerada como um mecanismo de atuação política, característica que marcou parte significativa da dramaturgia produzida no período estudado. Dessa forma, observamos que, entre os escritores atuantes na imprensa e seus círculos sociais, conviviam diferentes formas de conceber o teatro, seria equivocado supor que fosse visto unanimemente como instrumento pedagógico e civilizatório. Em meio a um mesmo grupo, conviviam diferentes sentidos, diferentes compreensões que, via de regra, eram, em alguma dimensão, expressos na imprensa.

Até o momento, estivemos diante de duas formas de se conceber o teatro e suas práticas, que se aproximam ou distanciam a partir de elementos de difícil percepção. De um lado, deparamo-nos com a proposta de um teatro como uma escola de moralidade, cujos fins resultavam na tentativa de perpetuar certos valores sociais e instituir novas formas de civilidade. Em outra frente, o teatro é apresentado como instrumento político, não necessariamente de reafirmação de um modelo já estabelecido, mas utilizado para satirizar costumes, sujeitos ou instituições e pautar temáticas sensíveis. Essa noção, necessariamente, não está associada aos anseios por civilidade, mas às aspirações de seus produtores por interferir no social.

Evidentemente, as margens que demarcavam essas divisões eram flexíveis e em determinados momentos um discurso poderia transitar entre ambas. Sem grandes impedimentos, podemos considerar que a noção do teatro como uma escola de costumes também era uma posição política de seus adeptos. Da mesma forma, os representantes dessas concepções também transitavam entre os diferentes sentidos atribuídos ao teatro. No decorrer da trajetória de um dramaturgo, ou de um cronista, é possível identificar a exposição de diferentes idealizações, às vezes através de posicionamentos plenamente compatíveis, mas em outras notadamente ambíguos.

Além desses sentidos, conforme insinuamos em determinados momentos, conviviam outros criados a partir das experiências e expectativas dos demais sujeitos atuantes no cotidiano teatral. Em meio aos grupos sociais que formavam o público, embora o rastreamento seja limitado e exija até mesmo um estudo específico, é possível identificar uma indiferença para com as concepções elitistas elaboradas pelos cronistas. Para os espectadores, não convinham os modelos silenciosos, disciplinados e supostamente civilizados, transformavam-se em atores de espetáculos próprios, protagonistas de seus momentos de fuga do cotidiano de trabalho, significando o teatro de maneira particular, entre outras formas, conforme indicou Silvia Cristina Martins de Sousa sobre os espectadores do Rio de Janeiro, “como um espaço de lazer e também uma maneira de ‘estar na moda’ – ‘ver e ser visto’”,

demonstrando que a plateia, particularmente a feminina, tinha tanto interesse quanto o palco.”¹⁰⁵

Entre os homens de letras que atuavam na imprensa, surgia ainda outra forma de significar o teatro, que transitava pela dimensão política, pelo desejo de gerir o cotidiano e pelo discurso da moralidade, mas se singularizava pelo apego às diretrizes religiosas pregadas pela Igreja Católica. Em periódicos e folhetos, era exposta a defesa de um teatro em função da fé, onde escritores militantes esbravejavam contra uma arte e uma sociedade em processo de secularização. Esse sentido, os mecanismos de atuação de seus adeptos e seus argumentos são analisados no próximo tópico.

2.3 O teatro e os intelectuais católicos

Nos escritos dos literatos católicos, nas primeiras décadas do século XX, podemos observar um forte anseio por direcionar o cotidiano social, em especial o das famílias que professavam a fé católica. Folhetos com transcrições de palestras, doutrinas oficiais da Igreja e periódicos confessionais circulavam em grande volume nas capitais brasileiras, com o objetivo de intervir nos diferentes âmbitos da vida social, posicionar-se sobre política, costumes e práticas culturais. O teatro, o cinema, a literatura e os bailes eram algumas das temáticas frequentes nessas publicações, em que, à luz das orientações do catolicismo reformado pelo Concílio de Trento, formulavam suas reflexões.

Em Teresina, nesse período, sobressaem os folhetos publicados por Elias Martins,¹⁰⁶ militante católico atuante e influente na imprensa local, um dos fundadores e o principal redator do jornal *O Apóstolo*, veículo ligado à Igreja que circulou entre 1907 e 1912. Nesse periódico, foram publicadas crônicas sobre as práticas culturais, possibilitando o mapeamento dos sentidos que tentavam investir sobre elas, assim como as críticas aos gêneros teatrais considerados inadequados às famílias cristãs.

Nessas publicações, o teatro era idealizado como um mecanismo de evangelização, para tanto, utilizavam argumentos próximos aos defendidos por outros escritores desde o século XIX que, conforme destacamos anteriormente, atribuíam ao teatro um sentido

¹⁰⁵ SOUZA, 2002, p. 289.

¹⁰⁶ Elias Firmino de Sousa Martins nasceu em 1869 em Picos e faleceu em 1936 em Teresina. Foi político e jornalista, o principal redator do jornal católico *O Apóstolo*, onde criticava ferrenhamente das diversões que concorriam com o lazer religioso, assim como políticos maçons. Entre seus livros, encontra-se *O Poder das Trevas* (1913), *Frei Serafim de Catania* (1917) e *Fitas* (1920).

pedagógico. Nos escritos católicos das primeiras décadas do século XX, encontra-se a defesa de um teatro como uma escola de moralidade e bons sentimentos, local de diversão, mas, sobretudo, de reafirmação da fé católica, de seus princípios e dos sentimentos patrióticos. Defendiam-se dramas moralizados, que, conforme um redator destacou, seriam “lições práticas compatíveis com a vida cristã”,¹⁰⁷ capazes de aperfeiçoar uma educação religiosa: “Certo o teatro moralizado, ao mesmo tempo que desenvolve e educa as aptidões, coopera para o aperfeiçoamento dos conhecimentos decorrentes do ensino igualmente moldado nos seus princípios da moral.”¹⁰⁸

Nos comentários sobre os espetáculos teatrais, percebemos que as análises davam ênfase ao conteúdo das apresentações e sua concordância com os discursos católicos, assim como suas motivações e os sujeitos envolvidos em sua montagem, deixando em segundo plano os critérios estéticos, mais comentados nos periódicos leigos da cidade. Nesse sentido, é observada a valorização dos espetáculos beneficentes, sobretudo em favor de igrejas e hospitais, e encenações ocorridas em escolas religiosas, como o Colégio Diocesano e o Colégio Sagrado Coração de Jesus, ocasiões em que eram veiculados amplos elogios aos organizadores e ao empenho dos alunos.¹⁰⁹ Esses espetáculos seriam, conforme destacou um redator ao comentar as peças encenadas no encerramento do ano letivo do Colégio Diocesano, “uma destas festas simpáticas que trazem o consolo e a paz a todos aqueles que sabem apreciar as belezas do belo em sublime consórcio com a fé.”¹¹⁰

Para esses escritores, as encenações deveriam seguir a função de moralizar a sociedade por meio de representações patrióticas, virtuosas e sem referências negativas à Igreja Católica ou ao seu clero. Encenações desse tipo seriam merecedoras de aplausos e da participação familiar, ficando as demais em um patamar inferior. Esse caráter supostamente honrado dos espetáculos era posto em diversos momentos como requisito para o apoio aos clubes atuantes em Teresina, conforme comentários sobre a estreia do Clube 24 de Janeiro, em janeiro de 1908:

O Clube dramático '24 de Janeiro' levou à cena antes de ontem, no '4 de Setembro', um espetáculo de gala oferecido à classe operária dessa cidade. A peça inaugural do Clube foi o drama – Gaspar – o serralheiro.

¹⁰⁷ PELO teatro. *O Apóstolo*. Teresina, ano 1, n. 36, 26 jan. 1908, p. 3.

¹⁰⁸ O TEATRO. *O Apóstolo*. Teresina, ano 3, n. 128, 21 nov. 1909, p. 1.

¹⁰⁹ Conferir: CARIDADE. *O Apóstolo*. Teresina, ano 1, n. 47, 12 abr. 1908, p. 3; SEMINÁRIO e Colégio Diocesano. *O Apóstolo*. Teresina, ano 3, n. 128, 21 nov. 1909, p. 4; FESTA escolar. *O Apóstolo*. Teresina, ano 5, n. 236, 3 dez. 1911, p. 3.

¹¹⁰ PELO seminário. *O Apóstolo*. Teresina, ano 5, n. 233, 12 nov. 1911, p. 4.

Fazemos agora um apelo aos distintos e esperançosos membro dos Clube dramático que surge entre nós, para que agora em diante, o '4 de Setembro' possa ter *casa cheia*, com a apresentação de dramas morais e sérios e de comédias que possam condizer com a nossa sociedade. Será franco o nosso apoio, defenderemos os seus direitos, estaremos a seu lado se o '24 de Janeiro' lustrar o '4 de Setembro'.¹¹¹ [Grifo no original]

No fragmento destacado, nota-se o condicionamento do apoio ao clube teatral recém-fundado, assim como um convite a seguir a orientação religiosa defendida pelo periódico. Podemos perceber, ainda que de forma implícita, certa insatisfação do redator com os espetáculos encenados em Teresina, o que justifica o pedido pela preferência de dramas “morais e sérios” e comédias condizentes com a sociedade, o que significava uma demarcação e distinção entre os gêneros teatrais. Ao frisar dramas e comédias a partir das convenções clássicas, o articulista reiterava o caráter pedagógico do palco, ao passo que colocava em plano inferior outros tipos de peças populares, como revistas, operetas, canções, *vaudevilles* etc.

Essas considerações foram as primeiras com teor crítico ao teatro secular, sendo a partir de então fortemente censurado por meio de crônicas e textos, fossem eles transcritos de outros periódicos ou escritos por seus redatores. Nos anos seguintes, as páginas do jornal *O Apóstolo* trazem uma crescente hostilidade ao teatro e às companhias profissionais que visitavam Teresina, denunciavam a indiferença para com a sua função educativa, o que supostamente se expressava na tendência crescente da sátira, que não poupava a religião, o estado ou os modelos sociais considerados exemplares, configurando-se, segundo um cronista, o lugar onde tudo seria “ridicularizado – o patriotismo, a religião, a virtude”.¹¹²

Para esses críticos, o teatro estaria se tornando um local de exibição da degradação e imoralidade da sociedade, palco da inversão dos valores tradicionais, que proporcionavam a naturalização dos escândalos que nas ruas eram estigmatizados. Alegavam a sua contribuição para a contaminação da juventude, por meio da encenação de pornografias e cenas mundanas, o que, segundo um cronista, estaria proporcionando o afastamento das famílias dos teatros, para não “experimentar o desprazer de se retirarem envergonhadas, ao meio das cenas inconvenientes e, às vezes desbragadamente, imorais.”¹¹³

As representações seculares, segundo esses escritores, teriam abandonado a representação de histórias dignificantes, como as trajetórias de santos e mártires cristãos,

¹¹¹ PELO teatro. *O Apóstolo*. Teresina, ano 1, n. 36, 26 jan. 1908, p. 3.

¹¹² O TEATRO. *O Apóstolo*. Teresina, ano 1, n. 34, 12 jan. 1908, p. 3.

¹¹³ PELO teatro. *O Apóstolo*. Teresina, ano 4, n. 170, 18 set. 1910, p. 4.

consequentemente sua capacidade de aperfeiçoar os conhecimentos adquiridos em uma educação religiosa. Os principais alvos das críticas desses cronistas eram os gêneros teatrais musicados, como operetas, revistas e canções, segundo os quais, seriam afrontas à boa moral e expressavam a decadência do teatro brasileiro. Sobre as revistas, gênero notadamente marcado por cenas relativamente livres e falas com duplo sentido, os jornalistas Carlos de Laet e Lúcio dos Santos, em texto parcialmente reproduzido pelo jornal *O Apóstolo*, destacaram:

[...] O teatro entre nós decaiu a nível baixíssimo, e tão reles se tornou que já não havia famílias de certa ordem que o frequentassem. Verdadeiras imundícies decoradas com o nome de ‘revistas’, desaforadas se ostentam, afrontando a mais rudimentar moralidade [...]

Hoje o teatro ostenta toda a imoralidade e indecência.

Ao lado, o café-cantante, que é a pulverização do teatro, pondo ao alcance de todos o que só chegava aos ouvidos de alguns.

Aí, as figuras mais nobres e mais dignas de veneração e respeito são vergastadas, vilipendiadas de princípio a fim.¹¹⁴

Nas revistas, ainda segundo os mesmos jornalistas, tentava-se “obliterar e deturpar o senso público”, por meio da representação positiva de sujeitos merecedores de repreensão, que estariam sendo postos como vítimas da sociedade, e da exposição ao ridículo de tipos respeitáveis, como pais e mães de família e trabalhadores simples. Outros responsáveis pela suposta imoralidade nos palcos seriam as operetas, as canções e o maxixe, dança que proporcionava o contato entre os corpos.

Essa crítica revestia-se ainda de um caráter profundamente político, com acusações aos opositores dos clérigos de estarem fazendo uso do teatro como um instrumento de descristianização da sociedade. O alvo central das críticas estava na maçonaria, que, nas duas primeiras décadas do século XX, protagonizou em Teresina várias polêmicas por meio da imprensa e das disputas eleitorais. Em 5 de junho de 1910, o jornal *O Apóstolo* reproduziu um artigo escrito pelo Cônego Victor Almeida, publicado inicialmente no periódico *Pátria Brasileira*, no qual o autor acusou os maçons de tentarem corromper a sociedade. Para isso, estariam utilizando diversos mecanismos, como festividades leigas, o teatro, o cinema, a literatura, a introdução de costumes tidos como modernos e os rituais introduzidos pela República, como o casamento civil e o registro de nascimento. Para a efetivação desse projeto, segundo o articulista, os compromissos dos iniciados nas lojas maçônicas buscavam:

¹¹⁴ O TEATRO. *O Apóstolo*. Teresina, ano 1, n. 34, 12 jan. 1908, p. 3.

As atividades leigas devem suplantar e tornar obsoletas as religiosas. As leis, a obrigatoriedade do serviço público, a introdução de costumes novos, a infiltração da ideia de tirania da Igreja sobre as consciências, suprimirão a observância primeira dos dias santificados e, depois, do próprio domingo. Os registros suprimirão o batismo e o matrimônio.

A corrupção pelo teatro, pelo cinematógrafo, pela revista, pelo romance, pelos discos imorais do fonógrafo, pelo álcool e pelo bordel, por toda sorte de vícios, que devem entrar pelos cinco sentidos e, em toda a parte, tornarão os homens mundanos e os afastarão dos sacramentos, longe dos quais não pode haver vida católica, quer para o indivíduo, quer para a família.¹¹⁵

Esse tom caracterizou as críticas à maçonaria, tida como mentora de todos os ataques ao clero e aos costumes católicos. Ainda segundo Victor Almeida, os demais movimentos contestadores, como “o protestantismo, o americanismo, o modernismo, o socialismo, o niilismo, o espiritismo são seus instrumentos, são aliados seus.” Os novos costumes e as manifestações artísticas eram recebidas com desconfiança, e os integrantes das lojas maçônicas eram estigmatizados com frequência nas publicações católicas. Os embates entre clericais e anticlericais davam-se sobretudo por meio da imprensa, o jornal católico *O Apóstolo* montava trincheira em defesa da Igreja e em ofensiva aos oponentes, ao passo que periódicos anticlericais e maçons buscavam combater o que consideravam obscurantismo da tradição católica. De acordo com Teresinha Queiroz, a mensagem desses jornais visava “esclarecer acerca das características, das funções, e da atuação da maçonaria. Além de realizar a divulgação dos ideais e da atuação da instituição, tinham em vista também neutralizar a propaganda antimaçônica.”¹¹⁶

Os anos finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX constituíram um período de efervescência do movimento e de constantes tensões com a Igreja Católica. Esses conflitos proporcionaram complexos problemas de ordem social e política ao primeiro bispo do Piauí, D. Joaquim Antônio de Almeida,¹¹⁷ o que contribuiu decisivamente para sua transferência. No século XX, existiam algumas lojas da ordem tanto em Teresina como em cidades como Floriano, Parnaíba, Oeiras e Amarante, que estabeleciam constante interlocução por meio de correspondências, periódicos e encontros, um deles ocorreu em Teresina em 1909, envolvendo integrantes de lojas de Teresina, Floriano e de Caxias (MA), como se pode observar nas imagens abaixo.

¹¹⁵ ALMEIDA, Victor. Corrupção e restauração. *O Apóstolo*. Teresina, ano 4, n. 155, 5 jun. 1910, p. 1-2.

¹¹⁶ QUEIROZ, Teresinha. Maçonaria e sociedade. In: _____. *História, literatura, sociabilidades*. 2. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras/EDUFPI, 2015. p. 131.

¹¹⁷ QUEIROZ, 2015, p. 132.

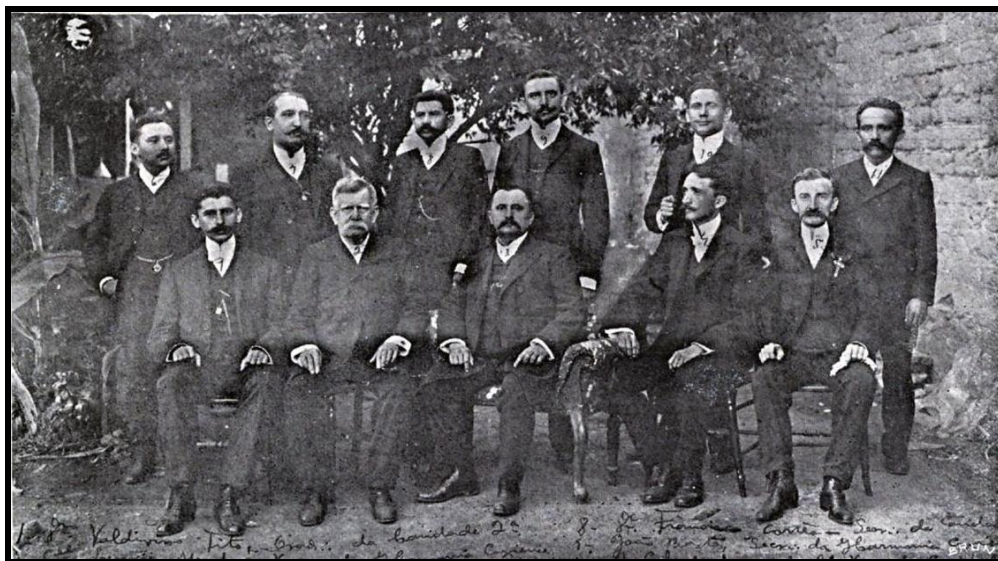


Imagem 9 - Encontro de integrantes das lojas maçônicas Harmonia Caxiense, Caridade 2° e Fraternidade Florianense.¹¹⁸

Fonte: *Fon-Fon*. Rio de Janeiro, ano 3, n. 11, 13 mar. 1909.

Esses registros oferecem indícios de intercâmbio entre as lojas das regiões e a tentativa de construir uma representação positiva em torno da maçonaria. As fotografias, publicadas em 1909 pela revista *Fon Fon*, do Rio de Janeiro, trazem homens vestidos de forma elegante e com rostos serenos, funcionando como uma propaganda visual da instituição. Entre os maçons que aparecem, destaca-se Miguel Rosa, que em ambas as fotografias aparece quase em perfil, pose característica das primeiras fotografias, cujo propósito seria apresentar o fotografado de forma favorável.¹¹⁹

Essas fotografias, longe de ser capturas fortuitas de um encontro ou registros da realidade social, evidenciam ilusões sociais, autorrepresentações que esses sujeitos buscavam construir para si, sendo reafirmadas, de acordo com Peter Burke, por poses, expressões faciais e acessórios aparentes.¹²⁰ Nesse sentido, chama atenção o crucifixo pendurado no paletó de Leôncio Machado Filho, sentado na ponta direita (imagem 9). Se por um lado esse acessório testemunha sobre uma aparente contradição, que era a existência de maçons católicos, ele contribui para a desconstrução, perante terceiros, da imagem elaborada pelos clérigos,

¹¹⁸ Sentados, a contar da esquerda: Dr. Valdivino Tito (orador da Caridade 2°), Coronel Leôncio Machado (Harmonia Caxiense), Coronel Sinval de Castro (Fraternidade Florianense), Dr. Miguel Rosa (Caridade 2°), Leôncio Machado Filho (orador da Harmonia Caxiense); em pé, na mesma ordem: Dr. Portela Parentes (Caridade 2°), Raimundo Vila-Nova (Harmonia Caxiense), Dr. Francisco Correia (secretário da Caridade 2°), João Bastos (Harmonia Caxiense), J Cabral Arnaud (Caridade 2°) e Silvestre Silva (Harmonia Caxiense).

¹¹⁹ BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 38.

¹²⁰ BURKE, 2017, p. 44.

segundo a qual seriam os maçons os inimigos de Deus, com um claro projeto de conquista da sociedade e extinção do cristianismo.

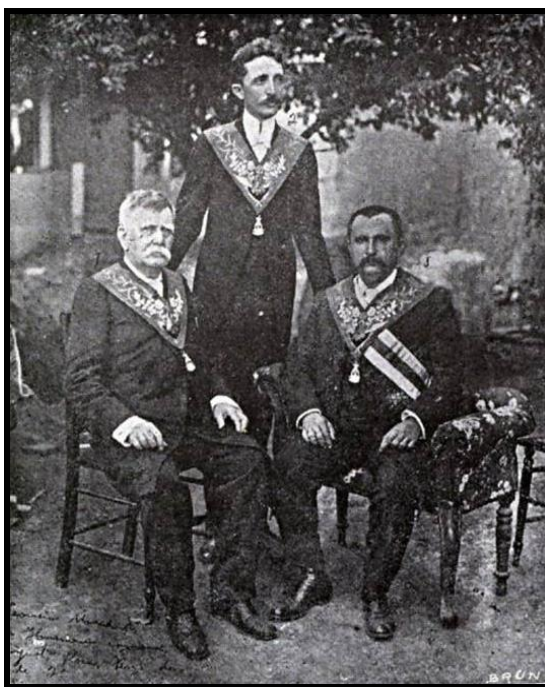


Imagem 10 – A contar da esquerda: Coronel Leôncio Machado (Loja Harmonia Caxiense), Dr. Miguel Rosa (Loja Caridade 2°) e Coronel Sinval de Castro (Loja Fraternidade Florianense).
Fonte: *Fon-Fon*. Rio de Janeiro, ano 3, n. 11, 13 mar. 1909.

O programa de interferência social da maçonaria dava-se, segundo Teresinha Queiroz, a partir da criação de jornais, escolas laicas e produção de folhetos e textos literários, que tinham como objetivo difundir seus valores, agregar novos iniciados e combater as instituições associadas à força do mal, como a Igreja e a educação religiosa.¹²¹ Ao passo que muitos maçons buscavam desestabilizar o catolicismo, os clérigos e intelectuais buscavam, por meio da imprensa católica, construir a imagem da maçonaria como uma sociedade secreta perversa e maléfica ao mundo ocidental.¹²²

Entre os integrantes da Loja Maçônica Caridade 2°, em Teresina, estavam intelectuais renomados, como Higino Cunha, Clodoaldo Freitas e Abdias Neves, assim como sujeitos ainda emergentes no início do século, como Antonino Freire,¹²³ Miguel Rosa e

¹²¹ QUEIROZ, 2015, p. 140-144.

¹²² PINHEIRO, Áurea da Paz. *As ciladas do inimigo: as tensões entre clericais e anticlericais no Piauí nas duas primeiras décadas do século XX*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2001. p. 127-141.

¹²³ Antonino Freire nasceu em 1878 e faleceu em 1934. Engenheiro civil pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro, atuou como político, jornalista, diretor de obras públicas e governador (1910-1912). Foi um dos fundadores do Instituto Histórico e Geográfico do Piauí, publicou *Limites entre os estados do Piauí e do Maranhão* (1907) e *Limites do Piauí* (1921), e colaborou em diversos periódicos. Cf. PINHEIRO, 2014, p. 167-169.

Matias Olímpio,¹²⁴ que posteriormente se consolidaram como importantes lideranças políticas no Piauí.

Os governos Antonino Freire (1910-1912) e Miguel Rosa (1912-1916) herdaram e nutriram os diversos conflitos dessa natureza e intensa oposição dos intelectuais católicos, com especial destaque para Elias Martins que, por meio da imprensa, insultava, denunciava supostas arbitrariedades de suas gestões e fraudes eleitorais. Miguel Rosa, que atuou como Diretor da Instrução Pública na gestão de Antonino Freire, foi sistematicamente acusado de “maçonizar” a educação oficial, corromper a mocidade e estimular o anticlericalismo, inclusive por meio do teatro.

Em setembro de 1910, ao patrocinar um espetáculo teatral aos estudantes das escolas oficiais, Miguel Rosa foi criticado durante meses em editoriais do jornal *O Apóstolo*, segundo os quais, teria distribuído ingressos para que assistissem a uma apresentação formada por “operetas bufas e cançonetas indecentes”. Sobre esse episódio, em artigo publicado primeiramente em editorial não assinado,¹²⁵ e posteriormente no livro antimaçônico *O poder das trevas*, Elias Martins destacou:

O governo mandou abrir as portas do teatro pagão e deu ingresso franco e gratuito à mocidade das escolas! [...] Nós conhecíamos os mestres veneráveis que passeiam pelos campos, selvas e montanhas, distribuindo aos discípulos os conhecimentos das coisas da natureza, educando-lhes o espírito em lições grandiosas e fecundas; – nós os temos visto juntos nos museus, nas exposições de ciências e de artes, nas conferências e nos templos – jamais nos teatrinhos de operetas bufas, de cançonetas obscenas, – onde só os representantes de um ensino corruptor teriam a coragem impudica de exhibir-se à frente dos seus alunos.¹²⁶

Esse acontecimento foi amplamente explorado por seus opositores, que buscavam não só desqualificar as gestões dos políticos integrantes da Loja Caridade 2º, como inviabilizar a candidatura de Miguel Rosa ao governo do Piauí, o que se efetivou em 1911, sob constantes acusações de fraudes eleitorais e usos da máquina pública. Em torno dessa situação, pesaram ainda as acusações de que teria feito do espetáculo um momento de ataque

¹²⁴ Matias Olímpio de Melo nasceu em Barras (PI) e faleceu em 1967 em Teresina. Formado em Direito, foi escritor, jornalista, político e magistrado. Foi Governador do Piauí e Senador, presidiu a Academia Piauiense de Letras. Entre suas obras estão *Um piauiense notável* (1914), *Falando e escrevendo* e *Rumos e atitudes* (1956). Cf.: ADRIÃO NETO, 1995, p. 163-164.

¹²⁵ A GUERRA sectária pelas escolas maçônicas. *O Apóstolo*. Teresina, ano 4, n. 171, 25 set. 1910, p. 1.

¹²⁶ MARTINS, Elias. *O poder das trevas*. Rio de Janeiro: [s. n.], 1913. p. 52-54.

aos adversários políticos, pais de alunos do Liceu, assim como pago garotos para gritarem “vivas ao governo e morras à redação do ‘*Apóstolo*’”.¹²⁷

Ainda que essa hostilidade às operetas tenha sido propiciada pelo incidente envolvendo o desafeto político,¹²⁸ possivelmente era nutrida por outras ponderações que envolviam esse gênero teatral, assim como outros tipos de teatro musicado. Conforme destacamos anteriormente, a sátira e a ausência de cerimônia no teatro de revista seria um dos pontos contestados por seus críticos católicos, elemento que também caracteriza as operetas, peças populares e conhecidas na cidade desde as décadas finais do século XIX. A sátira, o humor e a exposição ao burlesco são elementos que compõem as convenções teatrais em torno das operetas. Segundo Sandra Pesavento, esse gênero possui por essência uma narrativa cômica, na qual a ironia é utilizada para a exposição ao ridículo. Como paródia, caracteriza-se pela explícita crítica social em um frequente jogo implícito de referências, compartilhadas pelos diferentes grupos que frequentavam os teatros:

Como paródia, imitação cômica da vida, a opereta reveste-se também do caráter de sátira. Nessa medida, denuncia, revela e expõe defeitos, abusos e deformações. É agressiva, pois expõe ao ridículo as fraquezas humanas, a pequenez dos atores envolvidos na trama. Paródia e sátira, a opereta é, sobretudo, linguagem de virulenta crítica social, pondo a nu a hipocrisia das relações. Chega a ser maldosa e moralizante, pois não perdoa os vícios e pecados e deixa a ver, nas entrelinhas, o aceitável [...]¹²⁹

O remédio para essa literatura “pornográfica”, “indecente”, “imoral” e que buscava corromper a sociedade, segundo as vozes de seus críticos à época, passava pelo boicote às companhias teatrais que as encenasse. O instrumento dessa ofensiva deveria ser a família, por meio de constante vigília ao conteúdo dos espetáculos, seguindo exemplos supostamente existentes em outros países e estados. Na edição de 21 de novembro de 1909, um articulista do jornal *O Apóstolo* descreveu as atitudes tomadas por senhoras em Buenos Aires, que estariam importando os textos das peças em cartaz na cidade, lendo e alertando sobre as possíveis afrontas existentes, atitude que, segundo frisou, estaria proporcionando o esvaziamento dos teatros. A partir desse exemplo, propuseram às famílias católicas locais que

¹²⁷ MARTINS, 1913, p. 58.

¹²⁸ Outras críticas a operetas envolvendo o episódio do espetáculo que contou com a distribuição de ingressos pela Instrução Pública, podem ser consultadas em: CHILE docet. *O Apóstolo*. Teresina, ano 4, n. 173, 9 out. 1910, p. 2; BIFRONTISMO. *O Apóstolo*. Teresina, ano 4, n. 174, 16 out. 1910, p. 1; CHOCALHOS do governo. *O Apóstolo*. Teresina, ano 4, n. 189, 29 jan. 1911, p. 1.

¹²⁹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. La vie parisiense, la vie brésilienne: crítica social e pândega em fin de siècle. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela. *A História invade a cena*. São Paulo: HUCITEC, 2008. p. 347.

examinassem detalhadamente os programas das peças, buscando proteger a juventude da má influência do teatro leigo e, caso fosse preciso, ausentar-se desse lazer.

Mas há um remédio de pronta eficácia para evitar que a mocidade, principalmente, receba impressões de efeitos tão desastrosos: a ausência das famílias ao teatro em cujo palco se desenrolam as representações livres, escandalizando os espectadores que se não bitolam pelas ideias do modernismo; essa medida preventiva e cautelosa pode ser posta perfeitamente em execução pelas famílias, examinando detidamente os programas que previamente se espalham anunciando o espetáculo [...] ¹³⁰

Esses escritores utilizavam os supostos exemplos, especialmente em cidades tidas como desenvolvidas e civilizadas, como fontes de autoridade, buscando influenciar as posturas de seus leitores em relação ao teatro. Outro exemplo citado, no mesmo texto, de 21 de novembro de 1909, refere-se a atitudes de livreiros alemães que estariam alertando sobre os possíveis abalos de obras teatrais “pornográficas” à civilização ocidental, transcrevendo parcialmente trechos de um manifesto assinado por eles:

[...] livreiros e editores alemães, condenam com profunda mágoa o aumento espantoso de uma literatura abominável; que sem nenhuma consideração pelo bem público, sem nenhum sentimento de responsabilidade e respeito pelo bem moral e físico da natureza humana, ameaça gravemente as bases fundamentais da nossa civilização.¹³¹

Esse esforço de orientação, no qual pediam a contribuição das famílias, era empreendido por intermédio do jornal *O Apóstolo*, que utilizava suas páginas para aprovar ou reprovar as companhias teatrais, indicar ou alertar os católicos sobre supostas inadequações em determinados espetáculos. Em outubro de 1909, o periódico informou não ser aconselhável um espetáculo do Grupo Lírico de Genuíno de Oliveira, devido a seu programa, que “não nos inspira muita confiança”.¹³² Já em setembro de 1910, poucas semanas após desejar boas-vindas a uma companhia de operetas dirigida por J. Bovira,¹³³ enfatizou que assim fizera “por que pensávamos que aquela companhia soubesse acatar melhor a decência tantas vezes ofendida nas canções inconvenientes, nas comédias livres e nos gestos indecentes”, ao passo que reprovou a companhia, que “nem sempre acata a moralidade,”

¹³⁰ O TEATRO. *O Apóstolo*, Teresina, ano 3, n. 128, 21 nov. 1909, p. 1.

¹³¹ O TEATRO. *O Apóstolo*. Teresina, ano 3, n. 128, 21 nov. 1909, p. 1.

¹³² NÃO podemos aconselhar [...]. *O Apóstolo*. Teresina, ano 3, n. 123, 17 out. 1909, p. 3.

¹³³ UMA companhia de operetas [...]. *O Apóstolo*. Teresina, ano 4, n. 167, 28 ago. 1910, p. 3.

finalizou alertando as famílias “contra este assalto que o demônio da imoralidade, quer fazer, pelo teatro, ao coração de seus filhos.”¹³⁴

Esses ataques em publicações orientadas a partir do catolicismo ortodoxo tinham como alvo o teatro e as demais diversões que se desvinculavam do cotidiano religioso, como o baile e o cinema que, acusados de serem instrumentos anticlericais para descristianizar a sociedade, proporcionavam a diminuição da frequência nas festividades religiosas. O cotejamento entre as críticas ao teatro e ao cinema permite afirmar que suas essências eram próximas, e seus termos praticamente idênticos.

O cinema, que apareceu pelas primeiras vezes em Teresina nos primeiros anos do século XX, tornou-se uma das diversões mais populares do período, sendo revertido de um sentido de moderno, encantando ao público e estimulando ponderações divergentes na imprensa. Segundo Teresinha Queiroz, buscava-se introduzir no cinema valores de civilização parecidos com o que já haviam dotado ao teatro e à música, além de um caráter refinado:

O que se procurava inculcar no ânimo dos cinéfilos da primeira década do século XX era, de um lado, a condição de moderna, curiosa e bizarra da nova diversão, aliada ao status *raffiné* do assistente, ao requinte da frequência ao teatro, pois o cinema, mudo, ainda não possuía local específico de projeção, com exigências acústicas próprias [...] ¹³⁵

Segundo Higino Cunha, essa diversão possuía um caráter democrático, conquistando ainda nas primeiras décadas do século XX todas as aglomerações humanas e “tornando-se o divertimento popular por excelência, pela barateza da entrada, pela rapidez da exibição e pela comodidade do traje”,¹³⁶ que exigia menos elegância do que os eventos teatrais. Algumas das notícias sobre o cinema o associavam ao mundo moderno e frisavam seus potenciais pedagógicos e moralizadores das famílias, estando, entre seus defensores, Higino Cunha, que o considerava a conquista mais eloquente da civilização moderna.¹³⁷

Entretanto, ao passo que existia o otimismo de Higino Cunha, representantes católicos acusavam o cinema de ser um dos responsáveis pela crise social, pela volta do paganismo e pela corrupção da juventude, isso por meio das fitas que supostamente divulgavam com rapidez as notícias “extravagantes”, “pornográficas” e “violentas”, que seriam responsáveis pela suposta depravação sexual dos jovens e até mesmo pelos delitos

¹³⁴ PELO teatro. *O Apóstolo*. Teresina, ano 4, n. 170, 18 set. 1910, p. 4.

¹³⁵ QUEIROZ, 2008, p. 52.

¹³⁶ CUNHA, 1922, p. 16.

¹³⁷ CUNHA, 1922, p. 19.

cotidianos. Elias Martins atribuía tanto ao cinema como ao teatro e ao baile efeitos catastróficos, entre eles a desestruturação familiar e a degeneração social pela introdução de novos costumes.

Em *Fitas*, ao escrever sobre o que considerava ser o desastroso legado do cinema, Elias Martins atribuiu ao cinematógrafo a indiferença das mulheres aos trabalhos domésticos e à educação dos filhos, o afloramento do sensualismo por meio da exposição das formas corporais, as imposições da moda e de costumes, o desinteresse dos jovens pelos estudos, a alteração das relações familiares e a perda da autoridade dos pais. O cinema, segundo postulou nesse livro, seria a causa do desapego pela arte, pela poesia, pela pintura, pela música, assim como dos descaminhos da sociedade.¹³⁸

Elias Martins, segundo Teresinha Queiroz, “embora leigo, representa o pensamento católico e sua reflexão sobre o cinema sistematiza o pensamento emergente da Igreja em torno dessa nova forma de lazer”.¹³⁹ Para Higinio Cunha, o intelectual católico não conseguiu enxergar as potencialidades e benefícios que o advento do cinema teria propiciado às sociedades, isso devido a preconceitos e hipocrisias: “Mas o cinema, pelos benefícios que produz, zomba de todos os seus antagonistas, mais ou menos eivados do espírito de rotina e dos preconceitos tradicionais e hipócritas. Por que ele é uma força viva e criadora no domínio da arte pura”.¹⁴⁰

Os escritos de Elias Martins são representativos de uma forma de compreender a cultura a partir de um olhar religioso e militante. A partir desse ponto de vista, atribuía-se toda e qualquer mazela do período ao cinema e ao teatro, diversões que apresentavam como instrumentos nas mãos de anticlericais no projeto de corromper a sociedade e destruir a Igreja Católica. No que concerne especificamente ao teatro, essas publicações evidenciam a existência de uma concepção que o compreendia e o legitimava desde que utilizado em benefício do catolicismo.

Essa concepção de teatro, cujos argumentos se baseavam em frequentes alusões ao que compreendiam como moral, decência e bons costumes, diferencia-se em seus objetivos das demais, que coexistiam em meio aos escritores do período. Ao passo que seus expoentes desejavam por meio do palco reafirmar tradições e princípios católicos, outros intelectuais o compreendiam como instrumento para alcançar uma civilidade a partir de padrões europeus, e

¹³⁸ MARTINS, Elias. *Fitas*. Teresina: Tipografia do Jornal de Notícias, 1920.

¹³⁹ QUEIROZ, Teresinha. Cinema, invenção do Diabo? In: _____. *História, literatura, sociabilidades*. Teresina: Fundação Monsenhor Chaves, 1998, p. 42.

¹⁴⁰ CUNHA, 1922, p. 16-17.

outros o concebiam como um privilegiado local político, para intervir na sociedade, propor novos direcionamentos, questionar costumes e instituições. Essas concepções, de fronteiras móveis e imprecisas, utilizavam a imprensa para cooptar adeptos, para legitimar os projetos que defendiam e para gerenciar o âmbito cultural, podendo ser percebidos em diferentes textos que se relacionavam com o fazer teatral, inclusive na dramaturgia, que será o escopo de análise do próximo capítulo.

3 DRAMATURGIA E SOCIEDADE

Este capítulo analisa a dramaturgia produzida em Teresina nas primeiras décadas do século XX, com ênfase em três peças escritas por Jônatas Batista. Destaca as maneiras como suas narrativas se relacionaram ao contexto social no qual foram produzidas e as questões contemporâneas. Por meio de um cotejamento com os periódicos circulantes no período em que foram encenadas, argumenta-se que esses textos, ainda que voltados prioritariamente à encenação e com o intuito de conquistar a empatia do público, não estavam isentos do interesse de reflexão sobre as questões pautadas. Dessa forma, essa dramaturgia é pensada a partir do contexto combativo do exercício literário das primeiras décadas do século XX, em que a literatura e sua liberdade criativa condicionada serviam como instrumentos para muitos literatos, excluídos em sua maioria do poder governamental, intervirem na sociedade.¹

3.1 *Jovita ou a heroína de 1865*: alusões políticas

O drama histórico *Jovita ou a heroína de 1865* foi escrito em 1912 e encenado pela primeira vez em 1914, pelo clube Recreio Teresinense. Escrito por Jônatas Batista, foi uma de suas obras que mais lhe renderam referência. Desde 1922, quando Higinio Cunha publicou *O teatro em Teresina*,² os estudiosos se referem a essa peça como uma de suas principais produções como dramaturgo. Seu texto foi publicado parcialmente³ e possui como fundo a trajetória de Jovita Alves Feitosa, que aos 17 anos se alistou, vestida de homem, como voluntária da pátria para servir na Guerra do Paraguai. Após ser descoberta, a jovem convenceu o então Presidente da Província a aceitá-la, partindo ao Rio de Janeiro com uniforme militar e a insígnia de segundo sargento (imagem 11).

Jovita se tornou rapidamente conhecida, sua história foi comentada em vários jornais do país e por onde passava recebia homenagens, ainda assim, ao chegar no Rio de Janeiro, foi informada que não seria possível seguir como combatente, caso aceitasse, poderia se juntar às

¹ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

² CUNHA, Higinio. *O teatro em Teresina*. Teresina: Tipografia do Correio do Piauí, 1922.

³ BATISTA, Jônatas. *Jovita ou a heroína de 1865*. *Revista da Academia Piauiense de Letras*, Teresina, ano 1, n. 1, jun. 1918, p. 24-32.

demais mulheres para lavar, passar, cozinhar e curar os ferimentos dos soldados.⁴ Jovita recusou a proposta e retornou a Teresina, seguindo posteriormente para onde residia com sua família. Segundo Monsenhor Chaves, ao chegar a Jaicós, “sua família a recebeu muito mal. Desgostosa, ela regressou ao Rio e ali desapareceu num anonimato infeliz e de pouca duração”.⁵

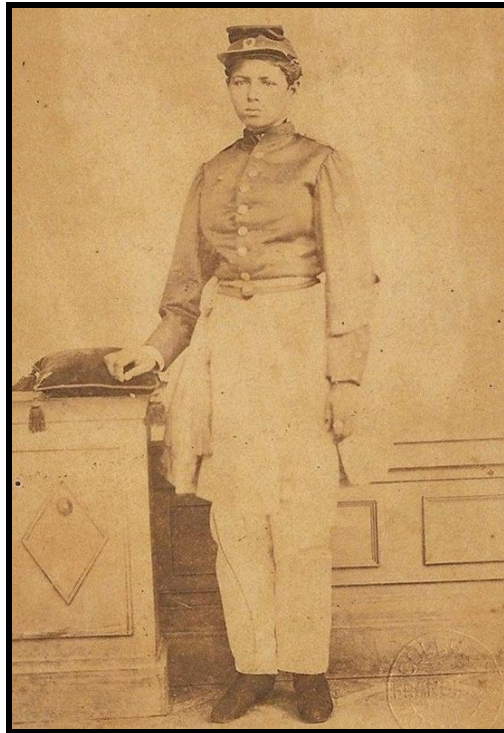


Imagem 11 – Jovita Alves Feitosa.
Fonte: Fundação Joaquim Nabuco.

O nome de Jovita voltou a circular nos jornais em 1867, após sua trágica morte na corte. Segundo foi noticiado, Jovita mantinha relações com o engenheiro inglês William Nott, empregado na companhia de esgotos do Rio de Janeiro. Findado seu contrato e necessitando retornar à Inglaterra, Nott escreveu uma carta em inglês para Jovita, comunicando sua partida. Sem saber ler, teria tomado ciência da partida do namorado somente por uma amiga. Em 9 de outubro de 1867, dirigiu-se à casa n. 43 da Praia do Russel, onde residia Nott, pediu permissão para escrever uma carta no quarto que era habitado por ele e pouco depois foi encontrada morta, com um punhal cravado no peito.⁶

⁴ ARAÚJO, Johny Santana de. *Bravos do Piauí! Orgulhai-vos: a propaganda nos jornais piauienses e a mobilização para a guerra do Paraguai 1865-1866*. Teresina: EDUFPI, 2011. p. 109.

⁵ CHAVES, Joaquim (Mons.). *O Piauí na guerra do Paraguai*. In: _____. *Obra completa*. Teresina: Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves, 2013. 242-3.

⁶ SUICÍDIO. *Diário do Povo*. Rio de Janeiro, ano 1, n. 35, 10 out. 1865, p. 2; SUICÍDIO. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, ano 50, n. 265, 11 out. 1867, p. 2.

O enredo do drama segue basicamente a história conhecida, contendo poucas alterações e cinco personagens: Jovita Alves Feitosa, 17 anos; Pedro Martins Feitosa, pai de Jovita, 58; Anacleto Ferreira, 25; Henrique, noivo de Jovita; e padre João da Natividade, 46. Na narrativa, Jovita é apresentada como filha única de um tímido proprietário de terras da cidade de Jaicós, que via no casamento da filha com Henrique, mancebo residente na região, uma garantia de futuro para a moça. No decorrer do drama, enquanto Jovita espera o retorno do noivo, que fazia viagem a Teresina, é assediada com frequência por Anacleto, jovem que não aceita a indiferença com que era tratado.

Após dias sem notícias de Henrique, persistentes reclamações do pai e sucessivas investidas de Anacleto, Jovita recebe a visita de padre João, que lhe traz uma carta escrita pelo noivo. Após ler a correspondência, Jovita se desespera, pois descobre que Henrique havia sido capturado em Teresina para servir como voluntário da pátria na Guerra do Paraguai. Após tomar conhecimento da sorte desfrutada pelo noivo, inicia-se longo diálogo com padre João. Inconformada com o rapto de Henrique, a jovem esbraveja seguidas vezes contra a pátria, ao passo que o sacerdote defende a necessidade de sacrifícios pela nação. Após longas falas das personagens, expoentes de ângulos diferentes referentes à forma de conceber a conjuntura proporcionada pela Guerra do Paraguai, o primeiro ato do drama se encerra com Jovita declarando que partiria rumo aos campos de batalha:

– Nada disso, meus senhores. Não estou louca, não deliro e, nem tão pouco, estou maníaca. Serei uma heroína em defesa da minha pátria. Todo o mundo assim me julgará. Todos pensaram que fui levada pelo patriotismo. Que importa? De uma só vez eu cumprirei os dois mais santos deveres (com ênfase): Pelo amor e pela pátria.⁷

Conforme os jornais informam, o segundo ato ambienta-se nos acontecimentos vivenciados por Jovita em Teresina e durante sua viagem ao Rio de Janeiro, e o terceiro ato se passa no Rio de Janeiro, onde acaba impedida de seguir viagem, passando a residir na capital federal, onde morre de forma trágica após uma desilusão amorosa.

O final da fala de Jovita, destacado anteriormente, mostra-se emblemático. A personagem reconhece a polifonia de sua atitude e informa que seu alistamento não teria somente uma leitura. Simultaneamente, oferece aos espectadores e leitores múltiplos significados para a narrativa que se desenrolava.

⁷ BATISTA, Jônatas. Jovita ou a heroína de 1865. *Revista da Academia Piauiense de Letras*, Teresina, ano 1, n. 1, jun. 1918, p. 32.

A leitura dos sentidos históricos desse drama percorre espaços escorregadios, pois sua compreensão exige atenção para ao menos dois contextos distintos, dito de outra forma, mostra-se pertinente realizar uma leitura de duas historicidades, a da obra e a do autor.⁸ Em *Jovita ou a heroína de 1865*, a historicidade da narrativa encontra-se em meados da década de 1860, em meio ao desenrolar da Guerra do Paraguai e ambientada em três espaços: o primeiro ato passa-se em Jaicós-PI, o segundo em Teresina e o terceiro no Rio de Janeiro. A historicidade do autor, por sua vez, ambienta-se nos primeiros anos da década de 1910, no momento da criação literária, influenciada por questões políticas, sociais e econômicas, que, por serem partilhadas pelos grupos que integravam o público, podem ter interferido nos significados resultantes de sua apropriação.

A historicidade da narrativa apresenta-se como uma reflexão sobre os momentos contemporâneos à Guerra do Paraguai, em que se aborda especialmente a mentalidade popular em relação ao sentimento de pertencimento a uma nação, bem como seus impactos em meio a uma sociedade rural, de organização familiar e economicamente frágil. Nesse sentido, observa-se, pelo diálogo entre Jovita e padre João, a apresentação de dois ângulos que podem ser compreendidos como exposições conjunturais opostas em relação à noção de pátria.

Enquanto a jovem revolta-se contra o Estado, perante a imposição dos serviços militares a seu amado, padre João esboça um discurso oficial ao pregar a defesa da pátria como um dever dos homens, sempre que solicitados; a recusa, segundo a visão do sacerdote, significaria insubordinação e egoísmo. Percebe-se que o apego defendido pelo padre, até então um empregado provincial, não se fazia presente em Jovita, que seguia esbravejando contra o sequestro do noivo.

Ao ser acusada de egoísta, Jovita retruca e expande a voz, denunciando o abandono do governo central em relação às regiões periféricas, que, conforme seu pensamento, sempre exigia esforços sem a devida retribuição. Segue-se, então, por meio de Jovita, uma exposição do impacto na estrutura social e familiar que aquele conflito provocava, ocasionando o desamparo das famílias, já que seus provedores partiam aos campos de batalha. Segundo a jovem, diante do pedido da pátria, não existia esperança de retorno dos combatentes, significando assim o sacrifício de milhares de vidas, que deixavam mães, irmãs, noivas e filhos desamparados:

Exige o sacrifício de milhares de vidas, pouco lhe importando a falta que, no recesso dos lares enlutados, façam essas mesmas vidas. Que gemam as

⁸ CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 19.

crianças sem pão, que desfaleçam as mães desamparadas, que morram noivas de dor e de saudade... Que importa! A Pátria assim o exige, a Pátria assim o quer.⁹

Encontram-se na narrativa diferentes percepções sobre a obrigação popular em relação à pátria. De um lado, encontra-se Jovita, com uma mentalidade em que a noção abstrata de pertencimento nacional não estava consolidada; de outro, o pároco expressando o discurso oficial, com exigências e argumentos sobre os deveres patrióticos atinentes ao povo. A negação da pátria, feita por Jovita, representa o resultado do impacto gerado pela intromissão do Estado, que buscava intervir no cotidiano social das regiões periféricas para satisfazer necessidades, causando assim receios, ressentimentos e a rejeição ao poder instituído.

Outro aspecto desse contexto contemplado pelo drama trata-se do processo de recrutamento forçado que ocorreu nas províncias, mecanismo amplamente criticado pelos opositores da Monarquia.¹⁰ Segundo Johny Santana de Araújo, os recrutados compunham um grupo heterogêneo, desde homens que viviam na criminalidade, passando por pessoas de boa índole que estavam fora do sistema produtivo e sujeitos que se encontravam distantes dos domínios de seus padrinhos políticos ou das redes de solidariedade locais, caindo assim nas mãos dos recrutadores. Esse meio se intensificou após o esgotamento da adesão voluntária, que era impulsionada pela intensa veiculação de discursos patrióticos:

Quando o período de convocação construído pelo discurso patriótico esgotou, muitas redes de proteção social cuidadosamente construídas por homens pobres honrados ao longo do tempo, que se caracterizavam por apadrinhamento político, tornaram-se sem efeito durante a fase mais aguçada da campanha de alistamento [...] As perseguições políticas se tornaram comuns e indiscriminadas, fossem designando guardas nacionais ou alistando pobres apadrinhados de políticos adversários [...]¹¹

O recrutamento de Henrique, que ocorre em Teresina, distante de onde residia, justifica-se por se encontrar distante do local em que dispunha de laços sociais, e realça os

⁹ BATISTA, Jônatas. Jovita ou a heroína de 1865. *Revista da Academia Piauiense de Letras*, Teresina, ano 1, n. 1, jun. 1918, p. 28.

¹⁰ Em Teresina, eram veiculados posicionamentos contrários aos recrutamentos forçados, especialmente em jornais oposicionistas. Em *O Amigo do Povo*, periódico redigido por David Caldas, reproduziam-se artigos de outros jornais criticando o recrutamento indiscriminado, assim como denúncias contra os métodos utilizados em regiões rurais e a descrição de supostas partidas com os recrutados algemados e cabisbaixos sob a indiferença social. Cf.: FRUTOS da guerra. *O Amigo do Povo*. Teresina, ano 1, n. 16, 14 mar. 1869, p. 3-4; VITÓRIA da ditadura. *O Amigo do Povo*. Teresina, ano 1, n. 23, 21 ago. 1869, p. 4; RECRUTAS. *O Amigo do Povo*. Teresina, ano 1, n. 23, 21 ago. 1869, p. 4.

¹¹ ARAÚJO, 2011, p. 105-6.

indícios de um possível empenho do dramaturgo em veicular elementos condizentes com o conhecimento histórico sobre o período da narrativa. Ainda que não fosse o objetivo central, pela obra realiza-se uma (re)leitura dos acontecimentos, o que se mostra possível pelas características próprias de um drama histórico, gênero que, segundo Luiz Paulo Vasconcelos, pode ser compreendido como obras cujos argumentos centrais se baseiam em fatos históricos.¹²

Entretanto, ainda que *Jovita* estivesse ancorada em narrativas do passado conhecidas por determinados grupos sociais, trata-se de um produto artístico, e como tal, regido também por princípios estéticos e poéticos que permitiram ao autor revisitar o passado com sensibilidade e “pela perspectiva das inquietações do presente.”¹³ Cabe ressaltar ainda que a liberdade poética não significa uma autonomia sem condicionamentos, pois, conforme destaca Raymond Williams, inexistente uma criação artística totalmente autônoma.¹⁴ No caso de um drama histórico, o estético e o poético possuem interdependência com uma história viva na memória do público e dos artistas.

Embora esse gênero teatral não seja uma narrativa histórica sistemática, possui um fio condutor previamente conhecido pela sociedade e que não pode ser totalmente subvertido, a não ser por opção clara do dramaturgo, escolha geralmente possível por meio de convenções ou rupturas estéticas, como em movimentos de vanguarda, o que não foi o caso de Jônatas Batista. Ainda que o drama possibilite variações narrativas, como podem ser identificadas, esse gênero exigia um mínimo de compromisso intelectual ao retratar no palco uma determinada história conhecida pelo público, como a trajetória de Jovita Alves Feitosa.

A partir do exposto, observa-se que o drama possui como fio condutor a história de Jovita, mas o dramaturgo privilegia o suposto recrutamento de seu namorado como motivo para o alistamento da jovem, acontecimento mencionado em periódicos que buscavam deslegitimar o alistamento de Jovita e desestabilizar o então presidente da província. A necessidade de delinear seu drama em torno de uma personagem viva na memória social provavelmente exigiu do dramaturgo uma profunda pesquisa sobre Jovita e os acontecimentos durante a Guerra do Paraguai, possivelmente em jornais, como era comum entre os literatos

¹² VASCONCELOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. 6. ed. Porto Alegre: LP&M, 2009. p. 97.

¹³ COLLAÇO, Vera. Dramaturgia e cena: *Dona Maria I* embarca em delírios e medos. In: NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa; SILVA, Jaison Castro; FERREIRA, Ronyere (org.). *História e arte: teatro, cinema, literatura*. Teresina: EDUFPI, 2016. p. 120.

¹⁴ WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

do período que se voltavam ao passado, mas sem uma reflexão sobre os sentidos do que era publicado sobre a voluntária.¹⁵

Dessa forma, percebe-se que a historicidade da narrativa apresenta-se como um referencial histórico e cultural indispensável para a compreensão das possíveis apropriações de *Jovita ou a heroína de 1865*, entretanto, mostra-se igualmente necessário o deslocamento a um contexto posterior, vivenciado pelo dramaturgo e pelo público que assistiu ao espetáculo.

Diante da historicidade do autor, além da paixão avassaladora de Jovita, a peça ganha contornos profundamente políticos, possibilitando uma leitura de sua narrativa como uma crítica ao regime monárquico, aproximando-se assim dos posicionamentos expostos por seu autor em outras publicações. Em crônica de 1920, Jônatas Batista apresentou a monarquia como responsável pela escravidão e seus horrores,¹⁶ e em outras ocasiões como um regime político marcado pela pessoalidade, responsável pelo sofrimento e desamparo popular. Termos semelhantes ao se referir à monarquia podem ser observados nas falas de Jovita:

Padre João – Mas isso é muito egoísmo de sua parte, minha filha. Os homens têm desses deveres imperiosos.

Jovita (sempre exaltada) – Egoísmo? ... Egoísmo sim; mas egoísmo pelo amor; enquanto que o egoísmo da pátria nada mais é do que o interesse de meia dúzia de ambiciosos. Para que eles subam, para que eles se elevem, felizes e satisfeitos, arrancam os filhos das mães, os irmãos às irmãs, os noivos às noivas. E a recompensa? A morte estúpida e cruel e, logo depois, o esquecimento e a ingratidão.¹⁷

Jovita, no decorrer da narrativa, acusa a monarquia de egoísmo, de não servir ao povo, mas aos interesses de uma minoria, vocabulário parecido com o utilizado por críticos ao regime nas décadas seguintes a sua extinção, e igualmente semelhantes aos insatisfeitos com os caminhos trilhados pelos governos republicanos. Em crônicas de 1909, Jônatas Batista chamou a República de monárquica e egoísta,¹⁸ imersa em decepções causadas “pelos interesses pessoais, pelas camaradagens compadrecas [...] vagando sem rumo, no revolto oceano do egoísmo e dos interesses pessoais”.¹⁹

¹⁵ Por meio dos folhetos publicados no período, percebe-se que a pesquisa em jornais para a recomposição de acontecimentos ou biografias era prática comum entre os literatos locais, como exemplos podemos citar *O teatro em Teresina*, de Higino Cunha, *Frei Serafim de Catania*, de Elias Martins, e *História de Teresina*, de Clodoaldo Freitas. Cf.: CUNHA, 1922; FREITAS, Clodoaldo. *História de Teresina*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1988; MARTINS, Elias. *Frei Serafim de Catania*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917.

¹⁶ BATISTA, Jônatas. Terra da luz. *A Reforma*, Vila Seabra (AC), ano 3, n. 84, 4 jan. 1920, p. 3.

¹⁷ BATISTA, Jônatas. Jovita ou a heroína de 1865. *Revista da Academia Piauiense de Letras*, Teresina, ano 1, n. 1, jun. 1918, p. 28.

¹⁸ BATISTA, Jônatas. *Poesia e prosa*. 2. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2015, p. 141.

¹⁹ BATISTA, Jônatas. Crônica. *Alvorada*, Teresina, ano 1, n. 1, 15 jul. 1909, p. 3.

O período em que *Jovita* foi escrito estava marcado por forte desilusão política dos literatos em relação ao regime republicano. Buscavam, através da imprensa, denunciar as tiranias, os descasos e os abandonos sociais. Essa desilusão, marcada pela constatação dos rumos torpes da República e de seus vícios, provocou entre muitos literatos o desenvolvimento de uma retórica da indiferença, da qual Jônatas Batista e seu círculo de amizade eram adeptos, grupo formado ainda por Edison Cunha,²⁰ Antônio Chaves,²¹ Celso Pinheiro,²² Zito Batista,²³ entre outros.

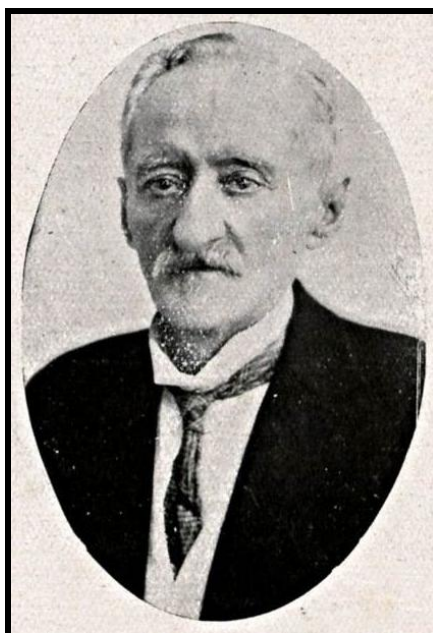


Imagem 12 – Higino Cunha.

Fonte: *Fon Fon*. Rio de Janeiro, ano 23, n. 20, 18 maio 1929, p. 54.

²⁰ Edison da Paz Cunha nasceu em 1891 e faleceu em 1973. Formado pela Faculdade de Direito do Recife, atuou como poeta, jornalista, professor, advogado e promotor, além de ter ocupado diversos cargos administrativos no Piauí. Foi um dos fundadores da Academia Piauiense de Letras. Entre suas obras estão: *Razões finais*, em coautoria (1941), *Correspondência para você* (1943) e *Vozes imortais* (1945). Cf.: ADRIÃO NETO. *Dicionário biográfico: escritores piauienses de todos os tempos*. Teresina: Halley, 1995. p. 97

²¹ Antônio Chaves nasceu em 1882 e faleceu em 1938. Foi poeta, jornalista, conferencista e um dos fundadores da Academia Piauiense de Letras. Entre suas obras estão: *Almas Irmãs* (1907), em parceria com Celso Pinheiro e Zito Batista; *Nebulosas* (1916); e *Poema da mágoa* (1919). Cf.: GONÇALVES, Wilson Carvalho. *Antologia da Academia Piauiense de Letras*. Teresina: [s. ed.], 2000. p. 59-62; MOURA, 2014, p. 19.

²² Celso Pinheiro nasceu em 1887 e faleceu em 1950. Foi poeta, jornalista e cronista, com sua obra marcada pelo pessimismo. Ocupou a cadeira de número 10 da Academia Piauiense de Letras. Entre suas obras estão: *Almas irmãs* (1907), em parceria com Antônio Chaves e Zito Batista; *Flor incógnita* (1912); e *Poesias* (1939). Cf. ADRIÃO NETO, 1995, p. 203.

²³ Raimundo Zito Batista nasceu em 1887 e faleceu em 1926. Foi poeta, professor e jornalista, redigiu e colaborou em jornais no Piauí e outros estados. Entre suas obras estão: *Almas Irmãs* (1907), em parceria com Antônio Chaves e Celso Pinheiro; *Chama Extinta* (1918); *Harmonia dolorosa* (1924); e *Poesias reunidas* (1924). Cf.: GONÇALVES, 2000, p. 423-426; PINHEIRO, João. *Literatura piauiense: esboço histórico*. 3. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2014. p. 184-185.

Essa posição deve-se em certa medida às experiências vivenciadas em busca da manutenção material e as trajetória de seus “mestres”. Esses literatos, especificamente o grupo o qual o dramaturgo integrava, tinham como referências intelectuais homens consagrados, como Clodoaldo Freitas e Higino Cunha, sujeitos que amargaram turbulentas trajetórias sociais em decorrência de suas atuações políticas. Segundo Teresinha Queiroz, a vida de Clodoaldo Freitas foi marcada pela peregrinação espacial, residindo em alguns estados, entre eles Piauí, Maranhão, Minas Gerais e Pará, andanças motivadas por perseguições políticas e impossibilidades de atuação enquanto estava na oposição, uma instabilidade justificada à luz de “sua acidentada participação política desde o Império.”²⁴

A vida de Higino Cunha (imagem 12), embora menos conturbada, foi igualmente influenciada pela volubilidade financeira e “[...] A partir de 1900, quando suas ocupações principais se definem, só terá um episódio de acintosa perseguição política – a demissão em 1915, por Miguel Rosa, dos cargos vitalícios tanto de Procurador dos Feitos da Fazenda, como de professor do Liceu Piauiense.”²⁵

A partir dessas experiências amplamente conhecidas em Teresina, muitos dos jovens intelectuais se moveram a uma atuação política supostamente apartidária, resguardada pelo escudo semântico de uma suposta indiferença. Edison Cunha, em texto publicado em 1943, assim se refere à relação mantida por seu círculo de amigos e a política partidária:

Mas, voltando ao passado, formávamos um grupo tido como indisciplinado, por que não nos acomodávamos às normas e exigências dos partidos políticos, em torno dos quais gravitava a vida social teresinense. Vivíamos à eles indiferentes, ciosos de nossa liberdade de pensamento, do direito de dizer, escrever e gritar o que nos viesse à telha. Embora não vissem com bons olhos essa rebeldia, os dirigentes das agremiações partidárias não lhe opunham obstáculos e limitavam-se a chamar-nos, pejorativamente, **os poetas**. Éramos para eles os poetas, como tal, sem responsabilidade nos conceitos de sonhadores.²⁶ [Grifo do autor]

Segundo um estudo específico indicou,²⁷ esses discursos veiculando uma suposta indiferença com a política partidária tratavam-se de tentativas de construção de imagens

²⁴ QUEIROZ, Teresinha. *Os literatos e a República: Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as tiranias do tempo*. 3. ed. Teresina: EDUFPI, 2011. p. 129.

²⁵ QUEIROZ, 2011, p. 128.

²⁶ CUNHA, Edison. Si rite recordor. *Revista da Academia Piauiense de Letras*, Teresina, ano 26, n. 20, dez. 1943, p. 39.

²⁷ FERREIRA, Ronyere; QUEIROZ, Teresinha. Literatos, política e vida prática em Teresina nas primeiras décadas do século XX. In: NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa; SILVA, Rodrigo Caetano; FERREIRA, Ronyere (org.). *História e política: problemas e abordagens em contextos brasileiros*. Teresina: EDUFPI, 2016. p. 211-228.

distanciadas dos embates políticos. Entretanto, uma análise detida das atuações profissionais no setor público e as sociabilidades mantidas por esses literatos, sobretudo Jônatas Batista, Antônio Chaves, Edison Cunha, Celso Pinheiro e Zito Batista, é possível não só constatar uma proximidade com os líderes dos partidos políticos, sobretudo aqueles da situação, como a construção de narrativas minimamente sistematizadas sobre questões políticas referentes ao período republicano.



Imagem 13 – Sentados, a contar da esquerda: Jônatas e Zito Batista, Joel de Oliveira e Modesto Costa. Em pé, na mesma ordem: José Pacheco, Antônio Chaves, M. Fernandes de Oliveira e Francisco Nunes.

Fonte: *O Malho*. Rio de Janeiro, ano 9, n. 386, 5 fev. 1910.

Jônatas Batista, em suas crônicas e palestras, defendia uma atuação política voltada aos pobres, com representantes qualificados para o exercício do poder. Essa distinção, para o literato, possuía como características a capacidade de conquistar respeito popular por mérito pessoal e não por apadrinhamentos, dignidade, confiança, prática de boas ações, “[...] inteligência superior e um patriotismo a toda prova”.²⁸ Os políticos detentores desses atributos, segundo acentuava, seriam merecedores de aplausos e elogios.

Por meio de seus escritos, Jônatas Batista aproximava-se daqueles que defendiam um regime republicano reformado, pois estaria ainda com aspectos característicos de uma monarquia, qualificada por ele como egoísta, individualista e excludente. Esses

²⁸ BATISTA, Jônatas. Crônica. *Alvorada*, Teresina, ano 1, n. 6, 30 set. 1909, p. 4.

posicionamentos, longe de serem sua exclusividade, foram recorrentes na produção de diversos escritores do período, que criticavam o regime republicano consolidado no início do século XX e visavam à retomada dos princípios pregados, que nortearam a propaganda do regime nas décadas finais da monarquia. Segundo Teresinha Queiroz:

[...] surge na imprensa brasileira um viés de crítica feita especialmente pelos republicanos históricos alijados dos quadros de mando político, como um dos grupos expurgados visando à consolidação e homogeneidade da proposta de república vitoriosa. Esses críticos, abrigados por vezes nos quadros das oposições oligárquicas locais, usam o espaço da imprensa para a veiculação das propostas políticas a que nos referimos como de republicanização da República.²⁹

As críticas de Jônatas Batista ao regime político em vigor possuíam uma essência semelhante à de republicanos históricos que militavam na imprensa, entre eles Clodoaldo Freitas, segundo o qual os governos estabelecidos invertiam o espírito do regime, seja com a negação da cidadania, que ocorria através da exclusão de mulheres e analfabetos dos processos eleitorais, ou pela impossibilidade de livre escolha dos representantes políticos, pois imperavam as fraudes eleitorais e os diversos estratagemas para amedrontar eleitores da oposição.³⁰

Para Jônatas Batista, a reforma se daria por aqueles que resgatariam a essência republicana, sujeitos que deveriam ser guiados pela sabedoria e governar para o povo. Nos anos de 1909 e 1910, devido às eleições presidenciais, esse ideal era personificado na figura do baiano Rui Barbosa, intelectual que era cogitado para uma candidatura. Os líderes indiferentes ao povo e às letras, na visão do literato, estariam na “classe de homens vulgares, dos homens que se não preocupam com os problemas máximos e superiores da existência, vivendo vida subalterna, vivendo fora das letras, das artes e da ciência”.³¹ Rui Barbosa localizava-se, embora fosse candidato das oligarquias paulistas, em um perímetro de idealização de muitos escritores do período, assim como outros políticos sensíveis às letras, como Abdias Neves, Coelho Neto e Félix Pacheco.

Esses literatos críticos viam como solução uma maior inserção de intelectuais nos postos de mando político. Durval Júnior,³² em crônica de 1912, destacou serem passados os

²⁹ QUEIROZ, Teresinha. Clodoaldo Freitas e a republicanização da República. In: _____. *História, literatura, sociabilidades*. 2. ed. Teresina: EDUFPI/APL, 2015. p. 23.

³⁰ QUEIROZ, 2015, p. 25-26.

³¹ BATISTA, 2015, p. 167.

³² O *Diário do Piauí* (1911-1914) publicou algumas colunas com assinaturas de pseudônimos, entre eles João Bizarro, Zut e Durval Júnior. O último mantinha a coluna “Da tebaida”, com a transcrição de supostas

tempos de separação entre literatura e política: “São outros, outros muito diferentes os tempos atuais. Coelho Neto, Medeiros e Albuquerque, Feliz Pacheco e muitos, fazem, hoje em dia, as honras da câmara federal, que se ufana de contá-los em seu recinto, como os legítimos representantes das letras pátrias.”³³

Em síntese, os aspectos monárquicos perpetuados pelos governos republicanos, segundo o vocabulário dos literatos críticos, pautavam-se na constatação do abandono do povo, na recusa da cidadania plena, no egoísmo dos líderes políticos e na inacessibilidade das esferas de poder. Em *Jovita ou a heroína de 1865*, prevalecem nas falas da protagonista acusações semelhantes ao regime monárquico, sobressaindo-se um vocabulário próximo ao utilizado pelos críticos dos supostos descaminhos republicanos. Essa proximidade pode ser observada na fala de Jovita:

Ficarei só. Só e ao desamparo, por que a pátria – que terrível ironia! A Pátria, que tinha o dever de amparar-me, por que fico sem nenhuma proteção, arranca-me o noivo e, com ele, as minhas únicas esperanças. (Chorando) É bem triste, padre João; é bem triste o futuro que me aguarda.³⁴

Pelo exposto, a apropriação de *Jovita* poderia ter sido feita como uma releitura crítica do passado, com ênfase no abandono popular no contexto da Guerra do Paraguai, entretanto, à luz das experiências com os governos republicanos, igualmente poderia suscitar referências ao contexto político e social vivenciados pelo dramaturgo, pelos artistas e pelos espectadores.

Entretanto, a análise da recepção do drama evidencia especialmente um enfoque estético, a valorização do dramaturgo, dos atores e do caráter supostamente patriótico do exemplo de Jovita. Em 12 de março de 1912, foi anunciada a conclusão do drama histórico *Jovita ou a heroína de 1865*,³⁵ com promessa de que em breve seria encenada, possivelmente pela Companhia Salvaterra, que realizava temporada regular em Teresina. Dessa forma,

correspondências enviadas a personalidades da sociedade teresinense, sobre os mais diversos temas. Segundo a pesquisa empírica possibilitou constatar, Durval Júnior trata-se de um pseudônimo criado por Jônatas Batista em meados da década de 1900. Com essa assinatura, localizamos ao menos uma dúzia de crônicas, um conto e um texto memorialístico em periódicos como o *Diário do Piauí*, a *Revista da Academia Piauiense de Letras e Cidade Verde*, esta era redigida por seu irmão, Zito Batista. Cf.: SEM COMENTÁRIOS ao Durval Júnior. *O Comércio*, Teresina, ano 2, n. 77, 8 dez. 1907, p. 1; DURVAL JR [Jônatas Batista]. Violão. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 288, 31 dez. 1912, p. 1; LITERICULTURA. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 35, 15 fev. 1912, p. 1; DURVAL JUNIOR [Jônatas Batista]. Da Tebaida: cartas e bilhetes íntimos. *Diário do Piauí*, Teresina, ano 2, n. 63, 22 mar. 1912, p. 1; FERREIRA, Ronyere; QUEIROZ, Teresinha. Escritos ressentidos em Teresina no início do século XX. In: NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa; TAMANINI, Paulo Augusto (org.). *História, culturas e subjetividades: abordagens e perspectivas*. Teresina: EDUFPI, 2015. p. 291-292.

³³ DURVAL JÚNIOR. Da tebaida. *Diário do Piauí*, Teresina, ano 2, n. 43, 24 fev. 1912, p. 2.

³⁴ BATISTA, Jônatas. *Jovita ou a heroína de 1865*. *Revista da Academia Piauiense de Letras*, Teresina, ano 1, n. 1, jun. 1918, p. 29.

³⁵ *JOVITA ou a heroína de 1865* [...]. *Diário do Piauí*, Teresina, ano 2, n. 54, 12 mar. 1912, p. 1.

construía-se aos poucos a expectativa “para conhecer, no palco, a história comovente da heroína”.³⁶

A Companhia Salvaterra se despediu da cidade em meados de 1912, sem que o drama fosse apresentado. Em 1913, a peça ainda estava inédita e continuavam os comentários nos jornais, possibilitando sua manutenção na pauta do dia. João Bizarro, em crônica de 21 de fevereiro de 1913, expôs vários elogios a Jônatas Batista, destacando seu potencial criativo, as reuniões literárias que ocorriam em sua casa e sua desenvoltura em meio à imprensa. Em uma dessas assembleias, o literato teria lido seu drama histórico, levando-o a concluir:

De certo, está um magnífico trabalho o drama histórico cuja leitura tivemos o prazer de ouvir naquela voluptuosa tarde de verão. É uma peça genuinamente piauiense [...] A facilidade espontânea das cenas, o conjunto harmonioso dos períodos fazem-nos acreditar que por vezes a pena do jovem dramaturgo teve manejos inspirados de uma palheta maravilhosa. Em verdade, Jônatas Batista foi extraordinário na forma e na concepção dessa obra.³⁷

Considerada esteticamente agradável, destacou-se na imprensa seu conteúdo emotivo e seu caráter patriótico, “digna de uma epopeia”, segundo um redator.³⁸ Dessa forma, ao menos na imprensa, prevaleceu o silêncio em relação a seus sentidos políticos. Para um articulista do *Diário do Piauí*, a estreia da peça, encenada pelo Recreio Teresinense, teria sido um sucesso, atestando se tratar de uma obra com estilo “superior”, e ainda pontuou: “Jovita ou a heroína de 1865 é uma bela peça que, traduzindo um fato emocionante dos tempos da guerra contra o Paraguai, é toda ela pontilhada de lances fortemente dramáticos, ressaltando as frases patrióticas e os gritos dos corações apaixonados.”³⁹

Essa apropriação do conteúdo pode ser atribuída parcialmente à memória positiva construída no Piauí em torno de Jovita, ressaltando-se seu suposto patriotismo e sua coragem, imagem cuja construção data de seu alistamento, quando o governo provincial valorizou ao máximo sua atitude e fez dela propaganda para incentivar o alistamento popular. Segundo Johny Santana de Araújo, a imagem de Jovita foi exaustivamente construída pela imprensa da época, “estabelecendo um estereótipo ideal de heroína nacional”, o burburinho de seu

³⁶ PELO teatro. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1275, 18 abr. 1914, p. 3.

³⁷ BIZARRO, João. Um drama piauiense. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 46, 21 fev. 1913, p. 2.

³⁸ TEATRO. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 1, n. 1, 10 fev. 1913, p. 3.

³⁹ PALCOS e telas: Recreio Teresinense. *Diário do Piauí*, ano 4, n. 89, 21 abr. 1914, p. 3.

alistamento na imprensa de várias províncias serviu para angariar adesão à guerra, conter a dissidência dos apoiadores no Rio de Janeiro e conscientizar sobre a importância da causa.⁴⁰

À época de seu alistamento, Jovita serviu como exemplo pedagógico e instrumento da propaganda oficial, suas fotografias, como a reproduzida no início desse tópico, eram vendidas na rua, eram difundidas com o objetivo de alastrar o desejo pela guerra. Na imagem, observa-se Jovita com roupas oficiais e uma postura retraída, uma aparência simples que propiciava não só admiração, como identificação, especialmente por parte dos populares, os principais destinatários dos discursos em favor do alistamento militar para servir na guerra.

A apropriação em termos patrióticos do drama de Jônatas Batista justifica-se ainda pela valorização desse sentimento e do militarismo nas primeiras décadas do século XX, sentimentos considerados por muitos escritores como fundamentais na constituição e salvaguarda da sociedade ocidental. A valorização desses sentimentos dava-se por meio da imprensa, com homenagens a datas patrióticas, mas igualmente em práticas cotidianas, como a anual Festa da Bandeira (imagem 7), os hinos cantados em teatros e escolas, as paradas militares que atraíam a atenção nas ruas e a criação de clubes militares, como o Tiro de Guerra n. 79.

Deve-se ainda ressaltar que a recepção de *Jovita ou a heroína de 1865* está intimamente ligada ao seu gênero teatral, o drama histórico, fortemente influenciado pelo drama romântico, que na tradição brasileira, desde meados do século XIX, esteve intimamente ligado ao nacionalismo romantizado e seu interesse em evocar acontecimentos e personagens heroicos, cujos protagonistas, assim como se observa com Jovita, são arrastados pela paixão “para os confrontos com a sociedade, suas leis e código moral, gerando enredos de forte impacto sobre a plateia.”⁴¹

Ao se frisar esses aspectos, associados à estética do drama histórico, os redatores de periódicos proporcionaram uma relativa perda dos sentidos políticos existentes na obra, silenciando em suas análises a íntima ligação que a dramaturgia do período estabelecia com a sociedade, assim como o exemplo até mesmo antipatriótico, um exemplo negativamente alternativo no qual Jovita se constitui na narrativa, uma jovem que esbraveja contra a pátria, que contesta uma autoridade sacerdotal, que partiu para a guerra objetivando exercer uma função até então atribuída aos homens, ludibriando a todos, pois partia em busca do noivo e

⁴⁰ ARAÚJO, 2011, p. 105-108.

⁴¹ F, J. R [João Roberto Faria]. Drama Romântico. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de Lima. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 127.

não por patriotismo, desobedecendo à família e desembocando em seu trágico suicídio, após ser abandonada pelo namorado inglês, uma relação reprovável no período, e tida como um caminho desonroso pelos periódicos que noticiaram sua morte.

3.2 *Astúcia de mulher*: “pequenina propaganda do feminismo”

Além de *Jovita ou a heroína de 1865*, estreou em 1914 a peça *Astúcia de Mulher*, com texto de Jônatas Batista e composições musicais de Durcila Batista, uma peça contemporânea, descrita por um redator como uma “pequenina propaganda do feminismo”.⁴² Seu enredo gira em torno das relações conjugais entre dois jovens recém-casados, Laura, de 18 anos, e Jorge, com 22.

A peça inicia-se com a jovem sentada, lendo impaciente enquanto espera o esposo, que ao chegar já anuncia estar de passagem, pois teria que ir a um baile em comemoração ao aniversário de um amigo. Após se arrumar, Jorge se despede friamente de Laura, prometendo não demorar, seria apenas o tempo de duas ou três danças. Irritada com o tratamento do marido a jovem desabafa à plateia: “É demais! ... Nem, ao menos, tem a delicadeza de me consultar se também desejo ir ao baile”.

Após a saída de Jorge, Laura decide se beneficiar da distração e dos ciúmes do marido para puni-lo. Resolve deixar uma carta antiga de Jorge jogada na sua sala, sem a assinatura do destinatário, contendo delicadezas, elogios e marcando um encontro, simulando assim uma traição. Em seguida, Jorge volta de forma repentina para buscar um lenço e pede que a esposa o busque. Ao se encontrar sozinho, observa o papel jogado e começa a ler. Sem reconhecer a própria letra, percebe então que se trata de uma carta amorosa destinada à esposa, marcando com urgência um encontro. Quando Laura retorna à sala, Jorge, exaltado, pede explicações:

Laura – Aqui está o lenço. Avia-te, se não queres perder a amável companhia de teu amigo...

Jorge – (que não recebe o lenço, depois de ligeira pausa) – Senhora, preciso de uma explicação sua...

Laura – (contendo o riso) – Que modos! ...

Jorge – Não dissimule. Lembre-se de que um homem desonrado é capaz de todas as loucuras.

Laura – (sempre contendo o riso) – Mas, afinal? Explique-se. Teria esquecido outra qualquer coisa?

⁴² PALCOS e telas: Recreio Teresinense. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 206, 10 set. 1914, p. 2.

Jorge – O caso é mais grave que o supõe (pega-lhe o braço, com ímpeto, trazendo-a, ainda mais à boca de cena) – Diga-me, senhora, quem é o signatário de semelhante infâmia?

Laura – (fingindo surpresa) Ah! ... O autor deste bilhete amável?

Jorge – (Cada vez mais enfurecido) – Amável, para a senhora, mas nojentoso, para mim. Diga-me: – tamanho arrojo?⁴³

Na sequência do diálogo Laura prolonga a revelação do destinatário da carta, enquanto Jorge mostra-se mais impaciente e ameaça perder o cavalheirismo. Mesmo diante da irritação do marido, a jovem, sem a revelação desejada por seu interlocutor, começa a questionar seus atos, suas andanças noturnas e seus divertimentos, ao passo que ela permanecia carente em casa: “Laura – (imperiosa) – Diga-me, senhor, que mal haveria em procurar eu uma distração, um meio de matar o tempo, o consolo de um *‘flirt’*, quando o meu ‘rico marido’ passa os dias na rua e as noites nos cafés?”.⁴⁴

Após os questionamentos, Laura entrega a outra metade do bilhete a Jorge, que lê rapidamente e reconhece sua assinatura, sentando-se “cansado e abatido”. Após descobrir-se envolvido na artimanha da esposa, decide não ir ao baile, mas acaba convencido de ir acompanhado por Laura, pois a cena forjada lhe teria dado uma lição, fazendo-o “um homem bem diferente do que fui; um marido inteiramente ao contrário do que era até bem poucos instantes”. A peça termina com Jorge redimido, Laura esperançosa, e ambos cantando as felicidades futuras.

Astúcia de Mulher, embora seja uma comédia curta, publicada inicialmente na imprensa e posteriormente em forma de folheto, possui em seu pequeno texto grande densidade de referências sociais. Através da comicidade, a obra se reveste de sensível crítica. Desde as primeiras falas das personagens percebe-se questionamentos que não se resumem à ficção, Laura dá vazão a sentimentos e inquietações envolvendo o lugar social das mulheres na sociedade e na instituição do casamento.

Encenada pela primeira vez em 1914, na noite de inauguração do Teatro Variedades e Café Familiar,⁴⁵ surgiu ao público em um momento de crescentes menções e debates em torno da liberdade feminina e sua participação nas diversões noturnas, como bailes, teatros e passeio público,⁴⁶ período em que prevalecia a desigualdade entre os gêneros no que se referia a direitos e funções sociais, prevalecendo formas de pensar conservadoras.

⁴³ BATISTA, Jônatas. *Astúcia de Mulher*. *O Piauí*, Teresina, ano 36, n. 88, 16 abr. 1925, p. 4.

⁴⁴ BATISTA, Jônatas. *Astúcia de Mulher*. *O Piauí*, Teresina, ano 36, n. 88, 16 abr. 1925, p. 4.

⁴⁵ PALCOS e telas: Recreio Teresinense. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 206, 10 set. 1914, p. 2.

⁴⁶ TITO, Arimathéa. Cultura feminina. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 66, 18 maio 1911, p. 1; MORENO, A. À uma senhora piauiense. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 234, 25 out. 1912, p. 1-2.

Se considerarmos os crescentes debates sobre as obrigações dos gêneros no período, *Astúcia de Mulher* pode ser compreendida como uma sátira das artimanhas femininas na perseguição de seus objetivos. As mulheres, ao menos as integrantes dos estratos sociais mais elitizados, encontravam-se em situação de dependência, cujos desejos eram tidos como a extensão das vontades dos cônjuges, e sua margem de atuação, como simples concessões matrimoniais. Laura se contrapõe a esse quadro por meio do embate indireto ao marido, exercendo o que se pode chamar de política cotidiana dos dependentes, que consiste em movimentos sinuosos e dissimulados, com o intuito de induzir nos demais as ações que lhe interessam.⁴⁷

Percebe-se que Laura, que se encontrava em um estrato social marcado pela dependência feminina, construiu um ambiente propício para que o marido reconhecesse os próprios erros. Por outro lado, o caminho indireto mostra-se relativo, tendo em vista que a peça possui uma energia crescente, ganhando aos poucos um forte teor de denúncia. O próprio mecanismo utilizado por Laura mostrava-se perigoso, sujeito a retaliações, como ela mesma reconhece ao perguntar a Jorge se estaria irritado: “Laura – (abraçando-o) – E, então? Estás zangado com a tua mulherzinha, por essa brincadeira?”⁴⁸

A construção dramaturgica do conflito entre Laura e Jorge possui sentidos práticos, as duas personagens ao se contraporem, funcionam como uma exposição literária de duas formas de conceber as posições femininas na sociedade e as relações estabelecidas pela instituição do casamento. Através de Jorge, coloca-se no palco um pensamento tradicional, no qual se atribui aos homens o campo público como local de atuação, ao passo que associa as mulheres ao ambiente privado, perspectiva que pode ser observada quando Jorge surpreende Laura recitando versos: “Jorge – Jesus! ... Temos uma poetiza! ... Olha que as mulheres que fazem versos, em regra geral, são péssimas donas de casa”.⁴⁹ Laura, por sua vez, representa o descontentamento feminino em relação às desigualdades do matrimônio. Através dela, surgem ponderações com caráter de denúncia que suscitam reflexões sobre as relações de gênero, como pode ser percebido em sua primeira fala:

É, realmente, para desesperar! ... Casa-se a gente prelibando um paraíso de delícias, um céu constante de gozos e felicidades, para, depois, mal são passados os quinze primeiros dias, ter saudade do tempo de solteira! ... [...] Por que somente ao marido é dado ampliar o mais que pode a liberdade

⁴⁷ CHALHOUB, 2003, p. 58-93.

⁴⁸ BATISTA, Jônatas. *Astúcia de Mulher*. *O Piauí*, Teresina, ano 36, n. 88, 16 abr. 1925, p. 4.

⁴⁹ BATISTA, Jônatas. *Astúcia de Mulher*. *O Piauí*, Teresina, ano 36, n. 88, 16 abr. 1925, p. 4.

desproporcional que lhe concede a sociedade? A eles – os homens – tudo; a nós – as mulheres – quase nada ou coisa nenhuma. Ora, isso revolta! ...⁵⁰

Pelo trecho transcrito, observa-se o descontentamento de Laura com o casamento por não ter concretizado suas expectativas, assim como sua indignação com as diferenças de liberdade que dispunham homens e mulheres. Essa fala é pronunciada no início da comédia, ganhando aos poucos mais consistência a um discurso que pode ser associado à tendências feministas. Em momento posterior, Laura lastima sua solidão noturna, “enquanto Jorge – cruel e desumano – vive do clube para as farras, dos bailes para o jogo!”.

Cabe ressaltar o caráter heterodoxo das mensagens emitidas por Laura, que informam a sorte de muitas jovens ao se casarem, sua desilusão e o protesto silencioso, tendo em vista que suas queixas são proferidas, até a metade da peça, unicamente à plateia. Em suas falas, a condição de dona de casa e a construção de uma imagem familiar ideal e alegre são associadas a uma prisão confortável: “Quanto mais preciso de viver, de gozar, de ter liberdades e alegrias, eis que me atiram em um cárcere, disfarçado em lar feliz, para uma prisão com alcova de luxo, para o isolamento constante e desesperador”.⁵¹

Esse isolamento seria responsável pela desconfiança que as mulheres casadas manifestavam em locais públicos, pois teriam se desacostumado com esses ambientes após o enlace matrimonial. Mas a crítica se volta em especial para a desigualdade de direitos entre homens e mulheres, explícita após o casamento. Ao homem era permitido frequentar os ambientes elegantes, cafés, bailes, teatros, cinemas, enquanto a mulher encontrava-se sob restrição a leituras ou exposição dos pensamentos. Sobre essa diferença em relação ao divertimento entre homens e mulheres após o casamento, Elizangela Barbosa Cardoso destacou:

Nos anos 1920, parte das mulheres dos segmentos sociais mais abastados frequentavam os espaços de lazer e de sociabilidades. Passeios no jardim da Praça Rio Branco, bailes, cinemas, fazia parte do dia a dia de muitas jovens. Contudo, muitas mulheres, quando casavam, deixavam de fluir o lazer, uma vez que era comum o fato de os homens isolarem as esposas no lar e continuarem circulando, nos mesmos espaços, que frequentavam quando solteiros.⁵²

⁵⁰ BATISTA, Jônatas. Astúcia de Mulher. *O Piauí*, Teresina, ano 36, n. 88, 16 abr. 1925, p. 4.

⁵¹ BATISTA, Jônatas. Astúcia de Mulher. *O Piauí*, Teresina, ano 36, n. 88, 16 abr. 1925, p. 4.

⁵² CARDOSO, Elizangela Barbosa. *Identidades de gênero, amor e casamento em Teresina: (1920-1960)*. 2010. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010. p. 353-354.

Desigualdades no matrimônio, liberdade para manifestar pensamentos, conflitos conjugais são algumas das questões que surgiram no palco. Em tempos de debates sobre o feminismo, movimento pouco conhecido e muito temido em Teresina, essa certamente foi uma das referências sociais suscitadas nos espectadores, o que é reforçado por fala de Laura, em que reconhece que colocar sob suspeita a legitimidade das relações de gênero estabelecidas poderia ser compreendido como uma prática feminista:

Entendo, porém, que deve haver mais justiça, mais equidade. Se isso é feminismo, estou com o meu sexo: – sou feminista. Pois haverá quem diga, em boa fé, que é lícito, que é humano o Jorge se divertir, a dançar, a rir, a passear, sem ver, sem compreender que também preciso viver; sem se lembrar, enfim, de que também sou gente?⁵³

As falas de Laura repudiam o confinamento doméstico e o fosso existente entre os direitos das mulheres e dos homens. Ao chegar ao final da comédia, encontram-se outras alegorias, que, se associadas diretamente a esses debates e ao seu contexto social de produção, trata-se do término do embate entre duas formas de conceber as relações de gênero, uma marcadamente associada a uma visão tradicional e outra às novas demandas femininas.

A modificação radical do comportamento de Jorge pode ser lida como rumos alegóricos do embate, que, após ser ludibriado pela esposa, “senta-se cansado e abatido”, colocando-se perante ao público e aos leitores um desgaste, de Jorge, evidentemente, mas igualmente de uma estrutura que legitimava as relações desiguais entre os sexos. Jorge e sua experiência de derrota associam-se aos temores expressos pelo grupo que representava. Essa experiência seria fruto de atitudes como as tomadas por Laura, que após a insatisfação silenciosa, passou ao questionamento, assim como muitas feministas desde o século XIX. Após o conflito, o abatimento e a reconciliação, a comédia termina com o casal cantando:

Não mais os negros dissabores
Nem a tristeza um átomo sequer!
Venham do beijo os tépidos ardores
Ai, quanto pode a “astúcia de mulher”⁵⁴

Esses sentidos ao enredo da peça são possíveis a partir de dois fatores: a trajetória social de Jônatas Batista, que evidencia os mecanismos com que homens de letras buscavam analisar e interferir nas relações de gênero em Teresina; e aos frequentes debates sobre o avanço do feminismo, na Europa e no Brasil. Ressalta-se que embora o feminismo não tenha

⁵³ BATISTA, Jônatas. Astúcia de Mulher. *O Piauí*, Teresina, ano 36, n. 88, 16 abr. 1925, p. 4.

⁵⁴ BATISTA, Jônatas. Astúcia de Mulher. *O Piauí*, Teresina, ano 36, n. 88, 16 abr. 1925, p. 4.

se tornado um movimento organizado em Teresina, contou com adesão de ambos os sexos, que proporcionaram reflexões sobre as condições femininas. Jônatas Batista, dentro de suas circunstâncias históricas, pode ser classificado como feminista, tendo feito uso de seu lugar social para contribuir para as ressignificações das responsabilidades atribuídas a homens e mulheres na cidade.

Nesse sentido, *Astúcia de mulher* enquadra-se em um conjunto de produções literárias que tematizaram a mulher, suas atribuições sociais e o feminismo. Durante as primeiras décadas do século XX, nota-se o aumento das preocupações dos literatos com o movimento, com os anúncios de seu avanço.⁵⁵ O feminismo estava instalado em alguns países europeus e em alguns estados brasileiros, defendia maior equivalência entre os sexos e a ampliação das responsabilidades sociais das mulheres. Essas novas demandas eram observadas por muitos com preocupação, pois as compreendiam como uma subversão dos lugares naturais ocupados pelos gêneros, associando-as à desagregação familiar e social.

Esses escritos foram publicados de forma crescente no decorrer das primeiras décadas do século XX, relacionados principalmente à educação, profissionalização e luta por inserção feminina na política, as principais demandas da primeira onda feminista. Homens e mulheres escreviam, muitas vezes recorrendo ao uso de pseudônimos, manifestando-se a favor ou contra o movimento, especialmente motivados pelas novas ações de seus adeptos em outros países. Sobre este aspecto, Elizangela Barbosa Cardoso pontuou:

Homens e mulheres – que principiavam a escrever na imprensa, – passaram a expressar seus pontos de vista acerca destas questões, tornando visíveis formas de significação que se embatiam no contexto, no âmbito das disputas pela hierarquização do social. Isto porque, embora o feminismo não tenha se tornado um movimento organizado em Teresina, as suas demandas impulsionavam a reflexão e a redefinição das relações de gênero.⁵⁶

Essas novas demandas buscavam ampliar a atuação feminina na sociedade, visando à igualdade de acesso à educação formal, ao mercado de trabalho e sua participação na política, o que até então lhes era negado.⁵⁷ Em contrapartida, multiplicaram-se nos periódicos artigos acusando-as de concorrer aos homens no espaço público. Segundo Olívia Candeia Rocha:

Nesse contexto, o avanço das mulheres no espaço público e nas atividades que antes eram monopólio masculino e as reivindicações sufragistas instalavam um clima de inquietações que ameaçavam um modelo de

⁵⁵ O FEMINISMO avança. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 5, 7 jan. 1912, p. 1.

⁵⁶ CARDOSO, 2010, p. 15.

⁵⁷ CARDOSO, 2010, p. 15.

ordenamento social e familiar, constituindo um perigo iminente de perdas de espaços e poder pelos homens. Dessa forma, era preciso delimitar espaços de atuação para homens e mulheres na sociedade.⁵⁸

A partir dessa inquietação, Clodoaldo Freitas, em crônica intitulada “O feminismo”, expôs sobre o que considerava práticas feministas, sobre as obrigações das mulheres e sua instrução. A educada feminina, conforme enfatizou, deveria se voltar à formação de uma mãe de família, que deveria ser “pintora, costureira, cozinheira, gomadeira, modista, uma perfeita dona de casa, entendendo um pouco de tudo, principalmente das línguas, da música e das matemáticas elementares”, associadas ao ambiente doméstico, ao passo que deveriam esquivar-se das atividades pertinentes ao sexo masculino.⁵⁹

Para Clodoaldo Freitas, a adesão feminina às práticas em voga, baseadas supostamente no exibicionismo público e na falsidade – expressos no uso de pó de arroz, dentaduras e perucas –, as mulheres estariam sacrificando “a ventura doméstica para gozar do direito de disputar ao homem as prerrogativas inerentes a seu sexo”.⁶⁰ Dentre as obrigações pertinentes aos homens e que estariam sendo pretendidas pelas feministas, cita o direito de votar e ser votadas, a escrita jornalística e as atividades comerciais:

Estamos em um tempo em que a mulher entra conosco, resolutamente, na grande peleja pela vida e conosco se enxovalha na poeira das estradas, no foro, nas artes, nos hospitais, no comércio e até na política, já não falando nas igrejas, que são seu elemento preferido.⁶¹

A crônica de Clodoaldo Freitas representa o pensamento de parcela significativa da sociedade teresinense do período, que associava as mulheres ao ambiente doméstico, à missão da maternidade protetora, da cônjuge cuidadosa e dona de casa profissional. Os rumos das relações entre os sexos e as novas demandas femininas igualmente foram temas do cronista Dr. Y. Y., no jornal *O Arrebol*, que criticou o movimento feminista que supostamente se encontrava espalhado pelo mundo: “Na velha Europa, a conservadora, elas alcançaram vitórias consideráveis e na América elas estão também na vanguarda”.⁶² Para Dr. Y. Y., com o avanço do feminismo, a sociedade se encontrava marcada pela instabilidade nas relações

⁵⁸ ROCHA, Olívia Candeia Lima. *Mulheres, escrita e feminismo no Piauí (1875-1950)*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2011. p. 58.

⁵⁹ FREITAS, Clodoaldo. O Feminismo. In: _____. *Em roda dos fatos*. 2. ed. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1996. p. 71.

⁶⁰ FREITAS, 1996, p. 73.

⁶¹ FREITAS, 1996, p. 71.

⁶² DR Y. Y. Feminismo. *O Arrebol*, Teresina, ano 9, n. 39, 10 jun. 1923, p. 3.

sociais e familiares, e que tudo tenderia a mais modificações. Na crônica, aproximando-se de Clodoaldo Freitas, reafirmou o caráter natural da maternidade e a associação das mulheres ao ambiente privado.

Entretanto, mostra-se pertinente frisar que esses posicionamentos não eram unânimes nas primeiras décadas do século XX, e que se referiam às mulheres integrantes de grupos sociais mais favorecidos, tendo em vista que a exclusividade na atuação doméstica não se aplicava às mulheres pobres, que desde jovens estavam inseridas no espaço público para auxiliar no provimento do lar.⁶³

Durante as primeiras décadas do século XX, surgiram diversas manifestações de apoio à ampliação das responsabilidades sociais das mulheres, adesão essa de mulheres e homens de letras, que incentivavam a inserção feminina na educação, na política e nos espaços públicos de sociabilidades, entre eles estava Jônatas Batista, que em diversos momentos se manifestou a favor de maior protagonismo social das mulheres.

Nesse sentido, o literato publicou uma crítica a favor de Gilka Machado, poetisa criticada pela presença de forte cunho erótico em seus escritos. Para o literato, os críticos de Gilka Machado não passavam de moralistas, que através de grosserias insultavam-na pela imprensa do Rio de Janeiro. Essas análises negativas da produção de Gilka Machado, segundo postulou, seria mais “o extravasamento de um despeito incontido do que um estudo calmo, sincero e criterioso de um trabalho artístico”.⁶⁴ Enfatizou ainda que, longe de apagarem sua importância literária, tornavam-na mais conhecida:

[...] os rotineiros da arte, os conservadores, os caturras impenitentes não perdem vasa atirando-lhe todas as farpas envenenadas da maldade e da ironia...

Tudo isso, porém, longe de lhe empanar o brilho, longe de lhe diminuir o valor próprio, ao contrário, mais a elevará, tornando-a, se possível for, mais conhecida, mais admirada. Admirada, sim, moralistas e exagerados, críticos espetaculosos, por que os lindos versos de Gilka Machado são daqueles cuja leitura a gente se não cansa de repetir, de repetir sempre.⁶⁵

Esse parecer é uma fonte privilegiada sobre seu posicionamento em relação à atuação feminina na literatura, ainda que praticada por meio de poemas eróticos. Esse

⁶³ Segundo Pedro Vilarinho Castelo Branco, as mulheres pobres em Teresina desenvolveram diversas atividades com o objetivo de auxiliarem no sustento da casa, eram operárias, empregadas domésticas, vendedoras ou, na impossibilidade de outras ocupações, até mesmo prostitutas. Cf.: CASTELO BRANCO, Pedro Vilarinho. *Mulheres plurais*. 3. ed. Teresina: EDUFPI, 2013. p. 126-135.

⁶⁴ BATISTA, Jônatas. Gilka Machado. *Revista da Academia Piauiense de Letras*, ano 1, n.1, jun. 1918, p. 169.

⁶⁵ BATISTA, Jônatas. Gilka Machado. *Revista da Academia Piauiense de Letras*, ano 1, n.1, jun. 1918, p. 169-170.

posicionamento, reforçado ainda pelo constante estímulo à participação feminina nas manifestações culturais, como no teatro e na música, onde tanto sua esposa, Durcila Batista, e sua primogênita, Dilnah Batista, destacaram-se até meados da década de 1920, fazia com que os espectadores, inclusive mulheres, observassem possibilidades de atuação fora do espaço doméstico. Novas perspectivas que o literato divulgava inclusive no campo político.

De acordo com Elizangela Barbosa Cardoso, Jônatas Batista era um simpatizante da inserção feminina na política, o que se expressou na defesa que fez da candidatura da professora Josefa Ferraz ao cargo de Conselheiro Municipal, nas eleições de 1920, quando angariou sete votos.⁶⁶ Segundo artigo publicado no jornal *O Nordeste*, de propriedade de Jônatas Batista, os votos recebidos pela professora significavam que Teresina não era completamente indiferente ao movimento feminista, que já seria realidade em outras regiões do Brasil:

Felizmente tivemos uma prova insofismável de que Teresina não é de todo indiferente ao simpático movimento feminista que se avoluma no sul do país e que, pouco a pouco, vai se estendendo por todo Brasil. Uma mulher, a inteligente senhorinha, professora Josefa Ferraz, nas últimas eleições municipais, realizadas nessa capital, terça-feira última, obteve sete votos para conselheiro municipal. Ora, isso nada vale, à primeira vista, mas o certo é que tem uma alta significação política, social e progressista. Quer dizer, nada mais nada menos, que o povo, numa proporção animadora, reconhece o direito que a mulher, tanto quanto o homem tem de votar e ser votada, para qualquer cargo eletivo. Com franqueza que o fato nos encheu de entusiasmo, e é ainda possuídos desse entusiasmo que mandamos à professora Josefa Ferraz os nossos calorosos parabéns [...]. É sempre assim que as ideias crescem, ganham solidariedade da opinião pública, tornando-se mais tarde a mais bela e radiante realidade.⁶⁷

Esse entusiasmo seria fruto de sinais de que na cidade as mulheres estariam ampliando seus horizontes, processo motivado pelos inúmeros debates travados na imprensa e na literatura desde os primeiros anos do século XX. Poesias, crônicas, contos e peças teatrais pautavam sobre questões sensíveis, refletiam sobre as relações entre homens e mulheres e sobre a participação feminina na sociedade, como ocorreu em *Astúcia de mulher*.

Os diálogos estabelecidos pela peça tratam de questões datadas, ligadas a discussões que prevaleciam no período, sem a existência de profundas rupturas com os modelos estabelecidos para os gêneros. Na comédia, não se colocaram sob suspeita percepções elementares da desigualdade entre homens e mulheres, associando-se de forma humorada ao

⁶⁶ CARDOSO, 2010, p. 45.

⁶⁷ O FEMINISMO em Teresina. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 51, 20 nov. 1920, p. 3.

feminismo do início do século XX, que ainda operava com a compreensão de naturalidade da maternidade, buscando a partir desse pressuposto ampliar os direitos femininos. Segundo Cardoso, o feminismo organizado no Brasil pautava suas reivindicações, sobretudo, no tripé educação formal, mercado de trabalho e cidadania política, considerados imprescindíveis para a emancipação feminina.⁶⁸

Ainda que reconhecida como uma propaganda das emergentes ideias feministas, a peça de Jônatas Batista, ao menos na imprensa, aparentemente não provocou polêmica, sendo comentada sem alarde, mas com simpatia. Comédia de um ato, foi encenada em julho e em setembro de 1914. Conforme indicou Jônatas Batista, a peça foi apresentada uma terceira vez, possivelmente no início da década de 1920, no Teatro Cinema Pálace, tendo como intérpretes sua filha, Dilnah Batista, e Walmira Campos,⁶⁹ amadoras que desde meados da década de 1910 estiveram presentes em iniciativas culturais.



Imagem 14 – Dilnah Batista, estudante da Escola Normal, filha do casal Jônatas e Durcila Batista.
Fonte: *Vida Doméstica*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 67, 27 nov. 1923.

⁶⁸ CARDOSO, 2010, p. 15.

⁶⁹ Walmira Campos integrou o Petit Clube e atuou em *Santa Doroteia* (1917), *Disputa entre as flores* (1917) e *Astúcia de mulher*. Cf.: PELO teatro. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 238, 26 set. 1917, p. 2; BATISTA, Jônatas. *Astúcia de Mulher*. *O Piauí*. Teresina, ano 37, n. 88, 15 abr. 1925, p. 1; PETIT Clube. *O Arrebol*. Teresina, ano 11, n. 76, 31 maio 1925, p. 3.

Em notícia publicada no jornal *O Piauí*, em 13 de maio de 1925, ao comentar o folheto publicado com o texto da peça, o redator destacou que a obra, além de uma vitória, seria outra demonstração da qualidade literária de Jônatas Batista:

É com sinceridade de admiração que tecemos os mais favoráveis elogios à comédia aludida, onde, mais uma vez, o autor nos revelou sua decisiva e forte inclinação para a literatura teatral, em que as suas tentativas são sempre, coroadas do mais franco êxito, dadas as suas excelentes qualidades de espírito.

Temos prazer em cumprimentar ao digno confrade pela vitória da ‘Astúcia de mulher’, brilhante afirmação do seu temperamento de comediógrafo.⁷⁰

Astúcia de mulher evidencia um aspecto central na dramaturgia de Jônatas Batista, assim como na dramaturgia piauiense do início do século XX, que se trata da íntima ligação com as questões contemporâneas. Essas obras, cujos textos em sua maioria não foram preservados, manifestam em alguma medida transposições temáticas, argumentos e posicionamentos que se relacionam com outras produções intelectuais de seus autores. Essas características, cuja presença identifica-se alegoricamente em *Jovita ou a heroína de 1865*, e de forma mais explícita em *Astúcia de mulher*, consolidaram-se sobretudo através da ampla produção de espetáculos ligeiros em Teresina, como as revistas de costumes locais, que serão o assunto do tópico seguinte.

3.3 *O bicho*: riso e crise no teatro de revista

O bicho é uma revista de costumes escrita por Jônatas Batista, encenada pela primeira vez em julho de 1917, com 20 quadros musicais, distribuídos em um prólogo e dois atos, cuja temática gira em torno do jogo do bicho e das práticas de seus partícipes.⁷¹ O texto, publicado na imprensa e posteriormente na coletânea *Poesia e prosa*,⁷² inicia-se com o

⁷⁰ “ASTÚCIA de Mulher”. *O Piauí*. Teresina, ano 37, n. 112, 13 maio 1925, p. 1.

⁷¹ Segundo Magalhães, o jogo do bicho é uma loteria popular criada em 1893 pelo fundador do Jardim Zoológico do Rio de Janeiro, logo após a perda da subvenção oficial, visando ser outra fonte de renda para o local. No verso dos bilhetes de entrada havia a gravura de um animal, entre 20 disponíveis, que quando adquiridos habilitavam seu proprietário a concorrer a um prêmio em dinheiro ao final do dia, que era entregue segundo o animal escolhido previamente como premiado. Rapidamente a prática se espalhou pelo Rio de Janeiro, caindo na ilegalidade em abril de 1895, entretanto, continuou existindo na clandestinidade e se espalhou para diversas cidades do Brasil nas décadas seguintes. Cf. MAGALHÃES, Felipe Santos. *Ganhou leva, só vale o que tá escrito: experiências de bicheiros na cidade do Rio de Janeiro 1890-1960*. 2005. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

⁷² BATISTA, Jônatas. *O bicho*. In: _____. *Poesia e prosa*. Teresina: Projeto Petrônio Portela, 1985. p. 147-163; BATISTA, Jônatas. *O bicho*. In: _____. *Poesia e prosa*. 2. ed., Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2015. p. 183-200.

prólogo, parte inicial de caráter ilustrativo sobre o desenrolar do espetáculo, em que os Banqueiros⁷³ cantam e elaboram uma auto representação positiva, intitulando-se guardiões do dinheiro popular e gabando-se por viverem na riqueza, apesar da “malícia” dos que buscavam “indispor-nos com a polícia”.⁷⁴

Os Banqueiros são citados diversas vezes no decorrer da revista, sempre enfatizando-se sua esperteza e sua capacidade de convencimento, adjetivos igualmente comungados pelos Cambistas, que surgem no início do primeiro ato, também em coro, convidando os apostadores a se arrisquem na incerteza da vida e do jogo do bicho.

Na sequência, surgem outros tipos de apostadores, cada qual emitindo pontos de vista próprios sobre o jogo, como O Polícia, que adverte sobre sua honestidade, mas canta os pedidos de adiantamentos do pequeno salário, para dispô-los no jogo, na esperança de ser contemplado e salvar as próximas semanas. A mesma expectativa é nutrida pela Ingênuo, mulher que reivindica o direito feminino de fazer suas apostas, contrariando os discursos dos que buscavam proibir, como os padres, que igualmente estavam imersos no vício:

Os padres berram pregando,
O vício mau condenando,
Contra o pecado a gritar
Tolice, ainda, garanto,
Pois eu já vi com espanto
Um padre novo... a jogar!”⁷⁵

No segundo ato surgem mais jogadores, como Leão Coelho Camelo e Manezim do Longá. O primeiro entoa a sorte com o jogo do bicho e os benefícios que o prêmio lhe proporcionou, exemplificados na atenção recebida desde então pela imprensa e pelas pessoas nos locais públicos, nos cartões, cartas e convites que passou a receber para bailes. Manezim do Longá, por sua vez, é um camponês que saiu de Alto Longá, distante 94 Km da capital Teresina, movido pelo desejo de ganhar no jogo do bicho e contrariando a insistência de sua esposa, que pedia para desistir do plano.

Na sequência dos quadros, entra em cena a Cozinheira, mulata esperta que relata ao amigo Carroceiro que, aproveitando a ingenuidade da patroa, surrupiava moedas do troco das compras no mercado para fazer suas apostas, atitude incentivada pelo interlocutor, que

⁷³ Os banqueiros, popularmente conhecidos como bicheiros, eram os proprietários das bancas de apostas do jogo do bicho, eram os responsáveis pelo sorteio e pagamento dos prêmios, ocupavam o ápice na hierarquia da loteria popular. Um banqueiro poderia ter várias bancas, sejam elas fixas ou itinerantes, e inúmeros cambistas, estes responsáveis por percorrer as ruas das cidades oferecendo as cartelas de apostas e coletando os palpites.

⁷⁴ BATISTA, 2015, p. 183.

⁷⁵ BATISTA, 2015, p. 187.

igualmente confessa, satisfeito, suas artimanhas para adquirir o necessário para atender ao desejo, também à custa do patrão:

O meu patrão,
 Não faz questão,
 Quando as carradas eu vou lhe contar...
 E eu da carroça
 A parte grossa
 É pra no “bicho” – olé – também jogar...⁷⁶

Nos quadros finais, entram em cena apostadores malsucedidos no jogo do bicho. A Coitadinha narra a tristeza que consumia o marido pela falta de sorte, com sua vida entregue a vagar pelas ruas cabisbaixo. O Pau D'Água, outro personagem popular e flagelado pelo jogo, aparece em cena entregue à jogatina e à bebida, mas sempre fazendo apologia de suas paixões. Em meio ao ato, encenado majoritariamente por personagens populares e fracassados no jogo, surge a Noiva, bendizendo seus sentimentos e sua sorte, pois enfim se casaria graças ao prêmio conquistado no jogo do bicho.

Sucedendo-se cenas com pilhérias sem ligação direta com a temática central, como o quadro em que cita as ligações políticas dos periódicos da capital, o texto se encerra com grande apoteose dos 25 bichos que à época compunham o jogo, por meio de cantos e danças celebram a promulgação da lei de 13 de maio, que marcaria a liberação do jogo e a alegria de todos os sujeitos envolvidos na prática. O final da revista faz referência à data da abolição da escravidão no Brasil, ocorrida em 13 de maio de 1888, que, sob novo sentido, transformou-se no 13 de maio do jogo do bicho.

Escrita por Jônatas Batista e musicada pelo maestro Pedro Silva, *O bicho* segue basicamente os elementos de uma revista, gênero teatral que surgiu na França em meados do século XIX, caracterizado pela mistura de teatro, música e dança, formado por quadros independentes sem necessariamente uma lógica temporal ou narrativa e que são interligados somente por uma temática comum. Segundo Fernando Antônio Mencarelli, o formato inicial desse gênero foi a revista de ano, onde o dramaturgo expunha em quadros fragmentados os principais episódios do ano anterior, fórmula que alcançou sucesso nas sociedades ocidentais nas décadas finais do século XIX, quando se tornou uma das formas teatrais mais populares dos centros urbanos, inclusive nas grandes cidades brasileiras.⁷⁷

⁷⁶ BATISTA, 2015, p. 196.

⁷⁷ MENCARELLI, Fernando Antônio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur de Azevedo*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999. p. 162-163.

No início do século XX, o teatro de revista se diversificou, adquiriu diferentes formatos e ampliou os espaços destinados às danças e partes musicais, contudo, manteve elementos que o caracterizam como um gênero comum, associáveis a uma revista em diferentes períodos e espaços, como a sucessão de quadros independentes, atualidade de sua temática central, íntima ligação com o tempo e o espaço de produção, espetacularidade, tom satírico, intertextualidade, ambiguidades e um ritmo narrativo veloz.⁷⁸

Dentre essas características, uma das que mais marcam a revista *O bicho* é a atualidade temática, sua íntima ligação com os acontecimentos contemporâneos, sendo seu fio condutor a temática que interliga seus quadros, o jogo do bicho e as múltiplas visões que a prática suscitava na sociedade. Embora perpassados por essa temática comum, seus quadros musicais não possuem uma lógica causal, mostrando-se partes fragmentadas que se comportam internamente de forma independente na narrativa, o que possibilitava a compreensão do que era exposto mesmo se assistida parcialmente.

A atualidade temática estabelecia uma intimidade com o público, possibilitando, a partir da encenação, múltiplas leituras aos diferentes grupos que formavam o público, cujas apropriações estavam condicionadas às suas vivências, interesses e formas de lidar com o assunto retratado. Essa atualidade é revelada pela imprensa periódica, que desde meados da década de 1900 abordava a questão do jogo, quando se popularizou nas principais cidades do Piauí. Em Teresina, segundo Francisco Humberto Vaz da Costa, o jogo do bicho era qualificado nas crônicas “como uma praga, e um vício que estava se espalhando rapidamente na cidade e que contribuía para a corrupção moral e dos bons costumes”.⁷⁹

Tomando-se como pressuposto esse referencial da narrativa, um intenso cotejamento entre os quadros que compõem *O bicho* e os acontecimentos em torno dessa loteria popular, repercutidos pela imprensa, evidencia a construção de possíveis sentidos para o texto a partir de posicionamentos contemporâneos, interpretações possíveis a partir das experiências comungadas pelo dramaturgo, amadores, jornalistas e diferentes grupos sociais que formavam o público de teatro. A partir dessa aferição, identifica-se íntima ligação no tratamento temático e nas representações negativas atribuídas aos partícipes do jogo. Cabe destacar que

⁷⁸ Sobre os elementos características do teatro de revista, consultar: MENCARELLI, 1999; COLLAÇO, Vera Regina Martins. O teatro de revista em Florianópolis: à guisa de introdução. In: _____ (org.). *Se a moda pega: o teatro de revista em Florianópolis – 1920/1930*. Florianópolis: UDESC/Ceart, 2007. p. 9-22; COLLAÇO, Vera Regina Martins. Uma leitura da textualidade e da teatralidade na escrita revisteira. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). *Grupos de teatro, dramaturgos e espaço cênico: cenas fora da ordem*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2012. p. 61-76.

⁷⁹ COSTA, Francisco Humberto Vaz da. *De relance: a construção da civilidade em Teresina (1900-1930)*. 2009. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2009. p. 72.

em *O bicho*, assim como na maioria das revistas, os personagens não são denominados por nomes próprios, mas pelos tipos sociais que representam, são Banqueiros, Cambistas, Cozinheira, Carroceiro, O Polícia, Coitadinha etc.

Entre esses tipos, salienta-se a imagem negativa construída em torno dos sujeitos que viabilizavam o funcionamento do jogo bicho, como os Banqueiros e Cambistas, identificados como espertos e astutos no convencimento dos possíveis apostadores. Os Banqueiros são apresentados como os reais detentores dos lucros proporcionados pela jogatina, em detrimento da maioria de seus apostadores. Essa representação dos Banqueiros encontra-se em sintonia com os discursos veiculados pela imprensa, que apresentou esses sujeitos, assim como os cambistas, como aventureiros que viviam da extorsão diária da população pobre,⁸⁰ criminosos, contraventores e corruptores, “malandros” cuja riqueza seria fruto de falcatruas.⁸¹ Essas representações são reforçadas pela revista, predominando em cena discursos partilhados por parte significativa da elite letrada. Ainda que sejam citados padres e gente “boa e fina” jogando, os tipos sociais que dão vida aos apostadores são sobretudo trabalhadores pobres, como O Polícia, a Cozinheira e o Carroceiro, que, na falta do dinheiro das apostas, recorriam a furtos e adiantamentos do salário.

Por intermédio desses diferentes tipos foram apresentados ao público e aos leitores diferentes percepções sobre o jogo do bicho, algumas positivas, especialmente as elaboradas pelos ganhadores, que são minoria, tendo em vista que a maior parte dos apostadores perdem seu dinheiro com o jogo, ainda que se mostrem satisfeitos com a vida que levam. Dessa forma, a revista possui um tom implicitamente moralizante, com inúmeros tipos mal sucedidos nas apostas e com insinuações ao caráter vicioso do jogo, capaz de levar seus apostadores a cometerem crimes e a se entregarem a outros, aspecto explorado pela imprensa do período.

O jornal *O Nordeste*, de Jônatas Batista, publicou ao longo de 1920 – um ano após a última apresentação da revista – uma série de artigos contra o jogo do bicho. Segundo essas publicações, cuja autoria não é identificada, mas claramente representaram a posição oficial do periódico, o jogo seria responsável pela decadência das finanças públicas e pela perversão dos costumes,⁸² bem como o lugar da desonra dos apostadores.

⁸⁰ GIL, C. Viajando. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 208, 22 set. 1912, p. 2-3.

⁸¹ O JOGO do bicho. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 27, 29 maio 1920, p. 4-5; O JOGO do bicho. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 28, 5 jun. 1920, p. 4; AINDA uma vez o “Jogo do bicho”. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 36, 31 jul. 1920, p. 5-6.

⁸² O JOGO do bicho. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 34, 17 jul. 1920, p. 1.

O ‘jogo do bicho’ é uma desobediência às leis penais do nosso país, além de que constitui para os inespertos [sic], e sobretudo para os moços, uma escola profissional de ociosidade, de parasitismo, de ladroeira, que deve ser perseverantemente vigiada e perseguida pela imprensa, pela polícia, por todos os elementos fortes da sociedade. [...]

Do hábito da jogatina ao alcoolismo e ao roubo, vai apenas o curto intervalo de uma boa ocasião. São vícios gêmeos que se substituem mutuamente. Os desiludidos do palpito, os sonhadores de mesa verde, cedo encontram refrigerio na miragem colorida dos vapores alcoólicos. E, entre esses dois extremos de miséria humana, a honra é o que primeiro vacila e sufraga por completo. Porque somente o trabalho é meio hábil para aquisição da Fortuna.⁸³

Conforme o fragmento em destaque, o jogo do bicho foi colocado como nutriente da ociosidade e um opositor ao trabalho. A solução proposta pelo articulista passaria por um esforço civilizador coletivo, que envolveria sobretudo a repressão policial e o poder de ressonância da imprensa, empenho cujo propósito seria estigmatizar os promotores do jogo e aniquilar pela força e pelo discurso todo e qualquer vício social, fosse o jogo do bicho, as loterias oficiais, o álcool ou o carteadado, supostamente responsáveis por honras maculadas.

Os mais diversos tipos de vício serviam nesse período como umas das principais formas de desqualificação pessoal, sendo vergastado por intelectuais que buscavam a constituição de uma sociedade civilizada e mecanismo para atingir desafetos. Como ilustração para esse ponto, pode ser citada a experiência de Higino Cunha, que em suas memórias, ao relatar que praticou jogos de cartas por diversão nos salões de Teresina, informa que pagou posteriormente “tributo durante dois ou três anos, depois da proclamação da República” às apostas do carteadado, período do qual teria saído “malferido na bolsa e na reputação.”⁸⁴

Embora seja possível identificar o tom moralizante em *O bicho*, conforme a concepção de teatro como instrumento de intervenção social, da qual Jônatas Batista era signatário, ressalta-se que essa não é era uma finalidade em si de uma revista. A intenção desse gênero teatral seria antes conquistar a empatia do público por meio do humor, a comicidade estava em primeiro plano, às vezes em detrimento de uma lógica moralizante que eventualmente fosse defendida por seus produtores. Nesse sentido, Vera Collaço destacou:

O teatro de revista é representação, ele não é cópia, ele exagera, mostra o referencial por meio de alegorias, repetições, caricaturas, alusões, mas não se propõe a ser uma cópia explícita do real, ele exacerba traços que deseja mostrar e provocar o riso na plateia.⁸⁵

⁸³ O JOGO do bicho. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 27, 29 maio 1920, p. 4-5.

⁸⁴ CUNHA, Higino. *Memórias*: traços autobiográficos. 2. ed. Teresina: Senado Federal; Academia Piauiense de Letras, 2011. p. 87

⁸⁵ COLLAÇO, 2012, p. 73.

Dessa forma, mostra-se exemplar a apoteose com que se encerra o espetáculo, pois, embora tenham sido apresentados quadros que mostravam os perigos sociais do jogo do bicho, a apresentação termina com a liberação da prática, com bichos, banqueiros e cambistas celebrando a libertação do que pesava de acusações e perseguição sobre a jogatina, conforme cantam:

Alegrai-vos, ó banqueiros,
Neste dia de esplendor...
Somos livres e altaneiros,
Como o mais livre senhor.

Glória! ... Glória! ...

De luz um divino raio
Tudo aclarou num esguicho...
– Oh, salve 13 de maio
13 de maio do ‘bicho’.

Glória! ... Glória! ...⁸⁶

O final do espetáculo, assim como os seus demais quadros buscavam a empatia do público através da hilaridade, e para isso apresentavam múltiplos referenciais, que sinalizavam aos diferentes tipos de público e suas diversas formas de lidar com o jogo, contagiando-os com a comicidade. Tratava-se, via de regra, de um desprendimento de uma lógica estética realista ou de cunho militante propiciado pelo gênero ligeiro. Na apoteose benéfica ao jogo do bicho, assim como em outras experiências na história do teatro de revista, é possível que o dramaturgo tenha desconsiderado suas convicções em favor da comicidade,⁸⁷ e o teria feito por estar compondo em um gênero de convenções conhecidas, o que garantia, ao menos parcialmente, um distanciamento seguro em relação ao enredo, o que refletiu na boa recepção da peça na imprensa.

Os meses anteriores à estreia de *O bicho*, que ocorreu em 7 de julho de 1917, foram de frequentes menções, criando-se expectativa pelo espetáculo. Em 5 de maio, o *Correio de*

⁸⁶ BATISTA, 2015, p. 200.

⁸⁷ Caso exemplar é o de Artur de Azevedo, perante a repercussão de sua revista de ano *O bilontra*, encenada em 1896 no Rio de Janeiro, tematizando, entre outros assuntos, o golpe que um comerciante português sofreu ao tentar comprar um título de nobreza. Na revista, o acusado de praticar o crime é absolvido e passa por uma falsa regeneração, casando-se por interesse e enriquecendo com a produção de vinhos artificiais. A peça, de grande sucesso, foi citada no tribunal do Júri, provocando risos e impulsionando a estratégia da defesa de criminalizar a vítima por sua ingenuidade. Após o réu ser absolvido na realidade, e Artur de Azevedo ser acusado de ter influenciado no caso, o dramaturgo posicionou-se pela imprensa, destacando que o conteúdo da revista não condizia com sua opinião pessoal e atribuindo a absolvição à falta de qualificação dos jurados e da instituição do júri popular. Cf.: MENCARELLI, 1999, p. 211- 304.

Teresina já informava seu título e a conclusão do primeiro ato, intuindo ser uma “troça inocente, combatendo o jogo do bicho entre nós”.⁸⁸ Já em 9 de junho, elogiou Jônatas Batista e Pedro Silva, “dois incansáveis trabalhadores pelo levantamento moral, intelectual e artístico do teatro”,⁸⁹ e nos dias seguintes informou a data da *premier* e sua atualidade.⁹⁰

Essa cobertura era comum em relação às obras escritas por piauienses, como ocorreu com as demais revistas produzidas por literatos locais, entre elas *Teresina de improviso* (1908), *Cidade Feliz* (1912), *Sem eira, nem beira* (1914), *Teresina por dentro* (1914), *Frutos e frutas* (1917) e *Vida Cara* (1923). Nessas peças, os meses anteriores às estreias igualmente foram marcados por informes com comentários sobre o andamento da escrita, o ritmo dos ensaios, a qualidade das peças e sua inocência, ou seja, a inexistência de críticas diretas e inadequadas aos costumes ou indivíduos, conforme se pode observar em notícia sobre a revista *Sem eira, nem beira*, em 14 de fevereiro de 1914:

A nova peça, em dois atos, que foi escrita por diversos intelectuais de nosso meio e musicada pelo competente professor Alcântara Filho, é, na verdade, interessantíssima, criticando-se nela, sem malícia e sem frases grosseiras, fatos e tipos do nosso meio, tendo mais ainda a prender os espectadores que tiverem o bom gosto de ir ao ‘4 de Setembro’ [...] ⁹¹

O convite, disfarçado de notícia, garantiu a qualidade da peça, a inexistência de críticas individualizadas e estimulou os leitores a ir ao teatro, seguindo o modelo adotado pelos periódicos. Entretanto, a continuidade dessa publicidade era condicionada à efetivação das informações veiculadas, que, geralmente, tinham como base os programas oferecidos pelas companhias ou o texto da peça, passíveis de mudanças ou improvisos. Quando os espetáculos não condiziam com a “inocência” informada, os redatores não se furtavam a retirar o apoio e a criticá-los, como ocorreu em 1914 com a revista *Teresina por dentro*, que foi elogiada previamente pela imprensa,⁹² mas, após a estreia, foi classificada como “um desastre para a novel e vontadosa associação”.⁹³

⁸⁸ O BICHO. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 218, 5 maio 1917, p. 3.

⁸⁹ PELO teatro. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 223, 9 jun. 1917, p. 3.

⁹⁰ PELO teatro. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 225, 23 jun. 1917, p. 2; PELO teatro. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 226, 30 jun. 1917, p. 2; PELO teatro. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 227, 7 jul. 1917, p. 1.

⁹¹ SEM eira, nem beira. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 36, 14 fev. 1914, p. 2.

⁹² AMIGOS do palco. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 68, 25 mar. 1914, p. 3; REVISTA de costumes. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1273, 28 mar. 1914, p. 3.

⁹³ PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 75, 2 abr. 1914, p. 3.

Embora as análises dos espetáculos abordassem sobre questões estéticas, cabe ressaltar que eram influenciadas igualmente por interesses e ligações sociais. Da mesma forma, a expectativa que a imprensa nutria e seu empenho em formar público em torno das produções locais não derivavam somente de adesões estéticas ou do interesse em incentivar os amadores, mas também das relações sociais estabelecidas com os produtores teatrais.

Tomando-se como exemplo *O bicho*, podem-se assegurar íntimas ligações entre os envolvidos em sua produção e os redatores de jornais. Pedro Silva, seu musicista, já era um maestro renomado em 1917, cujo talento era realçado nas páginas do *Correio de Teresina*. Jônatas Batista, por sua vez, era um literato ativo, com trânsito em parte significativa das redações dos periódicos teresinenses, dispondo de amigos, como Edison Cunha, um dos redatores do jornal *O Piauí*. Essa proximidade estendia-se aos outros integrantes do espetáculo,⁹⁴ que dispunha de 40 atores em cena, amadores que integravam famílias bem posicionadas socialmente.

Nesse contexto, a encenação era o momento tênue das relações, onde determinados vínculos sociais poderiam influenciar na escrita da crítica. Contudo, esperava-se a confirmação da expectativa construída, o que proporcionaria dias de comentários elogiosos na imprensa, como ocorreu com a revista *O bicho*, que, encenada quatro vezes, consagrou-se como uma das mais bem-sucedidas iniciativas teatrais das primeiras décadas do século XX.⁹⁵

As primeiras apresentações de *O bicho* ocorreram nos dias 7 e 10 de julho. Segundo o *Correio de Teresina*, com grande público e bom desempenho dos atores, especialmente de Anísio Veras, José Rodrigues da Costa, Napoleão Teixeira e Samuel Cunha.⁹⁶ O jornal *O Piauí*, em sua análise, destacou a evolução de uma apresentação à outra e a qualidade do espetáculo, que o qualificava inclusive a incursões fora do Piauí:

Foi pela segunda vez representada, anteontem (10 do corrente), no '4 de Setembro' a revista 'O bicho' com enchente igual à da primeira. O desempenho esteve mais correto e, por isso mesmo, conquistou maiores aplausos do público. [...] Parece que a peça aguenta, com o mesmo entusiasmo, uma terceira récita em Teresina, podendo ser levada fora do Estado com sucesso, à parte da modéstia dos nossos amadores.⁹⁷

⁹⁴ Além de Jônatas Batista e Pedro Silva, identificamos a participação dos amadores Anísio Veras, Napoleão Teixeira, Samuel Cunha, José Rodrigues da Costa, Genésio Nunes, D. Catanhede e Justina Silva.

⁹⁵ Devido à baixa densidade populacional da cidade e o limitado público de teatro, a média por espetáculos era de uma ou duas apresentações. As principais peças do período subiram ao palco três ou quatro vezes.

⁹⁶ O BICHO. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 228, 14 jul. 1917, p. 1.

⁹⁷ PELO teatro. *O Piauí*. Teresina, ano 27, n. 100, 12 jul. 1917, p. 1.

A terceira apresentação ocorreu em benefício das crianças pobres das escolas públicas primárias, segundo a imprensa, com boa casa e desempenho brilhante dos amadores.⁹⁸ O sucesso evidencia-se por meio de uma quarta apresentação da peça, “cujos versos e trechos musicais caíram no agrado do público e se popularizaram”, montagem que ocorreu em 24 de maio de 1919, “com números novos, desconhecidos e originais”.⁹⁹

Outra revista de sucesso foi *Cidade feliz*, escrita por Jônatas Batista,¹⁰⁰ cujos primeiros comentários surgiram em outubro de 1911.¹⁰¹ A revista estreou em 18 de maio de 1912, encenada pela Companhia Salvaterra, que realizava temporada na cidade desde fevereiro de 1912 com ajuda dos amadores locais. Em crônica sobre sua *premier* se destacou no *Diário do Piauí*:

[...] A revista é deveras interessante, conseguindo os seus autores afastar de alusões grosseiras e ofensivas as personagens que nela figuram. Críticas ligeiras, leves, do nosso meio e dos nossos costumes, sem individualizar, sem ferir pessoa alguma [...] escrita com muito bom gosto, muita verve. Junta-se a tudo isso, 32 lindos números de músicas alegres e bem ensaiadas, um cenário novo e bem arranjado, etc., e ter-se-á a certeza do quanto houve de esforço e boa vontade no sentido de que a ‘Cidade Feliz’ constituísse um bonito sucesso teatral, como, de fato, sucedeu. O ‘4 de Setembro’ teve uma casa quase completa naquela noite e a plateia não recusou justos e estrepitosos aplausos aos artistas, que se saíram, todos, com muita felicidade.¹⁰²

O fragmento destacado evidencia alguns elementos característicos da recepção do teatro de revista na imprensa teresinense, assim como os pesos dos fatores equalizados pela crítica na construção de suas narrativas. Elogiou-se a escrita dos autores, o desempenho dos atores, os cenários e as músicas, entretanto, em menções genéricas, com importância secundária dentro da análise. O que ocupou o primeiro plano dos comentários foi a suposta sabedoria dos autores em não individualizar as críticas existentes nos quadros. Dito de outra forma, o sucesso de *Cidade feliz*, assim como da maioria das revistas do período, estava condicionado à arte de saber satirizar, à tênue tarefa de criticar sem ferir suscetibilidades.

⁹⁸ PELO teatro. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 229, 21 jul. 1917, p. 3; “O BICHO”. *Alto Longá*. Alto Longá, ano 1, n. 3, ago. 1917, p. 4.

⁹⁹ PELO teatro. *O Piauí*. Teresina, ano 30, n. 280, 8 maio 1919, p. 3.

¹⁰⁰ Em determinados momentos, os jornais atribuíram a autoria de *Cidade feliz* aos senhores Durval Júnior e Diniz, em outros a Jônatas Batista. Conforme destacamos em nota anterior, Durval Júnior era um pseudônimo de Jônatas Batista, utilizado em diferentes momentos ao longo das duas primeiras décadas do século XX. Cf.: EM BREVE será levada a cena [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 163, 12 out. 1911, p. 1. POR TODA esta semana [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 85, 23 abr. 1912, p. 1.

¹⁰¹ EM BREVE será levada a cena [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 163, 12 out. 1911, p. 1.

¹⁰² ESTEVE excelente a primeira [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 103, 21 maio 1912, p. 1.

Entretanto, outras revistas não conseguiram o mesmo sucesso que *Cidade Feliz*, *O Bicho* e *Sem eira nem beira*. Os episódios envolvendo revistas malsucedidas merecem atenção redobrada, porque são capazes de nos conduzir para além da primeira impressão, pois, se a boa recepção desse gênero deve-se significativamente à habilidade de seus produtores em não individualizar ironias e críticas, seu fracasso não era fruto propriamente de limitações artísticas, como buscavam argumentar seus detratores.

A revista *Teresina por dentro*, classificada como um desastre pelo redator do *Diário do Piauí*, é exemplar nesse sentido. Na análise publicada no jornal, não existem menções sobre o desempenho dos atores ou sobre a qualidade das músicas, dos cenários e do texto, limita-se a alegar independência e tentar desqualificar o espetáculo e o gênero do qual fazia parte. Para atenuar as críticas, encerra-se incentivando os amadores do clube Amigos do Palco a seguirem outros caminhos:

Sem a preocupação de sermos agradável a este ou àquele, declaramos, com franqueza, que a tal revista, como aliás tem acontecido com as demais levadas à cena, não agradou, chegando mesmo a ser um desastre para a novel e vontadosa [sic] associação, que não deverá, entretanto, esmorecer, mas voltar suas vistas para outro gênero de produção teatral que não este, já por demais explorado entre nós. [...] ¹⁰³

Fica evidente a contrariedade com o espetáculo, contudo, sem comentários do articulista, recorre a afirmações passíveis de questionamentos a partir das experiências em torno do teatro de revista. Nota-se que o redator afirma que a revista não agradou, “como aliás tem acontecido com as demais”, porém, conforme demonstramos, os registros de apresentações de revistas em Teresina, anteriores a 1914, apontam para uma boa recepção na imprensa, como foram os casos de *Teresina de improviso* (1908), *Cidade Feliz* (1912) e *Sem eira, nem beira* (1914), as últimas, elogiadas nas páginas do *Diário do Piauí*.

O jornal *Piauí*, ao comentar *Teresina por dentro*, elogiou a vontade dos amadores, contudo, demonstrou insatisfação com o conteúdo da peça, que seria o “traço geral de todas as revistas escritas aqui, as mesmas cenas, os mesmos fatos, os mesmos personagens,”¹⁰⁴ aconselhando, assim como o articulista do *Diário do Piauí*, a importação de outros gêneros teatrais. Nessa apreciação, o redator atribui uma limitação temática que seria, supostamente, uma marca das revistas locais. Entretanto, apesar de essa crítica ter sido recorrente ao teatro

¹⁰³ PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 75, 2 abr. 1914, p. 3.

¹⁰⁴ “4 DE SETEMBRO”. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1274, 4 abr. 1914, p. 2.

de revista em outras cidades, conforme destacou Vera Collaço em relação a Florianópolis,¹⁰⁵ o mapeamento de sua recepção local revela a excepcionalidade desses comentários, tendo em vista que a maioria das revistas, aparentemente, não provocaram insatisfações explícitas.

Ao fim da análise, encontra-se a informação de que, no intervalo do primeiro ato, teria sido distribuído um pasquim ao público, um jornal difamatório que, segundo acrescenta, “impressionou desagradavelmente a todos”. Embora a produção e distribuição não tenham sido atribuídos aos envolvidos na montagem do espetáculo, o fato pode ter contribuído para a formação de ânimos exaltados, estimulando a reprovação ao espetáculo.

Possivelmente os episódios envolvendo esse espetáculo contribuíram para a formação de uma desconfiança em relação ao teatro de revista, o que indica comentários que antecederam as encenações de outras revista. Em 1917, o *Correio de Teresina*, ao comentar sobre *O bicho*, frisou ser “propósito dos autores fugir por completo das críticas diretas ou pessoais que tantos desgostos costumam causar, entre nós, sempre que se levam ao palco peças desse gênero”.¹⁰⁶ Esse comentário, se considerarmos que, entre as revistas anteriores, *Teresina por dentro* foi a que mais causou polêmica, reforça a hipótese de que as críticas recebidas foram motivadas por supostas alusões consideradas impróprias.

As generalizações contidas nessas apreciações incidem sobre uma revista que tematizou os costumes locais, porém, se considerarmos as revistas encenadas por companhias visitantes, incluindo as que tematizavam costumes de outros locais,¹⁰⁷ sobressai-se a constatação de que constituíram um gênero popular e parcialmente bem valorizado, o que indica a sua presença no repertório da maioria das companhias atuantes na cidade.¹⁰⁸ Evidente que, conforme *Teresina por dentro* permite identificar, essa valorização possuía as devidas exceções e limites, sobretudo quando incidiam em supostos exageros.

¹⁰⁵ COLLAÇO, 2012, p. 62.

¹⁰⁶ PELO teatro. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 225, 23 jun. 1917, p. 2.

¹⁰⁷ Embora as revistas de costumes tivessem íntima ligação com o ambiente em que elas eram produzidas, a generalidade de sua temática poderia qualificá-las para apresentações em diferentes espaços, como foi cogitado em relação à revista *O bicho*. Em 1921, a peça de estreia da Companhia Eduardo Nunes foi uma revista de costumes paraenses intitulada *O guarda noturno*. Cf.: O BICHO. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 228, 14 jul. 1917, p. 1; PIAUÍ. *Jornal do Comércio*. Manaus, ano 18, n. 6046, 27 fev. 1921, p. 1; PELO teatro. *O Piauí*. Teresina, ano 32, n. 454, 24 fev. 1921, p. 2.

¹⁰⁸ Entre os grupos locais que encenaram revistas podemos citar o Recreio Teresinense, o Amigos do Palco e Os Talianos, e entre as companhias visitantes estavam a Trupe Infantil Galhardo, Companhia Salvaterra, Companhia Eduardo Nunes, Companhia Romualdo Figueiredo e Grupo Talma. Cf. “PELO teatro”. *Piauí*. Teresina, ano 22, n. 1179, 19 maio 1912, p. 4; RECREIO Teresinense. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1268, 21 fev. 1914, p. 2; REVISTA de costumes. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1273, 28 mar. 1914, p. 3; “COMPANHIA Romualdo Figueiredo”. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 251, 2 jan. 1918, p. 3; COMPANHIA Eduardo Nunes. *O Piauí*. Teresina, ano 32, n. 446, 27 jan. 1921, p. 3; PELOS teatros. *O Piauí*. Teresina, ano 34, n. 660, 6 maio 1923, p. 1; TEATRO 4 de Setembro: Grupo Talma. *A Imprensa*, Teresina, ano 1, n. 27, 17 out. 1925, p. 4.

Mais explícita nesse sentido foi *Frutos e frutas*, revista escrita por Jônatas Batista e musicada por Pedro Silva. Anunciada pelo *Correio de Teresina*, cujo redator afirmou ter assistido ao ensaio e se tratar de uma peça de “Gênero alegre, moldada no mesmo estilo de *O bicho*, sem pilhéria grosseira ou alusões de mal gosto”,¹⁰⁹ foi duramente criticada após sua estreia pelo jornal *A Notícia*, que a acusou de ser uma peça apimentada e com interesses escusos, conforme reproduziu Tito Filho:

[...] Precedida de um espalhafatoso reclame, levaram a cena uma verdadeira pantomima, que primou pela sensaboria, pelos ditos imorais, pelas pilhérias porcas, pelas piadas de baixo calão, de **double sens**. Já de si excessivamente apimentada a peça, os atores entenderam enxerta-la nos ditos mais indecentes, de gestos que não merecem desculpas. Depois, a tal pantomima tinha por fim exclusivo alvejar um cavalheiro do nosso meio social. Parece que ninguém tem o direito de pretender-se servir-se da ribalta para desabafar os seus ódios pessoais. [...] [grifo na transcrição]¹¹⁰

A revista foi acusada de conter exageros, pimenta em excesso, piadas inadequadas, falas e gestos ambíguos, outra acusação foi a de ter sido utilizada para atacar desafetos. Dito de outra forma, *Frutos e frutas* foi acusada de romper o acordo tácito de cordialidade, conhecido pelos dramaturgos e demais sujeitos envolvidos na dinâmica teatral, onde prevalecia a compreensão de que peças desse gênero deveriam conter críticas gerais e leves, sem individualizar ou ferir as sensibilidades sociais.

Ao acusar *Frutos e frutas* de imoralidade, o articulista emprega um vocabulário comum na imprensa quando se buscava desqualificar certas apresentações. Essas denúncias possuíam como argumento um padrão de moralidade dificilmente questionável no período e eram recorrentes nos ataques ao teatro musicado, como fez Luís Correia, em crônica de 1913, quando criticou peças apimentadas, como *vaudevilles* franceses e “operetas imorais”, peças que floresciam, conforme apontou, graças à “cupidez monetária dos empresários” e aos espectadores “que se comprazem em bater palmas e pedir bis toda vez que descobrem, numa cançoneta ou numa cena qualquer, uma malícia picante, uma frase notavelmente equívoca e ambígua.”¹¹¹

Como solução para esses excessos, Luís Correia defendeu maior empenho da polícia em moralizar o teatro, conforme preconizava o regulamento de segurança pública do Piauí e

¹⁰⁹ FRUTOS e frutas. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 240, 11 out. 1917, p. 1.

¹¹⁰ TITO FILHO, A. *Praça Aquidabã, sem número*. Rio de Janeiro: Artnova, 1975. p. 76-77.

¹¹¹ C, L. [Luís Correia]. Atualidades: moralidade nos teatros. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 105, 9 maio 1913, p. 1-2.

ocorria em outras cidades. O articulista do jornal *A Notícia*, por sua vez, igualmente se dirigiu à polícia, exigindo a cassação da autorização dada pelo Secretário de Polícia a *Frutos e frutas*, sob o argumento de que seus produtores teriam burlado a censura policial ao texto e ao ensaio geral, acrescentando cenas proibidas.

Estigmatizar os artistas envolvidos em espetáculos polêmicos e pedir providências à polícia eram práticas comuns desde as décadas finais do século XIX, no entanto, para além da procedência de suas acusações, o que essas experiências envolvendo o teatro de revista evidenciam é a inexistência de consenso em torno desse gênero, assim como os riscos que os artistas corriam em forçar os limites considerados aceitáveis, por certos grupos, à crítica social realizada através do teatro.

As experiências em torno dessas revistas possibilitam algumas conclusões, uma delas se refere à forma com que eram vistas em Teresina, parcialmente diferente das visões estereotipadas amplamente difundidas em outras cidades. No Rio de Janeiro dos anos 1920, segundo Tiago de Melo Gomes, o teatro de revista era tratado por parte significativa dos críticos como uma dramaturgia menor, seu apelo popular, caráter comercial e pernas à mostra seriam responsáveis pela decadência e inibição do teatro nacional.¹¹² De acordo com Marcos Luiz Bretas, houve um esforço de negação da pujante produção ligeira – revistas, operetas, cenas cômicas – na memória do teatro carioca, empreendida tanto pelos críticos das primeiras décadas do século XX, quanto pela historiografia escrita por consagrados críticos histórico-literários das décadas subsequentes, que compreendiam essas peças como desmerecedoras de figurarem na história do teatro nacional.¹¹³

Em Teresina, observamos que, embora os dramas de vertentes realista ou naturalista fossem tidos como mais elevados, conforme se observa nos comentários sobre *Jovita ou a heroína da 1865*, isso não evitou a valorização do teatro de revista, principal produto do cenário teatral teresinense e do primeiro dramaturgo local de destaque. A recepção desse gênero na cidade, assim como dos demais gêneros apresentados na cidade, não se pautava primordialmente em questões estéticas ou relacionadas ao desenvolvimento de um teatro nacional, originava-se sobretudo de uma complexa equação social que envolvia, entre outros fatores, o reconhecimento de uma qualidade artística, a influência social de seus produtores e a incapacidade de provocar cóleras individuais ou coletivas. Por fim, cabe frisar que, para

¹¹² GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004. p. 122-155.

¹¹³ BRETAS, Marcos Luiz. Teatro e cidade no Rio de Janeiro dos anos 1920. In: CARVALHO, José Murilo de; NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das (org.). *Repensando o Brasil do oitocentos: cidadania, política e liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 105-106.

compreender a complexidade dessa recepção, mostra-se necessário uma análise mais detida das relações – que envolviam flertes, mimos, estratégias etc. – estabelecidas entre os diferentes sujeitos atuantes no cotidiano do teatro, dentre eles a crítica teatral, os artistas, os grupos sociais que formavam o público e a própria polícia, assuntos do próximo capítulo.

4 ENTRE TEIAS E TRAMAS

A imprensa periódica publicava com frequência sobre os acontecimentos no Teatro 4 de Setembro, eram crônicas, breves notas, comunicados, um conjunto de textos que buscava ordenar o funcionamento do espaço e os comportamentos dos diferentes sujeitos implicados em seu cotidiano. A partir desses documentos, observamos intensos conflitos entre esses sujeitos, assim como o embate entre projetos estéticos e civilizatórios.

A partir da análise dessas fontes, este capítulo analisa as relações sociais estabelecidas entre sujeitos atuantes no cotidiano teatral, partindo inicialmente de crônicas teatrais, passando pelos laços entre artistas e redatores de periódicos e as preocupações que norteavam as análises dos espetáculos encenados em Teresina. Na sequência, reflete sobre as representações elaboradas por jornalistas sobre os comportamentos dos espectadores, e o processo de censura policial ao teatro, os procedimentos dos censores, as formas de resistência de atores, dramaturgos, empresários e público, e o sentido político dessa censura e sua ligação com o esforço supostamente civilizatório na cidade.

4.1 Sob o olhar da crítica

A crítica teatral em Teresina, assim como a crítica literária, estava em processo de formação, cuja legitimidade e capacidade de interferir na dinâmica do teatro era construída desde as décadas finais do século XIX. O olhar dos pretensos críticos, cuja denominação, em tom modesto, muitos recusavam, era amplo e voltado aos diferentes aspectos do acontecimento teatral, um olhar artisticamente assistemático, embora questões estéticas e intrinsecamente associadas à arte dramática fossem comentadas.

Esses críticos eram jornalistas, dramaturgos e artistas amadores encarregados de escrever as crônicas dos periódicos ou a análise avulsa de um espetáculo. Eram cronistas mais do que críticos, que na maioria das vezes não assinavam os textos, possuíam uma linguagem específica e buscavam legitimar sua atuação de acordo com princípios supostamente norteadores das análises, que informam sobre seus objetivos e tradições partilhadas, às vezes alheios aos interesses cultivados por leitores ou pelos diferentes grupos que compunham o público de teatro.

Um dos princípios básicos levantados como bandeira por esses cronistas era a imparcialidade, segundo a qual a escrita seria orientada a partir de critérios artísticos e morais, livre de amarras sociais ou políticas e sem a pretensão de agradar aos amigos. A imparcialidade se juntava a outros atributos que deveriam ser inerentes a um crítico teatral, como a sinceridade, a justiça e o conhecimento.

Entretanto, conforme destacamos ao analisar a recepção do teatro de revista, evidencia-se a pessoalidade dessa crítica, cuja simpatia era distribuída conforme a distância social entre os jornalistas e os artistas. Vale ressaltar que esses cronistas, geralmente, estavam implicados no fazer teatral, seja ocupando cargos nas diretorias dos clubes ou figurando em seu elenco, como se pode perceber na atuação de Jônatas Batista e Antônio Prado de Moura, ambos artistas e donos de periódicos.

Essa proximidade e pessoalidade da imprensa expressa-se pelos frequentes elogios a determinados sujeitos, como os dramaturgos Jônatas Batista e Luís Correia, e os maestros Pedro Silva, Ray Brito e Pedro Alcântara, frequentemente elogiados pelo empenho na produção cultural. Além de artistas, eram valorizadas pessoas que estariam contribuindo para o desenvolvimento do teatro, como diretores e governadores do Estado, como pode se observar nas demonstrações de apoio do *Correio de Teresina* a Santídio Monteiro em 1917:

Sabemos que a mesma peça [*O bicho*] que, como já dissemos, se divide em um prólogo e dois longos atos, é ornada com vinte números de música, todos de composição do inteligente, e vontadoso [sic] professor Sr. Pedro Silva que, mais uma vez, vai dar-nos a prova da sua competência e do seu bom gosto artístico.

No mesmo dia 7, graças a boa vontade do atual diretor do '4 de Setembro', nosso amigo coronel Santídio Monteiro, serão inaugurados o pano de boca que representa a formosa Bahia de Guanabara e mais dois modestos, mas, ainda assim, bem acabados cenários.¹

Um elemento que contribuía para essa pessoalidade era o limitado número de amadores, o que provocou em determinados momentos a interrupção das atividades dos clubes. O *Correio de Teresina*, em janeiro de 1914, informou que, após um período desativado por falta de amadores, o Recreio Teresinense estava se reestruturando.² Embora a quantidade de pessoas atuantes no teatro estivesse crescendo com o avanço do século XX, ainda formavam um grupo pequeno, de convivência e sociabilidade frequentes. Para a crítica teatral, com suas devidas proporções, cabe comentário de Lucídio Freitas sobre a crítica

¹ PELO teatro. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 226, 30 jun. 1917, p. 2.

² O NOSSO teatro. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 1, n. 49, 12 jan. 1914, p. 2.

literária em Teresina, segundo o qual variava entre o elogio exacerbado dos amigos e a difamação dos desafetos, algo impraticável onde “somos poucos a escrever, e nos apertamos cordialmente as mãos todos os dias”.³

O caráter tendencioso era um aspecto da própria imprensa, característica recriminada por muitos literatos, que viam nas análises de produções culturais simples mecanismos para bajular os pares e desqualificar os opositores, conforme destacou Lucídio Freitas e foi corroborado por Jônatas Batista, que em resposta à enquete Piauí Intelectual,⁴ após ser perguntado se a literatura piauiense estava estagnada, enfatizou que embora não estivesse, haveria uma desvalorização provocada pela imprensa parcial, que vivia de “anúncios e descomposturas, longe de ser um amparo, um estímulo, é, antes, um empecilho, um entrave às letras e às artes”.⁵

Embora fosse tendenciosa, observamos na imprensa teresinense um perseverante esforço em estimular o desenvolvimento cultural, sempre estimulando os grupos amadores ou as companhias que visitavam a cidade. Esse engajamento visava formar um público de teatro consciente e consolidar o cenário teatral, ocorria através de métodos cotidianos, como comentários sobre o andamento das produções, venda de bilhetes, qualidade dos autores e atores ou por convites aos leitores, que eram exortados a comparecer ao teatro e valorizar os esforços dos amadores locais.

As montagens das peças encenadas em Teresina eram acompanhadas de perto pela imprensa. Ao se tratar de obras escritas por dramaturgos locais, divulgava as diferentes etapas de elaboração, como o andamento da escrita e dos ensaios, a produção dos cenários e a venda dos ingressos, procedimento já observado na recepção das peças analisadas no capítulo anterior. Em obras de autores renomados, destacava o empenho dos artistas e a singularidade do acontecimento que, por natureza, já justificava a frequência ao teatro.

Ao se tratar de companhias visitantes, os comentários na imprensa começavam semanas antes de chegarem, às vezes quando ainda estavam em cartaz em outras cidades. Em

³ FREITAS apud QUEIROZ, Teresinha. Lucídio, sonho e tragédia. In: _____. *História, literatura, sociabilidades*. 2. ed. Teresina: EDUFPI; Academia Piauiense de Letras, 2015. p. 96-97.

⁴ Pesquisa idealizada por Lucídio Freitas na qual fazia perguntas a intelectuais piauienses. Participaram da enquete Clodoaldo Freitas, Nilo Brito, Higino Cunha, Otávio Falcão, Luiz e Silva, Honório Parentes, Valdevino Tito, Abdias Neves, Jônatas Batista, Arimatéa Tito, Francisco Parentes, Zito Batista, Fenelon Castelo Branco e Silva Mendes. As perguntas eram sobre questões diversas da literatura piauiense, entre elas: intelectualmente, qual o mais notável dos piauienses mortos? Que papel representa o Piauí no momento literário do país? Quais os tipos mais representativos do Piauí intelectual? É promissora a nova geração e qual seus principais representantes? Atravessamos uma época de estacionamento intelectual? Cf.: MAGALHÃES, Maria do Socorro Rios. *Literatura piauiense: horizontes de leitura e crítica literária*. 2. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2016. p. 83-89.

⁵ BATISTA apud MAGALHÃES, 2016, p. 86-87.

1918, o jornal *Correio de Teresina* destacou que a Companhia Romualdo Figueiredo, que estaria sendo elogiada em São Luís, possivelmente iria visitar Teresina.⁶

As notícias sobre as companhias que estavam chegando a Teresina destacavam a qualidade dos artistas, os figurinos, os cenários e a variedade dos repertórios, compostos geralmente por revistas, operetas, comédias, dramas, *vaudevilles*, canções, tangos e maxixes.⁷ Para legitimar as informações, os redatores recorriam a discursos de autoridade, transcrevendo notícias de jornais de outros estados, com informações sobre as companhias e a formação artística dos seus atores. O *Correio de Teresina*, em 1918, assim se manifestou sobre a Companhia Romualdo Figueiredo:

Com repertório variadíssimo, composto de operetas, comédias, dramas, revistas e vaudevilles – tudo o que há de atraente e moderno – nós estamos bem certos de que o público de nossa terra receberá com especial agrado, a visita dos artistas que, segundo carta que nos foi mostrada, estão desejosos de trabalhar no ‘4 de setembro’. Sabemos ainda que, por dentro o pessoal de que se compõe a mesma companhia – quatro atrizes e seis atores – existem alguns diplomados pela Escola Dramática do Rio de Janeiro e do Real Conservatório Dramático de Lisboa.⁸

Esses comentários criavam expectativa em torno das atrações e evidenciam a simpatia gratuita por parte dos periódicos, poucas vezes retirada, como ocorreu com o cançonetista Frontino Santiago. Anunciado com entusiasmo,⁹ o tenor teria desagradado com suas reclamações da acústica do teatro e da orquestra, que estariam supostamente atrapalhando seu desempenho. Segundo o redator do jornal *Piauí*, esse comportamento reverteu a simpatia do público e causou um início de distúrbio, controlado rapidamente pela polícia. No fim da crônica queixosa, aconselhou Frontino a argumentar menos em favor de seus méritos pessoais.¹⁰ Em agosto de 1910, o jornal *O Apóstolo* informou que em breve estaria em Teresina uma companhia de operetas, desejando-lhe boas-vindas, gentileza

⁶ “COMPANHIA Romualdo Figueiredo”. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 251, 2 jan. 1918, p. 3.

⁷ Cf.: UMA companhia de operetas [...]. *O Apóstolo*. Teresina, ano 4, n. 167, 28 ago. 1910, p. 3; “COMPANHIA Romualdo Figueiredo”. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 251, 2 jan. 1918, p. 3; TEATRO 4 de Setembro. *O Piauí*. Teresina, ano 32, n. 441, 9 jan. 1921, p. 4; TRIO Esperanza-Piez. *O Piauí*. Teresina, ano LXIII, n. 169, 17 ago. 1928, p. 1; TRIO “Esperanza-Piez”. *O Piauí*. Teresina, ano LXIII, n. 173, 22 ago. 1928, p. 5;

⁸ “COMPANHIA Romualdo Figueiredo”. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 251, 2 jan. 1918, p. 3.

⁹ PELO teatro. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1279, 16 maio 1914, p. 3; PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 108, 15 maio 1914, p. 3; PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 114, 22 maio 1914, p. 2.

¹⁰ O CANÇONETISTA Frontino. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1281, 31 maio 1914, p. 2.

revogada em meados de setembro, supostamente porque a “companhia, que ora trabalha no nosso teatro, falemos verdade, nem sempre acata a moralidade.”¹¹

Na imprensa, esboçavam análises que não podem simplesmente ser classificadas como exaltação de amizades ou descompostura de desafetos. Os pretensos críticos comentavam sobre diferentes elementos da teatralidade, como figurinos, cenários, sonoplastia desempenhada pelas orquestras e desempenho dos artistas, ensaiando usos de termos próprios do teatro, geralmente em francês, no sentido de demonstrar conhecimento sobre os caminhos do palco, legitimar suas intervenções e tornar as crônicas mais atraentes.

A partir dessas análises, delineavam preferências por determinados gêneros, posturas no palco e instrumentos utilizados na sonoplastia. Os dramas e as comédias orientados pelos princípios clássicos da dramaturgia eram considerados gêneros maiores, preferidos em detrimento do teatro musicado ou das cenas cômicas. Nas encenações de dramas e comédias, percebemos uma valorização pela consciência e naturalidade cênica, construída tanto pela postura física das personagens, quanto pela fidelidade em figurinos e cenários. Exageros e pantomimas eram criticados, bem como os descuidos cênicos. Ao abordarem questões estéticas, as análises proporcionavam um fracionamento na fraternidade das relações sociais, criticando o desempenho de amigos e defendendo maior compromisso com o teatro, embora levassem em consideração o *status* de amadorismo que prevalecia entre os artistas locais.

Nesse sentido, em análise do drama *A filha do Diabo ou a cega de São Paulo*, encenado pelo Grupo Cômico-Dramático Gonçalves, em julho de 1908, o crítico do jornal *O Monitor* elogiou a naturalidade e a consciência da atriz Magdail Gonçalves, ao passo que criticou os atores C. Gastão e Jônatas Batista, que auxiliavam o grupo visitante. C. Gastão foi censurado por supostamente não ter estudado adequadamente o personagem, saindo-se sem destaque, o que, se ocorresse novamente, poderia prejudicar o renome conquistado. Jônatas Batista, segundo o crítico, teria pecado em pontos essenciais do teatro, como no estudo e na caracterização:

O nosso estimado amigo Jônatas Batista, que entre nós, com justa razão, é proclamado entre os primeiros amadores, pela inteligência, cultura e gosto, não estava senhor do seu simpático papel, motivo por que não agradou muito, como sempre acontece.

Daqui lhe pedimos (porque apreciamos as suas vitórias) – só vá ao palco quando houver tempo suficiente para os seus estudos, do contrário só terá de perder o muito que tem feito como distinto amador que é.

¹¹ UMA companhia de operetas [...]. *O Apóstolo*. Teresina, ano 4, n. 167, 28 ago. 1910, p. 3; PELO teatro. *O Apóstolo*. Teresina, ano 4, n. 170, 18 set. 1910, p. 4.

Ainda lembramos à Jônatas a necessidade do disfarce físico – o característico é um dos maiores elementos do palco.¹²

Jônatas Batista foi criticado supostamente por descuidos ao subir no palco, pois teriam faltado os estudos necessários e o “característico” da personagem, termo utilizado para designar o figurino. Nesse ponto, voltamos à valorização de uma estética naturalista, em que os atores deveriam convencer o público sobre o que era encenado. No intuito de conscientizar Jônatas Batista e C. Gastão do compromisso com o palco e o público, o articulista recorre ao renome construído por eles, sugerindo que a continuidade dessas falhas proporcionaria a perda de prestígio e reconhecimento de que dispunham.

No que se refere a sonoplastia, observamos a valorização por sons mais limpos e suaves, para não atrapalhar o entendimento do que era cantado ou encenado. As orquestras metálicas, em que uma pode ser observada na imagem abaixo, com seus trombones, saxofones, clarinetes, tambores e flautas, que abafavam o som de instrumentos de corda, eram preteridas em favor do piano, considerado mais adequado aos dramas e ao cinema.¹³ A qualidade das orquestras era fator que influenciava no sucesso dos espetáculos, tanto que algumas companhias mantinham bandas exclusivas. A Companhia Eduardo Nunes, ao visitar Teresina em 1921, anunciou uma robusta orquestra, formada por mais de 20 músicos.¹⁴

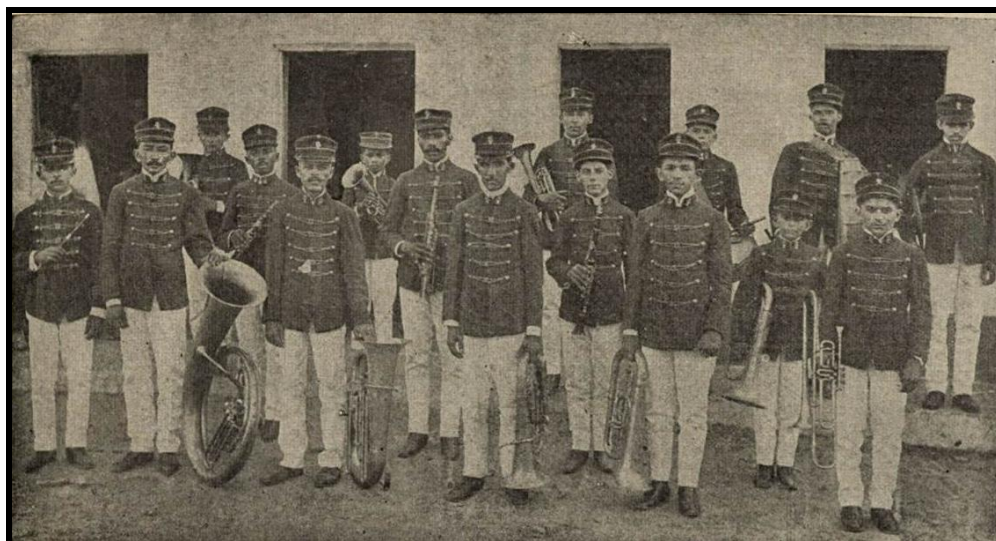


Imagem 15 – Banda de música da Sociedade Filarmônica 12 de outubro, de São João – PI. Fonte: *O Malho*. Rio de Janeiro, ano 10, n. 459, 1 jul. 1911, p. 46.

¹² PELO teatro. *O Monitor*. Teresina, ano 3, n. 91, 23 jul. 1908, p. 1.

¹³ DIVERSÕES. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 4, n. 163, 28 mar. 1916[?], p. 2; PELO teatro. *O Piauí*. Teresina, ano 32, n. 444, 10 fev. 1921, p. 2.

¹⁴ TEATRO 4 de Setembro. *O Piauí*. Teresina, ano 32, n. 441, 9 jan. 1921, p. 4.

A presença de orquestras nos teatros teresinenses remonta ao século XIX, cuja importância para o bom desempenho dos espetáculos motivou polêmicas na imprensa. Em 1889, durante a passagem do Grupo Lírico-Cômico, atuava como maestro no Teatro Concórdia o musicista amador Joaquim Chaves, cuja atuação na opereta *Sinos de Corneville* teria motivado duras críticas nos jornais *Tribuna* e *A Falange*, segundo os quais o desempenho dos atores poderia ter sido melhor, se não fosse “os falsetes da orquestra”.¹⁵ Posteriormente, *A Falange* publicou texto defendendo Joaquim Chaves, elogiando suas composições e seus esforços em reger e tocar violino em uma orquestra de amadores.¹⁶

Nas críticas teatrais das primeiras décadas do século XX, embora em comentários ligeiros, as participações das orquestras eram citadas e seus musicistas valorizados, entre eles Pedro Silva, Pedro Alcântara, Ray Brito, Cornélio Pinheiro, Sátiro dos Santos e Durcila Batista.¹⁷ O *Diário do Piauí*, ao analisar a revista *Sem eira, nem beira*, destacou que os 21 números de música teriam tido boa execução, “confiada a uma bem organizada orquestra, composta de conhecidos e competentes musicistas, sob a batuta do maestro tenente Cornélio Pinheiro.”¹⁸ O *Correio de Teresina*, por sua vez, ao analisar as primeiras apresentações da revista *O bicho*, assinalou:

Com relação aos números de música, o Sr. Pedro Silva mais uma vez demonstrou o seu louvável gosto e talento pela arte musical, apresentando belas composições. Não podemos ficar silenciosos com relação à nota chique da orquestra, dada pelo Sr. F. Sátiro dos Santos, com o seu encantador violino.¹⁹

Os clubes amadores e a maioria das companhias visitantes contratavam as bandas ou orquestras atuantes na cidade, exceto em espetáculos ou palestras beneficentes, quando eram cedidas aos organizadores. Entre as atuantes em Teresina em diferentes períodos, podemos citar a Banda da Polícia, Banda de Música do 1º Corpo de Polícia, Banda da Escola de

¹⁵ TEATRO. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 37, 12 out. 1889, p. 4.

¹⁶ UM PEQUENO Cavaco. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 38, 19 out. 1889, p. 3; POLK Salezio. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 38, 19 out. 1889, p. 4.

¹⁷ Informações sobre as orquestras e bandas que atuaram nos espetáculos e os nomes mencionados podem ser consultadas nas referências citadas e nas seguintes: “TERESINA de Improviso”. *O Monitor*. Teresina, ano 3, n. 98, 10 set. 1908, p. 3; TRIBUNA livre. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 220, 22 dez. 1911, p. 3; TEATRO 4 de Setembro: Amigos do Palco. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 1, n. 38, 27 out. 1913, p. 3; AMIGOS do Palco. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 1, n. 42, 24 nov. 1913, p. 1; RECREIO Teresinense. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1265, 31 jan. 1914, p. 3; AMIGOS do palco. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 68, 25 mar. 1914, p. 3; O CANÇONETISTA Frontino. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1281, 31 maio 1914, p. 2; DIVERSÕES. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 4, n. 163, 28 mar. 1916[?], p. 2; ALEGRIA de viver. *O Piauí*. Teresina, ano 34, n. 6[...], 26 fev. 1923, p. 1; GRUPO Talma. *A Imprensa*, Teresina, ano 1, n. 27, 17 out. 1925, p. 4.

¹⁸ PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 42, 21 fev. 1914, p. 1.

¹⁹ O BICHO. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 228, 14 jul. 1917, p. 1.

Aprendizes Artífices e bandas particulares, cujos anúncios informavam a disponibilidade para tocar em bailes, aniversários ou espetáculos.

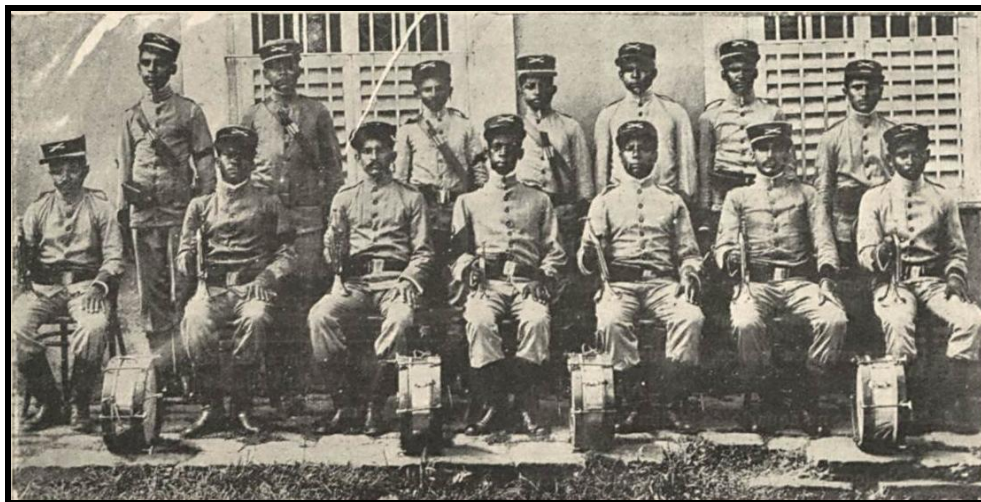


Imagem 16 – Banda de corneteiros e tambores do Corpo Militar de Polícia, em Teresina.
Fonte: *O Malho*. Rio de Janeiro, ano 13, n. 615, 27 jun. 1914.

A presença de orquestras nos espetáculos era recorrente, musicavam fitas dos cinemas, peças teatrais e animavam os intervalos dos espetáculos. Não tocavam em todos os gêneros teatrais, eram mais comuns em peças musicadas, como revistas, operetas, *vaudevilles* e canções. Vale ressaltar que essa presença era proporcionada pelo formato de espetáculo que vigorou no século XIX e na primeira metade do XX, que não se tratava unicamente da apresentação de uma peça, mas do conjunto das atrações de uma noite no teatro.

Os cronistas, ao analisar os diferentes elementos que integravam os espetáculos, buscavam interferir no cotidiano da cultura em Teresina, explicitavam valores e concepções que, muitas vezes, divergiam dos que eram partilhados pelos demais sujeitos participantes do teatro, como artistas, empresários e espectadores. Embora o apoio ou oposição não fossem garantias do efeito esperado, seus posicionamentos possuíam ressonância, sendo capazes de interferir significativamente no sucesso ou no fracasso dos artistas. Nesse sentido, ainda que a imprensa manifestasse de início uma benevolência com as companhias locais e visitantes, existiam movimentos por parte dos artistas no intuito de consolidar o apoio dos cronistas.

Os procedimentos adotados para conquistar e manter a simpatia dos redatores de periódicos eram variados, pautando-se geralmente em atitudes que demonstravam atenção, prestígio e cortesia, como envio de telegramas comunicando que em breve estariam em Teresina e pedindo apoio da sociedade, visitas às redações, convites para assistir aos ensaios, cortesias para as apresentações, espetáculos beneficentes e entrevistas que alimentavam a curiosidade popular sobre os artistas em destaque na cidade.

As visitas às redações dos jornais, embora fossem realizadas por amadores locais, caracterizaram-se como uma marca das companhias visitantes, que buscavam desde o início estabelecer uma relação de cordialidade favorável à estadia na cidade. Em 1912, o diretor da Companhia Salvaterra, Rafael Salvaterra e as atrizes Júlia Pereira e Lucinda Salvaterra, visitaram as redações dos jornais *O Apóstolo* e *Diário do Piauí*, para anunciar espetáculos e a possibilidade de encenar duas peças de Jônatas Batista;²⁰ em 1925, a orquestra e o dramaturgo do Grupo Talma visitaram a redação do jornal *A Imprensa*, em agradecimento aos elogios publicados.²¹ Essas notas, embora pequenas, funcionavam como propaganda para as companhias.

Os convites para ensaios e o envio de cortesias às redações eram práticas comuns à maioria das companhias que atuaram em Teresina. Os ensaios, que durante o século XIX eram vistos por grande número de espectadores, passaram a ser apresentados somente ao chefe de polícia, para liberação da licença de apresentação, e para representantes da imprensa, que utilizavam esses momentos para observar os elementos cênicos e embasar seus comentários. Nesse sentido, mostra-se representativo a publicação sobre o drama *Portugueses e brasileiros*, apresentado em 1913 pelo clube Amigos do Palco:

Para garantia do público, brevemente serão convidados os representantes da imprensa, afim de assistirem um ensaio e poderem testemunhar, como a peça além de ser um drama militar, tem também de extraordinário que os cenários e guarda-roupas são de ótimos efeitos e a peça acha-se bem ensaiada.²²

Esse procedimento foi utilizado sobretudo em peças apresentadas por clubes locais, como se deu com o drama *A condenada*, encenado pelo Recreio Teresinense, e *A filha do marinheiro*, pelo clube Amigos do Palco, ambas em 1914.²³ Essa prática ganhou ênfase nas peças escritas por dramaturgos piauienses, funcionando como um atestado de qualidade e de ausência de ofensas pessoais, sobretudo em peças que abordavam costumes locais.

Os espetáculos beneficentes foram exaustivamente utilizados como mecanismos para atrair o público e garantir o apoio da imprensa, foram encenados em diversas cidades desde os oitocentos. Segundo Silvia Cristina Martins de Souza, no Rio de Janeiro de meados do século XIX, esses espetáculos eram comuns e possuíam os mais diversos fins, como socorrer artistas,

²⁰ TROUPE Salvaterra. *O Apóstolo*. Teresina, ano 5, n. 246, 11 fev. 1912, p. 3; AS SRAS. JULIA Pereira e [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 84, 21 abr. 1912, p. 1.

²¹ GRUPO Talma. *A Imprensa*, Teresina, ano 1, n. 27, 17 out. 1925, p. 4.

²² TEATRO 4 de Setembro: Amigos do Palco. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 1, n. 38, 27 out. 1913, p. 3.

²³ O NOSSO teatro. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 1, n. 49, 12 jan. 1914, p. 2; AMIGOS do Palco. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 29, 6 fev. 1914, p. 1.

pobres, escravizados que buscavam a alforria, vítimas de moléstia e até as almas do purgatório.²⁴

Em Teresina, no decorrer das primeiras décadas do século XX, a prática foi usual e assegurou aos artistas, em diversas ocasiões, o apoio de diferentes instituições e grupos sociais, como o Estado, escolas particulares e a Igreja Católica. Espetáculos teatrais, concertos musicais e conferências literárias beneficentes eram anunciados com entusiasmo pela imprensa, o que contribuiu para a multiplicação desses eventos.



Imagem 17: Lilizinha Castelo Branco, filha de Heitor Castelo Branco, vestida de espanhola em uma festa beneficente no Teatro 4 de Setembro.

Fonte: *Vida Doméstica*. Rio de Janeiro, n. 198, setembro de 1934.

Em 1908, o jornal *O Apóstolo* elogiou um espetáculo em favor dos pobres da Santa Casa de Misericórdia;²⁵ em 1911, foram divulgadas palestras literárias de Zito Batista e Celso Pinheiro, em benefício de um piauiense que estava com problemas de saúde;²⁶ em maio de 1914, Jesus Bazaga promoveu a encenação do drama *A enterrada viva*, revertendo os ganhos aos festejos do mês mariano, que ocorriam na Catedral de Nossa Senhora das Dores;²⁷ em

²⁴ SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2002. p. 138..

²⁵ CARIDADE. *O Apóstolo*. Teresina, ano 1, n. 47, 12 abr. 1908, p. 3.

²⁶ DOMINGO próximo será [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 205, 5 dez. 1911, p. 1.

²⁷ ESPETÁCULO. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 3, n. 119, 24 maio 1915[4?], p. 3.

setembro de 1917, foi apresentado um espetáculo em benefício do altar-mor da Catedral, com a participação de mais de 20 “famosas e inteligentes senhoritas”;²⁸ em 1923, foi anunciado uma peça de Jônatas Batista, com o objetivo de contribuir com as obras da capela do Colégio Sagrado Coração de Jesus, cujo elenco era formado por alunas da escola.²⁹

Em Teresina, esses espetáculos possuíram leque variado de beneficiários, como os artistas das companhias visitantes, atores e maestros locais, personalidades com problemas financeiros, crianças pobres de escolas, doentes da Santa Casa de Misericórdia, igrejas, escolas e o próprio Teatro 4 de Setembro. Esses eventos filantrópicos, segundo Francisco de Assis de Sousa Nascimento, além do caráter benevolente, educativo e com o intuito de sensibilizar a população sobre questões sociais, eram uma estratégia para garantir público e conquistar elogios da imprensa:

Esta produção teatral, que associava as apresentações teatrais às práticas educativas, de caráter benevolente, também era um mecanismo para atrair um público específico às casas de apresentação. [...] uma tática de engajamento, revisitação aos modelos de educação de outrora e forma de cativar plateias e a imprensa jornalística da época.³⁰

O público alvo desses eventos era, sobretudo, a elite teresinense e as camadas sociais intermediárias, cuja frequência ao teatro era relativamente comum. A partir das conferências literárias promovidas por Zito Batista e Celso Pinheiro, em 10 de dezembro de 1911, é possível identificar os possíveis espectadores desses eventos. Após o evento, as despesas foram publicadas no *Diário do Piauí*, assim como as pessoas que compraram os bilhetes.³¹

²⁸ O espetáculo consistiu na apresentação do drama sacro *Santa Doroteia*, em dois atos, e da comédia *Disputa entre as flores*. Entre as atrizes que participaram da encenação são citadas: Diva Carvalho, Maria Santos, Madalena de Carvalho, Elisa Gonçalves, Clarisse Oliveira, Hercília Barros, Mímila Araújo, Naydea Castro, Ester Rocha, Dilnah Batista, Walmira Campos, Alice Dias, Antônia Araújo, Zequinha Lebre, Maria do Carmo Couto, Gracy Lopes, Olga Soares, Zezé Cunha, Naninha Cunha e Allorina Silveira. Cf.: UMA festa que promete desusado brilho. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 222, 2 jun. 1917, p. 2; PELO teatro. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 235, 5 set. 1917, p. 2; PELO teatro. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 238, 26 set. 1917, p. 2.

²⁹ ALEGRIA de viver. *O Piauí*. Teresina, ano 34, n. 6[...], 26 fev. 1923, p. 1; COLÉGIO do Sagrado C. de Jesus. *O Piauí*. Teresina, ano 34, n. 682, 12 ago. 1923, p. 1; COLÉGIO do Sagrado C. de Jesus. *O Piauí*. Teresina, ano 34, n. 683, 16 ago. 1923, p. 1.

³⁰ NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. Apropriações do teatro piauiense na Primeira República. In: BRANCO, Julinete Vieira Castelo; SOLON, Daniel Vasconcelos (org.). *História em poliedros: cultura, cidade e memória*. Teresina: EDUFPI, 2008. p. 138-139.

³¹ As conferências foram em benefício de Labieno Antenor de Araújo, piauiense que necessitava ir ao Rio de Janeiro para realizar uma cirurgia nos olhos. As despesas foram com a confecção de cartazes, bilhetes e o pagamento do entregador, pois o teatro e a Banda da Polícia foram cedidos pelo Estado. As despesas totalizaram o valor de 12\$400 réis, que foi subtraído dos 181\$000 réis arrecadados. Entre os que aceitaram e pagaram os convites constam bacharéis, médicos, professores, coronéis, militares de alta patente, políticos e intelectuais: Antonino Freire, Antônio Chaves, Arlindo Nogueira, Benedito Pestana, Benjamin do Rego, Domingos Monteiro, Elias Martins, Francisco Parentes, Gerson Edison, Gil Martins Gomes Ferreira, Honório Parentes, João Malta,

Os artistas ainda utilizaram outras táticas para estreitar os laços com redatores e políticos, como homenageá-los nos espetáculos ou com posições de honra nos clubes. Em novembro de 1913, o clube Amigos do Palco homenageou o então senador Abdias Neves;³² e em 1914 a Trupe Infantil Galhardo, que tanto contagiou os teresinenses, caiu nas graças de Miguel Rosa, então Governador Piauí, que patrocinou espetáculos da companhia.



Imagem 18: Antônio Prado de Moura, redator do jornal *O Arrebol*.

Fonte: *Jornal das Moças*. Rio de Janeiro, ano 12, n. 522, 18 jun. 1925.

Muitos dos intelectuais atuantes na imprensa integravam os clubes locais e eram cortejados pelos amadores, entre eles Jônatas Batista, Higino Cunha, Luís Correia, Fenelon Castelo Branco³³ e Antônio Prado de Moura, o último foi homenageado em 1925 pelo recém-

João Pinheiro, Joel Oliveira, Júlio Rosa, Justino Barbosa, Laurindo Campelo, Luís Correia, Luís Evandro, Luís Neves, Manoel da Paz, Mario José Batista, Valdivino Tito, Odilo Costa, Pedro Cunha e Simplício Mendes. Cf.: DOMINGO próximo será [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 205, 5 dez. 1911, p. 1; PUBLICAREMOS depois de [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 213, 14 dez. 1911, p. 1; É A SEGUINTE a lista [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 215, 16 dez. 1911, p. 3; É A SEGUINTE a lista [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 216, 17 dez. 1911, p. 3; É A SEGUINTE a lista [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 217, 19 dez. 1911, p. 3; TRIBUNA livre. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 220, 22 dez. 1911, p. 3.

³² AMIGOS do Palco. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 1, n. 42, 24 nov. 1913, p. 1;

³³ Fenelon Ferreira Castelo Branco nasceu em Barras (PI) em 1874 e faleceu em União (PI) em 1925. Formado em Direito, atuou como promotor público, juiz, jornalista, poeta, professor e orador. Foi um dos fundadores da Academia Piauiense de Letras e publicou as coletâneas de poemas *Ano de luta* (1902) e *União por dentro* (1916). Colaborou em diversos jornais, entre eles o *Diário do Piauí*, a *Litericultura* e a *Revista da Academia Piauiense de Letras*. Conferir: ADRIÃO NETO. *Dicionário biográfico: escritores piauienses de todos os*

criado Amantes da Cena Viva, que tinha José R. da Costa como encenador e Jônatas Batista como tesoureiro.³⁴ Conforme destacou o jornal *O Arrebol*, seu diretor, Antônio Prado de Moura, foi indicado e aceito como sócio de honra pelo clube:

Do Sr. presidente deste clube teatral, recebemos comunicação, de haver sido o nosso diretor, proposto e unanimemente aceito sócio de honra do mesmo clube.

Agradecendo a comunicação aludida, fazemos votos para que o simpático Clube continue a conquistar os louros dos triunfos, ao mesmo tempo que, oferecemos as colunas da nossa folha aos 'Amantes da Cena Viva'.³⁵

Embora Antônio Prado de Moura estivesse envolvido em produções teatrais desde 1914, essa informação expõe um mecanismo de estreitamento dos laços entre redatores e produtores culturais. Em agradecimento, o periódico ofertou auxílio por meio de espaço em suas folhas. Os meses seguintes foram marcados pela efetivação desse compromisso, pois em ao menos três ocasiões o jornal defendeu o grupo ou seus integrantes, fosse condenando supostos exageros da imprensa, criticando o comportamento do público em espetáculos do clube ou atestando seus esforços em desenvolver o teatro teresinense. Em 26 de julho de 1925, um cronista criticou a indiferença dos espectadores com as representações dos Amantes da Cena Viva:

O Jônatas tem razão, tem carradas de razão.

- Ao ver a indiferença com que o nosso público ouve a peça e a pressa que tem de sair antes do fim, não se compreende por que foi ao teatro: é como certas pessoas que vão ouvir uma peça gaiata e nunca riem. O que vão fazer lá? [...]

Falar, criticar, discutir, apreciar os intervalos, fazer tudo, menos... Ver a peça.³⁶

No mesmo número, o editorial foi um extenso texto criticando o posicionamento da sociedade com os artistas amadores, em especial os rapazes ditos de elite e os integrantes da imprensa. Os jovens são acusados de ingratidão, supostamente exposta em comportamentos inadequados nos mais variados locais, como cinemas, teatros, passeios e igrejas. A insatisfação do cronista foi motivada pelas interrupções, com pedidos de repetição de números teatrais, com o único intuito de atrapalhar a apresentação:

tempos. Teresina: Halley, 1995. p. 48; CUNHA, Edison. *Vozes imortais*. 2. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2014. p. 200-204; MIRANDA, Reginaldo. Felon Castelo Branco. In: CASTELO BRANCO, Felon. *Poesias*. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2015. p. 13-16.

³⁴ AMANTES da Cena Viva. *O Arrebol*. Teresina, ano 11, n. 76, 10 maio 1925, p. 3.

³⁵ AMANTES da Cena Viva. *O Arrebol*, Teresina, ano 11, n. 80, 28 jun. 1925, p. 3.

³⁶ JEFF, Mutt &. Agulhas e alfinetes. *O Arrebol*, Teresina, ano 11, n. 84, 26 jul. 1925, p. 2.

[...] é a maneira antipatriótica daqueles *rapazes da sociedade*, interrompendo ultimamente, como acima dissemos, a representação dos amadores do clube ‘Amantes da Cena Viva’, com pedidos de bis de alguns números, sem ter o necessário interesse por aquelas representações, somente tangidos pelo desejo vergonhoso e detestável de anarquizar os amadores [...]. [Grifo do autor].³⁷

Segundo o editorial, essas atitudes estavam destruindo as iniciativas culturais na cidade. Essa ingratidão seria ainda praticada por jornalistas, que teriam criticado o diretor do grupo por não ter pronunciado corretamente palavras em espanhol. Destacou que, por ser o Amantes da Cena Viva um grupo amador, em vez de repreendido, deveria ser incentivado. Esses posicionamentos evidenciam a importância da proximidade dos produtores culturais com aqueles que faziam a imprensa.

Por intermédio dessa aliança, observamos outro aspecto que marcou as crônicas teatrais do período, as constantes reclamações com os comportamentos dos espectadores, caracterizados como indiferentes, incorrigíveis e protagonistas de acontecimentos considerados vexaminosos. Os costumes indesejados do público seriam, perante o objetivo civilizatório da imprensa, um inimigo a ser aniquilado, fosse pelo convencimento ou pela imposição de modelos considerados adequados.

O padrão de comportamento almejado seria marcado pela consciência dos limites de atuação por parte dos sujeitos inseridos na dinâmica teatral. Ao público, caberia saber se portar, aprovar ou reprovar o espetáculo da maneira correta, sorrir ou se emocionar, traquejos requisitados aos frequentadores do teatro, como fez um redator do jornal *A Imprensa*, em outubro de 1925, ao comentar uma apresentação do Grupo Talma, quando criticou a atitude de “espectadores, que nas cenas de maior emoção interrompem os diálogos com gargalhadas e pilhérias irritantes, dando dessa forma reprovável prova dos nossos costumes e da nossa educação.”³⁸ Esses traquejos tratavam-se de novas formas de civilidade, até então desconsideradas por parte significativa do público e que, segundo Teresinha Queiroz, vinham sendo introduzidas na cidade:

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

³⁷ A INGRATIDÃO piauiense. *O Arrebol*, Teresina, ano 11, n. 84, 26 jul. 1925, p. 1.

³⁸ TEATRO 4 de Setembro: Grupo Talma. *A Imprensa*, Teresina, ano 1, n. 27, 17 out. 1925, p. 4.

roubar os objetos pessoais nas toaletes alheias e vários outros hábitos da boa convivência social.³⁹

A interferência da imprensa acontecia em diferentes âmbitos da cultura, e o teatro, como lazer, era concebido como local para se aprender e demonstrar essas novas formas de civilidade. Vaias, assobios, gargalhadas, gritaria, conversas paralelas, correria de crianças e fumar ou usar chapéu durante os espetáculos eram alguns dos comportamentos considerados impróprios aos espectadores, apontados pelos cronistas como exemplos da falta de educação, da incivilidade, do atraso intelectual e moral dos teresinenses. Embora muitos desses comentários não fossem acompanhados por detalhes, observamos que as críticas eram destinadas sobretudo aos locais ocupados por frequentadores mais pobres, como a plateia.



Imagem 19 – Parte interna do Teatro 4 de Setembro (1934).
Fonte: *Vida doméstica*. Rio de Janeiro, abril de 1934.

O Teatro 4 de Setembro, assim como a maioria dos teatros do período, possuía diferentes tipos de ingresso, cujos valores variavam, sendo os mais baratos os que ficavam na plateia, seguidos pelas cadeiras e pelos camarotes. No que concerne à organização interna do teatro, a imagem anterior possibilita identificar os locais citados na imprensa: na parte superior, existiam dois pisos com camarotes, com capacidade para aproximadamente 5 pessoas em cada; na parte inferior central, as cadeiras, que em determinados momentos eram divididas em assentos de 1º e de 2º; e nas laterais, abaixo dos camarotes, estavam as gerais ou

³⁹ QUEIROZ, Teresinha. *Os Literatos e a República: Clodoaldo Freitas, Higinio Cunha e as tiranias do tempo*. 3. ed. Teresina: EdUFPI, 2011. p. 35.

a plateia, local onde as pessoas ficavam em pé e não podiam levar cadeiras. Na parte inferior da imagem, consta também o literato Venturelli Sobrinho, acompanhado de senhoritas, em ocasião de uma conferência de Celso Pinheiro.

O principal alvo dos cronistas era a plateia, que com seus bilhetes baratos, aglutinava grande quantidade de trabalhadores pobres e estudantes, estes, frequentemente acusados da autoria das badernas, quebradeiras e episódios supostamente vergonhosos nas noites de espetáculos. Em crônica de junho de 1895, ao passo que um redator do *Gazeta do Comércio* elogiou o desempenho de uma companhia visitante, reclamou da existência de pessoas “atrasadas”, representadas especialmente por estudantes, que no espetáculo anterior teriam quebrado móveis, promovido gritarias e invasões no teatro:

A nossa mocidade estudiosa, porém, salvo muitíssimas raras exceções, pensa de modo diverso, julga-o o campo dos duetos indecorosos das galhofas do desrespeito às famílias e muitas vezes até da moralidade. [...]

Moços, que deveriam nivelar-se ao limitado círculo desse nosso convívio social, engrossando com bons exemplos e atividade as suas camadas, são a perturbação constante, dos teatros, das festas, das reuniões.

Repetimos, o último espetáculo que ateste, o desrespeito, o insulto, a pancadaria nos móveis do edifício, a imoralidade e até mesmo a invasão do teatro à meia cara pelo muro, por estandartes, moleques, etc.⁴⁰

Embora algumas vezes o comportamento do público fosse elogiado,⁴¹ o tom predominante na imprensa do período foi de insatisfação. Em momentos de conflito, como será analisado oportunamente, sequer os ocupantes das cadeiras e camarotes escapavam dos julgamentos dos cronistas, mas, ainda assim, os espaços destinados e ocupados por populares eram associados à libertinagem e considerados inadequados à frequência familiar, identificando-se nessas vozes o interesse de evitar o contato entre esses grupos.

Em 1914, ao anunciar as obras do Teatro Variedades e Café Familiar, localizado na Praça Rio Branco (imagem 3), o jornal *Piauí* enfatizou o interesse do proprietário em atrair especialmente um público “familiar”, leia-se elitizado. Para tanto, informa que “afim de evitar promiscuidades, a entrada da plateia será diferente da entrada para as cadeiras.”⁴² Por esse comentário, observa-se o intuito em reafirmar estereótipos acerca dos frequentadores dos

⁴⁰ TEATRO. *Gazeta do Comércio*. Teresina, ano 5, n. 214, 1 jun. 1895, p. 4.

⁴¹ TEATRO. *Gazeta do Comércio*. Teresina, ano 5, n. 215, 7 jun. 1895, p. 4; AMIGOS do Palco. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 1, n. 47, 29 dez. 1913, p. 3.

⁴² CAFÉ Familiar. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1281, 31 maio 1914, p. 2.

espaços de bilhetes populares, assim como a tentativa de uma demarcação social em Teresina, assim como tentaram em diferentes momentos no Teatro 4 de Setembro.⁴³

A continuidade dessas críticas evidenciou a distância entre os sentidos atribuídos ao teatro pelos intelectuais e pelos diversos tipos de frequentadores. Se por meio dos jornais os cronistas atacavam os estudantes, os caixeiros e demais trabalhadores pobres, é possível que a resistência desses grupos se manifestasse através do que era chamado de “algazarra”, “quebra-quebra”, “pilhérias”, assim como por ações radicais, como atirar pedras no teatro, forçando a retirada do público. Por essas diferentes formas de resistir, esses sujeitos rejeitavam a postura subserviente reservada para eles. Como não eram detentores e colaboradores dos veículos de comunicação do período, raramente esses espectadores acusados de incivilidade conseguiram se manifestar pela imprensa, como fez um espectador da plateia em agosto de 1911. Nessa ocasião, contrapôs-se às acusações publicadas no jornal *Piauí*, segundo o qual a baderna ocorrida dias antes não teria começado na plateia, e sim nas cadeiras e camarotes.⁴⁴

O padrão de comportamento desejado pelos intelectuais que escreviam na imprensa recebia o adjetivo de civilizado, que pode ser compreendido como um modelo silencioso, passivo, com os impulsos pessoais devidamente controlados. Essa seria uma idealização do teatro construída no Brasil ao longo da segunda metade do século XIX, ou, nos termos de José Ortega y Gasset, uma ideia do teatro, segundo a qual seria formado basicamente por dois tipos de sujeitos, um ativo – os atores – e o outro caracterizado pela “especialíssima passividade” – os espectadores.⁴⁵

A compreensão exposta por José Ortega y Gasset, originalmente em uma palestra proferida em Lisboa, na década de 1940, aborda o teatro como um corpo orgânico formado por dois elementos, pelo público e pelos atores, cada qual com funções opostas, ainda que conexas. Ao público caberia ver, imaginar e acreditar em seres e objetos representados; aos atores caberia a simulação, a encenação com o devido convencimento cênico. A atividade dos atores e a passividade consciente dos espectadores seria a conjunção capaz de possibilitar ao teatro cumprir sua função como lazer, como fuga da realidade.⁴⁶

A ideia do público silencioso e passivo tratava-se de uma idealização amplamente difundida entre as elites culturais no Ocidente desde o século XIX, associada tanto ao teatro

⁴³ Segundo Teresinha Queiroz, os redatores de jornais insistiam sobre a necessidade de salas de espera distintas no Teatro 4 de Setembro, onde os frequentadores pudessem se agrupar “por nível de distinção/educação”. Cf.: QUEIROZ, 2011, p. 47.

⁴⁴ N, M. Sr. Redator do Apóstolo. *O Apóstolo*. Teresina, ano 5, n. 217, 6 ago. 1911, p. 3.

⁴⁵ ORTEGA Y GASSET, José. *A ideia do teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 33.

⁴⁶ ORTEGA Y GASSET, 2007, p. 33-49.

como à outras formas de lazer, como o cinema e a música. Entretanto, como destacou Eric Hobsbawm, ao contrário do desejo dos produtores culturais, que idealizavam um público regular, comedido e silencioso, que aceitasse passivamente o que era oferecido, esse modelo encontrava obstáculos nos interesses particulares do público, que “não quer *apenas* se sentar calado, como população passiva para assistir ao show: quer também fazer seu próprio entretenimento, participar ativamente e, o que é mais importante, socialmente.”⁴⁷

Em Teresina, essa visão integrava um projeto de cunho elitista para o teatro, que desconsiderava as expectativas do heterogêneo público do período, para o qual, o evento social do teatro significava tanto quanto o próprio espetáculo. Essa proposta de passividade dos espectadores remonta ao século XIX, tanto no Brasil quanto em diversos países da Europa. No Rio de Janeiro, conforme destacou Silvia Cristina Martins de Sousa, “à medida que o século avançava, cada vez mais o silêncio e o autocontrole passavam a ser os objetivos perseguidos como marca de civilidade e sinal de que havia feito contato com a arte.”⁴⁸

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

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

Chamamos, pois, a atenção do Sr. Delegado para estes fatos de sua exclusiva competência, não se tornando tão impossível a estes atos que nos envergonham.⁴⁹

O pedido por providência se baseava nas atribuições policiais do período, que abarcavam a inspeção do teatro em dias de espetáculo, com o objetivo de evitar tumultos e excessos, assim como a leitura e análise prévia das peças encenadas. Dito de outra forma, era competência da polícia a censura prévia ao conteúdo dos espetáculos e o controle interno do teatro nos dias de apresentação.

⁴⁷ HOBBSAWM, Eric. J. *História social do Jazz*. 13. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016. p. 43.

⁴⁸ SOUZA, 2002, p. 62.

⁴⁹ TEATRO. *Gazeta do Comércio*. Teresina, ano 5, n. 214, 1 jun. 1895, p. 4.

Recorrer às autoridades policiais era outro mecanismo com o qual os intelectuais da imprensa buscavam impor os padrões de comportamento que consideravam apropriados. Pedir o empenho da polícia, criticar os espectadores desviantes, aconselhar os atores em suas interpretações e fazer análises dos espetáculos encenados eram instrumentos com os quais buscavam intervir no cotidiano teatral e direcionar os caminhos trilhados no campo da cultura. Contudo, ao pressionar as autoridades policiais, os cronistas contribuíram para o desempenho de outros sujeitos, que possuíam seus mecanismos próprios de atuação. A relação entre polícia e teatro, bem como as interfaces com os projetos civilizadores existentes nas primeiras décadas do século XX serão abordadas no tópico seguinte.

4.2 Transgressões sociais e censura policial

Por meio das crônicas teatrais nos deparamos com diferentes projetos de civilidade relacionados ao teatro. Seus produtores buscavam, através da atitude intelectual, influenciar no cotidiano cultural, criticando os rumos tomados pelos artistas e os comportamentos dos espectadores, tentavam convencê-los a praticar um padrão de comportamento silencioso, já estabelecido nos regulamentos oficiais existentes. Entretanto, após as tentativas se esgotarem, passavam a exigir a contribuição da polícia, instituição que possuía a autoridade para intervir. A censura policial ao teatro era operacionalizada com o suposto objetivo de evitar ofensas à moral, ao Estado e à religião, mas possuía interesses políticos e sociais. No presente tópico, ponderamos sobre o processo censório ao teatro, as tentativas de legitimá-lo na imprensa e as formas de resistência praticadas pelos demais sujeitos integrantes da dinâmica teatral – plateias, artistas e empresários culturais.

Compreendemos a censura em uma perspectiva ampla, não se atendo somente ao trabalho dos censores, mas contemplando igualmente o processo de inspeção policial aos teatros e os movimentos cotidianos de resistência dos sujeitos integrantes da *práxis* teatral. A dramaturgia, a censura e a encenação são compreendidas como sistemas culturais que se interligam e estão imersos no mesmo processo, em uma mesma ordem social.⁵⁰

Discutimos a censura especialmente por meio de publicações periódicas e documentos oficiais que regulamentavam a atuação policial, documentos debatidos especialmente em momentos conflituosos. Em 30 de agosto de 1912, surgiu no *Diário do*

⁵⁰ DARNTON, Robert. *Censores em ação: como os estados influenciaram a literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 97-98.

Piauí a coluna “A polícia”, assinada por Fenelon Castelo Branco, então Secretário de Estado de Polícia. Em sua crônica de estreia, dissertou sobre os conceitos possíveis para o vocábulo “polícia” e caracterizou a missão de seus agentes, que seria “garantir a tranquilidade e o respeito, assegurar a ordem e a decência, manter a paz e a disciplina na circunscrição territorial onde aqueles funcionários devem exercer a sua função.”⁵¹

A crônica apresenta-se, inicialmente, como uma defesa da polícia, apresentando os diferentes tipos existentes e suas funções, conclamando os piauienses a reconhecerem a elevada missão dessa instituição e a comportar-se como um povo culto, permitindo que as autoridades exercessem suas atividades sem incômodos, sem pedidos de favores pessoais ou desvios de função. Segundo o literato, a polícia era dividida em três categorias, cada qual com objetivos específicos, sendo elas: a judiciária ou criminal, a administrativa e a política; as duas primeiras seriam de competência das autoridades policiais e seus subordinados, e a última unicamente do secretário de polícia, sob orientações diretas do governador.

A polícia administrativa era responsável por processos práticos e correccionais, com o intuito de manter a ordem cotidiana, sem a necessidade de autorizações judiciais prévias. Além de obrigar bêbados, prostitutas e outros tipos de “turbulentos” a assinarem termo de “bem viver”, incumbia a ela “a inspeção dos teatros, espetáculos, e outros festejos”.⁵² Em Teresina, essa inspeção, segundo as fontes possibilitam concluir, era em determinados momentos decorativa, pois, apesar da presença, a polícia atuava de forma tímida e em ocasiões excepcionais, sendo cobrada por meio dos periódicos sempre que alguma personalidade sentia-se incomodada ou ultrajada por espetáculos ou atitudes dos espectadores.

A presença policial fazia-se frequente em ocasiões que proporcionavam aglomeração de pessoas, havendo registro de sua atuação em festejos religiosos, apresentações teatrais, concertos musicais, sessões cinematográficas, conferências literárias e até mesmo em festas particulares, como bailes e forrós. Essa fiscalização, que visava manter a ordem e a disciplina dos cidadãos, ocorria em harmonia com a Intendência Municipal que, pelo *Código de postura do Conselho Municipal de Teresina*, promulgado em 1905, exigia autorização prévia para a realização de atividades culturais:

Art. 140. Nenhum espetáculo ou divertimento público poderá realizar-se sem licença da Intendência. Ao infrator, multa de 20\$000.

⁵¹ B, F. C [Fenelon Castelo Branco]. A polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 189, 30 ago. 1912, p. 1.

⁵² B, F. C. [Fenelon Castelo Branco]. A polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 189, 30 ago. 1912, p. 1.

§ único. Nesta proibição estão compreendidas as danças denominadas vulgarmente marujo, congo, boi, chegança, fandango e outros festejos públicos populares da mesma espécie.

Art. 142. Para a concessão de licenças para espetáculos e outros divertimentos públicos é preciso que o prédio destinado para eles ofereça, além das condições higiênicas, a solidez precisa, calculada também a lotação.⁵³

A atuação policial cotidiana nos teatros baseava-se em documentos que, desde fins do século XIX, foram decisivos para uma regulamentação local alusiva ao teatro, entre eles encontra-se o regulamento interno do Teatro 4 de Setembro, de 1897,⁵⁴ e o Regulamento de serviço de segurança pública do Piauí, de 1908, que destinou seu oitavo capítulo exclusivamente para as atribuições policiais referentes às casas de espetáculos.

Esse capítulo descreve a quem pertenciam as responsabilidades pelas inspeções nos teatros, espetáculos públicos e festejos populares, seja em Teresina ou no interior, assim como a necessidade de autorização municipal e policial para o funcionamento desses locais, com lotação calculada, data e horário estabelecidos previamente e em acordo com as autoridades. Segundo preconizava, cabia à polícia fiscalizar as apresentações, chegando antes de começarem, e retirando-se somente depois de evacuados os locais.⁵⁵

As disposições desse regulamento indicavam ainda as obrigações dos promotores culturais quanto aos programas e valores dos ingressos anunciados, assim como das autoridades policiais responsáveis pela inspeção, cuja presença visava garantir a disciplina interna e a observância dos regulamentos. Às autoridades responsáveis pelas inspeções competia inibir diversos costumes considerados inadequados e prejudiciais às atividades desenvolvidas, à ordem e à “decência”:

§ 6º Proibir fumar nos corredores, camarotes, plateia e caixa do teatro, assim como quaisquer atos que possam incomodar os espectadores, ou produzir incêndio, desastre e mais acidentes perigosos.

§ 7º Não consentir que nas portas, escadas e corredores, se conservem pessoas paradas impedindo a entrada e saída, ou incomodando de qualquer modo os que entrarem e saírem, nem que os bilhetes de entrada se vendam por maior preço do que a estabelecimento, quer por conta da empresa, quer por conta de particulares que os tenham comprado para revender.⁵⁶

⁵³ CONSELHO Municipal de Teresina. *Código de posturas do Conselho Municipal de Teresina*. Teresina: Tipografia Paz, 1912. p. 35.

⁵⁴ O regulamento do Teatro 4 de Setembro foi criado pelo decreto n. 68, de 23 de setembro de 1897.

⁵⁵ EDITAIS. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 44, 24 fev. 1914, p. 5.

⁵⁶ EDITAIS. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 44, 24 fev. 1914, p. 5.

O regulamento ainda informa sobre outras condutas desviantes que deveriam ser evitadas, como assobios, arremesso de objetos em direção ao palco e burburinhos inapropriados, salvo aplausos ou reprovações, supostamente com a intenção de evitar incômodos aos espectadores e artistas. Meticulosamente esse capítulo descreve os comportamentos que deveriam ser seguidos por plateias, artistas, diretores e empresários culturais, permitindo que tenhamos acesso a valores que dirigiam a disciplina social que buscavam impor.

Observa-se que essa legislação era regida por um padrão de moralidade associado à religiosidade, tendo em vista buscar coibir supostos “ultrajes a qualquer corporação religiosa ou de ofensa à moral e à decência pública, ou ainda à injúria a determinada pessoa”, assim como por um projeto de civilidade mais amplo, segundo o qual se buscava construir um refinamento cultural, marcado por posturas silenciosas e educadas nos locais de sociabilidade.⁵⁷ Esses modelos de comportamento eram valorizados, defendidos e legitimados por parte significativa de uma elite letrada, que expressava seus anseios sobretudo por meio de periódicos pertencentes a diferentes grupos.

Esses regulamentos possuíam alguns trechos vagos e imprecisos, proporcionando assim um leque variado para atuação das autoridades policiais e permitindo a interferência da polícia em diferentes momentos da produção artística. A censura iniciava-se com a análise do texto que seria apresentado, feita geralmente pelo Secretário de Polícia, momento em que podia exigir o corte de falas ou até mesmo de cenas completas.

Após a emissão do visto, o Secretário assistia ou designava alguma autoridade para conferir o ensaio geral, momento em que se observava se mudanças sugeridas teriam sido feitas, no texto dito pelas personagens e em suas *performances*, com o intuito de impedir a encenação de falas ou gestos considerados ambíguos ou maliciosos e alusões supostamente injuriosas ou ofensivas às pessoas, à religião, à decência ou à moral.

A emissão do aval para a apresentação das peças era de competência do Secretário de Polícia, na capital, e dos delegados ou subdelegados nas cidades do interior, que após a leitura do texto e apreciação do ensaio geral, poderiam exigir cortes ou proibir sua encenação. O olhar da censura estendia-se ainda aos dias das apresentações, sob os auspícios da autoridade policial responsável pela inspeção do teatro, que acompanhava os espetáculos do camarote reservado à polícia, e a quem cabia “Vigiar que o programa e o recitado sejam conformes ao

⁵⁷ EDITAIS. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 44, 24 fev. 1914, p. 5.

aprovado e que os atores não procurem dar às palavras o gesto em sentido equívoco, ou ofensivo à decência e à moral.”⁵⁸

Os espectadores que desobedecessem ao regulamento poderiam ser expulsos do teatro ou conduzidos à delegacia, passíveis de penalidades sob a acusação de desobediência à autoridade pública em ato ou exercício de suas funções.⁵⁹ Em caso de desordem interna, a autoridade policial possuía o poder de paralisar ou cancelar o espetáculo, e caso considerasse que a apresentação era responsável por tumultos ou que os artistas tivessem levado ao palco algo não aprovado pela censura, poderia ordenar que baixassem o pano, encerrando-se assim a apresentação e, caso considerasse conveniente, até mesmo escoltá-los sob custódia.

Em Teresina, diversas foram as peças que passaram pelo processo de censura, como a revista de costumes teresinenses *Sem eira, nem beira*, que estava em cartaz em fevereiro de 1914. A revista, escrita por intelectuais locais e musicada pelo maestro Pedro Alcântara Filho, foi encenada pelo grupo Recreio Teresinense após a submissão do texto à polícia e aprovação pelo então Secretário de Polícia, Felon Castelo Branco:

Pela 2º vez, a polícia permitiu a representação da revista de costumes locais, ‘*Sem eira, nem beira*’, na qual foi lançado o visto do Dr. secretário de polícia, que assim procedendo observou a lei que regula a matéria, e cujas disposições relativas ao teatro constam no edital publicado na sessão competente, desta folha.⁶⁰

Segundo informa o fragmento, a revista foi aprovada pela segunda vez pela polícia, o que sugere que cada apresentação requeria uma nova autorização. Outras foram as peças que passaram pela análise de Felon Castelo Branco, entre elas a revista de costumes *Teresina por dentro*, escrita por Jônatas Batista e encenada pelo grupo Amigos do Palco. Segundo foi publicado na sessão policial do *Diário do Piauí*, as revistas *Teresina por dentro* e *Sem eira, nem beira* teriam recebido o visto do Secretário de Polícia porque “não existe nenhuma ofensa à moral, nem individualmente à vida privada de quem quer que seja.”⁶¹

Em 1908, passou pela censura a revista de costumes teresinenses *Teresina de Improviso*, encenada pelo Grupo Gonçalves, que realizava temporada na cidade com o auxílio de amadores locais. Segundo o jornal *O Monitor*, a “imprensa e a polícia já compareceram a

⁵⁸ EDITAIS. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 44, 24 fev. 1914, p. 5.

⁵⁹ A penalidade poderia ser de um a três meses de prisão, segundo o art. 135 do Código Penal de 1890. Cf. BRASIL. *Código Penal dos Estados Unidos do Brasil*. Disponível em <www2.camara.leg.br>. Acesso em 7 jun. 2016.

⁶⁰ A POLÍCIA no teatro. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 45, 26 fev. 1914, p. 1.

⁶¹ A POLÍCIA no teatro. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 62, 18 mar. 1914, p. 3.

alguns ensaios, que foram considerados inocentes”, com muita música, “mas pouco sal e pimenta”.⁶² Segundo A. Tito Filho, em 1917, a revista de costumes de Jônatas Batista, *O Bicho*, foi aprovada pelo chefe de polícia, podendo ser encenada sem cortes.⁶³

Essa censura ao teatro no Brasil não era um fenômeno recente, era uma herança do século XIX, quando autoridades policiais já possuíam arbítrio sobre o conteúdo e as performances dos artistas. Em Teresina, notabilizou-se a intervenção do chefe de polícia na apresentação da atriz Maria Henriqueta, em outubro de 1869, no Teatro Santa Teresa, na ocasião da segunda récita da poesia *Consequências do baile*.⁶⁴ Segundo David Caldas,⁶⁵ redator do jornal *O Amigo do Povo*,⁶⁶ perante o primeiro verso da poesia que alertava sobre os perigos que possuíam os bailes para as moças, o chefe de polícia teria lançado a proibição:

‘Virgens ditosas que fugaz nos bailes’

Os castos ouvidos do Sr. Peixoto ficaram horripilados, de tal sorte que ele, com verdadeira azafama, estendeu sua mão de espectro para o cenário fazendo sinal a atriz que parasse, e, ato contínuo, falou o ARBÍTRIO rouquenho, nesses termos: ‘Nada; esta não consinto eu!’⁶⁷

Esse episódio provavelmente foi singular e isolado, inexistindo por parte da polícia local maior controle em relação ao teatro durante a segunda metade do século XIX. Entretanto, em cidades onde a dinâmica teatral era profissionalizada e intensa, a censura era constante e inúmeros foram os episódios de espetáculos cancelados devido à ausência de autorização, mesmo após ampla divulgação.

No Rio de Janeiro, segundo Silvia Cristina Martins de Sousa, a censura às peças ocorreu pelo menos desde 1824, sob a responsabilidade da polícia, que deveria receber os textos e garantir que não fosse encenado nada que ferisse a moral e os bons costumes, atribuições exercidas, a partir de 1843, em conjunto com o Conservatório Dramático Brasileiro, instituição literária integrada por intelectuais renomados na Corte, inclusive

⁶² REVISTA dramática. *O Monitor*. Teresina, ano 3, n. 97, 3 set. 1908, p. 2.

⁶³ TITO FILHO, A. *Praça Aquidabã, sem número*. Rio de Janeiro: Artnova, 1975. p. 75.

⁶⁴ P, L [Licurgo de Paiva]. *Consequências do baile*. *O Amigo do Povo*. Teresina, ano 2, n. 29, 23 nov. 1869, p. 1-2.

⁶⁵ David Moreira Caldas nasceu em Barras do Maratoan (PI) em 1836 e faleceu em Teresina em 1879. Foi professor, deputado provincial pelo Partido Liberal (1868-1869) e jornalista. Republicano convicto, redigiu jornais políticos, entre eles *Liga e Progresso*, *O Amigo do Povo* e *Oitenta e Nove*. Elaborou trabalhos científicos, entre eles o *Relatório de viagem feita de Teresina até a cidade de Parnaíba* (1867) e *Dicionário histórico e geográfico do Piauí* (1879). Cf. ADRIÃO NETO, 1995, p. 61.

⁶⁶ Jornal político de propriedade e redação de David Caldas. Veiculava constantemente fortes críticas contra a monarquia, circulando quinzenalmente de 1868 a 1872, quando foi substituído pelo jornal *Oitenta e Nove*. Cf. PINHEIRO FILHO, Celso. *História da imprensa no Piauí*. Teresina: COMEPI, 1972. p. 83.

⁶⁷ O AMIGO do Povo. *O Amigo do Povo*, Teresina, ano 2, n. 29, 23 nov. 1869, p. 1.

dramaturgos, que analisavam tanto elementos estéticos como morais. O Conservatório licenciava, reprovava ou sugeria mudanças nos textos submetidos, requisito obrigatório para posterior autorização policial, em uma tensa parceria que perdurou até 1864, quando o Conservatório Dramático foi desativado.⁶⁸

A censura prévia ao conteúdo das peças em Teresina, primeira etapa do processo de intervenção no cotidiano teatral, constituía-se em momento fundamental para um controle efetivo do teatro e alcance dos objetivos da censura, pois a aprovação de peças astuciosas, capazes de desencadear críticas indesejáveis a pessoas ou instituições poderia gerar problemas e polêmicas. Buscava-se cercear o poder da palavra e depois o poder do gesto, podendo-se assim a capacidade de impacto e ressonância que o teatro dava ao dramaturgo e aos artistas e inibindo o semear de reflexões indesejáveis em meio ao público. Segundo Teresinha Queiroz, em “circunstâncias em que as estruturas repressoras atuam com visibilidade, a palavra é dos primeiros processos a ser imobilizado e castrado em sua força de operar no social.”⁶⁹

Nesse sentido, destacamos que o teatro não era compreendido somente como lazer, assim como a dramaturgia não era simplesmente um gênero literário, o palco propiciava o poder de intervir no social, tinha-se ciência de que o teatro, como prática humana, era uma prática política, que o palco dava literalmente o poder da fala, de ser escutado. Sobre esse poder, Robert Darnton destaca:

Quando faladas ou escritas, as palavras exercem poder. De fato o poder da fala opera de maneiras que são fundamentalmente distintas das ações comuns no mundo cotidiano. Atos de fala [...] têm a intenção de produzir efeitos em seu ambiente; e, quando assumem a forma escrita, não há motivos para associá-los exclusivamente à literatura.⁷⁰

O teatro era considerado local para transgressões, ao menos por aqueles que se consideravam ultrajados. No palco, os sujeitos sociais eram caricaturados, expostos ao riso público, as críticas sociais ganhavam ressonância, por isso o emprego da censura para evitar supostos ataques a instituições ou personalidades próximas aos governantes.

Embora não conste explicitamente nos regulamentos, a censura prévia ao conteúdo das peças constituía uma das atribuições da polícia política, exercida na capital pelo

⁶⁸ SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2002. p. 139-186.

⁶⁹ QUEIROZ, Teresinha. Torquato Neto e os limites da linguagem. In: RÉGO, Ana Regina; QUEIROZ, Teresinha; MIRANDA, Marcela (org.). *Narrativas do Jornalismo e narrativas da História*. Porto: Editora Media XXI, 2014. p. 199-200.

⁷⁰ DARNTON, 2016, p. 14-15.

Secretário de Polícia e pela principal autoridade policial das cidades do interior, os delegados. A atuação da polícia política, conforme destacamos anteriormente, ocorria de acordo com instruções diretas do governador, explicitando assim o lugar estratégico ocupado pelo controle ao teatro no período em estudo.

Embora a censura estivesse intimamente associada a questões políticas propriamente ditas, deve-se compreender o termo “política” de forma ampla, não limitando-o a divisões ou conflitos partidários, mas associando-o ao cotidiano, aos embates entre concepções de teatro, aos modelos de moralidade. Cabe ressaltar que a censura teatral no Brasil, ao menos desde o século XIX até o período Vargas, caracterizou-se por uma aparência moralizante, cujos sentidos políticos mais diversos manifestavam-se durante seus processos de atuação. De acordo com Mayra Rodrigues Gomes e Eliza Bacheга Casadei, o “ato censório, esteja relacionado com temas propriamente políticos, morais ou religiosos, tem um [sic] sempre uma dimensão política intrínseca relacionada aos modos de organização da vida.”⁷¹

Evidencia-se o uso da censura a partir de padrões e interesses de determinados grupos ocupantes dos postos de poder oficial, assim como a coexistência, dentro desses grupos, de concepções de teatro e de moral diferentes, às vezes conflitantes, devendo-se isso a processos internos de diferenciação, provocados seja por tradições de matrizes diferentes ou tendências desenvolvidas, sejam elas por influências internas ou externas.⁷² Essas diferenças evidenciam-se nas tensões socializadas pela imprensa periódica.

Por meio das crônicas, percebe-se que a presença policial nos teatros, assim como a censura prévia aos espetáculos, eram condutas naturalizadas e legitimadas por parte significativa dos literatos atuantes na imprensa, e que buscavam fazer uso delas segundo seus interesses. Raramente esses homens voltavam-se abertamente contra a censura, quando o fazia, era geralmente por vias indiretas, como mostraremos em momento oportuno.

Representativa dessa naturalização é a crônica de Luís Correia, publicada em maio de 1913 no *Diário do Piauí*, ocasião em que elogiou a atitude policial que ocorria na capital da República, onde supostamente as autoridades estavam empenhadas em evitar ofensas à boa moral dentro dos teatros. Para ele, as ações eram acertadas e somente seriam reprovadas por

⁷¹ GOMES, Mayra Rodrigues; ELIZA, Bacheга Casadei. A dimensão política da censura moral. *Verso e Reverso*. São Leopoldo (RGS). v. 24, n. 56, p. 57-70, maio-ago. 2010. p. 58.

⁷² WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

amantes de peças apimentadas, aqueles que aplaudiam cenas que considerava inadequadas, como gestos maliciosos e frases ambíguas.⁷³

Luís Correia, então Secretário de Governo do Piauí,⁷⁴ elogiou as condutas tomadas pela polícia piauiense, chefiada por Felon Castelo Branco.⁷⁵ No entanto, sua crônica não lista essas ações e apresenta-se como um alerta incisivo às autoridades locais, na qual são mencionadas atitudes que estavam sendo tomadas no Rio de Janeiro e em Belém que, segundo pode-se inferir, deveriam ser seguidas com afinco em Teresina.

O cronista fundamentou sua argumentação com diversos trechos do estatuto que regia a segurança pública no Piauí, justificando assim a sua proposta de maior empenho da polícia ao inspecionar o teatro. Por meio da insistência em revelar as responsabilidades da polícia em manter a ordem, a moral e os bons costumes dentro dos teatros, Luís Correia evidenciou sua insatisfação com a fiscalização dos espetáculos em Teresina, onde eram apresentadas em número crescente peças ligeiras, entre elas as canções, consideradas por ele como indecorosas e ofensivas à missão do teatro como uma escola moral da sociedade.

O escrito de Luís Correia motivou a publicação de uma série de artigos sobre o teatro em Teresina, assinada por Jônatas Batista, literato que desde meados da primeira década do século XX apresentava-se como um dos principais sujeitos ligados ao fazer cultural local. Na série intitulada “O nosso teatro”, Jônatas Batista expôs questões que provavelmente constituíam as principais preocupações daqueles que voltavam seus olhos ao teatro: necessidade de mudanças estruturais no Teatro 4 de Setembro, urgência na correção dos maus costumes dos seus frequentadores e o suposto desprezo dos teresinenses pela arte.⁷⁶

Em artigo de 15 de maio de 1913, o segundo da série, Jônatas Batista discorreu detidamente sobre os costumes dos espectadores durante as apresentações teatrais, criticando

⁷³ C, L [Luís Correia]. Atualidades: moralidade nos teatros. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 105, 9 maio 1913, p. 1.

⁷⁴ Luís Correia foi Secretário de Estado de Polícia no governo de Antonino Freire até 31 de junho de 1912. Com a posse de Miguel Rosa, em 1 de julho 1912, foi nomeado Secretário de Estado do Governo. Cf. NOVO Governo: os secretários de estado. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 138, 1 jul. 1912, p. 2; PIAUÍ. *Leis e decretos do estado do Piauí do ano de 1912*. Teresina: Imprensa Oficial, 1913. p. 163-4.

⁷⁵ O bacharel Felon Castelo Branco foi nomeado por decreto de Miguel Rosa, publicado em 1 de julho de 1912, licenciando-se desde então do cargo de juiz, que exercia na comarca de Floriano. Ficou na secretaria de polícia até junho de 1914, quando assumiu a comarca de Teresina. Cf. PIAUÍ, 1913, p. 164; NOVO Governo: os secretários de estado. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 138, 1 jul. 1912, p. 3; DR. FENELON C. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 137, 19 jun. 1914, p. 4; DR. FENELON Castelo Branco. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 135, 17 jun. 1914, p. 3.

⁷⁶ Cf. B, J [Jônatas Batista]. O nosso teatro. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 108, 13 maio 1913, p. 2; B, J [Jônatas Batista]. O nosso teatro II. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 109, 15 maio 1913, p. 2; B, J [Jônatas Batista]. O nosso teatro III. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 112, 18 maio 1913, p. 1; B, J [Jônatas Batista]. O nosso teatro IV. *Diário do Piauí*, Teresina, ano 3, n. 120, 28 maio 1913, p. 1-2.

o hábito de fumar dentro do teatro, o uso de chapéus, as correrias das crianças e as conversas durante os espetáculos, o que provocava incômodos aos espectadores. Ao citar ocasião em que dois senhores, entre conversas e gargalhadas, não permitiam que acompanhasse a encenação, informa naturalmente a presença policial no teatro:

Mal subiu o pano, e dois tipos, entre os quais tive a infelicidade de ficar, como Jesus entre os ladrões (comparando mal, já se vê), travaram um animado diálogo sobre assuntos que em nada me interessavam, tanto mais naquela ocasião. Não me pude conter:

– Cavalheiros... Perdão... Por obséquio... Mas eu desejaria ouvir os artistas...
[...]

Felizmente não me foi preciso pedir a intervenção da polícia, porque os meus vizinhos, embora continuassem, de longe em longe, a trocar ideias, procuraram ser, daí em diante, mais comedidos, na voz e nas gargalhadas.⁷⁷

Pela descrição de Jônatas Batista e das admoestações de Luís Correia, observamos a naturalidade com que expõem a presença policial no teatro, assim como sua utilidade no controle dos sujeitos atuantes no cotidiano teatral. Contudo, os posicionamentos dos literatos mostram apropriações particulares da função policial e defendem diferentes tipos intervenção. Enquanto Jônatas Batista, algumas vezes acusado de abusar da malícia em suas peças, incitava a polícia no intuito de disciplinar os espectadores errantes, acusados de atrapalhar os atores e o restante do público, Luís Correia frisava a necessidade de se incidir o controle sobre os artistas e os gêneros teatrais que considerava indecorosos. Na crônica de Jônatas Batista se entrevê a inspeção policial cotidiana e condicionante dos comportamentos, na de Luís Correia, a censura ao conteúdo dos espetáculos e a atuação dos artistas.

A naturalidade da intervenção policial e a tentativa de usá-la segundo a conveniência estendiam-se aos mais diversos sujeitos, entre eles os produtores culturais, que, em meio às rivalidades que começavam a se intensificar, reivindicavam maior atenção da polícia para com supostas transgressões de companhias concorrentes. Em 18 de março de 1914, lamentava-se a competitividade incômoda entre as duas companhias teatrais da cidade, Recreio Teresinense e Amigos do Palco, cujos sócios com frequência dirigiam-se à secretaria de polícia cobrando providências contra perturbações oriundas dos antagonistas.⁷⁸

O elegante diálogo travado entre Luís Correia e Jônatas Batista, ao abordar transversalmente a atuação policial no teatro, tornou-se um antecedente de complexas tensões ocorridas meses depois. Provavelmente o debate sobre o teatro em Teresina, o comportamento

⁷⁷ B, J [Jônatas Batista]. O nosso teatro II. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 109, 15 maio 1913, p. 2.

⁷⁸ A POLÍCIA no teatro. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 62, 18 mar. 1914, p. 3.

de suas plateias e a discussão acerca da moralidade presente em gêneros teatrais ligeiros e danças populares, desenvolvidos nas páginas do *Diário do Piauí* por literatos ligados ao teatro e por homens públicos reconhecidos na sociedade e ocupantes de cargos na esfera governamental, foram importantes para insuflar novo fôlego à atuação policial dentro dos teatros, que segundo Fenelon Castelo Branco, essa atuação ocorria de forma ineficiente. Ao responder a um comentário publicado no jornal *A Notícia*,⁷⁹ pondera:

Quer na parte material, quer na parte moral, não podemos contestá-lo, o nosso '4 de Setembro' exige sérios reparos. Deixando de parte a primeira face, por escapar em absoluto a nossa competência, vimos tratar da segunda, que está afeta à ação da polícia, a que somos presos por uma grande soma de deveres e interesses. A não ser a patrulha, que dirigida por uma autoridade policial, ali permanece durante os espetáculos e que tem limitado a sua ação a prevenir desordens e conflitos, a nossa polícia, confessamos, se tem descuidado em absoluto da inspeção [...] ⁸⁰

Até dezembro de 1913, a inspeção policial no Teatro 4 de Setembro era frequente, contudo, exercida de forma acanhada, como destacou Fenelon Castelo Branco, limitando-se a casos de conflitos e negligenciando as diversas outras atribuições que lhe cabia desempenhar, com a finalidade de disciplinar a plateia e evitar desvios dos comportamentos esperados dos diversos sujeitos, segundo as prerrogativas do regulamento citado anteriormente.

Embora estivesse presente, evidencia-se que as inspeções dos espetáculos eram ornamentais, não sendo sequer dado a elas a mesma visibilidade que as demais atuações ordeiras na cidade. O *Diário do Piauí* desde que começou a ser publicado, em 1911, informava os nomes dos responsáveis pela segurança pública, militares destinados à patrulha das ruas e guarda de diversos edifícios da cidade, entre eles o Palácio de Governo, a Cadeia, a Delegacia, a Delegacia Fiscal, a Mesa de Rendas, o Mercado Público e o Quartel.⁸¹ O Teatro 4 de Setembro, embora fosse inspecionado, não era citado nas notas policiais, sendo a primeira referência a esse respeito de 6 de dezembro de 1913: “A patrulha hoje (sábado) será

⁷⁹ Periódico noticioso que começou a circular em 1912, dirigido por Abdias Neves. Cf. PINHEIRO FILHO, 1972, p. 92.

⁸⁰ B, F. C [Fenelon Castelo Branco]. A polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 38, 17 fev. 1914, p. 1.

⁸¹ Cf. CORPO Militar de Polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 35, 6 abr. 1911, p. 1; CORPO Militar de Polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 44, 19 abr. 1911, p. 1; 1º COMPANHIA Isolada de Caçadores. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 32, 10 fev. 1912, p. 1; 1º COMPANHIA de Caçadores. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 46, 2 mar. 1912, p. 1; 1º COMPANHIA de Caçadores. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 67, 27 mar. 1912, p. 1; 1º COMPANHIA de Caçadores. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 84, 21 abr. 1912, p. 1; 1º COMPANHIA de Caçadores. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 103, 21 maio 1912, p. 1; PATRULHA. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 234, 15 out. 1913, p. 1; PATRULHA. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 253, 6 nov. 1913, p. 1; PATRULHA. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 255, 8 nov. 1913, p. 1.

dirigida pelo Sr. Delegado geral, auxiliado pelo subdelegado do 1º distrito – Manoel das Chagas Leitão. Patrulhará o teatro o subdelegado Joaquim Guedes, do 3º distrito.”⁸²

O mapeamento dessas notas evidencia que a inspeção policial acontecia durante diferentes momentos, como espetáculos teatrais, sessões cinematográficas, concertos musicais, banquetes e conferências literárias, atividades que ocorriam no Teatro 4 de Setembro. Entretanto, a atuação policial não se restringia ao teatro público, fazendo-se presente igualmente em locais privados, como o Teatro Variedades e Café Familiar, que funcionou em 1914 na Praça Rio Branco, sob a gerência do empresário Galhardo.

O empenho policial intensificou-se sobretudo com a vistoria ao Teatro 4 de Setembro feita pelo então governador Miguel Rosa, em 13 de fevereiro de 1914, inspeção motivada pela grande repercussão da quebra de lâmpadas e corte do pano de projeção e da fiação elétrica do Cinema Guarani. A notícia destacou a surpresa de Miguel Rosa com o suposto estado de abandono do local, creditado ao vandalismo e à falta de reparos, impressão que o teria motivado a tomar medidas imediatas:

Ontem o Exm. Sr. Dr. Governador visitou detalhadamente o Teatro ‘4 de setembro’ [...] ficou muito mal impressionado com o estado de conservação da nossa casa de espetáculo, que, há vinte anos não sofre reparo algum. Ordenou, assim, que fizesse uma limpeza geral e completa em todo o interior do edifício [...]

Sabemos que, ontem mesmo o Exm. Sr. Dr. Miguel Rosa conferenciou com o Dr. Chefe de polícia, com ele combinando sérias medidas para o ‘4 de setembro’.⁸³

Em março, o teatro já passava por algumas transformações: limpeza externa, pintura interna, reforma das cadeiras e nomeação de um zelador que, concomitantemente, era subdelegado de polícia.⁸⁴ As pequenas reformas empreendidas provocaram o adiamento de apresentações e tornaram-se o marco inicial de uma dupla cruzada “civilizatória”, uma empreendida pragmaticamente pela polícia dentro do teatro, buscando coibir costumes reprovados pelos regulamentos, e outra desempenhada pela imprensa, por meio de diversas notas e crônicas condenando a continuidade dos hábitos indesejados.

Quatro dias após a visita de Miguel Rosa ao teatro, Fenelon Castelo Branco publicou sua primeira crônica sobre a atuação policial no local, reconhecendo a indiferença dos responsáveis pela patrulha para com os supostos desvios morais de muitos espectadores,

⁸² PATRULHA. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 279, 6 dez. 1913, p. 1.

⁸³ HONTEM, o Exm. Sr. Dr. Governador [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 36, 14 fev. 1914, p. 2.

⁸⁴ B, F. C [Fenelon Castelo Branco]. A polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 54, 8 mar. 1914, p. 1-2; ESTIVEMOS, ontem [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 48, 1 mar. 1914, p. 1.

inclusive sujeitos “da nossa melhor sociedade”, que fumavam em camarotes, corredores, plateia e palco, mantinham-se com chapéus na cabeça durante as apresentações e invadiam lugares para os quais não haviam obtido bilhete, costumes que “apenas demonstram o nosso espírito conservador dos hábitos primitivos”.⁸⁵

Além da manutenção da ordem, a polícia entrava em cena como instrumento de imposição de um projeto de civilidade, que se arquitetava em Teresina há décadas. Segundo Teresinha Queiroz, na década final do século XIX, o teatro já era associado à noção de civilidade, caracterizado como uma escola que deveria aperfeiçoar os comportamentos do público, geralmente insubordinado e alvo frequente dos cronistas:

Os redatores bradavam contra os vândalos mirins e contra as plateias insubordinadas ao projeto civilizador de que eram os arautos, lançando mão da pena impotente e poucas vezes eficaz. Quando o verbo esgotava, apelavam para as autoridades, solicitando o concurso da força policial. Muitas vezes acusavam os policiais presentes ou próximos aos eventos vergonhosos de se limitarem à condição de assistência passiva.⁸⁶

A polícia, os cronistas e os redatores dos periódicos tornaram-se instrumentos desse projeto civilizador, buscavam tanto pela ordem dos regulamentos como pela argumentação impor e disseminar um padrão de comportamento tido como civilizado, marcado pela contenção dos impulsos – vaias, conversas, correrias, o hábito de fumar e levantar-se constantemente –, exigindo do público a consciência do papel que desempenhava na dinâmica teatral, seu silêncio, controle e autocontrole.

Esse processo civilizador visava, sobretudo, condicionar os frequentadores do teatro a uma forma de portar-se considerada mais evoluída, menos primitiva, cujos exemplos seriam supostamente as plateias de grandes cidades europeias, como Londres, Paris e Berlim. Um processo desses, conforme demonstrou Norbert Elias, é severo, laborioso, demorado e busca adaptar as pessoas a um padrão social tido como adequado por círculos sociais influentes, impor limitações às suas emoções e condutas até que naturalizem esse controle, tornando-se um autocontrole e a reprodução das práticas antigamente exigidas.⁸⁷

Essas reprovações continuaram a ser veiculadas pela imprensa durante décadas, frequentemente associadas a uma suposta indiferença dos teresinenses ao teatro, às artes, à

⁸⁵ B, F. C [Fenelon Castelo Branco]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 38, 17 fev. 1914, p. 1.

⁸⁶ QUEIROZ, Teresinha. O teatro oitocentista e a educação dos costumes. In: _____. *Do singular ao plural*. 2. ed. Teresina: EDUFPI, 2015. p. 67.

⁸⁷ ELIAS, Norbert. A civilização como transformação do comportamento humano. In: *O processo civilizador: uma História dos costumes*. 2. ed. v. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011. p. 63-203.

civilidade. A requisição da polícia igualmente continuou, os cronistas acusavam os desvios dos espectadores, artistas, empresários e dramaturgos.

Sob a égide de Fenelon Castelo Branco, iniciava-se, segundo a concepção de muitos integrantes da elite letrada teresinense, um processo de moralização do teatro, de combate aos vícios que transgrediam os padrões de comportamentos tidos como adequados. Esse processo era arquitetado periodicamente por meio de crônicas publicadas nos jornais da cidade, como as de Luís Correia e Jônatas Batista, citadas anteriormente, e foi empreendido pela polícia, após a inspeção de Miguel Rosa ao teatro:

Em conferência que, a respeito, teve com o secretário da polícia, ficaram assentadas enérgicas e rigorosas providências no sentido de moralizar a nossa casa de espetáculos, de evitar-se a reprodução dos atos a que nos referimos e que são uma flagrante ofensa aos bons costumes e aos nossos créditos de povo culto.⁸⁸

Através da imprensa, buscou-se legitimar as novas medidas adotadas, Fenelon Castelo Branco fazia malabarismo retórico em suas crônicas e solicitava a publicação do capítulo do “Regulamento de serviço de segurança pública”, que regia a atuação policial nos teatros do estado,⁸⁹ documento fixado na porta do teatro e de outros edifícios públicos.

Os redatores do *Diário do Piauí* empenharam-se igualmente na tentativa de legitimar as atitudes da polícia, buscando conscientizar os espectadores do valor das medidas adotadas e denunciando a continuidade dos vícios, mesmo após sucessivas interferências das autoridades policiais. Segundo publicado em 4 de março de 1914, a persistência de tais achaques era patrocinada especialmente por homens pertencentes a grupos sociais abastados, justamente aqueles que deveriam dar exemplo às “classes inferiores”.⁹⁰

Com a investida policial, intensificaram-se os conflitos entre os diferentes sujeitos ligados ao teatro; empresários, atores, subdelegados, zelador e espectadores buscavam adaptar-se à nova situação da maneira mais favorável possível. A própria nomeação de um zelador permanente para o teatro provocou resultados inesperados, pois distribuíram-se os poderes e a autoridade no local, propiciando questionamentos e desentendimentos referentes ao cotidiano e organização.

Em 8 de março, Fenelon Castelo Branco destacou esse aumento dos conflitos que, embora os tenha chamado de “pequeninos”, conturbavam e colocavam em risco as ações que,

⁸⁸ B, F. C [Fenelon Castelo Branco]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 38, 17 fev. 1914, p. 1.

⁸⁹ EDITAIS. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 44, 24 fev. 1914, p. 5.

⁹⁰ NO TEATRO. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 50, 4 mar. 1914, p. 3.

segundo defendia, tinham o “sentido de dar ao nosso teatro um aspecto mais recomendável e fazê-lo entrar num regime de moral apurada”.⁹¹ O cronista explicitou a tensão de que o Teatro 4 de Setembro tornou-se palco, com queixas partindo e destinando-se aos mais diversos sujeitos, provocando incômodos constantes à Secretaria de Polícia:

[...] Raro é o dia em que se lhe não apresenta uma queixa ou uma reclamação, ora de um subdelegado contra um diretor de empresa, ora deste contra qualquer daqueles, ora de qualquer deles contra o zelador, ora deste contra aqueles, ora dum particular contra o porteiro, ou contra subdelegados, &. Certo é que os atritos ali, embora pequeninos, tem sido constante [...]⁹²

Sem que fosse seu intuito, o cronista deu publicidade à resistência contra a cruzada “civilizatória” da polícia. Essas queixas, originadas de diferentes sujeitos, podem ser compreendidas como métodos para desequilibrar as ações tomadas. A isso, juntavam-se crescentes desencontros entre o projeto arquitetado e defendido por meio da imprensa e o desempenho das autoridades no local, que emitiam ordens díspares e conflitantes. Algumas dessas decisões eram consideradas descabidas pelo próprio Secretário de Polícia, como a proibição imposta aos frequentadores de se retirarem de seus lugares durante os intervalos das apresentações, a expulsão de taboeiros e botequins que ficavam no salão do teatro, e as ordens de serviço dadas pelas autoridades a pessoas estranhas ao funcionamento da casa de espetáculos, sem a devida comunicação, ocasionando que empresários culturais impedissem a entrada de pessoas, alegando não terem sido informados com antecedência.

Os conflitos estenderam-se ainda à própria polícia, com a existência de discórdia entre os subdelegados que se revezavam na inspeção local, em acontecimentos públicos que davam mostra dos rumos trôpegos da corporação na incumbência de “moralizar”, de dar nova feição ao teatro:

O chefe de polícia designa diariamente um subdelegado para dirigir a patrulha no teatro.

Acontece, porém, que além do escalado para o dia, outros aparecem à porta do estabelecimento, e, alegando o seu caráter de agente de polícia, ali querem ter ingresso. Opõe-se o empresário, dizendo mesmo à autoridade recém chegada, que não o reconhece como tal [...] surgindo daí a discussão, que, por mais de uma vez, tem ocorrido entre os próprios subdelegados, ou entre eles e diretores de empresas.

E fatos dessa natureza poderão dar lugar a fatos desagradáveis como a de que, há poucos dias, tivemos notícia, qual a de ficar um cabo [...] sem saber de qual dos subdelegados recebesse ordens, a ponto de *oficiosamente* [...]

⁹¹ B, F. C [Fenelon Castelo Branco]. A Polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 54, 8 mar. 1914, p. 2.

⁹² B, F. C [Fenelon Castelo Branco]. A Polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 54, 8 mar. 1914, p. 2.

intervir um oficial do corpo militar [...] e ordenar a retirada da patrulha, que só voltou quando surgiu o chefe de polícia, para dirigi-la pessoalmente!⁹³

A descrição anterior evidencia a fragmentação da autoridade dentro do Teatro 4 de Setembro. O poder confundia-se em meio aos sujeitos que o detinham e o requisitavam, provocando conflitos que deterioravam internamente o projeto civilizatório defendido para o teatro, em cuja consecução a polícia era um dos principais meios de efetivação e imposição.

A multiplicação das queixas, que pode ser compreendida como um mecanismo que visava fragilizar a atuação policial, que ainda se desenhava em traços inconsistentes, era uma forma de resistência indireta daqueles sujeitos ligados ao cotidiano teatral do período, entretanto, essa obstinação dava-se simultaneamente com outras formas diretas, por meio da negação da autoridade policial, questionamentos abertos, recusa em obedecer às determinações e estratégias para ludibriar a censura prévia ao conteúdo das peças.

Em Teresina, a resistência à censura prévia acontecia, sobretudo, através da burla, da farsa cotidiana dos integrantes das companhias teatrais, inexistindo na cidade um embate retórico que enfatizasse princípios de liberdade do pensamento, como ocorreu em outras cidades.⁹⁴ As companhias teatrais atuantes em Teresina resistiam à censura prévia por meio de submissão de texto e ensaio geral modelares, que pudessem passar sem repreensões pelas autoridades policiais. Posteriormente, encenava-se livremente o conteúdo, esperançosos no sucesso do artifício, que, sem dúvida, era conhecido pelas autoridades, como sugere o trecho seguinte, publicado durante as contendas entre os grupos Recreio Teresinense e Amigos do Palco, e referindo-se às autorizações das revistas *Teresina por dentro* e *Sem eira, nem beira*:

⁹³ B, F. C [Fenelon Castelo Branco]. A Polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 54, 8 mar. 1914, p. 2.

⁹⁴ Nos jornais teresinenses observa-se categórica resistência a qualquer iniciativa oficial que se assemelhasse a algum tipo de censura à imprensa. Em momentos de polêmicas literárias em que a justiça exigia a exibição dos originais publicados, alegavam-se os princípios constitucionais de liberdade de pensamento da imprensa e da tribuna, segundo preconizava o § 12 do art. 72 da Constituição de 1891. Esse princípio não se aplicava ao teatro, interpretação que legitimava a censura. Em outras cidades, assim como existiam defensores da atuação policial nos teatros, existiam críticos contumazes que, por meio da imprensa, argumentavam em favor da liberdade de expressão, transcreviam matérias de periódicos europeus criticando a censura em seus países e evidenciando uma tendência mundial de abolição da prática. Denunciavam ainda os excessos, a pouca qualificação, a personalidade e os abusos das autoridades policiais que exerciam a censura e sua suposta inconstitucionalidade. Contudo, raramente se pregava a extinção completa da censura. Entre as bandeiras mais radicais, encontrava-se a proposta de retirar esse serviço da polícia. Cf. BRASIL. Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil. In: *Índice dos Atos do Poder Legislativo de 1891*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, [1892?]. p. 1-28. Disponível em <www2.camara.leg.br>. Acesso em 7 jun. 2016; PELO fórum. *O Apóstolo*. Teresina, ano 1, n. 24, 27 out. 1907, p. 2; RÚSSIA: a censura no teatro. *Correio Paulistano*. São Paulo, n. 15290, 13 mar. 1906, p. 2; DA PLATEIA: o censor policial. *A Noite*. Rio de Janeiro, ano 1, n. 139, 25 dez. 1911, p. 2; DA PLATEIA: a polícia e a censura no teatro. *A Noite*. Rio de Janeiro, ano 2, n. 225, 3 abr. 1912, p. 2; CAETANO, José. A censura prévia. *A Época*. Rio de Janeiro, ano 2, n. 414, 17 set. 1913, p. 3.

E, a referida autoridade [Fenelon Castelo Branco] confia no critério dos diretores do referido clube [Amigos do Palco], como muito confiou e confia ainda no bom senso dos diretores do ‘Recreio’, para que as peças teatrais que recebem seu *Visto*, não sofram, depois dessa formalidade, nenhuma alteração que venham comprometer o seu nome e a sua autoridade.⁹⁵ [Grifo do autor]

Além de simples admoestação, o trecho transcrito sugere a existência da prática na cidade, artifício de oposição usual à censura prévia em diferentes locais e períodos⁹⁶ e denunciado pela imprensa teresinense. Segundo A. Tito Filho, em 12 de outubro de 1917 estreou em Teresina a revista de costumes *Frutos e frutas*, escrita por Jônatas Batista e musicada por Pedro Silva, peça duramente criticada pelo redator do jornal *A Notícia*, que em contrapartida absolveu o então chefe de polícia, Manuel Castelo Branco,⁹⁷ pois teria assistido ao ensaio geral da peça “e o que levaram, no dia seguinte, não foi absolutamente o que S. Exa. testemunhara, de véspera, fazendo, aliás, cortar ditos e trechos que não soaram bem”.⁹⁸

Fenelon Castelo Branco, em crônica de 28 de abril de 1914, destacou seu descontentamento com a resistência dos espectadores ao cumprimento dos regulamentos que a polícia buscava impor. Segundo nos informa, não eram raras as ocasiões em que sujeitos supostamente esclarecidos indagavam sobre o amparo legal das interferências das autoridades policiais presentes no teatro:

Com ares de enfado e em tom de *troça*, perguntam eles ao agente policial que, por ventura, lhes faça tal advertência, *qual a lei que estabelece tais proibições* e, apregoando conhecimentos e educação que, segundo demonstram, não possuem, persistem em seu erro, na intenção manifesta de desrespeito à polícia e à sociedade.⁹⁹ [Grifos do autor]

Evidencia-se por essas crônicas que opositores contumazes encontravam-se entre os integrantes da elite teresinense que, alegando conhecimentos de outras sociedades, buscavam transgredir os padrões defendidos. Percebe-se ainda a heterogeneidade das concepções e funções atribuídas ao teatro em meio a um mesmo grupo social, havendo internamente divergências significativas sobre os padrões de comportamento que deveriam ser seguidos.

⁹⁵ A POLÍCIA no teatro. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 62, 18 mar. 1914, p. 3.

⁹⁶ Em meados do século XIX no Rio de Janeiro, segundo Silvia Cristina Martins de Souza, fazia parte do cotidiano teatral a tentativa de burlar o Conservatório Dramático Brasileiro, questionando os critérios de análise dos censores e a organização da instituição. Outra prática para “trapacear” a censura era a submissão de textos que seriam posteriormente encenados com acréscimos ou na íntegra, sem que as alterações exigidas pelos censores tivessem sido feitas. Os censores denunciavam a improvisação dos artistas, que incorporavam gestos supostamente maliciosos ou palavras ambíguas ao texto original. Cf. SOUZA, 2002, p. 172-180.

⁹⁷ Manoel Castelo Branco nasceu em Buriti dos Lopes (PI) em 1888, faleceu em Teresina em 1966. Formado em Direito, foi promotor público no Rio de Janeiro e no Piauí, Secretário de Estado da Polícia, Procurador-geral do Estado, Desembargador e Presidente do Tribunal de Justiça do Piauí. Cf. GONÇALVES, 2003, p. 74.

⁹⁸ TITO FILHO, 1975, p. 76-77.

⁹⁹ B, F. C [Fenelon Castelo Branco]. A Polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 94, 28 abr. 1914, p. 1.

O modelo de civilidade defendido era baseado nos costumes europeus, um suposto patamar evolutivo a ser alcançado, referências culturais frequentemente aludidas como forma de sustentação retórica. Outras menções eram feitas a cidades brasileiras modernizadas e culturalmente influentes, como Rio de Janeiro e Belém, que junto com metrópoles do alémmar, serviam de modelo e vitrine para muitos cronistas que buscavam disciplinar os comportamentos dos espectadores. Utilizando esse artifício retórico, Felon Castelo Branco, em crônica de 28 de abril, discorreu longamente sobre a suposta disciplina do povo francês, obediente às proibições dentro dos teatros e sempre disposto a contribuir para o bom andamento das diversões. Argumentou ainda referindo-se à suposta integridade alemã, onde a lei aplicava-se igualmente a todos.¹⁰⁰ As ilustrações europeias objetivavam legitimar as ações tomadas e desarmar argumentos contrários, contudo, revelam a distância local para com os exemplos e a resistência cotidiana que era enfrentada.

Os conflitos culturais originados nessa cruzada “civilizatória” da polícia teresinense explicitam o que regia os documentos que regulamentavam as atividades e as condutas nos teatros. Por mecanismos oficiais, buscava-se impor uma compreensão de mundo, padrões morais e de comportamentos que eram alheios ao cotidiano e aos interesses da maioria dos frequentadores dos teatros. Esses modelos eram frutos de uma complexa equação envolvendo padrões distintos e muitas vezes divergentes, códigos morais de diferentes grupos sociais, à procura de expansão e legitimação.

Entretanto, a negação dos vícios e a instalação dos novos costumes não poderiam simplesmente ser impostos pela força policial, por isso a intensa campanha de convencimento desenvolvida por meio de escritos publicados nos periódicos da cidade, linha da qual Felon Castelo Branco tornou-se chefe de fila, mas que também era defendida por Jônatas Batista, Luís Correia e outros redatores anônimos, que se voltavam ao teatro ora fazendo uso de sua capacidade de interferência na sociedade, ora opondo-se aos usos feitos dela no palco.

Se por um lado a polícia ocupou importante papel de agente civilizador, buscando manter a ordem, a decência e os hábitos considerados civilizados, em oposição à suposta barbárie e primitivismo; por outro, era considerada fundamental para a manutenção de uma estabilidade social, pois os teatros eram compreendidos como locais a ser vigiados e controlados, locais políticos – nas mais variadas acepções do termo –, que convidavam a transgredir, um mecanismo eficaz de difusão de novos costumes, ideias, modas, críticas políticas, sociais e religiosas.

¹⁰⁰ B, F. C [Felon Castelo Branco]. A Polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 94, 28 abr. 1914, p. 1.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O teatro em Teresina foi uma das diversões mais concorridas entre a década final do século XIX e as três primeiras do século XX. Apesar das exigências constantes no que se refere às vestimentas e comportamentos, atraía uma grande quantidade de pessoas, pertencentes aos mais diversos grupos sociais, parte interessada pelos espetáculos, outra pela ocasião em si, pelo espetáculo social em que as noites no teatro se constituíam.

Suas histórias estão amplamente documentadas na imprensa, são editoriais, crônicas, poesias, anúncios e pequenas notas que dão conta do cenário cultural em Teresina, bem como dos significados atribuídos aos acontecimentos, às práticas e às vivências relacionadas ao teatro. Esses escritos expuseram os projetos civilizatórios existentes, os mecanismos de atuação da crítica teatral, os limites e as possibilidades da produção dramaturgica, assim como os receios, desejos e ressentimentos partilhados pelos homens de letras.

Pela imprensa, sujeitos atuantes no teatro manifestavam-se insatisfeitos com o ambiente no qual estavam inseridos e com o reconhecimento recebido, este, considerado pequeno perante os esforços empregados. As mágoas, frequentemente, tinham como motivo a suposta indiferença do público para com as artes, fosse com a literatura, a música ou o teatro, assim como o pessimismo dos contemporâneos e a aparente ineficácia das tentativas de desenvolver a cultura teresinense. O cronista Caio Salustio, em 1924, assim se pronunciou:

O teatro piauiense é uma utopia. Tem sido infrutíferos os esforços do Jônatas [Batista] em criar uma dramatice [sic] essencialmente deste rincão esquecido, e este indiferentismo que mata as mais nobres iniciativas, só pode explicar pelo desprezo que o nosso povo vota patrioticamente por tudo quanto é regional.¹

Jônatas Batista, citado pelo cronista e um dos principais nomes associados ao teatro no período estudado, foi outro expoente desse descontentamento, exibindo, em suas produções, a insatisfação com o que igualmente chamava de “indiferentismo”, sobretudo das pessoas de classes sociais favorecidas que, apesar do conforto financeiro, não frequentavam o teatro. Essa indiferença, segundo destacou, teria sido responsável por infortúnios de companhias profissionais, grupos amadores e demais clubes culturais que atuaram em

¹ SALUSTIO, Caio. Rosa do sertão. *O Arrebol*. Teresina, ano 10, n. 66, 9 out. 1924, p. 2.

Teresina. Na sua visão, seria premente o enfrentamento dessa postura, à qual atribuía responsabilidade pela atrofia do teatro local.²

As lamúrias davam-se ainda pelas limitações materiais de Teresina e de seu teatro, que em comparação com as casas de espetáculo das grandes cidades do Brasil e da Europa, passava sempre a impressão de um velho prédio carente de reforma. Xisto Cunha, em texto de 1914, lamentou a ausência de ventiladores elétricos no Teatro 4 de Setembro, conforme avistou em teatros de São Luís.³ Jônatas Batista, mais minucioso, expôs em crônica de 1913 o que considerava ser as principais falhas materiais do local: a acústica, o posicionamento dos camarotes, a falta de cômodos, a mobília desconfortável, a frágil iluminação e os cenários e equipamentos do palco.⁴

Cabe ressaltar que esses ressentimentos associam-se a sensibilidades mais amplas, referentes à produção cultural, das quais vários escritores eram signatários. Jônatas Batista atribuiu a indiferença dos teresinenses não só ao teatro, mas a toda e qualquer iniciativa cultural, responsabilizando-a pelo atraso da cidade e pelo afastamento daqueles que atuavam na cultura. Lucídio Freitas ironizou a distinção destinada aos representantes comerciais, sujeitos supostamente sem relevância social, mas que em Teresina eram cortejados, costume que em sua visão não seria sinal de hospitalidade, mas um testemunho sobre a inversão de valores dos teresinenses, que atribuía estima aos estrangeiros em detrimento dos filhos da terra. Segundo Lucídio, a “sociedade deve ser útil aos indivíduos que trabalham pelo seu engrandecimento, pela sua riqueza futura.”⁵

Esses ressentimentos eram produtos das experiências de décadas como homens de letras e testemunhas dos vários conflitos culturais do período. Dessa forma, a partir das expectativas e projetos frustrados, externaram em determinados momentos sentimentos hostis, partilhados com seus pares a partir de uma percepção de desvalorização. Os ressentimentos expressos por esses escritores não eram imputados a um indivíduo ou a um grupo social, tratavam-se do que David Konstan chama de “sentido existencial do ressentimento”, uma

² B, J [Jônatas Batista]. O nosso teatro III. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 112, 18 maio 1913, p. 1; B, J. [Jônatas Batista]. O nosso teatro IV. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 120, 28 maio 1913, p. 1-2.

³ CUNHA, Xisto. Impressões de viagem. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 175, 4 ago. 1914, p. 2.

⁴ B, J [Jônatas Batista]. O nosso teatro. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 108, 13 maio 1913, p. 2.

⁵ F, L [Lucídio Freitas]. Gisando. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 247, 10 nov. 1912, p. 1-2.

mágoa duradoura, ampla, ressignificada constantemente, que não se associa a pessoas ou a episódios específicos, e que “se volta contra tudo e contra nada em particular”.⁶

Embora esses sentimentos pudessem ser reais e suas expectativas por reconhecimento não fossem supridas, observamos por esta pesquisa que os acontecimentos relacionados ao teatro teresinense evidenciam um processo de intensificação na produção cultural, bem como de construção de uma cena teatral na cidade, caracterizada por múltiplas experiências pessoais e coletivas duradouras. São desse período a ampla produção dramaturgica de Jônatas Batista, até então inédita, e as atuações de destaque de clubes locais, a exemplo do Recreio Teresinense e Amigos do Palco.

No que se refere à dramaturgia, identificamos uma produção fortemente datada, com íntimas ligações entre as obras e os acontecimentos e debates contemporâneos, assim como seu uso como instrumento para refletir e influenciar nos rumos sociais. Ao analisarmos *Jovita ou a heroína de 1865*, identificamos sua inserção no repertório de discursos e ressentimentos dos literatos no que se refere aos rumos da política republicana das primeiras décadas do século XX. A atualidade temática foi um aspecto igualmente presente na revista *O bicho* e na comédia *Astúcia de mulher*, que dialogam respectivamente com as discussões sobre a jogatina e o movimento feminista. Essas peças e suas temáticas sensíveis evidenciam uma forma de Jônatas Batista “experimentalizar a política”,⁷ de debater, questionar e posicionar-se perante os acontecimentos e os rumos sociais por meios alternativos à esfera política oficial.

Embora outras peças escritas no período não tenham sido preservadas, a partir dos comentários veiculados pela imprensa identificamos, do mesmo modo, a atualidade temática e as referências sociais, como acontecimentos, locais e tipos, alusões perceptíveis aos olhos do público, tanto que às vezes eram classificadas como “pilhérias inocentes” e em outras acusadas de serem ataques diretos aos desafetos de seus produtores.

Cabe ressaltar que essa atualidade temática da dramaturgia local e o viés combativo apresentado dialogavam com as principais formas e convenções estéticas em voga nas grandes cidades brasileiras, e filiava-se a uma tendência da dramaturgia nacional, que encontrou um horizonte de atuação social atraente ao menos desde meados do século XIX,

⁶ KONSTAN, David. Ressentimento: história de uma emoção. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (org.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2004. p. 67.

⁷ ABREU, Martha; MARZANO, Andrea. Entre palcos e músicas: caminhos da cidadania no início da República. In: CARVALHO, José Murilo de; NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das. *Repensando o Brasil do oitocentos: cidadania, política e liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 137.

época da inserção da estética realista nos palcos do Brasil, estilo literário que influenciou a dramaturgia brasileira até as primeiras décadas do século XX.⁸

Dessa forma, observamos que, no período estudado, o teatro se constituiu em um importante mecanismo de atuação social para os homens de letras, seja por meio da produção e encenação de peças ou publicação de crônicas que, ao comentar os espetáculos, buscavam repreender posturas consideradas impróprias e inserir novas formas de civilidade, correspondentes a uma sociedade que se queria moderna. O teatro, bem como as manifestações culturais de forma mais ampla, era compreendido nesses textos como um veículo civilizador, uma escola de costumes que seria capaz de educar a grande massa de espectadores iletrados.

Essa compreensão sobre a função social do teatro correspondia a significados atribuídos a ele desde as décadas finais do século XIX. Conforme destacamos, sobressaíram-se em Teresina ao menos três sentidos para o teatro: como uma escola de costumes, capaz civilizar seus espectadores; como um instrumento de intervenção social e, portanto, político; e como uma arte em função da religiosidade católica. Esses sentidos eram defendidos por intelectuais atuantes na imprensa e possuíam um forte caráter moralizador. Eram verdadeiros projetos, associados cada qual a entendimentos coletivos sobre civilidade e sobre a função social atinente à arte.

Através dos escritos desses sujeitos, observamos que as crônicas teatrais, além de análises estéticas, abordavam os comportamentos de espectadores e revelavam as relações entre teatro e civilidade. Por meio desses textos, os intelectuais utilizavam a imprensa como instrumento para condicionar os sujeitos atuantes no cotidiano teatral, conforme padrões apregoados em nome da civilização e alheios às experiências partilhadas por parte significativa do público e dos artistas. Desses desencontros de expectativas, de projetos e de posturas, formavam-se inúmeros conflitos culturais, evidenciava-se o caráter impositivo desses padrões de comportamentos defendidos pela imprensa e, a longo prazo, surgiam os ressentimentos comentados anteriormente.

Ao negarem-se a aceitar esses modelos defendidos nos jornais, os espectadores portavam-se, possivelmente, de forma consciente e política, revelando a pluralidade de sentidos e interesses associados ao teatro do período. Diferentemente do que era idealizado, o

⁸ Mais informações sobre a inserção da estética realista no Brasil, bem como sua influência na dramaturgia nacional, podem ser encontradas em: SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2002; FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

público recusava-se ao papel passivo, queria-se tão protagonista dos acontecimentos quanto os atores.

Esses conflitos revelaram ainda um forte interesse de se manter o teatro sob controle, fosse pelas prescrições dos redatores de jornais ou pelos instrumentos oficiais. Notamos que uma das principais formas de o Estado tentar controlar o teatro foi por meio da censura policial, prática que requeria a análise prévia do conteúdo dos espetáculos e o acompanhamento das atividades subsequentes. O processo censório, a exemplo do que ocorria em outras cidades brasileiras, era legitimado como uma defesa da moral e do Estado; entretanto, conforme destacamos, era utilizado tanto para evitar desdobramentos políticos indesejados, como para contribuir, conforme a ótica dos grupos que estavam no poder, com o processo civilizatório em curso.

Percebemos que, assim como a censura policial buscou controlar as produções teatrais e os acontecimentos relacionados a elas, os demais sujeitos, como artistas e espectadores, construíam métodos de resistência indireta, que fragilizavam os objetivos das autoridades policiais e atestava a complexidade das relações culturais existentes em Teresina no período estudado.

Por fim, resta ressaltar que os ressentimentos expostos pelos intelectuais, produtos dos conflitos culturais do período, tratavam-se de percepções subjetivas. Mais do que testemunhos sublimes da realidade, são construções discursivas sobre o passado, são representações que agregam valor às suas narrativas pessoais, mas que são passíveis de questionamentos. A despeito de Caio Salustio, o teatro não deve ser considerado necessariamente uma “utopia”, muito menos estaria “atrofiado”, como afirmou Jônatas Batista, o teatro em Teresina estava em um processo constitutivo no decorrer das três primeiras décadas do século XX, sendo gerenciado em grande medida por artistas locais, que escreviam, montavam e encenavam as próprias peças. Se não era o teatro com o conforto e os costumes desejados, mostrou-se como o teatro possível.

REFERÊNCIAS

Fontes hemerográficas

4 DE SETEMBRO. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 207, 11 set. 1914, p. 2.

“4 DE SETEMBRO”. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1274, 4 abr. 1914, p. 2.

“4 DE SETEMBRO”. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1274, 4 abr. 1914, p. 2.

15 DE NOVEMBRO. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 262, 18 nov. 1913, p. 2.

A COMÉDIA paranaense nos estados. *Diário da Tarde*. Curitiba, ano 23, n. 7280, 16 ago. 1922, p. 1.

A FESTA do Palace. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 40, 28 ago. 1920, p. 3.

AFONSO Vilela. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 38, 19 out. 1889, p. 3.

A GUERRA sectária pelas escolas maçônicas. *O Apóstolo*. Teresina, ano 4, n. 171, 25 set. 1910, p. 1.

AINDA o jogo dos bichos. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 40, 28 ago. 1920, p. 7.

AINDA uma vez o “Jogo do bicho”. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 36, 31 jul. 1920, p. 5-6.

A INGRATIDÃO piauiense. *O Arrebol*. Teresina, ano 11, n. 84, 26 jul. 1925, p. 1.

ALEGRIA de viver. *O Piauí*. Teresina, ano 34, n. 6[...], 26 fev. 1923, p. 1.

ALENCAR, P. de. Tribuna Livre - Teatro Variedades. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1289, 25 jul. 1914, p. 3.

ALENCAR, P. de. Teatro Variedades. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1289, 25 jul. 1914, p. 3.

ALMEIDA, Victor. Corrupção e restauração. *O Apóstolo*. Teresina, ano 4, n. 155, 5 jun. 1910, p. 1-2.

AMANHÃ haverá esplêndida [...]. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 33, 14 set. 1889, p. 4.

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

AMANTES da Cena Viva. *O Arrebol*. Teresina, ano 11, n. 73, 10 maio 1925, p. 3.

AMANTES da Cena Viva. *O Arrebol*. Teresina, ano 11, n. 80, 28 jun. 1925, p. 3.

AMANTES da Cena Viva. *O Piauí*. Teresina, ano 37, n. 141, 24 jun. 1925, p. 4.

AMERICA Cinema. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 44, 2 out. 1920, p. 4.

- AMERICA Cinema. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 45, 9 out. 1920, p. 2.
- AMERICANITAS. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 3, n. 112, 5 abr. 1915[4?], p. 1.
- AMIGOS do Palco. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 1, n. 42, 24 nov. 1913, p. 1.
- AMIGOS do Palco. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 1, n. 46, 24 dez. 1913, p. 3.
- AMIGOS do Palco. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 1, n. 47, 29 dez. 1913, p. 3.
- AMIGOS do Palco. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 270, 27 nov. 1913, p. 2.
- AMIGOS do Palco. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 289, 17 dez. 1913, p. 4.
- AMIGOS do Palco. *Diário do Piauí*, ano 3, n. 290, 18 dez. 1913, p. 4.
- AMIGOS do Palco. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 9, 11 jan. 1914, p. 3.
- AMIGOS do palco. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 11, 14 jan. 1914, p. 3.
- AMIGOS do Palco. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 29, 6 fev. 1914, p. 1.
- AMIGOS do palco. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 68, 25 mar. 1914, p. 3.
- A MÚSICA em Teresina. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 49, 6 nov. 1920, p. 2.
- ANDRADE, Corinto. Em redor do feminismo. *Litericultura*. Teresina, ano 2, fasc. 4, 30 abr. 1913.
- ANDRADE, Corinto. No cinema. *Diário do Piauí*, ano 4, n. 15, 18 jan. 1914, p. 1.
- ANOMALIAS. *O Amigo do Povo*. Teresina, ano 4, n. 77, 16 mar. 1872, p. 7.
- A NOSSA parcimônia e o “Bicho”. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 35, 24 jul. 1920, p. 6.
- AO SR. VILELA. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 33, 14 set. 1889, p. 3.
- A POLÍCIA no teatro. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 45, 26 fev. 1914, p. 1.
- A POLÍCIA no teatro. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 62, 18 mar. 1914, p. 3.
- A REVISTA “*Cidade Feliz*” [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 49, 6 mar. 1912, p. 1.
- A REVISTA de costumes [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 99, 16 maio 1912, p.1.
- ARTES e letras. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 1, n. 44, 8 dez. 1913, p. 1.
- ARTÍSTA dramático. *Gazeta do Comércio*. Teresina, ano 5, n. 212, 16 maio 1895, p. 4.

- AS AMERICANITAS. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 37, 15 fev. 1914, p. 2.
- AS CRIANÇAS e o cinema. *Diário do Piauí*, ano 4, n. 118, 27 maio 1914, p. 1.
- A SIMPÁTICA sociedade teatral. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 13, 16 jan. 1914, p. 2.
- AS SRAS. JULIA Pereira e [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 84, 21 abr. 1912, p. 1.
- “ASTÚCIA de Mulher”. *O Piauí*. Teresina, ano 37, n. 112, 13 maio 1925, p. 1.
- A TRUPE Salvaterra [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 34, 14 fev. 1912, p. 1.
- A TRUPE Salvaterra [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 38, 18 fev. 1912, p. 1.
- A UTILIDADE do teatro. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 78, 5 abr. 1914, p. 3.
- A VOLUNTÁRIA. *Publicador Maranhense*. São Luís, ano 24, n. 192, 25 ago. 1865, p. 2.
- AZEVEDO, Augusto. Pelo teatro: protesto. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 114, 22 maio 1914, p. 3-4.
- BAILE. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 35, 28 set. 1889, p. 3.
- BANQUETE. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 169, 28 jul. 1914, p. 2.
- BANQUETE. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 170, 29 jul. 1914, p. 3.
- BANQUETE. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 221, 27 set. 1914, p. 3.
- BATISTA, Jônatas. A Hora. *Revista da Academia Piauiense de Letras*, Teresina, ano 3, 1921, p. 159-163.
- BATISTA, Jônatas. A Mulher. *Borboleta*. Teresina, ano 1, n. 15, 29 nov. 1905, p. 3.
- BATISTA, Jônatas. Astúcia de Mulher. *O Piauí*, Teresina, ano 36, n. 8, 16 abr. 1925, p. 4.
- BATISTA, Jônatas. Astúcia de Mulher. *O Piauí*. Teresina, ano 37, n. 88, 15 abr. 1925, p. 1.
- BATISTA, Jônatas. Bíblico. *Diário do Piauí*, ano 2, n. 175, 14 ago. 1912, p. 1.
- BATISTA, Jônatas. Confissão. *Pacotilha*. São Luís, ano 33, n. 304, 25 dez. 1913, p. 8.
- BATISTA, Jônatas. Crônica. *Alvorada*. Teresina, ano 1, n. 1, 15 jul. 1909, p. 3.
- BATISTA, Jônatas. Crônica. *Alvorada*. Teresina, ano 1, n. 3, 15 ago. 1909, p. 5.
- BATISTA, Jônatas. Crônica. *Alvorada*. Teresina, ano 1, n. 4, 30 ago. 1909, p. 3.
- BATISTA, Jônatas. Crônica. *Alvorada*. Teresina, ano 1, n. 5, 15 set. 1909, p. 4.

- BATISTA, Jônatas. Crônica. *Alvorada*. Teresina, ano1, n. 6, 30 set. 1909, p. 4.
- BATISTA, Jônatas. Crônica. *Alvorada*. Teresina, ano 1, n. 8, 30 out. 1909, p. 1-2.
- BATISTA, Jônatas. Crônica. *Alvorada*. Teresina, ano 1, n. 9, 15 nov. 1909, p 10.
- BATISTA, Jônatas. Da Tebaida. *Chapada do Corisco*, Teresina, ano 1, n. 1, 11 maio 1918, p. 3-4.
- BATISTA, Jônatas. Da Tebaida. *Chapada do Corisco*, Teresina, ano 1, n. 2, 25 maio 1918, p. 22.
- BATISTA, Jônatas. Discurso. *O Artista*, Teresina, ano 1, n. 1, 22 set. 1918, p. 2.
- BATISTA, Jônatas. Divagação. *O Monitor*, Teresina, ano 4, n. 131, 23 abr. 1909, p. 1.
- BATISTA, Jônatas. Flamboyant. *Diário do Piauí*, ano 2, n. 152, 18 jul. 1912, p. 1.
- BATISTA, Jônatas. Gilka Machado. *Revista da Academia Piauiense de Letras*, ano 1, n.1, jun. 1918, p. 169-171.
- BATISTA, Jônatas. Herodias. *Diário do Piauí*, ano 3, n. 105, 9 maio 1913, p. 1.
- BATISTA, Jônatas. Improvisos e improvisadores. *Diário do Piauí*, ano 2, n. 263, 1 dez. 1912, p. 1-3.
- BATISTA, Jônatas. Improvisos e improvisadores. *Diário do Piauí*, ano 2, n. 264, 3 dez. 1912, p. 1-3.
- BATISTA, Jônatas. Jovita ou a heroína de 1865. *Revista da Academia Piauiense de Letras*, Teresina, ano 1, n. 1, jun. 1918, p. 24-32.
- BATISTA, Jônatas. Mea culpa. *Vida Doméstica*. Rio de Janeiro, ano [...], n. 167, fev. 1932, p. 39.
- BATISTA, Jônatas. Mensageira. *Diário do Piauí*, ano 2, n. 167, 4 ago. 1912, p. 1.
- BATISTA, Jônatas. Musa. *Borboleta*. Teresina, ano 1, n. 14, 29 out. 1905, p. 3-4.
- BATISTA, Jônatas. Riachão. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 44, 2 out. 1920, p. 2.
- BATISTA, Jônatas. Rimas. *Alto Longá*. Alto-Longá (PI), ano1, n.1, abr. 1917, p. 1.
- BATISTA, Jônatas. Ruínas. *Diário do Piauí*, ano 3, n. 135, 15 jun. 1913, p. 1.
- BATISTA, Jônatas. Santo Antônio foi buscar chuva. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano 35, n. 51, 1 dez. 1934, p. 33.
- BATISTA, Jônatas. S. João na roça. *Diário do Piauí*, ano 3, n. 142, 24 jun. 1913, p. 1.

- BATISTA, Jônatas. Soneto. *Diário do Piauí*, ano 2, n. 168, 6 ago. 1912, p. 1.
- BATISTA, Jônatas. Soneto. *Diário do Piauí*, ano 2, n. 184, 24 ago. 1912, p. 1.
- BATISTA, Jônatas. Um anônimo. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 17, 20 mar. 1920, p. 4.
- BATISTA, Jônatas. Vênus moderna. *Pacotilha*. São Luís, ano 43, n. 20, 24 jan. 1923, p. 4.
- BATISTA, Jônatas. Versos amáveis. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 42, 18 set. 1920, p. 5.
- BATISTA, Jônatas. Versos. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 47, 23 out. 1920, p. 2.
- BATISTA, Mário José. Discurso do recepiendário. *Revista da Academia Piauiense de Letras*, Teresina, ano 20, n. 16, dez. 1937, p. 27-35.
- B, F. C. [Fenelon Castelo Branco]. A polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 189, 30 ago. 1912, p. 1.
- B, F. C [Fenelon Castelo Branco] A polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 270, 27 nov. 1913, p. 1.
- B, F. C [Fenelon Castelo Branco]. A polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 38, 17 fev. 1914, p. 1.
- B, F. C [Fenelon Castelo Branco]. A Polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 54, 8 mar. 1914, p. 1-2.
- B, F. C [Fenelon Castelo Branco]. A Polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 94, 28 abr. 1914, p. 1.
- BIFRONTISMO. *O Apóstolo*. Teresina, ano 4, n. 174, 16 out. 1910, p. 1.
- BIZARRO, João. Um drama piauiense. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 46, 24 fev. 1913, p. 2.
- BIZARRO, João. Duas tiras. *Diário do Piauí*, ano 1, n. 135, 7 set. 1911, p. 1.
- BIZARRO, João. Duas tiras. *Diário do Piauí*, ano 1, n. 139, 13 set. 1911, p. 1.
- B, J [Jônatas Batista]. O nosso teatro. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 108, 13 maio 1913, p.2.
- B, J [Jônatas Batista]. O nosso teatro II. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 109, 15 maio 1913, p. 2.
- B, J. [Jônatas Batista]. O nosso teatro III. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 112, 18 maio 1913, p. 1.
- B, J. [Jônatas Batista]. O nosso teatro IV. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 120, 28 maio 1913, p. 1-2.

- B, J [Jônatas Batista]. Por alto. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 27, 2 fev. 1913, p. 1.
- BOM espetáculo o de [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 39, 20 fev. 1912, p. 1.
- CAETANO, João. Meu caro diretor d'O Nordeste. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 19, 3 abr. 1920, p. 5-6.
- CAFÉ concerto. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1278, 9 maio 1914, p. 3.
- CAFÉ Familiar. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1281, 31 maio 1914, p. 2.
- CAFÉ Rio Branco. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 26, 22 maio 1920, p. 8.
- CARIDADE. *O Apóstolo*. Teresina, ano 1, n. 47, 12 abr. 1908, p. 3.
- CENÁCULO Piauiense. *Diário do Piauí*, Teresina, ano 3, n. 179, 9 ago. 1913, p. 2.
- CENTRO piauiense. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 232, 11 ago. 1917, p. 1.
- CHEGADA. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 30, 24 ago. 1889, p. 4.
- CHILE docet. *O Apóstolo*. Teresina, ano 4, n. 173, 9 out. 1910, p. 2.
- CHOCALHOS do governo. *O Apóstolo*. Teresina, ano 4, n. 189, 29 jan. 1911, p. 1.
- CIDADE Feliz. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 107, 25 maio 1912, p. 1.
- “CIDADE Feliz”. *Piauí*. Teresina, ano 22, n. 1177, 10 maio 1912, p. 2.
- “CIDADE Feliz”. *Piauí*. Teresina, ano 22, n. 1181, 31 maio 1912, p. 4.
- CINEMA. *Diário do Piauí*, ano 3, n. 279, 6 dez. 1913, p. 1.
- CINEMA Guarani. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 36, 14 fev. 1914, p. 2.
- CINEMA Guarani. *Diário do Piauí*, ano 3, n. 280, 7 dez. 1913, p. 2.
- CINEMA Guarani. *Diário do Piauí*, ano 3, n. 284, [...] dez. 1913, p. 2.
- CINEMA Guarani. *Diário do Piauí*, ano 3, n. 290, 18 dez. 1913, p. 2.
- CINEMA Guarani. *Diário do Piauí*, ano 3, n. 292, 20 dez. 1913, p. 3.
- CINEMA Palace. *O Arrebol*. Teresina, ano 10, n. 66, 9 out. 1924, p. 3.
- CINEMA Palace. *O Arrebol*. Teresina, ano 10, n. 67, 12 out. 1924, p. 3.
- CIRCO Hermosa. *O Apóstolo*. Teresina, ano 6, n. 276, 3 nov. 1912, p. 3.

- C, L [Luís Correia]. Atualidades: moral nos cinemas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 107, 14 maio 1913, p. 1.
- C, L [Luís Correia]. Atualidades: moralidade nos teatros. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 105, 9 maio 1913, p. 1-2.
- C, L [Luís Correia]. Pelo teatro. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 127, 6 jun. 1913, p. 2.
- CLUBE 24 de Janeiro. *O Monitor*. Teresina, ano 3, n. 67, 6 fev. 1908, p. 2.
- CLUBE “Amigos do Palco”. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 10, 13 jan. 1914, p. 1.
- CLUBE das Vadias. *O Piauí*. Teresina, ano 37, n. 129, 6 jun. 1925, p. 4.
- CLUBE das Vadias. *O Piauí*. Teresina, ano 37, n. 138, 17 jun. 1925, p. 1.
- CLUBE do Centenário. *O Arrebol*. Teresina, ano 8, n. 20, 18 jul. 1922, p. 4.
- CLUBE dos Diários. *O Piauí*. Teresina, ano LXIII, n. 169, 17 ago. 1928, p. 5.
- CLUBE dos Peraltas. *O Arrebol*. Teresina, ano 11, n. 79, 21 jun. 1925, p. 3.
- CLUBE dos Peraltas. *O Piauí*. Teresina, ano 37, n. 1[...], 16 jun. 1925, p. 1.
- CLUBE dramático. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 260, 14 nov. 1913, p. 2.
- CLUBE Dramático. *Gazeta do Comércio*. Teresina, ano 4, n. 152, 14 mar. 1894, p. 4.
- CLUBE Recreativo Teresinense. *Piauí*. Teresina, ano 22, n. 1185, 28 jun. 1912, p. 3.
- CLUBE Recreativo Teresinense. *Piauí*. Teresina, ano 22, n. 1190, 10 ago. 1912, p. 3.
- CLUBE Recreativo Teresinense. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1291, 8 ago. 1914, p. 4.
- COLÉGIO David Caldas (Curso noturno). *O Piauí*. Teresina, ano 32, n. 457, 6 mar. 1921, p. 2.
- COLÉGIO David Caldas. *O Piauí*. Teresina, ano 32, n. 455, 27 fev. 1921, p. 2.
- COLÉGIO David Caldas. *O Piauí*. Teresina, ano 32, n. 462, 24 mar. 1921, p. 4.
- COLÉGIO do S. Coração de Jesus – festinha dramática. *O Piauí*. Teresina, ano 32, n. 483, 16 jun. 1921, p. 3.
- COLÉGIO do Sagrado C. de Jesus. *O Piauí*. Teresina, ano 34, n. 682, 12 ago. 1923, p. 1.
- COLÉGIO do Sagrado C. de Jesus. *O Piauí*. Teresina, ano 34, n. 683, 16 ago. 1923, p. 1.
- COMENDADOR Acton. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 102, 19 maio 1912, p. 1.

- COMPANHIA Eduardo Nunes. *O Piauí*. Teresina, ano 32, n. 446, 27 jan. 1921, p. 3.
- COMPANHIA Marta Gowinden. *O Arrebol*. Teresina, ano 10, n. 57, 5 fev. 1924, p. 2.
- “COMPANHIA Romualdo Figueiredo”. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 251, 2 jan. 1918, p. 3.
- COM uma casa quase completa. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 111, 16 jul. 1911, p. 1.
- COM uma diminuta concorrência [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 41, 22 fev. 1912, p. 1.
- CONCERTO Alcântara Filho. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 191, 22 ago. 1914, p. 1.
- CONCERTO musical. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 12, 15 jan. 1914, p. 1.
- CONCERTO musical. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 189, 20 ago. 1914, p. 1.
- CONCERTO musical. *O Piauí*. Teresina, ano 26, n. 4, 27 jul. 1916, p. 2.
- CONCERTO. *O Apóstolo*. Teresina, ano 4, n. 170, 18 set. 1910, p. 4.
- CONFERÊNCIA. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 208, 12 set. 1914, p. 2.
- CONFERÊNCIA. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 226, 3 out. 1914, p. 3.
- CONTRA a alcoolatria. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 41, 4 set. 1920, p. 1.
- CONVITE. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 122, 31 maio 1914, p. 4.
- CONVITE honroso. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 26, 22 maio 1920, p. 6.
- CORPO Militar de Polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 6, 8 jan. 1914, p. 3.
- CORPO Militar de Polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 10, 13 jan. 1914, p. 1.
- CORPO Militar de Polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 13, 16 jan. 1914, p. 2.
- CORPO Militar de Polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 29, 6 fev. 1914, p. 1.
- CORPO Militar de Polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 36, 14 fev. 1914, p. 2.
- CORPO Militar de Polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 38, 17 fev. 1914, p. 1.
- CORPO Militar de Polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 40, 19 fev. 1914, p. 1.
- CORPO Militar de Polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 41, 20 fev. 1913, p. 1.
- CORPO Militar de Polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 43, 22 fev. 1914, p. 2.

- CORPO Militar de Polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 44, 24 fev. 1914, p. 4.
- CORRENDO os bichos. *Amarante*. Amarante, ano 1, n. 5, 16 jun. 1908, p. 2.
- CORREU muito animado [...]. *O Apóstolo*. Teresina, ano 4, n. 192, 19 fev. 1911, p. 2.
- CUNHA, Édson. Si rite recordar. *Revista da Academia Piauiense de Letras*, Teresina, ano 26, n. 20, dez. 1943, p. 36-43.
- CUNHA, Xisto. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 227, 4 out. 1914, p. 1.
- CUNHA, Xisto. Impressões de viagem. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 175, 4 ago. 1914, p. 2.
- DIVERSÕES. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 4, n. 163, 28 mar. 1916[?], p. 2.
- DIVERSÕES. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 4, n. 165, 11 abr. 1916[?], p. 2.
- DIVISÃO policial. *Diário do Piauí*, ano 4, n. 133, 13 jun. 1914, p. 1.
- DOMINGO próximo será [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 205, 5 dez. 1911, p. 1.
- DR. ALCIDES Freitas. *Diário do Piauí*, ano 3, n. 128, 6 jun. 1913, p. 1.
- DR. FENELON Castelo Branco. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 135, 17 jun. 1914, p. 3.
- DR. FENELON C. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 137, 19 jun. 1914, p. 4.
- DR. Luís Correia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 280, 7 dez. 1913, p. 2.
- DR. MIGUEL ROSA. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 156, 3 out. 1911, p. 1.
- DR Y. Y. Feminismo. *O Arrebol*. Teresina, ano 9, n. 39, 10 jun. 1923. p. 3.
- DURANTE a semana ontem [...]. *O Apóstolo*. Teresina, ano 5, n. 247, 18 fev. 1912, p. 3.
- DURVAL JUNIOR [Jônatas Batista]. Da Tebaida (cartas e bilhetes íntimos). *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 43, 24 fev. 1912, p. 3.
- DURVAL JUNIOR [Jônatas Batista]. Da Tebaida: cartas e bilhetes íntimos. *Diário do Piauí*, Teresina, ano 2, n. 63, 22 mar. 1912, p. 1.
- DURVAL JUNIOR [Jônatas Batista]. Violão. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 288, 31 dez. 1912, p.1.
- É A SEGUINTE a lista [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 215, 16 dez. 1911, p. 3.
- É A SEGUINTE a lista [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 216, 17 dez. 1911, p. 3.
- É A SEGUINTE a lista [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 217, 19 dez. 1911, p. 3.

- ECONOMIA doméstica. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 39, 20 fev. 1912, p. 1.
- EDITAIS. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 44, 24 fev. 1914, p. 5.
- EMANUEL Couto. *Diário do Piauí*, ano 2, n. 168, 6 ago. 1912, p. 1.
- EM BREVE será levada [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 163, 12 out. 1911, p. 1.
- EMPRESA Nogueira & Carvalho. *O Arrebol*. Teresina, ano 5, n. 12, 16 out. 1919, p. 2.
- EM TERESINA. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 161, 18 jul. 1914, p. 1.
- ENORME festival. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 41, 12 nov. 1889, p. 4.
- ESPETÁCULO. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 44, 2 dez. 1889, p. 4.
- ESPETÁCULO. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 3, n. 119, 24 maio 1915[4?], p. 3.
- ESPETÁCULO. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 99, 16 maio 1912, p. 1.
- ESPETÁCULO. *O Monitor*. Teresina, ano 3, n. 88, 1 jul. 1908, p. 2.
- ESPETÁCULO. *Piauí*. Teresina, ano 16, n. 855, 16 jun. 1906, p. 4.
- ESPETÁCULO. *Piauí*. Teresina, ano 16, n. 856, 23 jun. 1906, p. 4.
- ESPETÁCULOS. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, ano 22, n. 269, 21 out. 1865, p. 4.
- ESTÁ em ensaios. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 118, 25 jul. 1911, p. 1.
- ESTAMOS informados [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 72, 29 mar. 1914, p. 4.
- ESTEVE excelente [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 103, 21 maio 1912, p. 1.
- ESTIVEMOS, ontem [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 48, 1 mar. 1914, p. 1.
- ESTIVERAM, ontem [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 29, 7 fev. 1912, p. 1.
- ESTREIOU a 10 do corrente mês [...]. *O Apóstolo*. Teresina, ano 5, n. 209, 18 jun. 1911, p. 5.
- ESTREOU ontem [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 107, 25 maio 1912, p. 1.
- EXPLÊNDIDA festa. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 40, 5 nov. 1889, p. 3.
- F, C [Clodoaldo Freitas]. História de Teresina: teatro. *Diário do Piauí*, ano 1, n. 109, 11 jul. 1911, p. 1.
- F, C [Clodoaldo Freitas]. História de Teresina: teatro. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 110, 12 jul. 1911, p. 1.

- FEMINISMO em prática. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 42, 18 set. 1920, p. 9.
- FESTA artística. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 37, 12 out. 1889, p. 4.
- FESTA bastante simpática [...]. *Diário do Piauí*, ano 1, n. 161, 12 out. 1911, p. 1.
- FESTA das Dores. *O Apóstolo*, Teresina, ano 1, n. 16, 1 set. 1907, p. 2-3.
- FESTA do Petit Clube. *A Imprensa*, Teresina, ano 1, n. 13, 15 set. 1925, p. 1.
- FESTA escolar. *O Apóstolo*. Teresina, ano 5, n. 236, p. 3.
- FESTAS esplêndidas. *A Imprensa*. Teresina, ano 25, n. 1091, 26 set. 1889, p. 2.
- FOI muito aplaudido [...]. *O Apóstolo*. Teresina, ano 4, n. 191, 12 fev. 1911, p. 3.
- FREITAS, Clodoaldo; LOPES, J. Pereira. *A Reforma*, Teresina, ano 1, n. 15, 7 jul. 1887, p. 3.
- FREITAS, Lucídio. O Piauí intelectual. *Diário do Piauí*, ano 2, n. 99, 16 maio 1912, p. 1.
- FREITAS, Lucídio. O Piauí intelectual. *Diário do Piauí*, ano 2, n. 117, 6 jun. 1912, p. 1.
- FREITAS, Lucídio. O Piauí intelectual. *Diário do Piauí*, ano 2, n. 198, 11 set. 1912, p. 1.
- FRUTOS da guerra. *O Amigo do Povo*. Teresina, ano 1, n. 16, 14 mar. 1869, p. 3-4.
- FRUTOS e frutas. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 240, 11 out. 1917, p. 1.
- FRUTOS e Frutas. *O Piauí*. Teresina, ano 27, n. 104, 26 jul. 1917, p. 1.
- GALHARDO, José. Teatro Variedades. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1287, 11 jul. 1914, p. 2.
- GAUTHIER, J. Croquis literários. *Chapada do Corisco*, Teresina, ano 1, n. 2, 25 maio 1918, p. 24-25.
- GIL, C. Viajando. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 208, 22 set. 1912, p. 2-3.
- GRATIDÃO ao povo teresinense. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 39, 26 out. 1889, p. 4.
- GRANDE banquete. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 224, 1 out. 1914, p. 2-3.
- GRANDE surpresa. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 41, 12 nov. 1889, p. 4.
- GRÊMIO dos simples. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 163, 31 jul. 1912, p. 1.
- GRÊMIO dos simples. *Diário do Piauí*, ano 2, n. 174, 13 ago. 1912, p. 1.
- GRÊMIO dos simples. *Diário do Piauí*, ano 2, n. 181, 21 ago. 1912, p. 1.

- GRÊMIO dos simples. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 192, 3 set. 1912, p. 1.
- GRÊMIO dos Simples. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 210, 25 set. 1912, p. 2.
- GRUPO Dramático Talianos. *O Piauí*. Teresina, ano 34, n. 653, 8 abr. 1923, p. 2.
- GRUPO Dramático Talianos. *O Piauí*. Teresina, ano 34, n. 656, 19 abr. 1923, p. 1.
- GRUPO Dramático Talita. *Correio do Piauí*. Teresina, ano [...], n. 457, 19 maio 1923, p. 1.
- GRUPO Lírico. *A Falange*. Teresina, ano 1, n. 29, 17 ago. 1889, p. 4.
- GRUPO Talma. *A Imprensa*. Teresina, ano 1, n. 20, 1 out. 1925, p. 1.
- GRUPO Talma. *A Imprensa*. Teresina, ano 1, n. 27, 17 out. 1925, p. 4.
- GRUPO Thalianos. *O Arrebol*. Teresina, ano 9, n. 34, 29 abr. 1923, p. 2.
- HAVERÁ hoje [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 48, 5 mar. 1912, p. 1.
- HAVERÁ sessão do [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 68, 25 mar. 1914, p. 3.
- HORA Artística Familiar. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 27, 29 maio 1920, p. 2.
- INFANTICÍDIO. *Diário do Piauí*, ano 3, n. 231, 11 out. 1913, p. 1.
- INSPEÇÃO no teatro. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 137, 19 jun. 1914, p. 1.
- INSTRUÇÃO pública. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 265, 21 nov. 1913, p. 2.
- INTERVIEW. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 40, 19 fev. 1914, p. 1.
- IRMÃOS VERDI. *Gazeta do Comércio*. Teresina, ano 4, n. 170, 18 jun. 1894, p. 4.
- JÁ VAI muito adiantada [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 150, 26 set. 1911, p. 1.
- JEFF, Mutt &. Agulhas e alfinetes. *O Arrebol*. Teresina, ano 11, n. 84, 26 jul. 1925, p. 2.
- JOVITA Alves Feitosa. *Publicador Maranhense*. São Luís, ano 24, n. 192, 25 ago. 1865, p. 2.
- JOVITA ou a heroína [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 54, 12 mar. 1912, p. 1.
- LEI N. 618. *Diário do Piauí*, ano 1, n. 105, 6 jul. 1911, p. 2.
- LICEU Piauiense. *O Apóstolo*. Teresina, ano 4, n. 163, 31 jul. 1910, p. 4.
- LIMA, José de Castro. No teatro. *A Reforma*, Teresina, ano 1, n. 15, 7 jul. 1887, p. 3.
- LIMA, Manuel Idelfonso de S. Meus senhores!. *A Imprensa*. Teresina, ano 25, n. 1091, 26 set. 1889, p. 2.

- LIMPEZA do 4 de Setembro. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1273, 28 mar. 1914, p. 3.
- LINCE, Olho de. Suelzinho. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 84, 21 abr. 1912, p. 1.
- LINDER, Max. Movimento social: filmes. *O Piauí*. Teresina, ano 30, n. 265, 27 mar. 1919, p. 2.
- LINEU. Matinal. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 29, 30 mar. 1911, p. 1.
- LINEU. Matinal. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 93, 22 jun. 1911, p. 1.
- LITERICULTURA. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 35, 15 fev. 1912, p. 1.
- LIVROS novos. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano 36, n. 11, 23 fev. 1935, p. 17.
- LOCAL para o teatro. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 33, 14 set. 1889, p. 1.
- LOCAL para o teatro. *A Falange*, Teresina, ano 2, n. 50, 18 jan. 1889, p. 4.
- MARAVILHOSO. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 17, 8 maio 1889, p. 3.
- MARTINS, João Batista de Souza. Recreio Teresinense. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 153, 8 jul. 1914, p. 4.
- MAXIXE das flores. *Chapada do Corisco*, Teresina, ano 1, n. 1, 11 maio 1918, p. 11.
- MEMORANDU – Clube Dramático. *Gazeta do Comércio*. Teresina, ano 4, n. 145, 10 jan. 1894, p. 3.
- MORENO, A. À uma senhora piauiense. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 234, 25 out. 1912, p. 1-2.
- MOVIMENTO social: filmes III. *O Piauí*. Teresina, ano 30, n. 271, 3 abr. 1919, p. 3.
- MOZART. Uma arte em decadência: a música em nosso meio. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 49, 6 nov. 1920, p. 2.
- NÃO podemos aconselhar [...]. *O Apóstolo*. Teresina, ano 3, n. 123, 17 out. 1909, p. 3.
- N, M. Sr. Redator do Apóstolo. *O Apóstolo*. Teresina, ano 5, n. 217, 6 ago. 1911, p. 3.
- NO 4 DE setembro. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 32, 10 fev. 1912, p. 1.
- NO 4 DE setembro. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 255, 8 nov. 1913, p. 2.
- NO “4 de Setembro”. *O Piauí*. Teresina, ano 27, n. 96, 4 jun. 1917, p. 1.
- NO [...]. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 34, 21 set. 1889, p. 3.

NO ESPETÁCULO de domingo. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 34, 21 set. 1889, p. 4.

NO “PALACE”: “O enterrado vivo”. *O Piauí*. Teresina, ano 33, n. 521, 3 nov. 1921, p. 2.

NO MODERNO. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 40, 28 ago. 1920, p. 4.

NO QUARTEL de polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 295, 27 dez. 1914, p. 1.

NOTAS dispersas. *Correio do Piauí*. Teresina, ano [...], n. 427, 10 abr. 1923, p. 4.

NOTAS extraídas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 23, 30 jan. 1912, p. 1.

NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 36, 14 fev. 1914, p. 2.

NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 37, 15 fev. 1914, p. 2.

NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 38, 17 fev. 1914, p. 2.

NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 39, 17 fev. 1914, p. 1.

NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 40, 19 fev. 1914, p. 1.

NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 41, 20 fev. 1914, p. 2.

NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 42, 21 fev. 1914, p. 1.

NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 43, 22 fev. 1914, p. 1.

NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 44, 24 fev. 1914, p. 4.

NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 45, 26 fev. 1914, p. 1.

NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 46, 27 fev. 1914, p. 1.

NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 47, 28 fev. 1914, p. 2.

NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 48, 1 mar. 1914, p. 1.

NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 49, 3 mar. 1914, p. 3.

NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 50, 4 mar. 1914, p. 3.

NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 51, 5 mar. 1914, p. 2.

NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 52, 6 mar. 1914, p. 2.

NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 53, 7 mar. 1914, p. 2.

NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 71, 28 mar. 1914, p. 4.

- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 72, 29 mar. 1914, p. 4.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 73, 31 mar. 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 74, 1 abr. 1914, p. 2.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 75, 2 abr. 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 87, 18 abr. 1914, p. 2.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 88, 19 abr. 1914, p. 6.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 90, 23 abr. 1914, p. 2.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 92, 25 abr. 1914, p. 2.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 93, 26 abr. 1914, p. 6.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 100, 5 maio 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 101, 6 maio 1914, p. 2.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 107, 13 maio 1914, p. 2.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 108, 15 maio 1914, p. 2.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 112, 20 maio 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 114, 22 maio 1914, p. 2.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 119, 28 maio 1914, p. 1.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 120, 29 maio 1914, p. 2.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 122, 31 maio 1914, p. 4.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 127, 6 jun. 1914, p. 2.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 128, 7 jun. 1914, p. 4.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 129, 9 jun. 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 131, 11 jun. 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 132, 12 jun. 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 133, 13 jun. 1914, p. 3.
- NOTAS extraídas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 134, 16 jun. 1914, p. 3.

- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 134, 16 jun. 1914, p. 4.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 135, 17 jun. 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 136, 18 jun. 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 137, 19 jun. 1914, p. 4.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 138, 20 jun. 1914, p. 4.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 143, 26 jun. 1914, p. 4.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 149, 3 jul. 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 152, 7 jul. 1914, p. 6.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 153, 8 jul. 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 154, 9 jul. 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 155, 10 jul. 1914, p. 1.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 156, 11 jul. 1914, p. 2.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 157, 12 jul. 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 158, 14 jul. 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 160, 17 jul. 1914, p. 2.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 163, 21 jul. 1914, p. 2.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 165, 23 jul. 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 166, 24 jul. 1914, p. 2.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 168, 26 jul. 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 174, 2 ago. 1914, p. 4.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 175, 4 ago. 1914, p. 2.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 176, 5 ago. 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 177, 5 ago. 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 179, 8 ago. 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 180, 9 ago. 1914, p. 3.

- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 181, 4 ago. 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 182, 12 ago. 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 187, 18 ago. 1914, p. 1.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 189, 20 ago. 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 191, 22 ago. 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 192, 23 ago. 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 193, 25 ago. 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 194, 26 ago. 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 195, 27 ago. 1914, p. 2.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 196, 28 ago. 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 197, 29 ago. 1914, p. 2.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 198, 30 ago. 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 199, 1 set. 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 200, 2 set. 1914, p. 2.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 201, 3 set. 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 202, 4 set. 1914, p. 2.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 203, 5 set. 1914, p. 2.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 204, 6 set. 1914, p. 2.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 205, 9 set. 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 206, 10 set. 1914, p. 3.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 207, 11 set. 1914, p. 2.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 208, 12 set. 1914, p. 2.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 209, 13 set. 1914, p. 2.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 211, 16 set. 1914, p. 2.
- NOTAS policiais. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 212, 17 set. 1914, p. 3.

- NO TEATRO. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 296, 25 dez. 1913, p. 4.
- NO TEATRO. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 50, 4 mar. 1914, p. 3.
- NO TEATRO. *O Monitor*. Teresina, ano 3, n. 66, 30 jan. 1908, p. 3-4.
- O “4 DE Setembro”. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 4, n. 192, 28 out. 1916[?], p. 2.
- O AMIGO do povo. *O Amigo do Povo*, Teresina, ano 2, n. 29, 23 nov. 1869, p. 1.
- O ANO de 1913 e o feminismo. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 75, 2 abr. 1914, p. 3.
- “O BICHO”. *Alto Longá*. Alto Longá, ano 1, n. 3, ago. 1917, p. 4.
- O BICHO. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 218, 5 maio 1917, p. 3.
- O BICHO. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 228, 14 jul. 1917, p. 1.
- “O BICHO”. *O Piauí*. Teresina, ano 27, n. 96, 14 jun. 1917, p. 1.
- O BICHO. *O Piauí*. Teresina, ano 30, n. 284, 22 maio 1919, p. 2.
- OBRA do TEATRO. Clube Dramático. *Gazeta do Comércio*. Teresina, ano 4, n. 158, 25 abr. 1894, p. 3.
- O CANÇONETISTA Frontino. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1281, 31 maio 1914, p. 2.
- O CINEMATÓGRAFO instrui. *Diário do Piauí*, ano 4, n. 109, 16 maio 1914, p. 1.
- O CLUBE “Recreio Teresinense” [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 133, 5 set. 1911, p. 1.
- O CONCERTO de hoje. *O Apóstolo*. Teresina, ano 3, n. 109, 11 jul. 1909, p. 3.
- O ESPETÁCULO de antes [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 49, 6 mar. 1912, p. 1.
- O ESPETÁCULO de domingo [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 46, 2 mar. 1912, p. 1.
- O ESPETÁCULO de hoje. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 263, 19 nov. 1913, p. 2.
- O ESPETÁCULO de sábado [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 98, 15 maio 1912, p. 1.
- O FEMINISMO avança. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 5, 7 jan. 1912, p. 1.
- O JOGO. *Amarante*. Amarante, ano 1, n. 5, 16 jun. 1908, p. 1-2.
- O JOGO do Bicho. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 4, n. 184, 2 set. 1916, p. 3.
- O JOGO do bicho. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 27, 29 maio 1920, p. 4-5.

- O JOGO do bicho. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 28, 5 jun. 1920, p. 4.
- O JOGO do bicho. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 34, 17 jul. 1920, p. 1.
- O JOGO dos bichos. *A Imprensa*. Teresina, ano 3, n. 312, 1 nov. 1927, p. 1.
- O JORNAL falado. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 213, 18 set. 1914, p. 3.
- O LAR do nosso distinto amigo [...]. *O Apóstolo*, Teresina, ano 1, n. 28, 24 nov. 1907, p. 3.
- O NOSSO confrade [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 172, 10 ago. 1912, p. 1.
- O NOSSO confrade [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 19, 23 jan. 1913, p. 1.
- O NOSSO teatro. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 1, n. 49, 12 jan. 1914, p. 2.
- ONTEM, o Exm. Dr. Governador [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 36, 14 fev. 1914, p. 2.
- ONTEM abriu-se [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 220, 22 dez. 1911, p. 3.
- O QUE É bom não enjoa. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 35, 28 set. 1889, p. 2.
- O RECREIO Teresinense. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 23, 30 jan. 1914, p. 1.
- OS NOSSOS cinemas. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 46, 16 out. 1920, p. 5.
- O SR. H. Boldrine. *A Época*. Teresina, ano 2, n. 42, 18 jan. 1879, p. 4.
- O SR. JOÃO Malta [...]. *Diário do Piauí*, ano 1, n. 103, 4 jul. 1911, p. 1.
- O TEATRO e o cinema. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 41, 4 set. 1920, p. 2.
- O TEATRO. *Gazeta do Comércio*. Teresina, ano 4, n. 154, 28 mar. 1894, p. 2.
- O TEATRO. *O Apóstolo*. Teresina, ano 1, n. 34, 12 jan. 1908, p. 3.
- O TEATRO. *O Apóstolo*. Teresina, ano 3, n. 128, 21 nov. 1909, p. 1.
- O VOTO das saias. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 45, 9 out. 1920, p. 4.
- PALACE Cinema. *O Arrebol*. Teresina, ano 9, n. 42, 2 set. 1923, p. 4.
- PALACE Teatro Cinema. *O Arrebol*. Teresina, ano 5, n. 12, 16 out. 1919, p. 3.
- PALADINA. *O Apóstolo*. Teresina, ano 4, n. 172, 2 out. 1910, p. 3.
- PALCOS & telas. *O Piauí*. Teresina, ano 37, n. 133, 11 jun. 1925, p. 4.
- PALCOS & telas: Clube das Vadias. *O Piauí*. Teresina, ano 37, n. 133, 11 jun. 1925, p. 4.

- PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 39, 17 fev. 1914, p. 2.
- PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 40, 19 fev. 1914, p. 1.
- PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 41, 20 fev. 1914, p. 2.
- PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 42, 21 fev. 1914, p. 1.
- PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 49, 3 mar. 1914, p. 3.
- PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 51, 5 mar. 1914, p. 2.
- PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 58, 31 mar. 1914, p. 3.
- PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 71, 28 mar. 1914, p. 4.
- PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 73, 31 mar. 1914, p. 3.
- PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 87, 18 abr. 1914, p. 1.
- PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 94, 28 abr. 1914, p. 3.
- PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 100, 5 maio 1914, p. 3.
- PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 102, 7 maio 1914, p. 4.
- PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 108, 15 maio 1914, p. 3.
- PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 114, 22 maio 1914, p. 2.
- PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 116, 24 maio 1914, p. 4.
- PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 147, 1 jul. 1914, p. 1.
- PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 149, 3 jul. 1914, p. 2.
- PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 156, 11 jul. 1914, p. 3.
- PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 191, 22 ago. 1914, p. 3.
- PALCOS e telas: festival artístico. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 200, 2 set. 1914, p. 1.
- PALCOS e telas: Recreio Teresinense. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 89, 21 abr. 1914, p. 3.
- PALCOS e telas: Recreio Teresinense. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 206, 10 set. 1914, p. 2.

- PALCOS e telas: Teatro Variedades. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 180, 9 ago. 1914, p. 1.
- PASSOU, ontem, a data [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 133, 5 set. 1911, p. 1.
- PATRULHA. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 256, 9 nov. 1913, p. 1.
- PATRULHA. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 281, 9 dez. 1913, p. 1.
- PATRULHA. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 290, 18 dez. 1913, p. 1.
- PATRULHA. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 292, 20 dez. 1913, p. 1.
- PATRULHA. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 296, 25 dez. 1913, p. 1.
- PATRULHA. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 298, 28 dez. 1913, p. 1.
- PATRULHA. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 9, 11 jan. 1914, p. 1.
- PATRULHA. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 11, 14 jan. 1914, p. 1.
- PATRULHA. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 12, 15 jan. 1914, p. 1.
- PATRULHA. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 15, 18 jan. 1914, p. 1.
- PATRULHA. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 23, 30 jan. 1914, p. 1.
- PATRULHA. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 24, 31 jan. 1914, p. 1.
- PATRULHA. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 25, 1 fev. 1914, p. 1.
- PATRULHA. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 94, 28 abr. 1914, p. 3.
- PATRULHA. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 109, 16 maio 1914, p. 1.
- PATRULHA. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 141, 24 jun. 1914, p. 2.
- PATRULHAS. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 279, 6 dez. 1913, p. 1.
- PATRULHAS. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 284, [...] dez. 1913, p. 1.
- PATRULHAS. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 286, 14 dez. 1913, p. 1.
- PEDIDO justo. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 35, 28 set. 1889, p. 2.
- PELA polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 144, 27 jun. 1914, p. 3.
- PELO clube “Recreio [...]”. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 122, 29 jul. 1911, p.1.
- PELO nosso teatro. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 3, n. 122, 14 jun. 1915[4?], p. 3.

PELO seminário. *O Apóstolo*. Teresina, ano 5, n. 233, 12 nov. 1911, p. 4.

PELOS teatros. *O Piauí*. Teresina, ano 34, n. 660, 6 maio 1923, p. 1.

PELO teatro: Companhia Ítalo-Colombiana. *O Piauí*. Teresina, ano 37, n. 17, 20 jan. 1925, p. 4.

PELO teatro. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 1, n. 49, 12 jan. 1914, p. 1.

PELO teatro. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 223, 9 jun. 1917, p. 3.

PELO teatro. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 225, 23 jun. 1917, p. 2.

PELO teatro. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 226, 30 jun. 1917, p. 2.

PELO teatro. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 227, 7 jul. 1917, p. 1.

PELO teatro. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 229, 21 jul. 1917, p. 3.

PELO teatro. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 235, 5 set. 1917, p. 2.

PELO teatro. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 238, 26 set. 1917, p. 2.

PELO teatro. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 2, 3 jan. 1914, p. 3.

PELO teatro. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 2, 3 jan. 1914, p. 3.

PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 40, 19 fev. 1914, p. 1.

PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 75, 2 abr. 1914, p. 3.

PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 134, 16 jun. 1914, p. 3.

PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 175, 4 ago. 1914, p. 3.

PALCOS e telas. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 181, 11 ago. 1914, p. 3.

PELO teatro. *Gazeta do Comércio*. Teresina, ano 4, n. 171, 28 jul. 1894, p. 4.

PELO teatro. *Gazeta do Comércio*. Teresina, ano 5, n. 225, 22 ago. 1895, p. 4.

PELO teatro. *Nortista*. Parnaíba (PI), ano 1, n. 1, 1 jan. 1901, p. 3.

PELO teatro. *O Apóstolo*. Teresina, ano 1, n. 36, 26 jan 1908, p. 3.

PELO teatro. *O Apóstolo*. Teresina, ano 4, n. 170, 18 set. 1910, p. 4.

PELO teatro. *O Apóstolo*. Teresina, ano 5, n. 213, 16 jul. 1911, p. 4.

PELO teatro. *O Arrebol*. Teresina, ano 10, n. 67, 12 out. 1924, p. 2.

PELO teatro. *O Arrebol*. Teresina, ano 11, n. 77, [...] 1925, p. 1.

PELO Teatro. *O Aviso*. Picos, ano 1, n. 20, 31 out. 1911, p. 3.

PELO teatro. *O Monitor*. Teresina, ano 3, n. 63, 9 jan. 1908, p. 3.

PELO teatro. *O Monitor*. Teresina, ano 3, n. 68, 13 fev. 1908, p. 2.

PELO teatro. *O Monitor*. Teresina, ano 3, n. 91, 23 jul. 1908, p. 1.

PELO teatro. *O Monitor*. Teresina, ano 3, n. 94, 13 ago. 1908, p. 3.

PELO teatro. *O Piauí*. Teresina, ano 27, n. 100, 12 jul. 1917, p. 1.

PELO teatro. *O Piauí*. Teresina, ano 30, n. 258, 16 fev. 1919, p. 1.

PELO teatro. *O Piauí*. Teresina, ano 30, n. 261, 27 fev. 1919, p. 2.

PELO teatro. *O Piauí*. Teresina, ano 30, n. 280, 8 maio 1919, p. 3.

PELO teatro. *O Piauí*. Teresina, ano 32, n. 444, 10 fev. 1921, p. 2.

PELO teatro. *O Piauí*. Teresina, ano 32, n. 448, 3 fev. 1921, p. 2.

PELO teatro. *O Piauí*. Teresina, ano 32, n. 450, 10 fev. 1921, p. 2.

PELO teatro. *O Piauí*. Teresina, ano 32, n. 452, 17 fev. 1921, p. 2.

PELO teatro. *O Piauí*. Teresina, ano 32, n. 454, 24 fev. 1921, p. 2.

PELO teatro. *O Piauí*. Teresina, ano 37, n. 15, 17 jan. 1925, p. 1.

PELO teatro. *Piauí*. Teresina, ano 18, n. 964, 11 jul. 1908, p. 5.

“PELO teatro”. *Piauí*. Teresina, ano 22, n. 1179, 19 maio 1912, p. 4.

“PELO teatro”. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1212, 11 jan. 1913, p. 3.

PELO teatro. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1275, 18 abr. 1914, p. 3.

PELO teatro. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1276, 25 abr. 1914, p. 4.

PELO teatro. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1277, 2 maio 1914, p. 3.

PELO teatro. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1278, 9 maio 1914, p. 3.

PELO teatro. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1279, 16 maio 1914, p. 3.

- PELO teatro: Rolando e Santa Cruz. *O Arrebol*. Teresina, ano 9, n. 42, 2 set. 1923, p. 4.
- PIAUI. *Jornal do Comércio*. Manaus, ano 14, n. 4691, 17 maio 1917, p. 1.
- PIAUI. *Jornal do Comércio*. Manaus, ano 18, n. 6046, 27 fev. 1921, p. 1.
- PINHEIRO, Celso. Zito Batista. *Revista da Academia Piauiense de Letras*, Teresina, ano 26, n. 20, dez. 1943. p. 148-167.
- P, L. Consequências do baile. *O Amigo do Povo*, Teresina, ano 2, n. 29, 23 nov. 1869, p. 1-2.
- PODEMOS assegurar [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 210, 25 set. 1912, p. 2.
- POLK Salezio. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 38, 19 out. 1889, p. 4.
- PORQUE não estigmatizar o jogo do bicho?. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 37, 7 ago. 1920, p. 6.
- PORQUE rimos. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 234, 15 out. 1913, p. 2.
- POR TODA esta semana [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 85, 23 abr. 1912, p. 1.
- PROVIDÊNCIA necessária. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 30, 24 ago. 1889, p. 4.
- PUBLICAREMOS depois de [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 213, 14 dez. 1911, p.1.
- REALIZARÁ domingo [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 168, 19 out. 1911, p. 1.
- REALIZAM-SE hoje [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 210, 10 dez. 1911, p. 1.
- REALIZARÁ sábado vindouro [...]. *Diário do Piauí*, ano 1, n. 59, 9 maio 1911, p. 3.
- REALIZA-SE, hoje [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 37, 17 fev. 1912, p. 1.
- REALIZA-SE, hoje, no [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 113, 1 jun. 1912, p. 4.
- REBELO, Lima. A República e o império. *Diário do Piauí*, ano 4, n. 44, 24 fev. 1914, p. 2-3.
- RECEBEMOS o programa [...]. *O Apóstolo*. Teresina, ano 6, n. 279, 24 nov. 1912, p. 3.
- RECREIO Teresinense. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 1, n. 50, 19 jan. 1914, p. 3.
- RECREIO Teresinense. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 1, n. 51, 26 jan. 1914, p. 1.
- RECREIO Teresinense. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 3, n. 104, 10 fev. 1914, p. 1.
- RECREIO Teresinense. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 3, n. 128, 12 jul. 1915[4?], p. 2.
- RECREIO teresinense. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 6, 8 jan. 1914, p. 3.

- RECREIO Teresinense. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 8, 10 jan. 1914, p. 2-3.
- RECREIO Teresinense. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 46, 27 fev. 1914, p. 2.
- RECREIO Teresinense. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 153, 8 jul. 1914, p. 4.
- RECREIO Teresinense. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 195, 27 ago. 1914, p. 2.
- RECREIO Teresinense. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1265, 31 jan. 1914, p. 3.
- RECREIO Teresinense. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1268, 21 fev. 1914, p. 2.
- RECRUTAS. *O Amigo do Povo*. Teresina, ano 1, n. 23, 21 ago. 1869, p. 4.
- REGIMENTO do “Grêmio dos Simples”. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 205, 19 set. 1912, p. 3-4.
- RELATÓRIO. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 134, 16 jun. 1914, p. 1.
- REVISTA de costumes. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1273, 28 mar. 1914, p. 3.
- REVISTA. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 39, 20 fev. 1912, p. 1.
- REVISTA dramática. *O Monitor*. Teresina, ano 3, n. 97, 3 set. 1908, p. 2.
- ROÇA, João. Sem rumo. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 223, 9 jun. 1917, p. 1.
- SABEMOS que a aplaudida [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 53, 7 mar. 1914, p. 2.
- SABEMOS que na próxima [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 47, 28 fev. 1914, p. 2.
- SALUSTIO, Caio. Rosa do sertão. *O Arrebol*. Teresina, ano 10, n. 66, 9 out. 1924, p. 2.
- SARAU. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 34, 21 set. 1889, p. 4.
- SECRETARIA de polícia. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 141, 22 jun. 1913, p. 1.
- SEM COMENTÁRIOS ao Durval Júnior. *O Comércio*, Teresina, ano 2, n. 77, 8 dez. 1907, p. 1.
- SEM eira, nem beira. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 36, 14 fev. 1914, p. 2.
- SEMINÁRIO e Colégio Diocesano. *O Apóstolo*. Teresina, ano 3, n. 128, 21 nov. 1909, p. 4.
- SERATA musical. *O Piauí*. Teresina, ano 27, n. 88, 24 maio 1917, p. 2.
- SOCIEDADE 7 de setembro. *A Época*. Teresina, ano 1, n. 25, 23 set. 1878, p. 4.
- SOCIEDADE de autores teatrais. *A Imprensa*, Teresina, ano 1, n. 23, 8 out. 1925, p. 4.

- SOCIEDADE União Dramática. *O Eco Liberal*. Oeiras, n.124, 12 jun. 1851, p. 4.
- SUICÍDIO. *Diário do Povo*. Rio de Janeiro, ano 1, n. 35, 10 out. 1865, p. 2
- SUICÍDIO. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, ano 50, n. 265, 11 out. 1867, p. 2.
- TEATRO 4 de Setembro. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 35, 28 set. 1889, p. 3.
- TEATRO 4 de Setembro. *A Imprensa*, Teresina, ano 1, n. 4, [...] 1925, p. 4.
- TEATRO 4 de Setembro. *A Imprensa*, Teresina, ano 1, n. 13, 15 set. 1925, p. 1.
- TEATRO 4 de Setembro. *A Imprensa*, Teresina, ano 1, n. 37, 12 nov. 1925, p. 4.
- TEATRO 4 de Setembro: Amigos do Palco. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 1, n. 38, 27 out. 1913, p. 3.
- TEATRO 4 de Setembro: Amigos do Palco. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 1, n. 40, 10 nov. 1913, p. 4.
- TEATRO 4 de Setembro. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 44, 19 abr. 1911, p. 3.
- TEATRO 4 de Setembro. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 261, 15 nov. 1913, p. [...].
- TEATRO 4 de Setembro. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 15, 18 jan. 1914, p. 3.
- TEATRO 4 de Setembro. *Gazeta do Comércio*. Teresina, ano 5, n. 215, 7 jun. 1895, p. 4.
- TEATRO 4 de Setembro: Grupo Talma. *A Imprensa*, Teresina, ano 1, n. 25, 8 out. 1925, p. 6.
- TEATRO 4 de Setembro: Grupo Talma. *A Imprensa*, Teresina, ano 1, n. 27, 17 out. 1925, p. 4.
- TEATRO 4 de Setembro. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 261, 15 nov. 1913, p. [...].
- TEATRO 4 de Setembro. *O Arrebol*. Teresina, ano 9, n. 42, 2 set. 1923, p. 4.
- TEATRO 4 de Setembro. *O Arrebol*. Teresina, ano 11, n. 78, 14 jun. 1925, p. 4.
- TEATRO 4 de Setembro. *O Arrebol*. Teresina, ano 11, n. 79, 21 jun. 1925, p. 4.
- TEATRO 4 de Setembro. *O Piauí*. Teresina, ano 32, n. 441, 9 jan. 1921, p. 4.
- TEATRO 4 de Setembro. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1268, 21 fev. 1914, p. 2.
- TEATRO 4 de Setembro. Trupe chilena. *A Imprensa*, Teresina, ano 1, n. 45, 2 dez. 1925, p. 2.
- TEATRO. *A Época*. Teresina, ano 1, n. 17, 27 jul. 1878, p. 4.
- TEATRO. *A Época*. Teresina, ano 1, n. 39, 28 dez. 1878, p. 4.

- TEATRO. *A Época*. Teresina, ano 2, n. 55, 19 abr. 1879, p. 4.
- TEATRO. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 31, 31 ago. 1889, p. 4.
- TEATRO. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 32, 7 set. 1889, p. 4.
- TEATRO. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 33, 14 set. 1889, p. 4.
- TEATRO. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 34, 21 set. 1889, p. 4.
- TEATRO. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 35, 28 set. 1889, p. 3.
- TEATRO. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 37, 12 out. 1889, p. 4.
- TEATRO. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 38, 19 out. 1889, p. 4.
- TEATRO. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 39, 26 out. 1889, p. 3-4.
- TEATRO. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 41, 12 nov. 1889, p. 4.
- TEATRO. *A Falange*, Teresina, 8 fev. 1890, p. 4.
- TEATRO Concórdia. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 31, 31 ago. 1889, p. 4.
- TEATRO Concórdia. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 30, 24 ago. 1889, p. 4.
- TEATRO Concórdia. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 31, 31 ago. 1889, p. 4.
- TEATRO Concórdia. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 35, 28 set. 1889, p. 4.
- TEATRO. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 1, n. 1, 10 fev. 1913, p. 3.
- TEATRO. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 249, 13 dez. 1917, p. 2.
- TEATRO de amadores. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 3, n. 256, 9 nov. 1913, p. 2.
- TEATRO. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 111, 30 maio 1912, p. 1.
- TEATRO. *Gazeta do Comércio*. Teresina, ano 4, n. 172, 1 ago. 1894, p. 4.
- TEATRO. *Gazeta do Comércio*. Teresina, ano 5, n. 214, 1 jun. 1895, p. 4.
- TEATRO. *Gazeta do Comércio*. Teresina, ano 5, n. 215, 7 jun. 1895, p. 4.
- TEATRO. *Gazeta do Comércio*. Teresina, ano 5, n. 219, 11 jul. 1895, p. 4.
- TEATRO novo. *O Arrebol*. Teresina, ano 5, n. 12, 16 out. 1919, p. 3.
- TEATRO novo. *O Arrebol*, Teresina, ano 5, n. 12, 19 out. 1919, p. 3.

TEATRO. *O Monitor*. Teresina, ano 3, n. 70, 27 fev. 1908, p. 2.

TEATRO. *O Tempo*. Teresina, ano 1, n. 5, 23 mar. 1905, p. 3.

TEATRO. *O Tempo*. Teresina, ano 1, n. 45, 21 dez. 1905, p. 3.

TEATRO. *Piauí*. Teresina, ano 16, n. 858, 7 jul. 1906, p. 4.

TEATRO Variedades. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 3, n. 107, 1 mar. 1915[4?], p. 1.

TEATRO Variedades. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 151, 5 jul. 1914, p. 5.

TEATRO variedades. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 152, 7 jul. 1914, p. 5.

TEATRO Variedades e Café Familiar. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 133, 13 jun. 1914, p. 3.

TEATRO Variedades e Café Familiar. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 135, 17 jun. 1914, p. 4.

TEATRO Variedades e Café Familiar. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 137, 19 jun. 1914, p. 4.

TEATRO variedades e Café Familiar. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 141, 24 jun. 1914, p. 3.

TEATRO Variedades e Café Familiar. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 150, 4 jul. 1914, p. 4.

TEATRO Variedades e Café Familiar. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 156, 11 jul. 1914, p. 4.

TEATRO Variedades e Café Familiar. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 157, 12 jul. 1914, p. 4.

TEATRO Variedades. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1283, 13 jun. 1914, p. 2.

TEATRO Variedades. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1287, 11 jul. 1914, p. 3.

TEATRO Variedades. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1286, 4 jul. 1914, p. 4.

TEATRO Variedades. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1290, 3 ago. 1914, p. 5.

TEATRO Variedades. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1291, 8 ago. 1914, p. 4.

TELAS e palcos. *Correio do Piauí*. Teresina, ano [...], n. 436, 20 abr. 1923, p. 1.

TELAS e palcos. *Correio do Piauí*. Teresina, ano [...], n. 446, 5 maio 1923, p. 4.

- TEM FUNCIONADO [...]. *Diário do Piauí*, ano 1, n. 130, 1 set. 1911, p. 1.
- TERÁ lugar, hoje [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 115, 4 jun. 1912, p. 1.
- TERÁ lugar hoje [...]. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 18, 27 mar. 1920, p. 2.
- TERÇA-FEIRA, 15 do corrente [...]. *O Apóstolo*. Teresina, ano 5, n. 220, 20 ago. 1911, p. 4.
- TERESINA, 3. *O País*. São Luís, ano 30, n. 10.985, 4 nov. 1914, p. 4.
- TERESINA, 7. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, ano 88, n. 251, 9 set. 1914, p. 2.
- TERESINA, 19. *O País*. São Luís, ano 32, n. 11.385, 22 nov. 1915, p. 5.
- TERESINA artística. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 221, 26 maio 1917, p. 3.
- “TERESINA de Improviso”. *O Monitor*. Teresina, ano 3, n. 98, 10 set. 1908, p. 3.
- TERMO de colocação da [...]. *A Imprensa*. Teresina, ano 25, n. 1091, 26 set. 1889, p. 2.
- TERRA Feliz. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 41, 22 fev. 1912, p. 1.
- TEVE lugar ante ontem [...]. *Diário do Piauí*, ano 2, n. 113, 1 jun. 1912, p. 4.
- TEVE lugar, antes de ontem [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 35, 15 fev. 1912, p. 1.
- TEVE lugar, conforme [...]. *Diário do Piauí*, ano 1, n. 64, 16 maio 1911, p. 1.
- TEVE lugar domingo [...]. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 161, 12 out. 1911, p. 1.
- TITO, Arimathéa. Cultura feminina. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 66, 18 maio 1911, p. 1.
- TITO, Arimathéa. O sufrágio feminino. *Litericultura*. Teresina, ano 2, fasc. 4/5, 30 nov. 1913.
- TRIBUNA do júri. *Diário do Piauí*, ano 4, n. 181, 11 ago. 1914, p. 3.
- TRIBUNA livre. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 220, 22 dez. 1911, p. 3.
- TRIBUNA Livre - Teatro Variedades. *Piauí*. Teresina, ano [...], n. 1287, 11 jul. 1914, p. 4.
- TRIO Esperanza-Piez. *O Piauí*. Teresina, ano LXIII, n. 169, 17 ago. 1928, p. 1.
- TRUPE Salvaterra. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 21, 27 jan. 1912, p. 1.
- TRUPE Salvaterra. *O Apóstolo*. Teresina, ano 5, n. 246, 11 fev. 1912, p. 3.
- UMA companhia de operetas [...]. *O Apóstolo*. Teresina, ano 4, n. 167, 28 ago. 1910, p. 3.
- UMA festa de arte. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 260, 2 nov. 1912, p. 1.

UMA festa que promete desusado brilho. *Correio de Teresina*. Teresina, ano 5, n. 222, 2 jun. 1917, p. 2.

UM APELO justo ao sr. Dr. Chefe de polícia. *O Nordeste*. Teresina, ano 1, n. 40, 28 ago. 1920, p. 1.

UM APRECIADOR. O espetáculo de ontem. *A Reforma*, Teresina, ano 1, n. 15, 7 jul. 1887, p. 3.

UM PEQUENO Cavaco. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 38, 19 out. 1889, p. 3.

VÁRIAS notícias. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 1, n. 164, 14 out. 1911, p. 1.

VÁRIAS notícias. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 107, 25 maio 1912, p. 1.

VÁRIAS notícias. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 4, n. 6, 8 jan. 1914, p. 3.

“VIDA Cara”. *O Piauí*. Teresina, ano 34, n. 653, 8 abr. 1923, p. 2.

VILELA, A. Pedido justo. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 33, 14 set. 1889, p. 3.

VISITOU as nossas oficinas [...]. *O Apóstolo*. Teresina, ano 5, n. 228, 8 out. 1911, p. 4.

VITÓRIA da ditadura. *O Amigo do Povo*. Teresina, ano 1, n. 23, 21 ago. 1869, p. 4.

VIVA dona Rosália. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 34, 21 set. 1889, p. 3.

VOLUNTÁRIOS da pátria. *O Amigo do Povo*. Teresina, ano 2, n. 36, 8 jun. 1870, p. 4.

ZADIFE. Da ribalta. *Correio do Piauí*. Teresina, ano [...], n. 437, 23 abr. 1923, p. 4.

ZUT. Nota ligeira. *Diário do Piauí*. Teresina, ano 2, n. 43, 24 fev. 1912, p. 3.

Documentos oficiais

BRASIL. *Código Penal dos Estados Unidos do Brasil*. Disponível em <www2.camara.leg.br>. Acesso em 7 jun. 2016;

BRASIL. Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil. In: *Índice dos Atos do Poder Legislativo de 1891*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, [1892?]. p. 1-28. Disponível em <www2.camara.leg.br>. Acesso em 7 jun. 2016

CONSELHO Municipal de Teresina. *Código de posturas do Conselho Municipal de Teresina*. Teresina: Tipografia Paz, 1912.

PIAUI. *Leis e decretos do estado do Piauí do ano de 1912*. Teresina: Imprensa Oficial, 1913.

Bibliografia

- ABREU, Martha; MARZANO, Andrea. Entre palcos e músicas: caminhos da cidadania no início da República. In: CARVALHO, José Murilo de; NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das (org.). *Repensando o Brasil do oitocentos: cidadania, política e liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 121-149.
- ADRIÃO NETO. *Dicionário biográfico escritores piauienses de todos os tempos*. Teresina: Halley, 1995.
- ANDRADE, Débora El Jaick. O teatro sob os olhares da crítica: arte e civilização no Rio de Janeiro em meados do século XIX. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). *Grupos de teatro, dramaturgos e espaço cênico: cenas fora da ordem*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2012. p. 11-42.
- BARROS, Fransuel Lima de; QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. Entre os bons e os maus costumes: futebol, cinema e vivências em Teresina no início do século XX. In: EUGÊNIO, João Kennedy (org.). *História e vida*. Teresina: EDUFPI/PET, 2013. p. 67-87.
- BATISTA, Jônatas. *Poesia e prosa*. Teresina: Projeto Petrônio Portela, 1985.
- BATISTA, Jônatas. *Poesia e prosa*. 2. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2015.
- BATISTA, Jônatas. *Sincelos*. Teresina: Livro-papelaria Veras, 1907.
- BOTELHO, Denílson. Por uma história social da imprensa. In: NASCIMENTO, Francisco Alcides do; SANTOS, Maria L.; MONTE, Regianny L. (org.). *Diluir fronteiras: interfaces entre História e Imprensa*. Teresina: EDUFPI, 2011. p. 13-33.
- BRETAS, Marcos Luiz. Teatro e cidade no Rio de Janeiro dos anos 1920. In: CARVALHO, José Murilo de; NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das (org.). *Repensando o Brasil do oitocentos: cidadania, política e liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 101-120.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora UNESP, 2017.
- CAMPELO, Ací. *História do teatro piauiense (1858-2000)*. COMEPI: Teresina, 2001.
- CAMPELO, Ací. *Teatro 4 de Setembro, 120 anos: história e imagens de um símbolo cultural*. Teresina: Halley, 2015.
- CARDOSO, Elizangela Barbosa. *Identidades de gênero, amor e casamento em Teresina: (1920-1960)*. 2010. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.
- CASTELO BRANCO, Fenelon. *Poesias*. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2015.
- CASTELO BRANCO, Pedro Vilarinho. *Mulheres plurais: a condição feminina na Primeira República*. 3. ed. Teresina: EDUFPI, 2013.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. Apresentação. In: _____. (Org.). *História em cousas miúdas: capítulos de História Social da crônica no Brasil*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2005. p. 11-22.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

CHARLE, Cristophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CHARTIER, Roger. *Caderno entre Cervantes e Shakespeare: história de uma peça perdida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CHARTIER, Roger. *Do palco a página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

CHAVES, Joaquim (Mons.). O Piauí na guerra do Paraguai. In: _____. *Obra completa*. Teresina: Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves, 2013. p. 203-243.

COLLAÇO, Vera Regina Martins. Dramaturgia e cena: *Dona Maria I* embarca em delírios e medos. In: NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa; SILVA, Jaison Castro; FERREIRA, Ronyere (org.). *História e arte: teatro, cinema, literatura*. Teresina: EDUFPI, 2016. p. 119-140.

COLLAÇO, Vera Regina Martins. O teatro de revista em Florianópolis: à guisa de introdução. In: _____ (org.). *Se a moda pega: o teatro de revista em Florianópolis – 1920/1930*. Florianópolis: UDESC/Ceart, 2007. p. 9-22.

COLLAÇO, Vera Regina Martins. Uma leitura da textualidade e da teatralidade na escrita revisteira. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). *Grupos de teatro, dramaturgos e espaço cênico: cenas fora da ordem*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2012. p. 61-76.

COSTA, Francisco Humberto Vaz da. *De relance: a construção da civilidade em Teresina (1900-1930)*. 2009. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2009.

CUNHA, Édson. *Vultos imortais*. 2. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2014.

CUNHA, Higino. *O teatro em Teresina*. Teresina: Tipografia do Correio do Piauí, 1922.

CUNHA, Higino. *Memórias: traços autobiográficos*. 2. ed. Brasília; Teresina: Senado Federal; Academia Piauiense de Letras, 2011.

DARNTON, Robert. *Censores em ação: como os estados influenciaram a literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DARTON, Robert. Os trabalhadores se revoltam: o grande massacre dos gatos na rua Saint-Séverin. In: _____. *O grande massacre dos gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1996, p. 103-139.

DARNTON, Robert. *Poesia e polícia: redes de comunicação na Paris do século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ELIAS, Norbert. A civilização como transformação do comportamento humano. In: _____. *O processo civilizador: uma História dos costumes*. v. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FERREIRA, Antônio Celso. Literatura: a fonte fecunda. In: PINSKY; Carla Bassanezi; LUCA; Tania Regina de (org.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2015. p. 111-144.

FERREIRA, Ronyere. Jônatas Batista: ‘a volubilidade e a inquietude’. *Revista da Academia Piauiense de Letras*. Teresina, ano 97, n. 72, 2015, p. 143-151.

FERREIRA, Ronyere; QUEIROZ, Teresinha. Escritos ressentidos em Teresina no início do século XX. In: NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa; TAMANINI, Paulo Augusto (org.). *História, culturas e subjetividades: abordagens e perspectivas*. Teresina: EDUFPI, 2015. p. 279-298.

FERREIRA, Ronyere; QUEIROZ, Teresinha. Literatos, política e vida prática em Teresina nas primeiras décadas do século XX. In: NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa; SILVA, Rodrigo Caetano; FERREIRA, Ronyere (org.). *História e política: problemas e abordagens em contextos brasileiros*. Teresina: EDUFPI, 2016. p. 211-228.

FERREIRA, Procópio. *Procópio Ferreira apresenta Procópio: um depoimento para a história do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

FONTINELES FILHO, Pedro Pio. *Desafiando o olhar de Medusa: a modernização e os discursos modernizadores em Teresina, nas duas primeiras décadas do século XX*. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2008.

FREITAS, Clodoaldo. *História de Teresina*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1988.

FREITAS, Clodoaldo. O Feminismo. In: _____. *Em roda dos fatos*. 2. ed. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1996.

GOMES, Mayra Rodrigues; ELIZA, Bachega Casadei. A dimensão política da censura moral. *Verso e Reverso*. São Leopoldo (RGS). v. 24, n. 56, p. 57-70, maio-ago. 2010.

GOMES, Tiago de Melo. Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004. p. 122-155.

GONÇALVES, Wilson Carvalho. *Antologia da Academia Piauiense de Letras*. Teresina: [s. n.], 2000.

GONÇALVES, Wilson Carvalho. *Dicionário enciclopédico piauiense ilustrado*. Teresina: Halley, 2003.

GONÇALVES, Wilson Carvalho. *Grande dicionário histórico-biográfico do Piauí (1549-1997)*. Teresina: [s. n.], 1997.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de Lima. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

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

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

KONSTAN, David. Ressentimento: história de uma emoção. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Org.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2004. p. 59-80.

LEVI, Giovanni. Sobre a Micro-história. In: BURKE, Peter (org.) *A Escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992. p. 133-162.

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

MAGALHÃES, Felipe Santos. *Ganhou leva, só vale o que tá escrito: experiências de bicheiros na cidade do Rio de Janeiro 1890-1960*. 2005. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

MAGALHÃES, Maria do Socorro Rios. *Literatura piauiense: horizontes de leitura e crítica literária*. 2. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2016.

MARTINS, Elias. *Fitas*. Teresina: Tipografia do Jornal de Notícias, 1920.

MARTINS, Elias. *Frei Serafim de Catania*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917.

MARTINS, Elias. *Guerra sectária*. Teresina: [s. n.], 1910.

MARTINS, Elias. *O poder das trevas*. Rio de Janeiro: [s. n.], 1913.

MARZANO, Andrea. “Scenas comicas”: Francisco Correa Vasques e a identidade do ator teatral (1883-1884). In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (org.). *História em cousas miúdas: capítulos de História Social da crônica no Brasil*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2005. p. 343-362.

MEDEIROS, Mirna Aragão; PEREIRA, Victor Hugo Adler. A dança dos véus e o corte do censor: movimentos recorrentes entre o livro e os palcos brasileiros. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 201-220.

MENCARELLI, Fernando Antônio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur de Azevedo*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999.

MIRANDA, Reginaldo. Fenelon Castelo Branco. In: CASTELO BRANCO, Fenelon. *Poesias*. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2015. p. 13-16.

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

NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. *Teatro e modernidades: Benjamim Santos em incursão pela História e Memória do teatro brasileiro*. Teresina: EDUFPI, 2015.

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

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

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

PARANHOS, Adalberto. História, política e teatro em três atos. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 35-58.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Pelas bordas: história e teatro na obra de João das Neves. In: _____ (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 135-156.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PENNA-FRANÇA, Luciana. *Teatro amador: a cena carioca muito além dos arrabaldes*. São Paulo: Alameda, 2016.

PEREIRA, Leonardo Afonso de M; CHALHOUB, Sidney. Apresentação. In: _____. (org.). *A História contada: capítulos de História Social da Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 7-13.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. La vie parisiense, La vie brésilienne: crítica social e pândega em fin de siècle. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela (org.). *A História invade a cena*. São Paulo: HUCITEC, 2008.

PINHEIRO, Áurea da Paz. *As ciladas do inimigo: as tensões entre clericais e anticlericais no Piauí nas duas primeiras décadas do século XX*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2001.

PINHEIRO FILHO, Celso. *História da imprensa no Piauí*. Teresina: COMEPI, 1972.

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

QUEIROZ, Teresinha. Clodoaldo Freitas e o imaginário político do século XIX. In: _____. *História, literatura, sociabilidades*. 2. ed. Teresina: EDUFPI; Academia Piauiense de Letras, 2015. p. 153-164.

QUEIROZ, Teresinha. Homo sum. In: FREITAS, Clodoaldo. *Em roda dos fatos*. 2. ed. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1996. p. 5-18.

QUEIROZ, Teresinha. Jônatas Batista e a paixão pelo teatro. In: _____. *Do singular ao plural*. 2. ed. Teresina: EDUFPI, 2015. p. 95-109.

QUEIROZ, Teresinha. Literatura e sociedade. In: _____. *História, literatura, sociabilidades*. 2. ed. Teresina: EDUFPI; Academia Piauiense de Letras, 2015. p. 113-124.

QUEIROZ, Teresinha. Lucídio, sonho e tragédia. In: _____. *História, literatura, sociabilidades*. 2. ed. Teresina: EDUFPI; Academia Piauiense de Letras, 2015. p. 91-111.

QUEIROZ, Teresinha. Maçonaria e sociedade. In: _____. *História, literatura, sociabilidades*. 2. ed. Teresina: EDUFPI; Academia Piauiense de Letras, 2015. p. 125-151.

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

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

QUEIROZ, Teresinha. Poesia e trabalho na ressaca da *Belle Époque*. In: _____. *História, literatura, sociabilidades*. 2. ed. Teresina: EDUFPI; Academia Piauiense de Letras, 2015. p. 183-197.

QUEIROZ, Teresinha. Polêmicas anticlericais. In: _____. *História, literatura, sociabilidades*. 2. ed. Teresina: EDUFPI; Academia Piauiense de Letras, 2015. p. 75-89.

QUEIROZ, Teresinha. Torquato Neto e os limites da linguagem. In: RÊGO, Ana Regina; QUEIROZ, Teresinha; MIRANDA, Marcela (org.). *Narrativas do Jornalismo e narrativas da História*. Porto: Editora Media XXI, 2014. p. 195-214.

ROCHA, Olívia Candeia Lima. *Mulheres, escrita e feminismo no Piauí (1875-1950)*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2011.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SICILIANO, Tatiana. Teatro representado em jornal: gêneros mesclados em Artur de Azevedo. *Alceu*. Rio de Janeiro, v. 19, n. 29, p. 74-93, jul.-dez 2014.

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

TITO FILHO, A. *Praça Aquidabã, sem número*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 2009.