

Teatro e Memória: casas de ópera nas Minas Gerais no século XVIII

Evelyn Furquim Werneck Lima

Introdução

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 integram 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, como espetáculo que envolve todas as artes era assistido pelas famílias dos mineradores e pela elite intelectual.

Décio de Almeida Prado afirma que, nos setecentos, em matéria de dramaturgia Portugal se reporta à França, à Itália e à Espanha e que ao Brasil cabia um papel menor como "o de satélite de um astro que só muito raro brilhava por conta própria" (PRADO, 1993: 86). Já Hessel e Raeders declaram que o considerável acervo de obras escritas por Cláudio Manoel da Costa encontra-se perdido. Enfatizam a importância do teatro na vida urbana e afirmam que as entradas para os espetáculos, segundo Tomás Antônio Gonzaga, destinavam-se apenas às classes privilegiadas (HESSEL e RAEDERS, 1974:58). José Maria Neves estudou o grau de erudição dos músicos, arquitetos, pintores e toureiros (NEVES, 1997). Há ainda, remanescente do século XVIII, uma casa de ópera em Vila Rica (atual Ouro Preto), Outras funcionaram no ciclo do ouro em Sabará, Tejuco (Diamantina) e São João Del Rei. Affonso Ávila estudou alguns edifícios teatrais, mas deixa claro que ainda há muitas análises e pesquisas por fazer (AVILA, 1978). A história da arquitetura no Brasil ignora a arquitetura teatral do período barroco. Robert Smith (1978) e Germain Bazin (1956,1958) - dois eminentes estudiosos de nossa arquitetura setecentista e oitocentista -, menosprezam a arquitetura civil, e, em especial a teatral.

Nas montanhas mineiras, distantes do litoral, desenvolveram-se centros de uma cultura bastante complexa. Vila Rica era um centro intelectual comparável à Salvador ou a

Profa adjunta do Departamento de Teoria do Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro- Unirio. 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. Pesquisadora do CNPq.

Recife, e, desde 1750, Mariana cujo traçado deveu-se ao engenheiro português José Fernandes Alpoim, também se destacava no cenário da cultura mineira. Em 1748, em Mariana, realizou-se uma encenação teatral alusiva à posse do primeiro bispo das Minas: Dom Frei Manuel da Cruz. Há indícios de que no Tejuco (atual Diamantina), ocorreram encenações teatrais nos salões da Casa do Contrato. Cavalhadas, comédias e corridas de touro aconteceram em 1751 em Vila Rica, como comemoração à aclamação de D. José I. Mas o que desperta a atenção é a presença de homens ilustrados, conhecedores da cultura portuguesa, mas também dos ideais iluministas vindos da França, que determinaram a construção de casas de ópera na região a partir de meados do século XVIII.

O estudo da arquitetura de teatros, e até mesmo de toda a arquitetura civil do período colonial brasileiro tem se revelado bastante insuficiente, se comparado aos estudos sobre a arquitetura religiosa, talhas e pintura. Sabe-se que em Portugal os pátios de comédias foram aos poucos sendo transformados em salas de espetáculo, na cidade de Lisboa, entre os séculos XVII e XVIII. A intenção deste ensaio é discutir a presença das Casas de Ópera em Vila Rica e Sabará, além de outras que existiram no mesmo período em outras vilas mineiras e cujo estudo é imprescindível para recuperar a memória do teatro que se fazia na Colônia e que segundo Sábato Magaldi constituiu um "vazio teatral". (MAGALDI, 1999:25) A arquitetura teatral é constituída por dois vetores: o lugar teatral como espaço exterior (edifício protagonista de determinada paisagem artística) e o espaço cênico como a ação que se desenrola no interior (a platéia, o palco e a cena), numa relação triangular recíproca, como descreve Patrice Pavis (1999: 133).

Para entender a necessidade de um programa arquitetônico tão complexo e aristocrático no contexto das cidades mineiras na segunda metade do século XVIII, faz-se importante saber como eram os edifícios teatrais na metrópole, principalmente em Lisboa, de onde vinham os altos dignitários. Os hábitos e costumes em Portugal diferiam um pouco dos franceses, amantes da dramaturgia, da ópera e dos espetáculos patrocinados por Luiz XIV, mas o desejo de D. José I e do Marquês de Pombal no sentido de desenvolver a cultura e de aprimorar a educação através do teatro conduzem à construção de novos espaços teatrais na capital.

No Brasil, as práticas teatrais do início do século XVIII ainda representavam a idéia de festa, de espetáculo, onde tudo dependia da metamorfose da cidade, recinto físico e natural, onde o cenário era o próprio casario. Até meados do século XVIII, inexistia um edifício específico e muitos espetáculos eram representados nos salões palacianos, ainda de domínio privado e restrito. Mas, as festas públicas, nas praças e ruas, estendiam-se ao domínio público, ficando o teor desses espetáculos entre o religioso e o profano.

Já em Portugal, relatos oficiais publicados na *Gazeta de Lisboa* e os vários projetos de arquitetura efêmera realizados por arquitetos e decoradores - acompanhados de libretos de espetáculos-, relatam e permitem avaliar os espaços de festa que antecederam os edifícios teatrais de pedra e cal, pelas inúmeras descrições localizadas (*Gazeta de Lisboa, Arquivos do Arsenal*). Longe de se confinarem aos salões da corte, os jogos e representações ocorriam nas ruas da cidade. Os recursos cênicos dependi-

am das exigências dos locais de representação. A praça e a rua se apresentavam como espaços teatralizados, espaços privilegiados do espetáculo urbano. (CÂMARA, 1996:12) Referindo-se às festas religiosas, Câmara acentua que estas representações eram de grande aparato, sendo difícil estabelecer a fronteira entre o sagrado e o profano. Acrescenta que este acontecimento extravasava a esfera social privada. (CÂMARA, 1996:16) Existe pouca iconografia referente a esta temática, porém, os relatos sobre as procissões litúrgicas mostram que eram associadas à presença de autos sacramentais, representados sobre carros alegóricos, ao ar livre. Não havia compromisso entre o espetáculo da procissão e a representação num lugar fixo, como foi possível observar tanto nos festejos realizados em Braga, quanto os de Lisboa, cuja documentação consultei na *Biblioteca des Arts du Spectacle*, em Paris.

Já em 1615 existem quinze colégios jesuítas em Portugal, havendo referências a representações com singular aparato, escritas e dirigidas por professores de retórica. O teatro jesuítico foi uma primeira forma audiovisual do aprendizado do latim e das qualidades educativas necessárias ao comportamento. Na Lisboa setecentista, os colégios jesuítas apostavam na pompa escolhendo os pátios de seus edifícios para a representação das peças com alegorias católicas e mitológicas e estabelecendo a leitura plástica de um espetáculo, conforme constatado na leitura do periódico *A Gazeta de Lisboa*.

Apesar do fato de não terem sido criados colégios jesuítas nas Minas Gerais, (BOSCHI, 2003) este tipo de espaço teatral vai dar lugar às procissões comemorativas, como o Triunfo Eucarístico em Vila Rica, em 1733, publicado em Lisboa, em 1734, e por Simão Ferreira Machado e o Áureo Trono Episcopal ocorrido em Mariana em 1745. Estes espetáculos foram já bastante comentados por Affonso Ávila. (1976) A exemplo das manifestações espetaculares dos jesuítas, o aparato cênico das festas públicas que caracterizava as representações, ia desde um luxuoso guarda-roupa, repleto de brocados e jóias - até a utilização de maquinaria complicada, passando por cenários grandiosos e por um elevado número de personagens - luxo de encenação com música, canto, desfiles, cortejos, batalhas, semelhantes a desfiles teatrais.

No Brasil, no início do século XVIII, a ostentação cênica serviu para abafar a pobreza literária e o lúdico conquistou os becos, as ruas e as praças das principais cidades mineiras. A riqueza da encenação ofuscava o texto e a teatralidade dos espetáculos religiosos atingia o deslumbramento de uma grande festa profana repleta de cantos, músicas e bailados. Como descreve Câmara, o *espetáculo tinha uma seqüência, onde os solos e os cantares com muitas vozes intensificavam a ação. As danças predominavam tanto nas peças como nas procissões....* (CÂMARA, 1996: 26) Ao lado das festas mais populares, no princípio do século XVIII, o músico oficial da corte Antonio Teixeira contratou para Portugal não só os mais famosos maestros e cantores italianos do seu tempo como até decoradores e arquitetos a quem encarrega da edificação de novas casas de espetáculo¹. O entusiasmo pela ópera intensificou-se com a inauguração em 1735, da Academia da Praça da Trindade, onde se apresentava uma companhia italiana dirigida por Paguetti. (REBELO, 1972:62) Entre 1735-39, Pietro

Metastásio era constantemente representado, e, além da burguesia, a corte também freqüente este teatro, onde já se apresentavam espetáculos de musica vocal e instrumental e que se transforma no templo oficial da ópera italiana.

A aristocracia portuguesa tinha também ao seu dispor o Teatro da Ajuda edificado em 1737, sob o risco de Giovanni Carlo Bibiena, que marcou, a partir do 14 de setembro de 1739 a primeira concretização estável do teatro lírico. Também projetada por Bibiena e inaugurada em 1755, a Ópera do Tejo foi destruída pelo terremoto de 1755.² Este foi o primeiro edifício teatral com verdadeira individualidade arquitetônica de Lisboa e um marco que integrava Portugal às demais cidades européias que já dispunham de grandes salas. Os teatros de Queluz e de Salvaterra, e os Teatros da Guarda (1762) e São João (1798) no Porto e, em 1793, o Teatro de São Carlos em Lisboa também integravam a rede de teatros importantes no cenário cultural português. Com tantas ofertas neste campo da arte, era natural que os portugueses destacados para ocupar altos cargos no Brasil desejassem freqüentar espetáculos teatrais. Porém os teatros europeus nos setecentos, a exceção dos teatros reais, eram tímidos e mal construídos. Para Ivo Cruz, havia em Lisboa três "*barracões imundos onde se fazia teatro declamado*" (CRUZ, 1988:102). Após o terremoto, companhias italianas voltaram a se apresentar nos teatros reconstruídos do Bairro Alto e da Rua dos Condes. Ambos aparentemente muito modestos e de reduzidas dimensões. Como o teatro de ópera era muito pouco rentável, alteravam-se os programas operísticos com o do teatro declamado. Um deles era o teatro da Rua dos Condes – erguido no Pátio das Hortas do Conde, que pertencia ao palácio do Conde de Ericeira e que teria dado origem entre 1756 e 1765 ao Teatro da Rua dos Condes. (CÂMARA, 1996:32) - era uma espécie de ópera dos pobres, também freqüentada por membros da corte. Este teatro significou a espinha dorsal da estética e da indústria portuguesa de espetáculos, exibindo óperas e teatro declamado, onde Antonio José da Silva se destacava com suas peças encenadas com auxílio de bonecos e no idioma português. (CRUZ, 1988:102-103). Quanto ao Teatro do Salitre, funcionava desde 1792 e só foi demolido para permitir a abertura da Avenida da Liberdade. É necessário ressaltar o plano urbanístico de Pombal para as áreas atingidas pelo terremoto. Foi ele, sem dúvida, o primeiro governante em Portugal a preocupar-se com o necessário e prévio estudo urbanístico e arquitetônico antes das respectivas realizações. Para o efeito, recorreu apenas a projetistas nacionais, o que mostra o seu interesse em valorizar o trabalho criador dos arquitetos e engenheiros portugueses, que deixaram na nova Lisboa a marca de um estilo e de uma capacidade notáveis. O "estilo Pombalino" caracterizou uma época da arquitetura lusa, sendo desejo do ministro que essa forma de construção se implantasse ao nível do reino. Os teatros reconstruídos não denotam, entretanto, a imponência necessária até a construção do Real Teatro de São Carlos em 1793, já agora voltado para a burguesia e financiado por famílias que criaram uma sociedade para restabelecer a ópera não mais sustentada pela corte, porém pelo público, aficionado pelos espetáculos teatrais. Este teatro, inspirado no neoclassicismo, existe até hoje e foi o modelo do principal teatro

construído no Rio de Janeiro após a chegada de D. João, o Real Teatro São João, conforme defendi em recente obra. (LIMA, 2000: 37)

A descoberta do ouro no Brasil motivou a ocupação de área montanhosa e interior com inúmeras vilas, onde a pesquisa detectou, ao lado da população mestiça, grande número de contratadores, juizes, ouvidores e homens da igreja, que além dos hábitos metropolitanos possuíam obras literárias e científicas em suas bibliotecas.

Uma sala de espetáculo no campo: o Tejuco da Chica da Silva (atual Diamantina)

O *Mercúrio Português* de 1663 descreve uma festa com três bailes e três comédias oferecida por um nobre a D. Afonso V, como já se tornara hábito na capital lusitana. O processo civilizador trouxe, cerca de meio século depois, bailes e comédias representados fosse na Casa do Contrato no Tejuco, fosse no Palácio dos Governadores em Vila Rica, seguindo-se na colônia os costume da metrópole. Se no seiscentos e no início dos setecentos os salões da Corte e o Paço Senhorial de Lisboa foram palcos de manifestações teatrais, também no longínquo arraial do Tejuco, atual Diamantina, por volta de 1740, representavam-se óperas e espetáculos de marionetes nos salões do Contratador João Fernandes e de sua companheira Chica da Silva. A Fazenda da Paíha, construída pelo dignitário, dispunha não só de uma capela, mas também de um teatrinho, instalado numa das grandes salas da propriedade, erguida às margens de um imenso lago artificial. No teatrinho de Chica da Silva, a ópera se alternava com as comédias de Antonio José da Silva. Infelizmente, para a memória nacional, não há registros iconográficos daquela fazenda e de sua sala de espetáculos.

Naquela época, os atores se afirmavam pela duplicidade de suas ações, oscilando entre a esfera privada dos palácios e a esfera pública dos tabladados erguidos nas praças e largos do arraial. Edifícios efêmeros eram montados em função de uma tipologia urbana pré-existente, recinto ou beco, onde se erguia um tablado que servia de palco, utilizando as janelas das casas em torno naturalmente como para uso dos moradores ou de pessoas a quem os quisessem ceder. Em Portugal, ao lado das festas palacianas ocorria a esfera social pública, onde os Pátios de Comédias tiveram papel relevante. Segundo Câmara, o Pátio das Comédias apresentava uma estrutura social diversificada, mas era difícil estabelecer um perfil sócio-cultural do seu público. No Tejuco também ocorreram espetáculos teatrais num tablado montado na Praça.

Tal como em Portugal, nas Minas Gerais, o espetáculo público antes das primeiras Casas de Ópera acontecia no próprio espaço urbano. Até meados dos setecentos, praças, ruas e pátios eram utilizados como lugares teatrais destinados à esfera pública, e por onde as trupes ambulantes, denominadas companhias de comédias exibiam sua arte. Mas, a partir da inauguração da ópera de corte e de salas de espetáculos mais populares, nas grandes festas não se falavam mais em três dias de comédias, mas de três dias de opera pública. Um exemplo disto é o registro iconográfico aludindo à repre-

sentação de um espetáculo em um espaço aberto: a cena desenhada nos azulejos seiscentistas importados da metrópole e que revestem o prédio da reitoria da Universidade Federal da Bahia. A cena apresenta um palco elevado envolvido lateralmente por uma longa parede com diversas janelas, facilmente identificado como a fachada de um palácio, acabando por se tornar modelo para um tipo de representação pública.

Os portugueses sempre gostaram de ópera e compreende-se que os palcos improvisados fossem insuficientes para a dimensão grandiosa daquele tipo de espetáculo. No Brasil, a ópera foi francamente cultivada na segunda metade do século XVIII. É a época da Ópera do Padre Ventura, no Rio de Janeiro e da Casa de Ópera de Souza Lisboa, em Vila Rica, entre outras. Na capitania de Minas, onde a atividade musical atingiu, segundo a opinião erudita de F. Curt Lange (1960), um nível comparável no tempo ao dos grandes centros europeus, era natural que a ópera encontrasse excepcional ambiente para desenvolver-se.

Em 1818, foi armado um teatro na praça de Santo Antonio, no Tejuco, atual Diamantina, para a encenação da tragi-comédia *O Salteador*, com que se encerrariam as festividades públicas ali realizadas. Segundo a descrição de Felício dos Santos, citando um folheto anônimo publicado na Bahia em 1819:

“O teatro representava em sua fachada um arco da ordem jônica, coroado com as armas do reino-unido. O pano representava o último quadro da clemência, já descrito na iluminação da casa do Intendente. As vistas, duas em número, que assim o requeria, eram de bosques e rochedos; e, como a demarcação diamantina oferece a cada passo bons exemplares de rochedos eriçados, ruínas, desfiladeiros e precipícios, foram maravilhosamente retratadas naquele quadro.” (Apud SANTOS, 1978: 319)

Somente em junho de 1841 foi construído o Teatro Santa Isabel, reconstruído e ampliado em 1858 e demolido em 1912. Segundo o Relatório apresentado a Theofilo Ottoni, em 1882, o cenógrafo Alberto Berthal recebeu pagamento por 4 vistas que pintou para o teatro local. Como indicam as pesquisas, nas fazendas dos nobres, nas ruas do arraial e mais tarde na cidade, as atividades teatrais faziam parte da vida cotidiana do Tejuco, atual Diamantina.

A Casa de Ópera de Vila Rica: a valorização das artes cênicas

Ávila lembra que nas grandes festas públicas a teatralidade envolvia toda a vida social do homem barroco. Aludindo às encenações teatrais realizadas nas festividades de inauguração da nova Matriz do Pilar de Ouro Preto em 1733, Simão Ferreira Machado descreve a cena fabricada ao ar livre como um *“tablado de comédias se fez junto da nova Igreja custoso na fabrica, no ornato e aparência de vários bastidores”* (apud AVILA, 1978:4).

Erguida na época de grande interesse pelo teatro nas Minas, a Casa de Ópera de Vila Rica, inaugurada em 1770, parece ter sido construída rapidamente, provavelmente pelas poucas exigências do público de colonizados que ainda não estava habituado ao programa arquitetônico do edifício teatral. Mas sabe-se que no decorrer do século XVIII,

trezentos e vinte estudantes mineiros estudaram em Coimbra, (VALADARES, 2002:387) alguns tendo completado outros doutoramentos em Montpellier e em Bordeaux, onde os edifícios teatrais existiam desde o início dos setecentos. A influência do teatro francês na produção portuguesa foi intensamente estudada, 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 dos restauros entre 1854 e 1862.

O edifício, com fachada despojada onde os cheios predominam sobre o vazio, foi implantado em terreno íngreme, na rua Santa Quitéria, ao lado da Igreja do Carmo. A Casa de Ópera fica situada em terreno próximo ao imponente monumento religioso, mas existe uma outra construção entre o edifício teatral e a igreja. É possível que o construtor tenha tentado aproveitar a irregularidade do lote em declive para implantar o anfiteatro sem grandes desmontes de terra. Ávila atribui a este fato o aparente acanhamento de seu interior, mas é necessário entender a mentalidade francesa quanto a uma casa de ópera e lembrar que neste período as salas públicas do Marais, Ambigu, Gaîté e Saint Martin, também despertavam o mesmo tipo de sensação em Voltaire. A implantação do projeto desta Casa de Ópera, no Largo do Carmo, não lhe dá nenhum destaque, visto que se situa entre o casario vizinho. A fachada austera da arquitetura civil da época, já com influência neoclássica, contrasta com portas de verga em arco abatido, de tradição barroca, e elementos ainda medievais, como o óculo em quatro lóbulos e arcaturas acompanhando a cornija da fachada. O interior do teatro constituía-se de quatro ordens de camarotes, encerrados por balaustradas de madeira recortada. A sala de espetáculos, originalmente, era iluminada por velas entre os camarotes, conforme relato dos viajantes. Na Ópera de Vila Rica, as frisas, camarotes e galerias em semi-círculos, a platéia central e o palco da casa de espetáculos atendiam bem as necessidades do público afeito ao hábito regular do teatro, mas impressionaram John Luccock, que freqüentou o teatro entre 1808-1818 assim se expressou sobre a sala:

“(...) sala acanhada, sofrivelmente pintada e a platéia, com gente modesta e mal encarada, muitos dos quais usando capotes, traje favorito de ladrões e assassinos, causando-lhe desoladora expressão (LUCCOCK, 1951)

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*. Encontrou naquela época menos público no teatro, pois alega que, apesar dos *“(...) três andares, cada um com 14 camarotes e não obstante sua pequenez, ainda era demasiado grande para o número de espectadores”*. (POHL, apud MATHIAS, 1966) É, portanto, necessário relativizar as críticas destes viajantes, já no início do século XIX, buscando compreender que na Paris de 1750, Voltaire assim se expressava sobre as casas de espetáculo de Paris:

“(...) 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'embaras

E de peine qu'on y est entré." (VOLTAIRE. *Extrait des Embellissements de Paris*, 1750)³⁴

Mais um contratador erudito

O proprietário do teatro de Vila Rica era, em 1770, o contratador João de Souza Lisboa e o arrendatário, o pintor Marcelino Jose de Mesquita. E, apesar das críticas, 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. (ver o documento APM código 205 fls 45-46 DF). Esta carta certifica-nos que o Cláudio Manuel da Costa estava colaborando como autor teatral e traduzindo *José do Egito* de Metastásio. A inauguração do Teatro de Vila Rica induziu as demais Vilas a construírem suas Casas de Ópera. Na Coleção da Casa dos Contos de Ouro Preto existe o recibo de entrega de 4 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. Localizei e li o libreto da última peça citada na seção de manuscritos ocidentais da Biblioteca Nacional de França, na edição de 1744 (Cf. LIMA, Relatório Capes 2003).

Quanto às várias reformas pelas quais passou o teatro, nenhuma chegou a alterar-lhe a filosofia do projeto. A lei 668 de 18 de maio de 1854 previu alternativas para a construção de um novo teatro ou para a reforma da antiga Casa de Ópera. Houve várias tentativas de reconstrução, conforme constatado nos arquivos do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, onde localizei um projeto encomendado por Francisco Diogo de Pereira de Vasconcelos. O engenheiro Borell du Vernay foi encarregado de examinar a situação do velho prédio da rua Santa Quitéria, com indicações das "obras necessárias para convertê-lo em teatro regular" e opinar se esta seria solução mais plausível, ou se, ao contrário deveria ser construída uma nova casa de espetáculos. (AVILA, 1978) As plantas da 1ª ordem de camarotes e da 2ª ordem de camarotes, fachada principal e fachada lateral denotam a intenção contida no projeto de Julio de Borell du Vernay, em janeiro de 1855, que era modificar a proposta inicial devido também ao fato de que a construção original era feita com o processo de pau-a-pique. (arquivo do IPHAN). Du Vernay optou por um novo teatro propondo um projeto para implantar o prédio onde antes existira o Corpo Policial. Porém o alto custo das obras propostas pelo engenheiro francês levou a própria administração da província a reformar a Casa de Ópera, conferindo maior estabilidade e conforto sem alterar-lhe as linhas. Decidido que não se faria um novo teatro e sim se aproveitaria o já existente de uma forma mais estável, foi reconstruído o teatro com pedra e cal. Sobre as antigas fundações foram levantadas largas alvenarias de pedra. As obras de melhoramentos entre 1855-1862 realizadas por Affonso Celso de Assis Figueiredo, mais tarde Visconde de Ouro Preto, não devem ter alterado substancialmente o edifício, restringindo-se à decoração interna.

Sobre obras pictóricas de valor há alguns depoimentos decorrentes dos técnicos que participaram de reforma de 1983, e cujos pareceres foram publicados. O *Estado de*

São Paulo de 03/01/84 saiu com a manchete: "Pintura profana no teatro entre 1854 e 1861. Trata-se de uma alegoria à ópera com uma representação humana da comédia, do drama e da música. Trata-se de uma tarja de 6 metros de comprimento por cerca de 20 cm acima da boca de cena do antigo teatro". Já o *Estado de Minas* de 18-10-1983 relata que "por volta de 1862 houve grande reforma e a estrutura de madeira foi substituída por colunas e grades de ferro. Esta reforma eliminou todas as pinturas artísticas do prédio".

Houve uma reforma mais significativa em 1882, quando a estrutura das quatro ordens de camarotes foi também alterada, adquirindo a forma de ferradura e recebendo piso em declive. Todas essas modificações visaram adaptá-lo às exigências de conforto do século XIX. Quem hoje freqüenta o teatro percebe um clima de envolvimento barroco, propício aos primeiros espetáculos, porém uma análise acurada já permite entrever o rococó e um certo classicismo.

Sabará reconstrói seu teatro: nova sala para um antigo arraial

O ensino das Belas Letras era comum em Sabará, fato que resultou em notáveis manifestações artísticas ainda no século XVIII. Um dos maiores estudiosos do Teatro de Sabará foi o historiador Seixas Sobrinho. (SEIXAS SOBRINHO, 1961), que como todos os demais, cita os viajantes John Mawe (1809), Saint Hilaire (1816), John Emmanuel Pohl (1820), personalidades dotadas de olhar crítico que descreveram os teatros e o cotidiano dos mineiros.

Em Sabará, já no último terço daquele século havia quase 8000 habitantes, entre artífices, negociantes, oficiais de justiça, da milícia, administradores e letrados, incluindo a população escrava de trabalho no campo e nas minas. (SEIXAS, 1961:22) Lucas José de Alvarenga relata que desde os seis anos tivera lições particulares de dois mestres de música e de dois mestres de dança. Encerrou seus estudos de gramática latina, portuguesa e francesa aos 17 anos, sendo o provável autor de uma novela brasileira. Lucas Jose confessou ter escrito uma peça teatral *O Cônsul de Calígula* sobre o Conde da Barca, auxiliar de D. João VI, e, em 1822, escreveu outra: *A Revolução*, da qual extraiu a novela *Statira e Zoroastes*, dedicada à D. Leopoldina, em 1826. (*Anuário Brasileiro de Literatura 1943-1944* apud Seixas, 1961: 22-23)

Existia na lateral da praça central de Sabará uma fonte, ao redor da qual foi exibido um espetáculo acompanhado de um coro de musas, que, espalhadas pelo Parnaso, "davam motes aos insignes poetas, recitando obras para o público" (apud SEIXAS, 1961: 23). Muito comuns no período colonial eram os "outeiros", festas ao ar livre em que os poetas glosavam os motes que lhes propunham os assistentes. O sargento-mor Luiz Antonio Pereira da Costa, do 2º regimento de cavalaria de Sabará era um desses poetas, participando das festas e espetáculos daquela vila. "Pertenceu também a esta afortunada época o jovem poeta João Joaquim da Silva Guimarães, que, mais tarde, já em Ouro Preto, transferiria seus dotes literários a Bernardo de Guimarães, seu filho" (SEIXAS, 1961: 24).

Houve outro teatro no Largo do Paço do Conselho ou Praça do Rosário, de que hoje

não há vestígios, provavelmente erguido entre 1737 e 1740, e que teria sido uma Casa de Ópera primitiva. Há indícios de que a partir de 1783, a Casa de Ópera já estava abandonada, porque os espetáculos cênicos, até 1819, foram representados nos tabladados de madeira em Praça Pública. O códice 80 da Câmara Municipal de Sabará contém documento com notícias de 1786 no qual: "*Dizem Thomaz Ribeiro de Almeida e outros que ajustaram com este Senado o levantar o curro, palanques e todas as pinturas e armações do tablado, como também iluminarias em festas reais, por cento e quarenta e quatro oitavas de ouro*".

Anos mais tarde, em 1794, parece que um novo teatro provisório fora erguido em local da cidade, pois o códice 90 da Câmara Municipal de Sabará revela que: "*Diz Pedro Pacheco de Souza que ele arrematou em praça pública deste Senado a factura do palanque, teatro e curro, pela quantia de 537\$000, pelo que quer ser pago, etc...*". Segundo Seixas, no ato da vereança de 10 de setembro 1800, ficou acordado que se "*representasse na noite do dia 28 do corrente uma ópera no largo da praça desta Villa e que o dito procurador ajustasse os Cômicos, Muzica e Tabelado e tudo o mais que fosse preciso para a dita ópera*". (Códice 104 da Câmara Municipal de Sabará). Estas notícias ratificam o fato de que a velha Casa de Ópera já deveria ter ardido em chamas.

A Casa de Ópera ainda hoje existente é de 1819, e, segundo o artigo publicado em *O Globo* em 4 de julho de 1968 foi projetada pelo arquiteto Amedée Peret. Uma análise da fachada permite perceber que o prédio, erguido em terreno com 16 metros de frente para a rua Direita se impõe na ambiência da rua, ao contrário da Casa de Ópera de Vila Rica, pois o teatro de Sabará se destaca pela presença de sobrados que constituem o casario local de maior vulto, pertencendo às famílias mais abastadas. Apresenta aparência típica das construções civis coloniais, com as portas de entrada que haviam pertencido à antiga cadeia da cidade. Provavelmente a fachada primitiva possuía três janelas no pavimento superior sobre as três portas do pavimento térreo, como era habitual. Atualmente possui cinco vãos de proporções esguias, dos quais dois interrompem a parte superior das pilastras que adornavam a fachada. As bases dessas pilastras sobrevivem, ladeando a porta principal. Internamente, palco e platéia apresentam dimensões semelhantes, fato comum nos teatros de tradição barroca italiana. O piso da platéia, descendente em direção ao palco, é fruto de alguma das intervenções por que passou o edifício. A construção do Teatro de Sabará denota maior leveza arquitetural, pois seu espaço interno permite ao fruidor perceber uma luminosidade e uma atmosfera mais condizente com o espírito neoclássico, ainda que muitos vejam no projeto uma influência shakespeariana.

O Teatro de Sabará, visitado por Pedro I em 1831, foi construído por sociedade de ações. O teatro teve noites de glória com espetáculos de ópera e bons cantores - a soprano Giovanelli em *Lucia de Lamemoor*. Relatos da época dizem que a acústica era surpreendente. Ao gosto do início do século XIX, deixando perceber a elegância das linhas e dos elementos de estrutura interna da sala de espetáculos, o prédio foi reformado em 1839 e em 1885 (quando recebeu pano de boca pintado por Grimm), mas a última restauração atendeu a reconstituição estilística da primitiva feição do antigo tea-

tro (AVILA, 1978:15, e arquivos do IPHAN).

Outras Casas de Ópera foram construídas no século XVIII, como a antiga Casa de Ópera de São João Del Rei, desaparecida antes dos oitocentos. Naquela ocasião, os habitantes começam a preocupar-se com a construção de um novo teatro, fato que só ocorreu em 1839, com o teatro da rua da Prata, construído com alguma influência da arquitetura colonial com elementos do neoclássico.

Algumas considerações

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 à originais estrangeiros, dali também viriam já traduzidos, pois só no século XVIII, alguns poetas que moravam ou nasceram no Brasil começariam a traduzi-los com maior frequência, como pude constatar na adaptação e tradução feita por Cláudio Manuel da Costa para o *Demofonte em Trácia* de Metastásio, localizado no Arquivo Público Mineiro.

Quanto ao cenário, face aos inúmeros e talentosos pintores que viveram nas Minas Gerais, é quase certo que tenham sido de boa qualidade estética, fato denotado pela afirmação do crítico mordaz que foi Saint Hilaire, quando afirma que "*entre as decorações há algumas suportáveis*", descrevendo a casa de Ópera de Vila Rica. (SAINT-HILAIRE, 1830:148)

A pesquisa desenvolvida sobre os teatros edificadas no período colonial nas Minas Gerais -que, graças ao tombamento promovido pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional estão fisicamente na memória e na história de nosso país -, permitiu verificar que os primeiros edifícios teatrais foram erguidos sob a influência dos teatros similares em Portugal, teatros originalmente denominados "casas de ópera", cuja disposição interna remonta aos teatros barrocos italianos. Geralmente com cerca de 400 lugares e com várias ordens de camarotes, denotam o espírito de uma sociedade hierarquizada, que até no teatro impõe a separação de classes. Os espectadores de origem social mais alta ocupavam os melhores lugares. As mulheres, quase sempre ausentes, confinavam-se nos camarotes, enquanto a platéia, sem nenhum conforto, era reservada apenas para os homens, assentados em bancos simples, conforme relato de Saint Hilaire em 1817 (SAINT-HILAIRE, 1830:148). Negros ou pardos, os atores eram de baixa camada social, e as atrizes atuavam tão-somente nos últimos anos do século XVIII. Vale ressaltar que também nos teatros europeus o *parterre* era ocupado pelos espectadores de condição modesta que deveriam ficar de pé, existindo quase sempre um guarda corpo de uma certa altura, em ferro ou madeira, que impedia os ocupantes do *parterre* de subir no palco, em geral estreito e pouco profundo.

O gosto pelo teatro atingia todos os segmentos sociais, significando no século XVIII, em especial nas Minas Gerais, uma característica da época. Os modos de comportamento das classes mais altas representadas pelos dignitários portugueses foram apropriados pelas camadas inferiores, porém, como afirma Norbert Elias, também ocorre o movimento inverso como parte do processo do equilíbrio social. (Cf. ELIAS, 1975:188). Foi assim que a ascensão de uma pequena burguesia constituída apropriou-se do caráter obrigatório dos códigos de comportamento da aristocracia da metrópole, apenas adaptada às dificuldades inerentes à vida na colônia. O censo de Vila Rica em 1804 permitiu observar que parte da população era formada por membros da elite de magistrados e militares, para não citar os comerciantes (boticas, vendas, secos e molhados, estalagens, etc) e religiosos, que possivelmente constituíam o público mais constante nos teatros. Havia, entretanto, uma grande mobilidade social devido ao estatuto dos escravos alforriados que ascendiam socialmente e passavam a participar das atividades de seus antigos proprietários, tornando-se por sua vez senhores de escravos como verificou Paiva. (2001: 88) No mesmo censo ficou comprovado o cadastramento de 42 músicos, que possivelmente também exerciam atividades teatrais, pois estas não foram citadas por nenhum habitante de Vila Rica.

No que tange à arquitetura, a visibilidade e a acústica não estavam ainda entre as preocupações dos projetistas e construtores destes teatros. A orquestra ficava no mesmo nível da platéia, e músicos com seus instrumentos maiores interceptavam a visão dos espectadores acomodados no plano térreo. Adotado em todo o mundo ocidental devido à exportação do gosto pelo espetáculo lírico, tanto na Europa quanto nos países ditos periféricos, o palco italiano, atingiu Portugal, que importava os modelos civilizadores da Itália e da França e, por conseqüência, o Brasil. Os teatros mineiros ainda não constituíam indivíduos arquitetônicos notáveis, estando inseridos na paisagem entre as demais edificações. Nas Itália, quase todos os teatros importantes do setecentos foram edificadas em fundos de quadras. Apesar de uma certa simplicidade na construção, a platéia e as ordens de camarotes já denotam que o espaço geométrico e arquitetural das salas de Vila Rica e Sabará se transformariam no espaço antropológico e perceptivo da existência, refletindo as várias categorias sociais. Mas, acredito que, no Brasil, somente as salas erguidas a partir da segunda metade do século XIX seriam explicitamente projetadas como um verdadeiro organograma das camadas da sociedade, onde os indivíduos realizavam práticas ostentatórias e o desfile nos *foyers* e camarotes era mais importante do que o próprio espetáculo. (Cf. LIMA, 2000: 200-229)

Conclui-se que ao lado da arquitetura religiosa, das talhas, pinturas murais e esculturas, divulgadas mundialmente nos compêndios de História da Arte, a arte teatral era também muito cultivada nas longínquas cidades mineiras, onde os edifícios teatrais, as festas públicas e a presença de inúmeros poetas e músicos denotam uma fase significativa de nosso processo civilizatório, cujo estudo merece ser aprofundado, para garantir a memória e a identidade cultural dos brasileiros.

NOTAS

1 Os principais arquitetos e cenógrafos vieram da Itália: Petrônio Mazzoni, Jaccopo Azzolini, Giancarlo Bibiena, Nicolau Servandoni, Salvatore Colonelli cujas influências reapareceram em seus discípulos portugueses: Simão Caetano Nunes (autor dos projetos dos teatros do Bairro Alto, da rua dos Condes, do Salitre e da Graça); Inácio de Oliveira Bernardes, Lourenço da Cunha; Manoel Caetano de Souza, Manoel da Costa Gaspar; José Raposo e José da Costa e Silva, que desenhou o projeto do Teatro São Carlos.

² O Teatro da Ajuda, construído sob o risco de Bibiena, marca, a partir do 14 de setembro de 1739 a primeira concretização estável do teatro lírico. O arquiteto Bibiena projetou e construiu em 1755 o Teatro do Paço da Ribeira, também chamado de "Opera do Tejo", inaugurado em 2 de maio de 1755, com o espetáculo *Alessandro nell'India*, de David Peres. O terremoto destruiu o teatro do qual restam algumas gravuras. D. Jose fez erguer junto à corte 2 pequenos teatros: o teatro de Queluz e o Teatro de Salvaterra, onde eram encenadas obras de David Peres, Luciano Xavier dos Santos, Sousa Carvalho, Paisiello, Cimarosa. (CAMARA, 1996, 96)

3. "(...) Nós corremos para assistir os espetáculos e ficamos indignados de entrarmos de uma maneira tão incômoda e tão sem prazer, de nos alojarmos tão mal, de vermos as salas tão grosseiramente construídas e teatros tão sem acústica. E de sair com mais embaraço ainda, lamentando termos entrado". (VOLTAIRE. *Extrait des Embellissements de Paris*, 1750- trad. da autora)

BIBLIOGRAFIA

- AVILA, Affonso. *O Teatro em Minas Gerais: séculos XVIII e XIX*. Ouro Preto: Prefeitura Municipal de Ouro Preto e Museu da Prata, 1978.
- BAZIN, Germain. *L'Architecture Religieuse Baroque au Brésil*. Paris: Plon, t.I, 1956, t.II, 1958.
- BOSCHI, Caio. *O Comércio de Manuscritos no Século XVIII em Minas Gerais*. Palestra proferida em 29 de janeiro de 2003 na École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.
- CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago da. *Lisboa: Espaços Teatrais Setecentistas*. Lisboa: Livros Horizonte Ltda, 1996.
- CICCIA, Marie-Noëlle. *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 Duarte. *História do Teatro Português*. O ciclo do Romantismo. (do Judeu a Camilo). Lisboa: Guimarães Editores, 1988.
- ELIAS, Norbert. *La Dynamique de l'Occident*. Trad. Pierre Kamnitzer, Paris: Calman Lévy, 1975.
- HESSSEL, Lothar e READERS, Georges. *O Teatro no Brasil: da colônia à regência*. Porto

Alegre, edições URGS, 1974.

LANGHE, Francisco Curt. "La Opera y las Casas de Opera en el Brasil Colonial." In: *Boletín Interamericano de Musica*, N. 44.

_____. *A Música Barroca*. In: BUARQUE DE HOLANDA, Sergio. (org.) *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960, pp.121-144.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do Espetáculo. Teatros e Cinemas na formação do espaço público da Praça Tiradentes e Cinelândia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e Partes Meridionais do Brasil: tomadas durante uma estada de 10 anos nesse país, de 1808 a 1818*. São Paulo: Martins Editora SA, trad. Milton da Silva Rodrigues 2ª edição, 1951.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, FUNARTE, Ministério da Educação e da Cultura, 1998.

MATHIAS, Herculano Gomes. *A Coleção da Casa dos Contos de Ouro Preto*, Ouro Preto: Casa dos Contos, 1966.

NEVES, José Maria. *Musica Sacra Mineira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

PAIVA, Eduardo França. *Escravidão e Universo Cultural na Colônia: Minas Gerais 1716-1789*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo, EDUSP, 1993.

REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro Português*. Lisboa. Publicações Europa-América, 1972, 2ª edição. (1ª edição em 1968). Coleção Saber.

SAINT-HILAIRE, Auguste. *Voyage dans les Provinces de RJ e de MG*. Tome 2- Paris Grimbert et Dorez Libraires, 1830.

SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias do Distrito Diamantino*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1978, [1ª ed. 1868].

SEIXAS SOBRINHO. *O Teatro em Sabará da Colônia à Republica*. BH: Bernardo Alves, 1961.

SMITH, Robert. *Congonhas do Campo*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1973.

VERSIANI, Carlos. *O teatro no cotidiano das Minas Setecentistas*. Revista do IFAC, (3), 1996.

ARTIGOS EM JORNAIS

"Único Teatro Barroco das Américas, conservado como era originalmente", in: *Estado do Paraná* em 21 de julho de 1974.

CASTRO, Celso Falabela de. "O Teatro de Ouro Preto, o mais antigo da América do Sul". Belo Horizonte: *Estado de Minas*, 20/ 03/1960.