

Arquitetura e dramaturgia: modelos iluminados da Corte refletidos na Casa de Ópera de Vila Rica e no Real Teatro São João (1770 – 1822)

*Evelyn Furquim Werneck Lima**

I

O progresso econômico e as exigências das instituições civis e religiosas, que pouco a pouco foram introduzidos no Brasil na segunda metade do século XVIII, geraram uma relevante produção de bens arquiteturais, pictóricos, literários e musicais muitas vezes inspirados nas Luzes. As práticas teatrais, em especial a dramaturgia luso-brasileira e a existência de edifícios específicos nas cidades litorâneas e na região aurífera também refletem esta efervescência. Entretanto, vários historiadores do teatro brasileiro referem-se a um “vazio teatral” até os primórdios do século XIX. Concordo que até o início dos setecentos, ainda imperava o teatro jesuítico – de cunho pedagógico – e que até meados do XVIII, o teatro estava presente principalmente nas comemorações públicas voltadas para festas religiosas e profanas nas cidades e vilas coloniais do Brasil. Considerando a existência das inúmeras Casas de Ópera e embora não se possa referir a uma dramaturgia genuinamente brasileira – pois, até 1822, o Brasil era completamente dependente de Portugal, polemizo com Sabato Magaldi (1996: 25) e Décio de Almeida Prado (2003: 42), visto que muitos autores – estrangeiros ou não – foram encenados no Brasil com peças já escritas em português e para um público de portugueses e mestiços, que processava o amálgama cultural entre a metrópole e a colônia. Acredito que seja necessário entender as contradições, antagonismos e sincretismos do período estudado, pois como afirma Ruth Gauer, as diferentes verdades contidas no modelo social brasileiro não são irredutíveis. A presença das relações tradicionais e contemporâneas e das relações que não se circunscreviam nesta historicidade, como a dos nativos e a dos negros, dimensionava a configuração da cultura brasileira de então. (GAUER, 1997: 567-591).

* Evelyn Furquim Werneck Lima é Professora Associada da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) Centro de Letras e Artes. Pesquisadora do CNPq. Pesquisadora da CAPES em estágio pós-doutoral (Paris X-Nanterre), Membro do Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro. Autora entre outros, do livro *Arquitetura do Espetáculo* (2000). Desenvolve pesquisa sobre o Espaço Teatral.

Em Portugal, os teatros populares do Bairro Alto, da Rua dos Condes, do Salitre e da Graça encenavam principalmente as óperas joco-sérias de António José da Silva, os melodramas de Metastásio, comédias de Goldoni e de Molière, tragédias de Racine e Voltaire, além de farsas e entremezes, muitas vezes de autores anônimos. O Marquês do Pombal encomendou a tradução de *Tartufe* de Molière, que foi encenado e teve a sua presença como espectador na estréia. Do mesmo modo, o teatro lírico no reinado de D. José envolvia uma verba de 40.000 coroas por ano, um valor bastante significativo para a época. O alvará de 1771 declarou a profissão de ator isenta de infâmia, apontando as vantagens que o teatro poderia proporcionar ao povo e aconselhava a construção de teatros públicos, pois estes eram considerados “*escolas onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor à pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos seus soberanos*” (Alvará de 17 de julho de 1771).

No Brasil, era particularmente apreciada a peça *Les Fourberies de Scapin*, de Molière, traduzida em Lisboa pelo capitão Manuel de Souza sob o título de *Astúcias de Escapim*. Molière foi também encenado em São Paulo, pois na segunda década do século XIX, o viajante francês Saint Hilaire assistiu a uma montagem do *Avarento*, descrita com detalhes em seus relatos de viagem. Há indícios de que Antônio José de Paula, ator e empresário português que traduziu e encenou *Cinna* de Corneille e *Mahomet* de Voltaire tenha estado no Brasil em *tournée*, por volta de 1790, em especial no Rio de Janeiro. Havia também as manifestações privadas, que permitiam ampla margem de improvisações nos espetáculos, algumas vezes com auxílio de títeres, sendo muito utilizados *títeres de porta*, que improvisavam os espetáculos de porta em porta e recolhiam o óbolo espontâneo dos espectadores; dos *títeres de capote* – espetáculo ainda mais rudimentar e pitoresco-, e os *títeres de sala*, sistema teatral em evolução para o teatro de personagens vivos¹ (EDMUNDO, 1932: 526).

Inicialmente a atividade teatral profana se concentrava na Bahia, que era a sede do vice-reinado, deslocando-se mais tarde para o Rio de Janeiro. Nas capitânicas de Minas Gerais e Mato Grosso, as encenações foram possibilitadas pela intensa urbanização, em virtude das riquezas geradas pela descoberta do ouro. A Igreja ainda desempenhava um papel relevante no teatro, com a representação de peças, cavalgadas, touradas, combates simulados, números musicais, fogos de artifício e desfile de carros alegóricos, porém, havia também as manifestações particulares, que permitiam uma ampla margem de improvisações nos espetáculos, como as peças de António José no teatrinho de Chica da Silva no Tejuco (atual Diamantina). O aparecimen-

to das primeiras Casas de Ópera, entre 1760 e 1795, na Bahia, no Rio de Janeiro, Pernambuco, São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso e no Rio Grande do Sul, despertou o desejo de se profissionalizar o teatro que era feito aqui, fato constatado nos relatos deixados pelos viajantes estrangeiros que se referiram ao repertório e às construções.

II

No que se refere à arquitetura nos primórdios da troca dos palcos efêmeros pelas construções fixas e específicas, verificou-se que há muitos relatos, porém quase nenhuma iconografia. Pretendo discutir o fato da tipologia das construções teatrais ter passado por um processo evolutivo desde que as artes cênicas trocaram os tabladados ambulantes pelo auditório fixo.

Desde a publicação dos tratados de Leon Batista Alberti (Florença, 1485) e de Sebastiano Serlio (1537), os europeus tiveram conhecimento dos edifícios e instalações dos teatros romanos através do *De Architectura* (Livro VII) de Marcus Vitruvius, escrito no primeiro século de nossa era. Consideravam, portanto, a disposição ideal dos auditórios fixos como sendo a disposição romana. Inspirado em Vitruvius, Alberti, em seu *De re aedificatoria*, recomenda que os auditórios teatrais fossem em semicírculo com uma colunata sobre o coroamento, sendo o cenário uma composição arquitetônica com filas de colunas superpostas. Já o tratado de Serlio, que começou a aparecer em publicações a partir de 1537, coincide, justamente com as mudanças das estruturas teatrais temporárias para as estruturas permanentes. Este tratadista dedicou-se também ao estudo do espaço cenográfico, tecendo teorias sobre a cena trágica, a cena satírica e a cena cômica.²

No século XVII, na Itália, os Galli-Bibiena, Sabbatini e Piermarini criaram formas para abrigar a ópera, gênero que se difundiu rapidamente no gosto aristocrático onde o barroco se insinuou e se difundiu em toda a Europa. Em termos arquitetônicos, houve a introdução dos bastidores e a substituição das galerias pelas ordens superpostas de camarotes. Como o barroco exigia cenários cada vez mais elaborados e complexos, com perspectiva central, os bastidores tomaram o lugar dos “periacti” - altos pilares de seção triangular em cujas faces se pintavam distintas cenas. Além das alterações na caixa cênica, o auditório também se modificou, pois em lugar do anfiteatro semicircular, foram introduzidas formas inusitadas, porém diferenciadas: os auditórios em forma de “U”, em forma de “ferradura”, de “sino”, e o oval ou elíptico truncado. Contudo, a transformação mais significativa no partido dos auditórios foi a introdução dos camarotes no lugar das galerias.³

Com estas mudanças, configurou-se uma tipologia teatral que perdurou por mais de duzentos anos, a exceção da maquinaria cênica que foi se tornando cada vez mais complexa, e da cenografia que constituía o clímax da sofisticação, com complexas perspectivas. Esta tipologia consolidou-se até o final do século XVII e, no século XVIII, a mesma se repetiu, buscando cada vez mais a superação em suas dimensões e qualidade, resultando em edifícios ambiciosos a exemplo do Teatro San Carlo de Nápoles (1737) com seu auditório em forma de ferradura e seis ordens de camarotes, ou ainda, o teatro de Turim (1738/1740) com um auditório de forma elíptica truncada e seis ordens de camarotes.⁴

Também os teatros de corte foram bastante frequentes no mesmo período. Integrando o complexo arquitetônico dos palácios, ocupavam lugar de destaque, em geral, simétrico àquele ocupado pela capela. E eram projetados pelos “arquitetos reais” que buscavam nos teatros franceses e italianos os partidos a serem adotados em seus projetos. Apesar da crítica de alguns, a tipologia interna do teatro italiano disseminou-se por todo o mundo, caracterizando um fenômeno de longa duração, sendo o modelo adotado tanto nos teatros neoclássicos, como nos ecléticos ou românticos.

Portugal também teve seus teatros à italiana, visto que D. João V (1706-1750) mandara estudar na Itália os músicos mais notáveis de sua corte. A arquitetura dos teatros lisboetas tomou como modelo os mais famosos arquitetos e cenógrafos do *Settecento* italiano, como Petronio Mazzoni, Jacopo Azzolini, Giancarlo Bibiena, Nicolau Servandoni e Salvatore Colonelli, que acabaram por preparar os discípulos portugueses, como Simão Caetano Nunes, autor do Teatro do Bairro Alto, Teatro dos Condes, Salitre e da Graça, e, entre outros arquitetos de renome, o José da Costa e Silva, responsável pelo risco do Teatro São Carlos. Com a inauguração da Academia da Trindade, onde se apresentavam companhias italianas, aumentou o interesse pela ópera em Portugal, difundido principalmente entre os aristocratas (CRUZ, 2001: 94).

Como investiguei possíveis regras ou modelos que teriam subsidiado a construção de um edifício teatral erguido em Minas em 1770 (Casa de Ópera de Vila Rica) e outro na sede do vice-reinado, em 1813 (Real Teatro de São João), busquei documentos que comprovassem também o gosto pelo teatro declamado e pela música italiana, que lentamente se introduzia na corte portuguesa, enquanto o grande público se divertia com os teatros de fantoches.⁵ Quando D. José I subiu ao trono, contratou o arquiteto e cenógrafo Giovanni Carlo Bibiena que seria responsável pelos riscos dos Teatros Reais, destacando-se o Real Teatro da Ópera do Tejo – primeiro indivíduo teatral arquitetônico

de Lisboa – inaugurado em 31 de março de 1755, um típico teatro à italiana, infelizmente destruído pelo terremoto, no mesmo ano. Com quatro ordens de camarotes, uma profunda caixa cênica e a tribuna real frontal à cena este edifício seguia o modelo de duas outras óperas anteriormente projetadas pelo pai de Giovanni, Francisco Bibiena: a Ópera de Nancy e a Ópera de Viena (CÂMARA, 1996: 66).⁶ Na história dos espaços teatrais lisboetas, destacava-se ainda o Pátio das Arcas, estrutura que antecipa o modelo de teatro urbano, portanto o primeiro teatro com caráter público que se utiliza de uma estrutura pré-existente, um pátio de reuniões, um local social envolvido dentro de uma quadra urbanizada. Percebe-se, portanto, a persistência do teatro público originário nos *corrales*, onde os tablados se aproveitavam das fachadas, só que no caso português, as fachadas possuíam arcadas no pavimento térreo, e eram voltadas para o interior. Os esforços portugueses para abrigar os espetáculos se iniciam com a criação da Academia da Trindade, em 1735, com a breve existência da ópera de Bibiena, e culmina na construção do Real Teatro de São Carlos, modelo neoclássico utilizado como referência para a construção do Real Teatro de São João, após a vinda da família real portuguesa para o Brasil, já no século seguinte.

No que tange aos teatros públicos, o novo Teatro do Bairro Alto parece ter sido inaugurado depois de 1741, fato comprovado pela edição em cordel da peça *Labirinto de Creta*, de Antonio Jose da Silva que cita no frontispício da obra o nome *Theatro da nova Casa do Bairro Alto*, cujo risco foi atribuído ao arquiteto Lourenço da Cunha. (CÂMARA, 1996: 75) O Teatro da Rua dos Condes, que suponho ter servido como modelo para a Casa de Ópera de Vila Rica foi edificado após o terremoto com estilo “casarão abarracado”, pouco espaçoso, porém mais bem decorado do que os demais teatros públicos. Esta casa de espetáculos seguia a tipologia do palco à italiana, tinha quatro ordens de camarotes, sendo nove de cada lado e cinco na curva central. (CÂMARA, 1996: 76) A análise iconográfica permitiu observar uma tipologia análoga à adotada em Vila Rica, com o edifício implantado em declive em relação à Rua dos Condes, geminado entre outras edificações, e de aspecto bem singelo. Entre 1770 e 1774 esteve ali em atividade a companhia dirigida por Zamperini e há registros de que a família real freqüentava este teatro, em especial quando ocorriam touradas no Terreiro do Paço. Acredito que o contratador que construiu a Casa de Opera de Vila Rica, José de Souza Lisboa, tenha freqüentado muito os teatros de Lisboa e até mesmo os de Paris, e, portanto, soube orientar o “risco” daquela casa de espetáculos.

III

Tentei localizar a iconografia dos inúmeros teatros construídos no Brasil ao longo do *Settecento*, porém, com exceção da Casa de Ópera de Vila Rica (1770) e do Teatro de Sabará (1819), ainda existentes, constatei que as demais salas de espetáculo foram edificadas e destruídas, e têm sua existência verificada apenas através da história escrita, geralmente por viajantes estrangeiros e pela própria história oral.⁷

Desde o início do século XVIII, as zonas de mineração no Brasil tinham vida cultural intensa, com práticas voltadas para as festas religiosas e profanas, promovidas e financiadas pelo Senado da Câmara e pelas confrarias, irmandades e ordens terceiras. A sociedade estava estruturada em bases urbanas já definidas, onde o teatro significava quase sempre a comemoração dos grandes festejos públicos. As artes plásticas e a música integravam o processo de valorização estética das igrejas para o espetáculo litúrgico. O pensamento e a mentalidade do homem barroco conferiram nova dimensão às cerimônias sagradas ou profanas, onde o teatro era assistido pelas famílias dos mineradores e pela elite intelectual.⁸ Erguida na época de grande interesse pelo teatro nas Minas, a Casa de Ópera de Vila Rica, parece ter sido construída rapidamente, provavelmente para atender à demanda crescente de espectadores. No decorrer do século XVIII, trezentos e vinte estudantes mineiros estudaram em Coimbra (VALADARES, 2002: 486), alguns tendo ainda freqüentado as universidades de Montpellier e de Bordeaux, cidades onde os edifícios teatrais existiam desde o início dos setecentos. Paralelamente, a influência da dramaturgia francesa na produção portuguesa foi comprovada em recente tese defendida na Universidade da Provence (CICCIA, 2001). Era, portanto, de se esperar o sucesso obtido por esta casa de espetáculos que, resistindo ao tempo chegou com as mesmas dimensões e proposta arquitetural aos nossos dias, apesar das inúmeras obras de conservação ao longo de mais de dois séculos.

Situado no largo fronteiro à Igreja da Ordem Terceira do Carmo, o teatro obedece aos parâmetros característicos das cidades do Brasil-Colônia, ou seja, não apresenta recuos frontais ou laterais em relação às divisas do terreno. Com fachada despojada onde os cheios predominam sobre o vazio, foi construído em terreno íngreme, na Ladeira Santa Quitéria. Na verdade, o “mestre de risco” que o projetou aproveitou a declividade natural e a irregularidade do lote em declive para implantar o anfiteatro sem grandes desmontes de terra. Affonso Ávila atribui a este fato o aparente acanhamento de seu interior, mas é necessário entender a mentalidade européia quanto a uma casa de ópera e lembrar que naquele período, as salas públicas portu-

guesas eram também singelas. Esta análise é fundamentada essencialmente nas descrições publicadas pelos viajantes estrangeiros que permitem observar que a antiga Casa de Opera de Vila Rica (atual Teatro Municipal de Ouro Preto) não difere formalmente do edifício de 1770, e que na reforma mais significativa, a de 1862/63, dirigida pelo engenheiro Gerber e administrada por uma Comissão Fiscal, foi mantido o projeto inicial, porém substituídas as paredes em *pau-à-pique* por paredes em pedra e cal. As descrições do teatro de Vila Rica por Saint-Hilaire que o freqüentou em 1817, ratificam que o mesmo não sofreu grandes alterações até hoje, contando com três ordens de camarotes, palco italiano e as mesmas fachadas.

O edifício apresenta ainda hoje fachadas muito austeras, onde os cheios prevalecem sobre os vazios, com alvenarias planas caídas e quase sem ornatos, características da arquitetura civil da época, que já anuncia a arquitetura neoclássica. No entanto, as três portas de verga em arco abatido ainda lembram a tradição barroca, e contrastam com elementos ainda medievais como a seteira com quatro lóbulos e as bandas lombardas que acompanham a cornija da fachada. O telhado compõe-se de duas águas em telhas coloniais sobre uma estrutura em madeira, como ocorre em todas as edificações nas vilas de Minas, fato que confere certa unidade aos casarios e que segue a tradição portuguesa como constatei pela análise tipológica do teatro da Rua dos Condes em Lisboa, construído na mesma época e reproduzido em gravura na revista portuguesa *Ocidente* de 1882.

Pelo aspecto formal do edifício⁹ percebe-se que no projeto, foi adotada a divisão tradicional de uma sala de espetáculos à italiana, se bem que bastante simples em seus ornatos, simplicidade esta que caracterizava as edificações setecentistas em Vila Rica. O teatro apresenta um *foyer*, uma sala de espetáculos, composta de um *parterre* (platéia) e de filas de frisas, camarotes e galerias, e caixa cênica. O *foyer* encontra-se no mesmo nível que a linha de camarotes, sendo, portanto, necessário projetar uma escada que conduzisse à platéia e ainda às galerias, num nível ainda mais baixo. O projeto que definiu a sala de espetáculos e os andares de camarotes adotou a “forma de sino”, muito utilizada nos teatros públicos portugueses daquela época. Na extremidade superior do sino existe uma curva aberta. As separações entre os camarotes são perpendiculares à curvatura dos balcões, não permitindo uma boa visibilidade do palco. As duas escadas helicoidais simétricas que permitem o acesso aos balcões são parcialmente adossadas às alvenarias.

Na opinião de Saint-Hilaire, o prédio oferecia uma sala de espetáculos pequena e estreita, porém “assez jolie”. Ele descreve o teatro com quatro ordens

de camarotes, mas percebe-se que a “torrinha” era em arquibancadas exatamente como hoje, porque, entre 1817 e 1821, portanto quase na mesma época, Johann Emmanuel Pohl, outro viajante, observou que “[...] três andares, cada um com 14 camarotes e não obstante sua pequenez, ainda era demasiado grande para o número de espectadores” (POHL apud MATHIAS, 1965). Ainda internamente, o viajante cita os belos guarda-corpos de madeira recortada que protegiam os espectadores nos diversos níveis de balcões. Saint-Hilaire também declarou que a decoração de interior não era de mal gosto e afirmou que “le devant des loges était fermé par des balustrades ajourées qui ne produisent pas mauvais effet. Seuls les hommes s’installent à l’orchestre où ils s’asseyent sur des bancs”. Pelas descrições, imagino que estes guarda-corpos eram em madeira trabalhada como um tecido rendado. Durante as obras realizadas em 1862, foram os guarda-corpos foram substituídos por grades em ferro forjado, as primeiras utilizadas em Minas, conforme o Relatório da Comissão Fiscal.¹⁰

As frisas, os camarotes e as galerias em forma de sino, a platéia e a grande caixa cênica eram suficientes para as necessidades do público freqüentador. John Luccock, espectador assíduo do teatro entre 1808 e 1818, assim descreveu a sala: “[...] sala estreita, corretamente pintada, e um público de pessoas modestas e de expressão desagradável, muitos entre eles usando casacos [...]” (LUCCOCK, 1951: pp. 332-333). A Casa de Ópera de Vila Rica possui um teto de forma abaulada em berço aberto revestida de lambris de tábuas de madeira nos moldes dos tetos das igrejas mineiras e provavelmente era recoberto de pinturas decorativas à época de sua inauguração. A cortina, em tecido pintado, representava as quatro [sic] partes do mundo, como observou Saint-Hilaire. De acordo com as descrições deste viajante, até 1817 não se havia tentado iluminar o teatro a não ser pelas “bougies placées entre les loges”, mas depois das obras de 1862, a iluminação era feita por bicos de gás distribuídos entre cada camarote (SAINT-HILAIRE, 1830: 56).

Considero necessário relativizar os comentários dos viajantes que criticaram as salas de espetáculo em Minas Gerais no início do século XIX, buscando elaborar um estudo comparativo com as salas portuguesas e parisienses, lembrando, por exemplo, que Voltaire observou em 1750:

[...] Nous courons aux spectacles E nous sommes indignés d’y entrer d’une manière si incommode E si dégoûtante, d’y être placés si mal à notre aise, de voir les Salles si grossièrement construites, des Théâtres si mal entendus, E d’en sortir avec plus d’embarras E de peine qu’on y est entré.¹¹

Quanto ao repertório, foram exibidos nesta sala singela o teatro declamado de Antonio José da Silva e dos árcades mineiros, bem como as óperas do repertório luso-brasileiro.¹² Sabe-se através da carta de 14 de dezembro de 1770, que foi representado o drama lírico São Bernardo de Cláudio Manuel da Costa e a ópera São João Nepomuceno, de autor desconhecido (cf. documento APM, código 205 fls 45-46 DF). Esta carta certifica que Cláudio Manuel da Costa estava colaborando como autor teatral e traduzindo José do Egito de Metastásio.¹³ Uns anos mais tarde, John Emmanuel Pohl, que esteve no Brasil entre 1817 e 1821 declara haver presenciado na mesma sala uma opereta de Pitterdorf, Madschen von Marienburg e o drama Inês de Castro de Nicolau Luiz da Silva. Pelo brilho cultural que causou, o Teatro de Vila Rica induziu as demais vilas da região aurífera a construir suas Casas de Ópera.

IV

A primeira Casa de Ópera do Rio de Janeiro foi a Casa de Ópera do Padre Boaventura, na antiga rua da Quitanda do Marisco (atual rua da Alfândega), provavelmente erguida em 1747.¹⁴ Ali foram encenadas inúmeras peças do Judeu que, para Teófilo Braga, constituíam “um produto híbrido das óperas italianas e da baixa comédia portuguesa, servindo de pretexto para empregar o maquinismo das imitações cênicas na memória dos espectadores”, além de várias comédias de Molière (BRAGA, 1889).¹⁵ Discordo da posição depreciativa de Teófilo Braga, visto que o aprofundamento dos estudos sobre Antonio José, revelou uma forma de dramaturgia inédita e repleta de brasilianismos, conforme comprovado em recente artigo (LIMA, 2007). O escrívão Pierre que aportou no Rio em 1748, descreve em detalhes e dimensões aquela que parece ter sido a primeira casa de espetáculos do Rio de Janeiro¹⁶ (*apud* FERREZ, 1988: 240). Mais tarde, a novidade era a encenação dos espetáculos com atores e não mais com títeres, o que lhe valeu a denominação de *Ópera dos Vivos*, conforme ratificado por Galante de Souza, em seu relato sobre esta Casa da Ópera, pois narra que no Rio de Janeiro em 1748, durante um inquérito de frades franciscanos para apurar a verdade a respeito dos milagres de Frei Fabiano de Cristo, duas testemunhas fizeram referência à *Rua da Ópera dos Vivos* (SOUZA, 1960). Para Souza não restam dúvidas de que existiu uma casa de espetáculos nessa rua e que disso lhe veio a denominação.

Em 1767, na gestão do vice-rei Conde da Cunha, o viajante Louis Antoine Bougainville, assim se refere a esta Ópera:

[...] em uma sala bastante bonita, pudemos ver as obras de Metastásio, representadas por uma companhia de mulatos, e ouvir diversos trechos dos grandes mestres da Itália, executados por uma orquestra má, regida por um padre corcunda em vestes sacerdotais” (*apud* AZEVEDO, 1862).

Infelizmente, neste mesmo ano o teatro foi consumido por um incêndio enquanto se representava *Os Encantos de Medéia*, do Judeu, fato concebível visto que naquele momento os artifícios cenográficos do teatro eram muito elaborados, havendo inúmeras mudanças de cenários e pirotecnia além de figurinos muito ricos. Foi o próprio realismo cênico que ocasionou o incêndio. Tal elaboração cenográfica só poderia ser realizada por um conhecedor dos mecanismos teatrais, como era o proprietário do teatro, o mesmo Padre Boaventura, que apesar de ter arrendado seus dois teatros, nunca deixou de participar dos espetáculos (CAVALCANTI, 2004: 173).

Por volta de 1755, um segundo edifício teatral de maiores proporções, gerido, a partir de 1775, exclusivamente pelo português Manoel Luiz Ferreira, amigo e protegido do vice-rei D. Luiz de Vasconcelos. Já naquela época era designada como Casa de Ópera Nova do Largo do Carmo, mais conhecida como o Teatro de Manoel Luiz. Situava-se na antiga Praça do Carmo ou da Assembléia, com frente para o Paço dos vice-reis e era onde se representavam peças de Molière. Não localizei riscos do projeto, porém, sabe-se que os espetáculos começavam e terminavam cedo, as apresentações eram freqüentes e o público era formado pela aristocracia da época. Um soneto de louvor à Sua Majestade foi declamado por Alvarenga Peixoto, no referido teatro,¹⁷ que contava com boas instalações e o pano de boca pintado pelo nosso primeiro cenógrafo, Leandro Joaquim. Representavam-se nessa nova casa de espetáculos, entre outros, Molière, Goldoni, Metastásio, Maffei, Alvarenga Peixoto e especialmente as peças do Judeu. O teatro funcionou até a vinda da família real, quando assumiu o nome de Teatro Régio, deixando de funcionar para servir de alojamento para os empregados do Paço, por ocasião da inauguração do Real Teatro de São João em 1813.

V

A chegada da corte portuguesa impunha restrições aos equipamentos urbanos encontrados na cidade, entre eles a Casa de Ópera de Manuel Luiz, que, apesar de reformada para receber o soberano, era insuficiente para tantos novos espectadores que freqüentariam o teatro. Acrescente-se o fato que

D. João tinha em mente valorizar a cidade no cenário mundial e, para tal, era ainda modesto o teatro de Manuel Luiz. Uma corte habituada às salas de espetáculo aos moldes italianos necessitava, em sua nova sede, de um teatro a altura de sua pompa. A iniciativa da construção deveu-se a Fernando José de Almeida, português que chegara ao Rio de Janeiro na comitiva do Vice-Rei Marquês de Aguiar e, que, revelando-se muito empreendedor, enriqueceu rapidamente conseguindo adquirir, com a ajuda de alguns comerciantes, terras de Beatriz Ana de Vasconcelos – entre o Largo do Rocio e a Rua do Erário (atual Avenida Passos) – para ali edificar um teatro. D. João lavrou um Decreto com a permissão necessária, em 28 de maio de 1810, e três anos depois, em 12 de outubro, o teatro foi inaugurado. Por mais de um século a volumetria do teatro constituiria um marco simbólico do Largo do Rocio, dominando a paisagem e enobrecendo o espaço. A monumentalidade da edificação frente à paisagem edificada do Largo polarizava a atenção dos transeuntes, pela clara legibilidade de seus aspectos morfológicos.

Moreira de Azevedo afirma que em 1810 teve início a construção do Real Teatro São João, segundo o projeto do arquiteto Marechal José Manuel da Silva, quase homônimo do arquiteto português José da Costa e Silva, que possivelmente teria também participado do final da construção. Confrontando a volumetria e as fachadas do Real Teatro São João com o Teatro São Carlos de Lisboa, percebem-se inúmeras semelhanças. O corpo central, com a galilé em três arcos arrematada por balaustres de pedra, encimada por quatro colunas adossadas de capitel toscano é idêntico nos dois prédios, o mesmo ocorrendo com os quatro vãos retangulares dispostos nos dois pisos, de cada lado do corpo central. Não localizei iconografia da fachada do Teatro São Carlos à época de sua construção, mas mesmo comparando a aquarela de Thomas Ender (Fig. 1), realizada em 1817, com o edifício lisboeta, em seu estado atual (Fig. 2), nota-se a profunda analogia presente nas duas obras.

Está ainda por estudar a produção artística do arquiteto-militar Marechal José Manuel da Silva. Entretanto, o *curriculum* de José da Costa e Silva é mais conhecido. Nascido em 1747, formado na Academia Clementina em Bologna, é autor do Palácio da Ajuda e do Teatro de São Carlos, em Lisboa. Foi também professor da Universidade daquela capital. Segundo José Augusto França, o arquiteto em questão, foi fortemente influenciado pela arquitetura do Teatro Scala de Milão (1778) – projetado por Piermarini, e pelo Teatro San Carlo de Nápolis – obra de Medrano (1737), tendo coroado o discurso pomalino com seu projeto neoclássico para o São Carlos.¹⁸

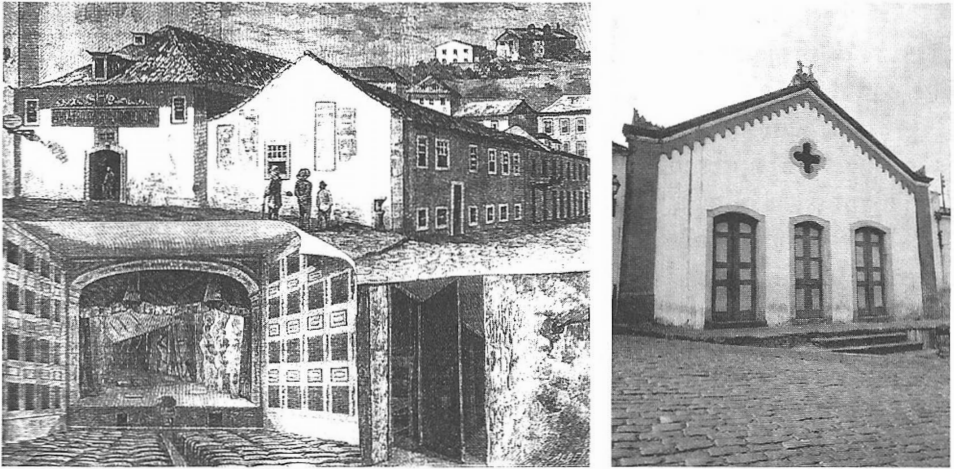
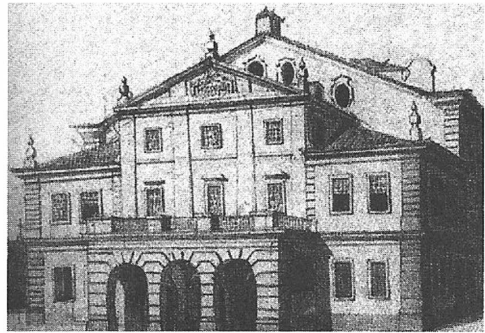
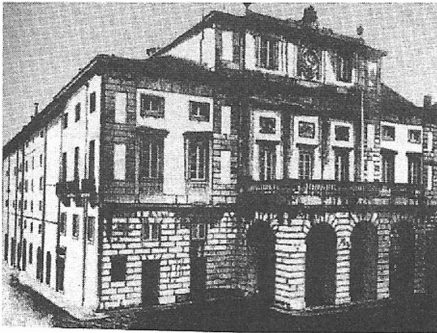


Figura 1 e 2: O teatro da Rua dos Condes em 1882 (gravura publicada no periódico *Ocidente*, Museu Nacional de Teatros de Lisboa) e a fachada atual da antiga Casa de Opera de Vila Rica (Foto de E.Lima, 2005).

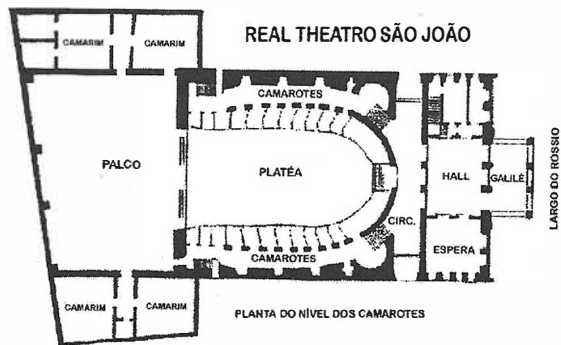
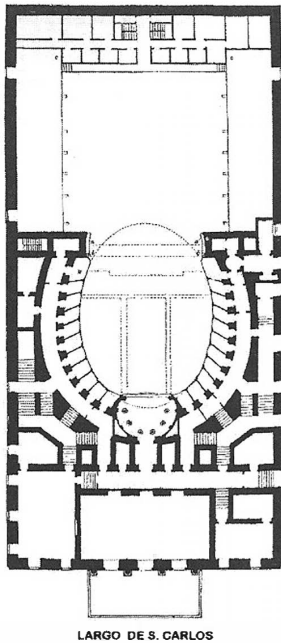
É importante frisar a afirmativa do historiador português, sobre a vinda do autor do risco do Teatro São Carlos, José da Costa e Silva para o Rio em 1812, onde faleceu em 1819. Sabe-se que Costa e Silva, em agosto de 1812, fora empossado no cargo de Arquiteto Geral de Todas as Obras Reais no Brasil, e que, as obras do Teatro São João haviam sido iniciadas em 1811. Pelas características arquiteturais dos dois teatros, sendo a sociedade fluminense da época bastante coesa em sua convivência e tendo o arquiteto português chegado ao Brasil um ano antes do término das obras do Real Teatro São João, sustento que houve colaboração entre os dois mentores do belo exemplar neoclássico que seria um marco arquitetural do Largo e que demonstraria às Nações Amigas um país inscrito no mundo das Luzes.

O modelo adotado era imbuído das inovações arquitetônicas da cena italiana, definindo hierarquicamente os espaços internos do edifício-teatral, separou também com limites bem demarcados entre o palco e a sala propriamente dita, e seu respectivo *foyer*, onde se distribuía o público. O *proscenium*, o fosso da orquestra e a cortina simbolizam um verdadeiro rito de passagem do mundo real para o mundo da ficção. A forma aproximada de “ferradura”, que permitia a visibilidade do público por ele próprio, está presente nos dois teatros confrontados. À maneira do teatro lisboeta, o teatro erigido no Rio de Janeiro também adotou o pórtico saliente ao corpo do edifício, denotando a preocupação do mentor do projeto com a proteção dos espectadores que chegavam de carruagem, como convinha a um teatro de grande importância urbana, cuja fachada neoclássica devia traduzir uma nova função cultural e social.

O estudo comparativo das plantas permite perceber notável semelhança entre os projetos, existindo apenas uma diferença mais acentuada na curva que conforma as várias ordens de camarotes. Enquanto o Teatro São Carlos (Fig. 3 e 5) tem a curva em ferradura segundo uma elipse, o Real Teatro São João (Fig 4 e 6) apresenta a curvatura dos balcões em forma de “U” alongado. Não foi possível obter a planta inicial do Real Teatro São João, mas a planta datada de 1908 obedece à mesma projeção do projeto original, como foi possível detectar através das análises iconográficas.



Img. 3 e 4: O Teatro São Carlos em Lisboa, construído em 1793 (In: J.-A.França, 1982, p. 175) e o Real Teatro São João, edificado em 1813 (aquarela de Thomas Ender, 1817).



Img. 5 e 6: Planta do 2º pavimento do Teatro São Carlos de Lisboa segundo planta original (apud J.-A.França, 1982, p.175) e planta do 2º pavimento do Teatro São João do Rio de Janeiro em 1908 (Acervo Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro).

O partido da implantação do teatro lisboeta é aproximadamente o mesmo do Real Teatro São João. Assim como o Teatro São Carlos, também o teatro fluminense se abre para uma praça, sendo ladeado por duas ruas laterais que permitem que o prédio seja percebido em sua quase totalidade. Aqui, tal como lá, o espaço exterior é uma espécie de *foyer* natural, prolongando o espetáculo, numa cumplicidade mundana entre o Teatro e a Praça. A praça era a continuidade do palco. Ali o povo estabelecia uma comunhão com os atores, com os políticos, com os soberanos.

No São João, a fachada também se articulava em três corpos. O corpo central era precedido de um pórtico formado por três arcos de alvenaria, tendo ao fundo três portas que acessam o vestibulo. No 2º pavimento três janelas retangulares abriam-se para o terraço sobre a galilé. Sobre as três janelas do 3º pavimento se assentava o frontão triangular. Os corpos laterais apresentam duas janelas de peitoril em cada um dos dois pavimentos encimadas por um telhado em rincão. Nas fachadas laterais, existiam de cada lado, uma porta de acesso aos corredores e outra, de acesso à platéia. No pavimento superior de maior altura, pois continha a caixa cênica, alguns óculos permitiam a ventilação dos camarotes. Era o triunfo das Luzes, com toda a simbologia característica das salas de espetáculos européias. Pode-se dizer que o neoclassicismo português já se havia implantado no Rio de Janeiro, quando, em 1816, portanto três anos após a inauguração do Real Teatro São João, chegava ao Rio de Janeiro a Missão Francesa encarregada de introduzir ensino das artes no país através da fundação de uma Academia Real de Belas-Artes.

O Real Teatro São João atraiu para o Rocio o *genius loci* da teatralidade, fato que permearia todo o século XIX e metade deste século. Este personagem invisível esteve presente nos ritos de passagem entre o espaço público do Largo e os espaços semi-públicos do edifício-teatral, reafirmando naquela área urbana as constantes relações de trocas de sociabilidade, sendo o espaço externo tão significativo como esfera pública, quanto o interior dos inúmeros teatros das adjacências. A iconografia da época fornece indícios de que a sociedade se fazia representar por todos os seus segmentos, no espaço do Largo. O teatro foi, durante muitas décadas, o lugar de reunião favorito das elites da cidade. E o Largo do Rocio era um dos locais para onde convergia a sociedade em busca do lazer. Brasil Gerson observa que D. Pedro I freqüentava o teatro por causa das belas atrizes que ali se apresentavam. Foi neste teatro que, em 15 de setembro de 1822, ao voltar de São Paulo, o Príncipe apresentou-se no camarote real com a insígnia “Independência ou Mor-

te”. Na época, a maioria dos espectadores ainda residia em chácaras vindo ao teatro em *charettes* puxadas a mulas e cavalos, que ficavam desatrelados pastando no Largo (GERSON, 1965: 159).¹⁹

Comportando 1200 poltronas, e dotado de quatro ordens de camarotes, o novo teatro da corte tinha o pano de boca pintado por José Leandro da Costa, representando a esquadra da família real entrando na Baía de Guanabara. As pinturas dos tetos eram de João Francisco Muzzi, José Leandro e Francisco Pedro do Amaral e Manuel da Costa. Segundo José Augusto França, Manuel da Costa, em seu julgamento um pintor medíocre, é também o autor do teto da sala de espetáculos do Teatro de São Carlos de Lisboa, fato que nos leva a crer que este pintor teria vindo para o Brasil junto com Costa e Silva, pela experiência já adquirida nos teatros portugueses. A meu ver, os dois artistas participaram das obras do Real Teatro São João, que abrigava um número de espectadores três vezes maior do que a Casa de Opera de Vila Rica.

Em 25 de março de 1824, o primeiro grande incêndio destruiu o prédio, originando comentários supersticiosos da população. Acontece que as pedras de cantaria utilizadas no teatro que fora construído, eram destinadas à construção da Sé, que deveria ocupar o terreno onde mais tarde foi edificada a Escola Politécnica (atual Largo de São Francisco). Como a catedral prevista jamais se concretizou naquele local, o povo atribuiu o incêndio ao desvio do material de construção de um uso sagrado para outro profano. Fernando Almeida reedificou quase totalmente o edifício, conseguindo um empréstimo no Banco do Brasil. Terminada a reconstrução, o teatro foi reaberto com o nome de Teatro Imperial S. Pedro de Alcântara, mas ainda apresentava feições neoclássicas.

O movimento romântico na arquitetura denota um ecletismo de releituras estéticas amalgamadas, porém, traduz-se principalmente pela utilização de técnicas construtivas avançadas onde pontificavam as tesouras metálicas e os enormes vãos metálicos, quase sempre vestidos por uma roupagem de sintaxe clássica. Em estudos empreendidos no meu doutoramento, verifiquei que no projeto de reconstrução do São Pedro, foram ainda mantidas as técnicas tradicionais de construção, que só seriam alteradas quando o engenheiro Oliveira Passos e o arquiteto René Badra projetaram no Rio de Janeiro o Teatro Municipal, inaugurado em 1909 (LIMA, 2000: 211).

V

Considero que o teatro no período delimitado oscilava entre o aberto e o pictórico do barroco, representado por dramas de Metastásio, encenações

de clássicos europeus adaptados ao gosto português e as óperas de Antonio José, além do teatro declamado dos árcades mineiros, cujo escopo, já é o do Iluminismo. Segundo Antonio Candido, a mistura típica de nossos ilustrados é o pombalismo, o nativismo e a confiança nas Luzes (CANDIDO, 1964, v. 1: 48). Constatei que a formação dos letrados, antes quase que restrita aos bacharéis e padres aumentou muito com os egressos de Coimbra, Edimburgo ou Montpellier, locais onde o teatro no século XVIII era estudado, produzido e freqüentado. Pelo que se deduz dos documentos de época, os promotores de espetáculos teatrais na colônia não conseguiam facilmente os textos das óperas, comédias e outras peças a serem encenadas. O contratador Souza Lisboa aproveitou-se da experiência anterior do Tejuco para contratar libretos em Lisboa e solfas na própria capitania, ainda permutando peças com os operistas de São João Del Rei, vila onde também houve expressivo impulso para o teatro. Boa parte do repertório deve ter vindo de Lisboa, e, quanto aos originais estrangeiros, dali também viriam já traduzidos. No século XVIII, alguns poetas que moravam ou nasceram no Brasil começariam a traduzi-los com maior freqüência, como pude constatar na adaptação e tradução feita por Cláudio Manuel da Costa para o *Demoofonte em Trácia* de Metastásio, localizado no Arquivo Público Mineiro.²⁰ Com a chegada da Corte, o esplendor teatral deslocou-se para o Rio de Janeiro, capital do Reino-Unido de Portugal e Algarves. As inúmeras ações culturais criadas e incentivadas pelo futuro rei D. João VI possibilitaram ao Brasil uma Ópera digna das melhores capitais européias, conforme demonstrado neste artigo.

Antônio José foi inegavelmente competente como autor, possivelmente o mais encenado de língua portuguesa no século XVIII. Seu teatro, representado seja por bonecos ou por atores, influenciou a “inauguração” de um teatro e de um gênero tipicamente brasileiros: a comédia de costumes. Vilma Arêas reconheceu a obra do Judeu como fonte inspiradora do teatro Martins Pena, especialmente no texto extraído da Parte II, cenas 4 e 5, da *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*. (Arêas, 1987). Ainda quanto ao repertório, percebeu-se na pesquisa a transição de dramas líricos como *Juramento dos Numes* de Câmara Coutinho, com música de Marcos Portugal encenado na inauguração do Real Teatro em 12 de outubro de 1813 e de óperas como *Merope* (1817), também com música de Marcos Portugal – ainda impregnados pelo Iluminismo – para o teatro de comédias de costumes, característico do Romantismo. Curiosamente, a primeira tragédia brasileira encenada pelo ator João Caetano,

foi *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição* de José Gonçalves de Magalhães, sobre a vida e a obra do Judeu, já considerada como uma obra romântica em nossa dramaturgia.

O Romantismo no teatro seria interpretado no Rio de Janeiro no mesmo *locus* mágico, no prédio reconstruído sobre o mesmo “risco” e no mesmo local, já então denominado de Teatro São. Pedro e comportando alguns detalhes românticos em sua arquitetura. A investigação quanto à arquitetura entre 1770 e 1822, comprovou que os modelos iluminados do Teatro da Rua dos Condes e do Teatro São Carlos, edificadas na Corte Portuguesa, refletiram-se na Casa de Ópera de Vila Rica e no Real Teatro São João, no Rio de Janeiro.

Bibliografia

- ALBERTI, Leon Battista. *De Re Aedificatoria*. Trad. G.Orlandi. Milão: Il Polifilo, 1966. (1ª ed. 1485)
- AYRES de Andrade. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- ARÊAS, Vilma Sant’Anna. *Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- AVILA, Affonso. *O teatro em Minas Gerais nos séculos XVII e XVIII*. Ouro Preto: Prefeitura Municipal de Ouro Preto e Museu da Prata, 1978.
- AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. *Pequeno panorama ou descrição dos principais edifícios do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Paula Brito, 1862.
- BRAGA, Teófilo, *A Arcádia lusitana: Garção, Quita, Figueiredo, Diniz*, Porto: Ed. Livraria Chardron, 1899.
- BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge, MA, The Cambridge University Press, 1989.
- CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago da. *Lisboa: espaços teatrais setecentistas*. Lisboa: Livros Horizonte Ltda, 1996.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Ed. 1964,v. 1.
- CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro Setecentista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- CICCIA, Marie-Noelle. *Le Théâtre de Molière au Portugal de 1737 à la veille de la Révolution Libérale*. Université d’Aix-Marseille I- Université de Provence, 2001, thèse de Doctorat.
- CRUZ, Ivo. *História do Teatro Português*. Lisboa: Verbo, 2001.
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico Geográfico Brasileiro – IHGB, 1932.

- FERREZ, Gilberto. "Uma arribada francesa ao tempo de Bobadela. (1748). *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*, vol. 280, Rio de Janeiro: Dep. de Imprensa Nacional, 1968.
- FRANÇA, José Augusto. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Livros Horizonte, 1977.
- _____. L' Opera de S. Carlos à Lisbonne. In: *Victor Louis et le Théâtre*. Paris: CNRS, 1982.
- GALLI BIBIENA, Ferdinando. *Direzioni à giovani studenti nel disegno dell'Architettura Civile nell'Accademia Clementina*, dediccate dall'autore à S. Cattarina. Bologna, Nella stamperia di Lélío dalla Volpe, 1745, tomo 1º.
- _____. *Direzioni à giovani studenti nel disegno dell'Architettura Civile nell'Accademia Clementina*, dediccate dall'autore à S. Petrónio. Bologna, Nella stamperia di Lélío dalla Volpe, dedicatto, 1753, tomo 2º
- GAUER, Ruth Chittó. A contribuição portuguesa para a construção da sociedade brasileira. In *Revista da História das Idéias Vol 19*, Lisboa, 1997, pp. 567-591.
- HESSEL, Lothar e RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil da colônia à regência*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1974.
- LIMA, Evelyn F. W. *Arquitetura do espetáculo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- _____. Entre a colônia e a metrópole. A dramaturgia e a cena teatral (1711-1822). *Urdimento*, nº 8, Julho 2007. (no prelo)
- LIMA, Evelyn & OLIVEIRA, Nicole. Théâtre et Société dans la région du Minas. Un public métris pour les salles de spectacle. *Canadian Journal of History*, June 2007. (no prelo)
- LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil tomadas durante uma estada de dez anos nesse país de 1808 a 1818*. Trad. Milton da Silva Rodrigues, 2ª ed., São Paulo. Martins Ed., 1951.
- MAGALDI, Sábado. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1996.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. Introdução, In: *Duas Comédias de Antônio José, o Judeu*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1957.
- MILIZIA, Francisco. *Trattato completo, formale e materiale del Teatro*. Venezia: stamperia di Pietro e Giambatista Pasquali, MDCCXCIV-1794.
- PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo, EDUSP, 2003.
- REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro Português*. Lisboa. Publicações Europa-América, 1972, 2ª ed. (1ª edição em 1968). Coleção Saber.
- SABBATTINI, Nicola. *Pratica de fabricar scene e machine ne teatri*. Ravenna: Pietro de Paoli e Gio Battista Giovannelli. Stampatori Camerali, 1638.
- SAINT-HILAIRE Auguste de. *Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et de Minas Gerais*. Tome 2, Paris: Grimberg et Dorez Libraires, 1830, p. 56 (1º. éd.).
- SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias do Distrito Diamantino*, 3ª ed., 1978.
- SERLIO, Sebastiano. *Tutte l'opere da architettura et prospettiva*. Veneza, 1619. (Livros II e III).

SILVA Antônio José da. *Ao leitor desapaixonado*; in: *Obras Completas: Antônio José da Silva (O Judeu)*. Lisboa: Sá da Costa, 1957-58, p. 5.

_____. *Obras completas*. Lisboa: Sá da Costa, 1957-58.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *A cultura luso-brasileira: da reforma da universidade à independência do Brasil*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

SOUZA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil. Tomo I*. Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1960.

TAVARES, José Pereira, prefácio e notas; in: *Obras Completas de Antônio José da Silva (O Judeu)*, Lisboa: Sá da Costa, 1957-58.

Notas

1 Ao lado das peças encenadas nas Casas de Ópera, o cronista e estudioso carioca Luiz Edmundo cita as óperas de títeres ambulantes ou fixas, que existiram no Rio de Janeiro, no século XVIII, onde havia sempre uma abertura de rabeça e por vezes toadas líricas.

2 Discuti estas questões em LIMA, Evelyn & CARDOSO, Ricardo. *Arquitetura e Teatro: o edifício teatral de Andréa Palladio a Christian de Portzamparc. Relatório Técnico*. Unirio/CNPq, 2006

3 Os camarotes – compartimentos separados por meio de painéis intermediários – embora não fossem inéditos, passaram a ser utilizados sistematicamente. Quando projetados à maneira italiana, os camarotes apresentavam os painéis de separação oblíquos ao parapeto, de forma a promover bom campo de visão.

4 Na Europa do final do século XVIII, houve forte oposição à concepção do teatro de palco italiano, em especial contra os camarotes. A oposição começou por dois pontos distintos; um social, que surgiu em nome da igualdade dos frequentadores e, o outro estético, como um resgate da concepção do espaço dos teatros romanos que não tinham camarotes para as classes privilegiadas. Em seu *Trattato del Teatro*, de 1771, Francesco Milizia, principal teórico da guerra contra a ordem italiana, afirmava que as celas que se chamam “camarotes” eram inapropriadas para ver e ouvir, além de serem imorais.

5 Estes documentos foram consultados nos manuscritos sobre Portugal da Coleção Rondell da Bibliothèqu des Arts du Spectacle, em Paris.

6 Os portugueses se entusiasmam com a música e o canto italiano a partir da contratação de Domenico Scarlatti para dirigir a Capela Real. Entretanto, a música e as peças profanas de Metastásio, Goldoni e Alfieri foram muito apreciadas, em especial na Academia da Trindade, mas, em seguida, adaptando-se ao gosto popular, nos teatros Rua dos Condes e do Bairro Alto, que apresentava óperas compostas em português e representadas por bonecos. (Rabello, 1991, p. 70)

7 Edificadas com o propósito de que nelas fossem realizados os espetáculos, as chamadas Casas de Óperas ou Casas da Comédia foram criadas em meados do século XVIII, num período em que as colônias eram invadidas por novos pensamentos, surgindo homens notáveis nas letras, artes, política e religião, sendo a cultura incentivada como reprodução dos hábitos europeus. José Seixas Sobrinho comenta sobre esse período: “Era notória a distância que os tempos haviam tomado dos autos do teatro português colonizador. Avultavam no país os ambiciosos de instrução humanística, indo muito deles para a Universidade de Coimbra e outras academias da Europa”. Joaquim Manoel Macedo reforça: “As comunicações com o novo mundo também se tornaram mais fáceis; livros franceses penetravam no país e espalhavam por ele idéias novas, civilizadoras e livres”. (apud Seixas Sobrinho, 1961)

8 Affonso Ávila lembra que, nas grandes festas públicas, a teatralidade envolvia toda a vida social do homem barroco. Em 1733, descrevendo as festas de inauguração da nova Matriz do Pilar de Ouro Preto, Simão Ferreira Machado se refere ao cenário construído ao ar livre como um “*Tablado de comédias se fez junto da nova Igreja, custoso na fábrica, no ornato e aparência de vários bastidores*”.

9 Todas as imagens aqui referidas encontram-se reproduzidas no final deste ensaio.

10 Consulte o processo, as plantas descartadas e as especificações da obra nos Arquivos do Instituto do Patrimônio Histórico Nacional, Rio de Janeiro, 6ª CR, Caixa 218-897.

11 Citação de Voltaire retirada do *Embellissement de la ville*, 1750. In: *Rêves de capitale. Paris et ses plans d'embellissement* (brochura da Exposição sobre os planos urbanos para a cidade de Paris). Bibliothèque Nationale de France, 2003, p. 2.

12 Tive oportunidade de ler e analisar mais de uma centena de peças de autores portugueses ou italianos e franceses adaptados ao gosto português no setor de *Manuscriptos du Fonds Portugais (Manuscripts Occidentaux da Bibliothèque Nationale de France)* em 2003.

13 Na Coleção da Casa dos Contos de Ouro Preto existe o recibo de entrega de quatro óperas entregues ao arrendatário Marcelino Jose de Mesquita pelo Coronel João Souza Lisboa: *a Ciganinha, Coriolano, Jogos Olímpicos e Alexandre na Índia*, em 25 de fevereiro de 1771.

14 Em que pesem às polêmicas dos memorialistas sobre a localização das Casas de Ópera nos setecentos, preferi acreditar na posição do historiador da arquitetura Moreira de Azevedo, que afirma já existir uma Casa de Ópera em 1747, pois nesta data já se mencionava a *Rua da Ópera*.

15 Foram investigadas na pesquisa sobre Antonio José as peças *Encantos de Medéia, Anfitrião ou Júpiter e Alcmena, Guerras do Alecrim e da Manjerona, A Esopaida e Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*, (In: *Obras completas*. Lisboa: Sá da Costa, 1957-58), todas elas citadas como repertório nas Casas de Ópera no Brasil, por memorialistas ou viajantes.

16 Em seu artigo “Uma arribada francesa ao tempo de Bobadela (1748)”, publicado na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*, vol. 280, 1968. Gilberto Ferrez divulga a carta deste marinheiro que tão bem descreveu a Casa de Ópera, que julgo ter sido a primeira da cidade do Rio de Janeiro.

17 A *Gazeta de Lisboa* de 8 de março de 1788 informa “*Sahiu a luz As Artes poema que a Sociedade Literária do Rio de Janeiro recitou no dia dos anos de Sua Majestade Fidelíssima, declamado por Manuel da Silva Alvarenga da dita Sociedade. Vende-se “na loja da Gazeta e na loja da Viúva Bertrand à 40 reis”*”.

18 O interior do teatro lisboeta articula uma série de elementos funcionais e simbólicos, que em disposição e dimensões muito se assemelha ao teatro fluminense: um *atrium* de 16,37m por 8,72m, sobre o qual se situa o salão nobre comunicando-se com o terraço, e que serviria aos concertos sacros que não combinavam com o palco profano. A sala de espetáculos com 20,26m de altura e de 15,40m de largura, define uma elipse cujos eixos medem 23,60m e 16,60m. Cinco ordens de 12 camarotes dispõem-se a tribuna imperial. O palco mede 13,98m de largura e 23,90m de profundidade. Moreira de Azevedo afirma que no Real Teatro São João foram projetadas 4 ordens com quinze camarotes de cada lado da tribuna, com exceção da última, que tinha mais três camarotes sobre a tribuna real. Este autor descreve externamente o prédio do Real Teatro com 300 palmos de comprimento (66,00m), 130 palmos de largura (28,60m) e 99 ½ palmos de altura (21,89m), o que permite confrontar a volumetria dos dois teatros, bastante aproximadas, se considerarmos que as dimensões fornecidas por França são internas. (Lima, 2000, p.50)

19 O teatro foi muitas vezes palco de atos históricos, como em 1821, quando D. Pedro leu o decreto estendendo a todos os brasileiros a Constituição que estava sendo elaborada em Lisboa.

20 A tradução do *Demoofonte* de Metastásio atribuída ao poeta e dramaturgo Cláudio Manuel da Costa encontra-se no Arquivo Público Mineiro, ref. 13F792D, Caixa FS al.

Resumo

A proposta deste artigo é apresentar alguns resultados da pesquisa *Arquitetura e dramaturgia*, (apoiada pela CAPES e CNPq), buscando demonstrar que o “vazio teatral” no Brasil do século XVIII e início do XIX - citado por renomados historiadores-, foi na realidade um período de intensas atividades teatrais e musicais assim como nas demais artes, conforme comprovado pelas inúmeras Casas de Ópera construídas, a exemplo da de Vila Rica, ainda na colônia, e do Real Teatro São João, após a chegada da Corte. Os edifícios analisados bem como o repertório que exibiram refletem os modelos iluministas portugueses implantados no Brasil, assim como a herança do gosto pelo teatro e pela ópera que seriam perpetuados ao longo do século XIX.

Palavras-chave: arquitetura; dramaturgia; Iluminismo; edifício teatral

Abstract

The proposal of this article is to present some results of the research *Architecture and Drama* (supported for the CAPES and CNPq), searching to demonstrate that the “theatrical emptiness” in Brazil in the 18th century and beginning of nineteenth - cited by famous historians, was in the reality a period of intense theater and musical activities as well as in the fine arts, as proven by the innumerable constructed Houses of Opera. The example of the Opera of Vila Rica, built in the colonial period, and of the Real Theater of São João, built after the arrival of the Court have been analyzed as well as the repertoire that had been shown and they reflect the implanted Portuguese models in Brazil, as well as the inheritance of the taste for the theater and the opera that would be perpetuated throughout the 19th century.

Keywords: architecture; drama; Enlightenment; playhouse