UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MARIANA FRANÇA SOUTTO MAYOR

ESPETÁCULO DISFORME:

O trabalho teatral da Casa da Ópera de Vila Rica (1769-1793)

São Paulo
2020

MARIANA FRANÇA SOUTTO MAYOR

ESPETÁCULO DISFORME:

O trabalho teatral da Casa da Ópera de Vila Rica (1769-1793)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do Título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Ricardo de Carvalho Santos.

Versão corrigida
(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Mayor, Mariana França Soutto

Espectáculo disforme: o trabalho teatral da Casa da Ópera de Vila Rica (1769-1793) / Mariana França Soutto Mayor ; orientador, Sérgio Ricardo de Carvalho Santos . -- São Paulo, 2020.

268 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Teatro colonial 2. Casa da Ópera 3. Vila Rica 4. Inconfidência mineira I. Santos , Sérgio Ricardo de Carvalho II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

MAYOR, Mariana França Soutto. **Espetáculo disforme:** o trabalho teatral na Casa da Ópera de Vila Rica (1769-1793). Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

*Para minha tia Rosa (in memoriam),
que partiu cedo demais, pouco antes
de ver este trabalho finalizado.*

AGRADECIMENTOS

Ao longo desses últimos quatro anos muitas pessoas estiveram ao meu lado e possibilitaram a escrita deste doutorado. Definitivamente não foi um trabalho solitário.

Agradeço, em primeiro lugar, ao meu orientador, Sérgio de Carvalho, pela leitura minuciosa, apontamentos precisos, pelo estímulo constante ao trabalho reflexivo. Foi quem me apresentou, ainda em meados de 2011, a possibilidade de estudar o teatro do século XVIII. Desde então, de forma dedicada e bem humorada, tem me ajudado a abrir veredas para enfrentar os desafios da pesquisa, sempre indicando o ouro que escapa à vista.

Agradeço à professora Iris Kantor pela interlocução constante durante todo o doutorado, respondendo e-mails, mensagens, lendo textos e marcando conversas de forma gentil e carinhosa. Agradeço também por seus apontamentos e reflexões preciosas no Exame de Qualificação, pela aula de historiografia que me deu no Arquivo da Torre do Tombo, em Portugal, e pela presença em minha banca de defesa, com considerações muito importantes.

À professora Beth Azevedo, quem me acompanha desde o início da graduação e quem me auxiliou em diversos momentos no decorrer deste trabalho. Agradeço pelas sugestões de leituras e comentários no Exame de Qualificação, pelos convites para participar de debates e aulas na Universidade, por toda atenção e parceria.

À professora Laura de Mello e Souza, pela forma afetuosa com que me recebeu em seu apartamento, com várias recomendações de pesquisas, contatos, indicando caminhos possíveis a serem percorridos. Agradeço pelo diálogo que mantivemos desde então.

Agradeço muito ao professor Fernando Matos de Oliveira, supervisor desta pesquisa no exterior (Universidade de Coimbra), quem me orientou por entre os arquivos, bibliotecas e referências portuguesas. Agradeço pela gentil recepção e excelentes conversas.

Aos professores Sérgio Alcides, Sílvia Fernandes e Vavy Pacheco Borges por aceitarem participar de minha banca de defesa e por darem contribuições tão valiosas a este trabalho. Foi uma grande alegria para mim poder ouvi-los e aprender com as arguições. Cada um, à sua maneira, também acompanhou esta pesquisa, auxiliando-me com indicações e incentivos.

Agradeço à CAPES pela bolsa concedida durante todo o tempo de realização deste trabalho, instituição pública que possibilitou a dedicação exclusiva necessária para o desenvolvimento a pesquisa. À Fundação Calouste Gulbenkian, pela Bolsa de Investigação sobre Temas da Cultura Portuguesa, fundamental para o aprofundamento do trabalho em Portugal.

Aos funcionários e funcionárias do Acervo Curt Lange, Arquivo Público Mineiro, Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência, Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Biblioteca Nacional de Lisboa, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Museu Arquidiocesano de Mariana. Às secretárias Carla e Helena, da Universidade de Coimbra, pelo acompanhamento na sala Jorge de Faria. Aos funcionários e funcionárias da Pós-graduação ECA/USP, em especial à Tamara, do Programa Pós-graduação de Artes Cênicas da ECA/USP.

Aos professores Angela Barreto Xavier, José Camões e José Machado Pais, pelas conversas, indicações de leituras, contatos nas universidades portuguesas e pelos livros presenteados. À Rita, Tiago, Bia, Diogo, Alexandra e Neno, também minha família, que me recebeu tão bem em Portugal. Aos amigos Jorge Louraço e Amarilis Felizes, pela companhia, conversas e risadas entre Porto e Lisboa.

À pesquisadora Rosana Marreco Brescia, pela generosidade com que tem me acompanhado desde a primeira vez que lhe escrevi. Pelas inúmeras referências, informações, indicações sobre a Casa da Ópera de Vila Rica, objeto de obsessão mútua. Agradeço pela doce recepção no Porto, lugar de onde saí muito feliz com livros e documentos.

Aos professores Adalgisa Arantes Campos, Adriana Romeiro, Caio Boschi e João Adolfo Hansen pela gentileza e atenção ao responderem minhas dúvidas e questões. À Sidnéa Santos, pelo envio de seu Trabalho de Conclusão de Curso sobre a Casa da Ópera de Vila Rica. À Cláudio Remião, pelo compartilhamento de textos de Curt Lange.

À Sarah Adams, da Universidade da Ghent e Wendy-Lou Sutherland, da Universidade da New College, Flórida, por possibilitarem minha ida ao congresso *Staging Slavery*, na Universidade de Ghent, na Bélgica, e pela delicadeza com que me receberam em terras estrangeiras. Ao professor Fredrik Thomasson, da Universidade de Uppsala, Suécia, pela surpreendente amizade e por todos os livros com que me presenteou. E ao professor Johan Verberckmoes, da Universidade de Leuven, na Bélgica, pelas conversas sobre Minas.

Aos colegas e amigos que encontrei (ou reencontrei) pelo caminho. Aos mineiros Ana Tereza Landolfi Toledo, Keli Carvalho Nobre, Lucas Samuel Quadros, Luiz Fernando Lopes, Thaís Tanure, ao carioca Douglas Corrêa, ao cearense Thiago Arrais, às portuguesas Sara Ceia e Mafalda. À Paula Autran, Patricia Freitas e ao editor Claudinei Vieira, da Editora Desconcertos, pelo presente de lançar em livro meu mestrado, dando novo fôlego a essa pesquisa. Aos companheiros do LITS, parceiros de pensamento crítico no teatro.

Ao amigo e professor Salloma Salomão, por todas as indicações, pelo diálogo aberto, franco, cheio de afeto. - e pelos projetos artísticos que vieram e ainda virão. À Érika Rocha e Sara

Mello Neiva, pela amizade e pelos sonhos de criação gestados ao longo desse trabalho. À Luciana Lyra, mulher maravilha, pelos conselhos, estímulos e parcerias. Aos amigos presentes Luisa D'Avola e Vinicius Zapparoli, companheiros de lutas e invenções de novos mundos possíveis. À Paloma Franca Amorim, Bruno Caetano, Máira Gerstner e Paula Cassimiro, irmãos que fiz em São Paulo.

A todos os alunos, colegas professores e funcionários do Instituto de Artes da UNESP, em especial aos orientandos-amigos Andressa Habyack, Beatriz Avellar, Gabriella Rodrigues, Kelly Santos, Luisa Juppe e Raul Moraes Silva.

Ao meu pai, Paulo, por todas as conversas, leituras, cafés e resmungos pela situação política do Brasil - meu mestre de hoje e sempre. À minha mãe, Jucenei, pelo amor e carinho que transbordam de seu sorriso aberto, das ligações constantes e sopinhas de feijão. A torcida quixotesca de ambos foi fundamental para terminar essa pesquisa. À querida Carmen, por todos os livros, almoços, risadas e conselhos, sempre com muito afeto e generosidade. À minha avó Vera, pela fortaleza que tem sido nos últimos meses. Aos meus sogros Angela e Geraldo, companheiros de viagem e aventuras, por todo carinho, estímulo e otimismo. Ao meu companheiro Paulo, pela força, amor, alegria e presença - meu descanso de cada jornada. À minha tia Rosa, uma das pessoas mais doces que conheci, que partiu pouco antes dessa pesquisa ser finalizada. À ela este trabalho é dedicado.

O passado dói fisicamente quando nos aproximamos dele com os olhos cheios de presente.

Viagem de Sabará, Carlos Drummond de Andrade. Confissões de Minas.

Era um escravo fugido/ por si mesmo libertado./ Meu avô se foi à Mata/ vender burro brabo fiado./ Chega lá, deita no rancho/ para pitar descansado./ Duzentas, trezentas léguas/ em macho bem arreado,/ por muito que um homem seja/ de ferro, fica estrompado./ “Vou dormir, sonhar meu sonho/ de cobre e mulher trançado./ Por favor ninguém me amole/ que trago dependurado/ no arção da sela meu coldre/ com pau-de-fogo. Obrigado.”/ “Dormir tão cedo, meu amo?/ se no rancho do outro lado / do rio tem espetáculo/ que há de ser de vosso agrado./ Faz três dias, ninguém cuida/ na roça e no povoado/ senão de ver esta noite/ *A Vingança do Passado*.”/ Nem mais se recorda o velho/ que estava mesmo pregado./ Calça bota, arrocha cinto/ e já se vê preparado. /De noite à luz do candeeiro,/ o drama tem outra face./ É como se à letra antiga/ outro valor se juntasse./ O rosto do ator imerge/ de repente na penumbra/ e uma pungência maior/ entre cangalhas ressumbra./ Metade luz e metade/ mistério, a peça caminha/ estranha. Dormem lá fora/ a tropa e a besta madrinha./ Na noite gelada a história/ fala de nobres de Espanha/ e do dote de uma virgem/ conspurcada pela sanha/ caprina de Dão Fernando./ E depois de mil malícias/ o vil exclama: “Calor,/ ai que calor que abrasa um conde!”/ “Que ouço? Que fuça é esta?”/ Meu avô salta do banco./ O fidalgo enxuga a testa/ que a luz devassa, mostrando/ a estelar cicatriz/ do seu escravo fugido/ bem por cima do nariz./ Empurrando a uns e outros,/ meu avô acode à cena/ e brandindo seu chicote/ (pois anda sempre com ele/ em roça, brejão ou vila)/ fustiga o conde sem pena:. “Bacalhau, ai bacalhau/ que te abraze o rabo, diabo./ Acaba esta papeata/ senão sou eu que te acabo.”/ Era uma vez um artista/ pelo berço mui dotado./ Ficou a noite mais triste/ na trididão do calado./ Cada qual se retirando/ achava bem acertado./ Cumpre-se a lei. Está escrito:/ a cada um o seu gado./ Para um escravo fugido/ não há futuro, há passado,/ pelo que lá vai o conde/ tocando o burro e vigiado./ A tropa sai caminhando/ pelo segundo reinado.

O ator, Carlos Drummond de Andrade, Boitempo I.

MAYOR, Mariana França Soutto. **Espetáculo disforme:** o trabalho teatral na Casa da Ópera de Vila Rica (1769-1793). Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

RESUMO

No dia 06 de junho de 1770, foi inaugurada a Casa da Ópera de Vila Rica, na capitania de Minas Gerais, construída pelo coronel e contratador português João de Souza Lisboa. O prédio teatral, hoje considerado o teatro mais antigo em atividade da América Latina, não foi um acontecimento isolado na colônia, e sua existência se relaciona com a produção teatral portuguesa do período.

Ao mesmo tempo, a história do edifício possui especificidades que se relacionam com a cultura política da vila mineira, rapidamente estruturada pela extração de pedras e metais preciosos, e por meio do trabalho de homens e mulheres escravizadas. Sua construção remonta à formação de uma elite letrada local, desejosa de novas formas de sociabilidade, que alguns anos depois protagonizaria o episódio conhecido como Inconfidência mineira, em 1789.

O presente estudo busca constituir o trabalho teatral da Casa da Ópera a partir das motivações de sua edificação, perseguindo os protagonistas que estiveram envolvidos nos primeiros anos de atividade do teatro; do detalhamento dos modos de organização, pensando as formas de administração, os modelos portugueses em comparação com outros teatros coloniais, o repertório encenado e os artistas envolvidos; assim como do estudo de caso da curiosa representação de *Zaira*, de Voltaire, em 14 de julho de 1793, um ano após as festividades em comemoração ao enforcamento de Tiradentes, no Rio de Janeiro e em Vila Rica, e no mesmo dia de aniversário da Tomada da Bastilha, símbolo do início da Revolução Francesa.

Com ecos aristocráticos e desvios mercantis, a Casa da Ópera de Vila Rica constituiu uma novidade teatral, em relação às formas espetaculares das festividades públicas que dominaram a cena mineira na primeira metade do século XVIII, ao mesmo tempo que fomentou uma cena híbrida, com criações de autores locais, oscilando entre as formas do teatro musicado italiano, a comédia herdeira da tradição espanhola e a tragédia francesa, e revelando, por entre as brechas de um espetáculo disforme, as complexidades da sociedade mineira colonial.

Este trabalho busca debater o trabalho teatral da Casa da Ópera de Vila Rica, através de pesquisas de fontes, análises de textos históricos e teatrais e das relações entre os movimentos

artísticos do barroco e do arcadismo mineiro. O estudo das formas teatrais ligadas a essa Casa da Ópera pode fornecer material para uma maior compreensão de características pouco estudadas do teatro colonial produzido na segunda metade do século XVIII no Brasil.

Palavras-chave: Teatro colonial, Casa da Ópera, Vila Rica, Inconfidência mineira.

MAYOR, Mariana França Soutto. **Missshapen spectacle:** the theatrical work of the Opera House of Vila Rica (1769-1793). Thesis (Doctorate in Theater Theory and Practice) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2020.

ABSTRACT:

On June, 6, 1770, the Opera House of Vila Rica was inaugurated in the captaincy of Minas Gerais. It was built by the Portuguese colonel and contractor João de Souza Lisboa. The theatre building, which is considered nowadays the oldest theatre still active in Latin America, wasn't an isolated event in the colony, and its existence is related to the Portuguese theatre production of the period.

At the same time, the building's history has specificities connected to the political culture of the mining town, which was quickly structured by the extraction of stones and precious metals, based on the work of enslaved men and women. Its construction dates back to the formation of a local literate elite, wishful for new forms of sociability, which a few years later would featured the episode known as Inconfidência Mineira, in 1789.

The present study aims to constitute the theatrical work of the Opera House from the motivations of its construction, pursuing the protagonists who were involved in the early years of the theatre activity; detailing the modes of organization, considering the forms of its administration, the Portuguese models in comparison to others colonial theatres, the staged repertoire and the artists involved; as well as the study of the curious episode of the performance of *Zaira*, tragedy by Voltaire, on July 14, 1793, a year after the festivities of the hanging of Tiradentes, in Rio de Janeiro and Vila Rica, and on the same day of the anniversary of the Storming of the Bastille, symbol of the beginning of the French Revolution.

With aristocratical echoes and commercial detours, the Opera House of Vila Rica was a theatrical novelty regarding the spectacular forms of public festivities that dominated the mining scene in the first half of the 18th century, at the same time that it produced a hybrid scene, with creations by local authors, oscillating between the forms from the Italian musical theatre, the comedy heir to the Spanish tradition and the French tragedy, revealing, by the gaps of a missshapen spectacle, the complexities of the mining colonial society.

The present work intends to discuss the theatrical work of the Opera House of Vila Rica, throughout researches of sources, analysis of historial and theatrical texts and through the relations

between the Barroco and Arcade movements. The study of the theatrical forms from this Opera House can provide materials for a greater understanding of the colonial theatre produced in the second half of the 18th century in Brazil.

Key-words: Colonial brazilian theatre; Opera House, Vila Rica, Inconfidência mineira.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
-----------------	----

CAPÍTULO 01

OS SENTIDOS DA CONSTRUÇÃO DA CASA DA ÓPERA DE VILA RICA.....	24
1.1 O projeto de construção da Casa da Ópera de João de Souza Lisboa.....	26
1.2. Vida cultural em Minas na primeira metade do século XVIII: o caso da Casa da Ópera de 1751.....	36
1.3 Aproximações sociais e formalizações culturais: práticas da elite letrada de Vila Rica.....	42
1.4 O poeta, a arcádia e a ópera.....	50
1.5 João de Souza Lisboa, o construtor.....	62
1.6 Teatro, comércio e poder na segunda metade do XVIII: transações entre Lisboa e Vila Rica.....	72

CAPÍTULO 02

MODOS DE ORGANIZAÇÃO DA CASA DA ÓPERA DE VILA RICA (1770-1775).....	91
2.1 João de Souza Lisboa como proprietário da Casa da Ópera: administração e contratos.....	93
2.2 A prática do arrendamento dos teatros públicos em Portugal.....	99
2.3 Entre formalização e dependência: administradores, empresários e proprietários na Casa da Ópera de Vila Rica.....	103
2.4 Marcelino José de Mesquita como administrador e ensaiador.....	107
2.5 Precariedades e adversidades: alguns casos sobre a busca de repertório por João de Souza Lisboa.....	114
2.6 Censura e circulação de textos.....	120
2.7 Temporadas, repertório e gêneros.....	125
2.8 <i>São Bernardo</i> , de Cláudio Manuel da Costa	132

2.9 <i>Alexandre na Índia</i> e as representações do poder.....	146
2.10 <i>Siganinha</i> e graciosos na Casa da Ópera de Vila Rica.....	163
2.11 Busca por atores.....	175
2.12 Escravidão nos palcos da Casa da Ópera.....	177

CAPÍTULO 3

UMA APRESENTAÇÃO DE <i>ZAIRA</i> , DE VOLTAIRE, EM 1793.....	190
3.1 A cena trágica no teatro de Vila Rica.....	197
3.2 Voltaire entre Portugal e o Brasil.....	202
3.3 <i>Zaira</i> , a Casa da Ópera e a Inconfidência.....	206
3.4 A peça: <i>Zaira</i>	212
3.5 Versões de <i>Zaira</i>	227
3.6 Das dificuldades da tragédia, das facilidades da comédia.....	237
3.7 A cultura letrada e teatral pós-inconfidência.....	241
FONTES E BIBLIOGRAFIA.....	249

ABREVIATURAS

AHMI - Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência

AHU - Arquivo Histórico Ultramarino

ANRJ - Arquivo Nacional do Rio de Janeiro

ANTT – Arquivo Nacional da Torre do Tombo

APM - Arquivo Público Mineiro

CC – Casa dos Contos

CMOP – Câmara Municipal de Ouro Preto

RAPM – Revista do Arquivo Público Mineiro

SC - Seção Colonial

INTRODUÇÃO

Esta tese de doutorado nasceu de um interesse pessoal em estudar história do Brasil colonial ainda durante a graduação em Artes Cênicas na ECA/USP, depois de ler o controverso *Casa-grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, para um processo de teatro da companhia paulistana Os Fofos Encenam. O que seria uma leitura de estudos comum destinada a criação em grupo, acabou se transformando em uma pequena obsessão, que me motivou a cursar disciplinas no departamento de História da FFLCH/USP e a procurar o meu então professor de *Teatro e sociedade*, Sérgio de Carvalho, e conversar sobre a possibilidade de pesquisar em um mestrado a obra *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra - uma paixão que vinha da adolescência e que trazia a colônia pela via temática.

Sérgio, meu futuro orientador, foi quem então me apresentou o objeto de estudo que se tornaria o tema de meu mestrado: as festas coloniais, analisadas da perspectiva das artes cênicas, mais especificamente uma famosa festa mineira, chamada *Triunfo Eucarístico*, que ocorreu em Vila Rica, em 1733, no auge da rápida formação da capitania.

Os desafios de uma pesquisa em historiografia do teatro brasileiro me foram revelados na prática durante o mestrado como o universo da paleografia e pesquisa de fontes manuscritas em arquivos, as leituras de bibliografia na área de história, antropologia, musicologia, e a necessidade de imaginação para tentar constituir os fenômenos teatrais, dada a sua efemeridade e ausência de registros históricos.

Como pensar uma encenação de tablado em praça pública em uma vila colonial do século XVIII? Quem seriam os atores, os músicos, o público? Qual a forma de representação? O que mais, para além do que era apresentado nos palcos provisórios, poderia ser considerado teatro, entre tantas espetacularidades possíveis, como cavalhadas, touradas, procissões, danças, coros? E quais os sentidos estéticos, políticos, religiosos que tal fenômeno envolvia?

As perguntas iniciadas em minha pesquisa de mestrado intitulada *Triunfo Eucarístico como forma de teatralidade no Brasil colônia*, defendida em 2014, levaram a outras questões a partir do estudo das formas espetaculares setecentistas, pois em Vila Rica, em 1770, quase quarenta anos depois da festa pública do *Triunfo*, surgiu um edifício teatral chamado Casa da Ópera: o que motivou essa construção? Quais as figuras que estavam envolvidas? Quais eram suas funções naquela sociedade colonial? O que era representado nos palcos, como e por quem?

A existência de um prédio teatral em Vila Rica, situado na mais rica capitania da América portuguesa, revela um processo de mudança das formas teatrais em Minas Gerais. Se até a primeira

metade do século XVIII eram os cerimoniais públicos, organizados por irmandades religiosas e pela câmara local, os principais espaços de produção cultural da vila, mobilizando toda a população na criação de academias de circunstância, construção de arquiteturas efêmeras, decoração de casas, ruas, tablados (envolvendo inclusive a apresentação de peças teatrais) para a formação de um espetáculo barroco de enorme apelo sensorial, na segunda metade do século teríamos também, além das celebrações que continuavam a existir, um prédio especializado na representação de peças, óperas, concertos e danças, que funcionava a partir de uma administração privada, mediante a venda de ingressos e assinaturas de camarotes.

A construção do edifício, hoje considerado o teatro mais antigo em atividade na América Latina, e que completa em 2020, 250 anos, não foi um fato isolado nem em Minas Gerais, muito menos na colônia, e se conecta à produção teatral portuguesa do século XVIII, em termos de modos de organização, repertório encenado e funções estéticas e sociais, como veremos mais adiante.

Do ponto de vista da historiografia do teatro brasileiro, o surgimento das Casas da Ópera significou um ponto de virada. Os historiadores desde o início do século XX tratam dessas novidades artísticas como o início das atividades teatrais regulares no Brasil.

Os primeiros a comentar sobre esses edifícios foram Henrique Marinho, Carlos Sússekind de Mendonça, Lafayette Silva e Múcio da Paixão, num contexto pós-independência, ainda com uma expectativa de formação de Brasil-nação.¹ Paixão, por exemplo, considera que a Casa da Ópera do Rio de Janeiro foi “a primeira manifestação franca e decisiva de arte dramática em terras de Sta Cruz”.² A ideia de que o teatro representa uma “manifestação franca e decisiva de arte dramática” vem em contraposição às teatralidades das festas públicas que, para o historiador:

(...) até meados do século XVIII a poesia lyrica era a única que se tinha possivelmente desenvolvido no Brasil, e que ainda assim era uma poesia toda de imitação, sem raízes no povo, e distinguindo-se apenas por uma leve cor local. Deante desse facto, e em vista da falta de uma base popular e de um caráter nacional bem acentuado, não era para admirar que o drama nacional não tivesse ainda podido

¹ Henrique Marinho faz a duvidosa análise: “Naquelle theatro de século XVIII, intermittente e esporadico, eram principalmente peças hespanholas em espanhol que se representavam, e talvez alguma italiana, traduzida naquella lingua ou na sua lingua. Certamente no Norte como no Sul, porem principalmente no Norte, outras peças foram representadas. Era bem melhor isso para os nossos avós, que os espectaculos das correrias dos indios, soltando gritos, batendo com os pés e com os arcos, ao partirem para a guerra ou o horripilante espectáculo dos festins em terreiro, comemorando o sacrificio dos prisioneiros, cuja carne iam tragar.” MARINHO, Henrique. *O Theatro Brasileiro: alguns apontamentos para sua história*. Paris/ Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904, p. 45.

² Atualmente sabe-se que a Casa da Ópera do padre Ventura não foi o primeiro prédio teatral construído na Am. Portuguesa. Nireu Cavalcanti em “O Rio de Janeiro Setecentista” descreve uma escritura de fundação de uma sociedade para gerir um teatro de marionetes, de 1719, no Rio de Janeiro, anterior, portanto, à “Opera dos Vivos” do padre Boaventura, de 1749 (data citada em uma escritura de empréstimo, segundo Nireu Cavalcanti). CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 171-172.

PAIXÃO, Múcio da. *Theatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Moderna, 1936, p. 68

formar. Demais a civilização não estava ainda consolidada entre nós para fazer sentir a necessidade de uma scena regular. Os únicos ensaios dramáticos do primeiro período de nossa scena foram exclusivamente os mysterios religiosos; fora disso foram realizadas apenas algumas representações theatraes nas festas da corte, constituídas não só de dansas mimicas e entremezes, mas também de comedias propriamente ditas. Infelizmente essas peças eram escriptas em hespanhol, e os actores se serviam da mesma língua.”³

De fato, não era possível a existência de um “drama nacional” sem o surgimento de uma nação e de individualidades capazes de uma produção artística original. Para ele, o caráter nacional é um pré-requisito para a criação teatral e, pelo fato de no século XVIII ainda sermos uma colônia, o teatro não poderia se desenvolver plenamente. Em terras coloniais, o que havia eram desdobramentos, apropriações e aclimações – na expressão de Antonio Candido - da cultura produzida na metrópole.⁴

Embora Paixão não exemplifique o que para ele seria considerado um “drama nacional” podemos tomar como hipótese que o autor estivesse à procura de textos dramatúrgicos escritos por autores locais. Se a conjectura estiver correta, é possível concluir que Paixão prioriza a literatura dramática em relação às teatralidades existentes e que assim, considera como produção teatral expressiva, a escrita de textos teatrais por autores brasileiros em território nacional. Nada disso seria possível na América Portuguesa, antes da “criação” do país Brasil.

Mais adiante, já na década de 1960, historiadores como Galante de Sousa apresentam uma nova perspectiva, abrangendo o fenômeno cênico em “vias mais amplas” e considerando que “literatura dramática, cenografia, interpretação e muitos outros aspectos devem entrar em linha de conta para a distribuição racional da matéria.”⁵ Ou seja, Galante de Sousa está a procura não só do “texto teatral brasileiro”, como também da cena e suas possíveis teatralidades e, como os outros, considera o século XVIII como sendo o início do teatro regular no Brasil:

³ GALANTE DE SOUSA, J. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960, p. 115.

⁴ Parte-se do pressuposto desenvolvido por Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira*, de que os modelos culturais que serão estruturados na colônia são provenientes de Portugal: “A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas (...).” CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira v. I*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, p. 09.

Lafayette Silva em 1938, explicita, mesmo que timidamente, um indício de relação do teatro colonial com o teatro português. Entretanto, a consideração acertada de Lafayette Silva se misturou a citações sobre a Casa da Ópera do Rio de Janeiro (o grande referencial dos historiadores) que partiam de um romance literário do final do século XIX, chamado *Gabriella: crônicas dos tempos coloniais*, de Velho da Silva. O teórico cita trechos da obra ficcional como se fossem fontes historiográficas, o que deve ter causado no mínimo confusão para os leitores da época. LAFAYETTE SILVA. *História do teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 22.

⁵ CANDIDO, op. cit., p. 09.

Só na segunda metade do século XVIII, o Brasil conheceu o teatro regular, isto é, as representações levadas a efeito, com certa regularidade, em casas a isso especialmente destinadas, e por elencos organizados em moldes mais ou menos estáveis.⁶

Para esse autor, a regularidade da produção teatral estaria relacionada com a existência de uma estrutura complexa de formação de companhias teatrais, repertórios, público pagante, maquinarias, músicos para a orquestra e empresários que intermediariam as temporadas das companhias com o proprietário do prédio teatral. Décio de Almeida Prado, em publicações posteriores, considera os mesmos pressupostos de Galante de Sousa: “Cabe-nos considerar essa inovação um progresso essencial da atividade cênica, sobretudo porque os prédios teatrais foram utilizados por elencos mais ou menos fixos, com certa constância no trabalho.”⁷ Prado ainda escreve que:

(...)Se, no entanto, para conferir ao conceito (teatro) a sua plena expressão, exigirmos que haja uma certa continuidade de palco, com escritores, atores e público relativamente estáveis, então o teatrão só terá nascido alguns anos após a Independência, na terceira década do século XIX.⁸

Em estudo contemporâneo à publicação do historiador, Edwaldo Cafezeiro compartilha do mesmo ponto de vista: será apenas no início do século XIX que haverá a noção de uma “produção teatral estável”. Entretanto, justifica essa produção tardia pela ausência de documentação histórica que contemple o período anterior.⁹

De fato, a ausência de documentação sobre o teatro do século XVIII foi um impasse para estudos mais detalhados do início da segunda metade do século XX - assim como é uma dificuldade

⁶ Ibid., p. 121. A opinião de Galante de Sousa é também compartilhada pelos historiadores Lothar Hessel e Georges Readers em estudo de 1974: “Sintetizando, ao fim do período colonial, neste Brasil imenso, a braços com a vastidão de seu território e com a pouca densidade demográfica, e esta mesma acumulada em poucas ilhotas culturais, o teatro ainda não emergira de um período vegetativo. (...)É bem verdade que já existiam algumas casas de espetáculo e que não faltavam mesmo alguns elencos com certa estabilidade, constituídos geralmente de pretos e mulatos, com exclusão de mulheres. Mas, autores (e atores) dramáticos de maior gabarito ainda não haviam surgido.” HESSEL, Lothar; READERS, Georges. *O teatro no Brasil: da colônia à regência*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1974, p. 77.

⁷ O historiador Sábato Magaldi compartilha dos mesmos pressupostos de Décio. MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Global, 1996, p. 27.

⁸ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 15.

⁹ “Até o momento em que o teatro, com a chegada de D. João VI, veio exercer-se como atividade regular, passando já sob D. Pedro I, a receber também um enorme impulso na sua parte literária, não será possível estabelecer parâmetros críticos numa avaliação da qualidade estética do que se fez em nossos palcos. Poucas ou inexistentes são as descrições dos espetáculos, sem o que não podemos ter nem mesmo uma pálida ideia do aspecto propriamente cênico do palco de então.” CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmen. *História do Teatro Brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 88.

até hoje. Talvez o historiador que tenha reunido maior bibliografia e documentações seja Galante de Sousa, que compila uma grande lista de textos, citações, relatos e fontes sobre o teatro em várias regiões do Brasil nesse período. O trabalho de Cafezeiro, assim como dos pesquisadores Lothar Hessel e Georges Readers, do Rio Grande do Sul, no livro *O Teatro no Brasil: da colônia à regência*, de 1974, inclusive aprofundam o de Galante de Sousa, pois os autores organizaram novas citações de obras e documentos que nos ajudam a imaginar um teatro possível feito no século XVIII.

Ruggero Jacobbi, interessado nas manifestações cênicas no período colonial, escreve, no período em que esteve no Brasil, apontamentos sobre a história do teatro brasileiro. O diretor italiano reitera a ideia do surgimento de um “teatro regular” no Brasil no século XVIII e orienta sua análise para um pequeno estudo da famosa Casa da Ópera do padre Ventura no Rio de Janeiro. A análise entretanto, não deixa de ter um caráter interpretativo ao constatar que:

O século XVIII marca o início de uma existência mais regular das artes cênicas, mas somente na segunda metade do século em edifícios adequados e com companhias estáveis. Nas primeiras décadas, os espetáculos ocorrem ainda somente em ocasiões excepcionais e em lugares públicos já conhecidos (praça, palácio, colégio e igreja, mesmo que em 1726 o bispo Fialho o vetou em uma pastoral). Para perceber o salto que se deu neste século, em termos de consciência e liberdade teatral, basta comparar a pastoral de 1734 do mesmo bispo Fialho, proibindo qualquer espetáculo público, sagrado ou profano, em qualquer lugar, com o decreto governativo de 17 de julho de 1771 (...) Toda essa produção cheira a Europa, a dependência literária, a teatro de Corte.¹⁰

Considerando os estudos de Galante de Sousa, Prado, Magaldi e Jacobbi, assim como os estudos de Cafezeiro e Hessel e Readers, as Casas da Ópera significaram um “progresso teatral” e possuíam “certa constância no trabalho” por se tratarem justamente de um “teatro regular”. Somado a essa interpretação, ainda podemos considerar o fato de que esses prédios teatrais não surgiram sem contradições: eles oscilaram entre uma forma amadora e profissional; entre a formação de um mercado teatral e a manutenção de formas societárias aristocráticas – como Jacobbi bem sinalizou, entre outros aspectos, há um cheiro de “Europa, dependência literária e teatro de corte”.¹¹

A ideia de uma *regularidade* na produção teatral pode ser vista em diálogo com o sistema literário formulado por Antonio Candido. Os pressupostos que distinguem as *manifestações*

¹⁰ JACOBBI, Ruggero. *Teatro no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

¹¹ O estudo mais recente sobre a história do teatro brasileiro organizado pelo professor João Roberto Faria, de 2012, *História do Teatro Brasileiro*, concentra novas análises de vários pesquisadores do teatro brasileiro, porém, em se tratando do teatro produzido na colônia, os três textos existentes são de autoria de Décio de Almeida Prado, já publicados anteriormente no livro de 1996. FARIA, João Roberto (orgs). *História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva/ SESC, 2012, v. 1.

literárias da literatura, considerada pelo autor como um “sistema de obras ligadas por denominadores comuns” eram:

(...) a existência de um conjunto de produtores literários mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral uma linguagem traduzida em estilos), que liga uns aos outros.¹²

A interação dos três fatores em conjunto formava um sistema simbólico, onde a perspectiva de *continuidade literária* determinava elementos e padrões que eram transmitidos historicamente (seja para aceitá-los ou negá-los): “sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização.” Para Antonio Candido a segunda metade do século XVIII foi o momento decisivo em que as manifestações literárias passaram a ter o estatuto de sistema, justamente na produção dos chamados *arcades mineiros*.

Se adotarmos essa perspectiva para pensar o teatro da América portuguesa no século XVIII, chegamos ao impasse contido na ideia de *regularidade*. O que vemos na prática, através do estudo da Casa da Ópera de Vila Rica, são tentativas de se organizar uma produção teatral regular. Por isso conceitos como o de *repertório*, *temporada*, *profissional*, *continuidade* são instáveis e explicam mais o que essa produção almejava do que propriamente se constituiu. Se a ideia de “*sistema*” for sinônimo de manutenção de temporadas teatrais anuais com repertório variado, público pagante, artistas especializados, a história do teatro de Vila Rica estaria mais próxima ao que Candido chamou de “história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura”. Neste âmbito, é muito mais o desejo de se constituir uma produção teatral, do que de uma atividade continuada propriamente dita.

Ainda no caso específico da vila colonial mineira, a análise do trabalho teatral da Casa da Ópera no final do século revela particularidades do contexto local, desde as figuras que se mobilizaram para a construção do edifício aos textos apresentados. O teatro é fruto da cultura urbana de Minas Gerais, uma capitania formada violenta e vertiginosamente através da corrida do ouro e metais preciosos, sob o trabalho de homens e mulheres escravizadas. Ali a força do dinheiro se misturou ao desejo de distinção de ares aristocráticos, fazendo do edifício um espaço privilegiado para novas sociabilidades. Do ponto de vista das formas teatrais, foram criadas teatralidades híbridas e instáveis que por sua vez transpareciam os desajustes daquela própria sociedade.

¹² CANDIDO, op. cit., 1981, p. 23.

Partindo dessas premissas, este trabalho busca analisar a produção teatral da Casa da Ópera mineira em três capítulos, considerando três momentos fundamentais que se ligam à cultura política local do final do século XVIII e ao controverso episódio da Inconfidência Mineira.

O primeiro, intitulado “Os sentidos da construção da Casa da Ópera de Vila Rica (1768-1770)”, analisa a edificação do prédio teatral como parte de um projeto artístico que teve como protagonistas figuras da elite letrada local, como o poeta Cláudio Manuel da Costa; o governador geral José Meneses de Castelo Branco e Abranches, o Conde de Valadares; e o coronel e contratador João de Souza Lisboa, incluindo uma rede de contatos entre intelectuais residentes em Portugal, como Basílio da Gama, Silva Alvarenga e Alvarenga Peixoto.

O segundo capítulo, “Os modos de organização da Casa da Ópera de Vila Rica (1770-1775)” discute detalhadamente questões sobre o funcionamento do teatro, como formas de administração, busca de textos e atores, constituição de repertório e temporadas teatrais, assim como aspectos da atuação. A investigação é feita a partir do cotejamento com modelos de organização de teatros públicos portugueses, em especial o do Bairro Alto, e de outras Casas da Ópera na América portuguesa, como a do Rio de Janeiro e a de São Paulo, considerando a estrutura escravista atroz da sociedade mineira colonial.

Por fim, o terceiro capítulo, chamado “Uma encenação de *Zaira*, de Voltaire, em 1793”, busca constituir a representação da tragédia *Zaira*, do filósofo francês Voltaire, pensando seus sentidos estéticos e políticos no contexto pós-Conjuração mineira. Neste capítulo, personagens do início da tese reaparecem, deixando escapar que, de alguma forma, a história do teatro de Vila Rica no século XVIII diz respeito também à trajetória dos letrados inconfidentes e a um processo de aburguesamento cultural torto que mesclava ao mesmo tempo espírito cortesão e revolta antifiscalista e antimetropolitana.

O estudo da Casa da Ópera de Vila Rica pretende contribuir para discussões historiográficas sobre o teatro brasileiro no século XVIII. O recorte de análise na famosa cidade mineira, localizada no mais importante centro econômico da América portuguesa, busca aprofundar pesquisas que podem ser ampliadas para outros teatros coloniais, pensando suas especificidades. Se a análise das atividades do teatro revela certa precariedade, deixa transparecer também os ímpetus criativos que marcaram sua história cheia de contradições e que dizem respeito à formação labiríntica do nosso passado colonial.

CAPITULO 1

OS SENTIDOS DA CONSTRUÇÃO DA CASA DA ÓPERA DE VILA RICA

A vastidão desses campos/A alta muralha das serras/ As lavras inchadas de ouro/ Os diamantes entre as pedras/ Negros índios e mulatos/ Almocafres e gamelas/ Os rios todos virados/ Toda revirada, a terra/ Capitães, governadores,/ padres, intendentes, poetas./ Carros, liteiras douradas,/ cavalos de crina aberta/ A água a transbordar das fontes./ Altares cheios de velas./ Cavalhadas. Luminárias./ Sinos. Procissões. Promessas./ Anjos e santos nascendo/ em mãos de gangrena e lepra/ Finas músicas brotando/ as alfaías das capelas./ Todos os sonhos barrocos/ deslizando pelas pedras./ Pátios de seixos. Escadas./ Boticas. Pontes. Conversas./ Gente que chega e que passa./ E as ideias.

Romance XXI ou Das ideias. Romanceiro da Inconfidência, Cecília Meireles.

Na descida da ladeira de Santa Quitéria, próximo à construção da monumental Igreja de Nossa Senhora do Carmo, estava localizado o novo edifício teatral de Vila Rica, cuja aparente simplicidade seguia os padrões arquitetônicos dos teatros públicos portugueses do período. Na noite fria de 06 de junho de 1770, dia de aniversário d'El Rey D. José I, as luminárias do centro da vila guiavam os olhos curiosos: foi a inauguração da Casa da Ópera.¹³

O *foyer* iluminado por candeeiros aguardava a chegada do público, que pela escada central, seria conduzido para a bela sala em formato de lira. Ali, os espectadores poderiam se dispor nos assentos da platéia, ou, se tivessem maior poder aquisitivo, acomodariam-se nos camarotes localizados nas laterais ou andares superiores, fechados por pequenas portas corrediças e iluminados por velas. No tablado central, atores e cantores, acompanhados de músicos com violas, violinos, flautas, clarins, representariam comédias e óperas para figuras ilustres da capitania - entre elas o governador-geral José Meneses Castelo Branco e Abranches, o Conde de Valadares, que tinha exclusividade no camarote principal do teatro, decorado com cortinas de tecidos finos e mobiliado com refinadas cadeiras de jacarandá.¹⁴ Para quem já havia estado na corte, a existência de uma Casa

¹³ Em carta de 08 de março de 1770, o contratador e construtor do teatro João de Souza Lisboa revela que queria terminar rápido a pintura do edifício porque “6 de Junho hey de dar a caza corrente, que faz annos Sua Magestade”. CARTA enviada por João de Sousa Lisboa ao Tenente Joaquim José Marreiros a 8 de março de 1770 sobre a contratação de Marcelino José de Mesquita para as decorações da Casa de Ópera. Belo Horizonte, APM, CC 1205. fls 11v e 12.

¹⁴ cf. LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/ Edusp, 1975, p. 333; SAINT- HILAIRE, Auguste. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, p. 73. BRESCIA, Rosana Marreco. *É lá que se representa a comédia: A Casa da Ópera de Vila Rica (1770-1822)*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012, p. 152-163.

da Ópera em terras de penhascos e florestas tropicais, acalmaria os espíritos mais saudosos de Portugal. Agora, a a vila teria também um teatro. Mas por quê um teatro?

O evento de estreia de uma temporada teatral e operística no coração do centro econômico da América portuguesa, em meados da segunda metade do século XVIII, revela elementos de uma sociedade colonial com desejo de distinção e reconhecimento, temperada com aspirações aristocráticas e lampejos de ilustração. O teatro edificado materializou debates ideológicos daquele momento histórico que nos levam a indagar sobre os sentidos e os agentes da sua construção, assim como sobre as funções que o teatro desempenharia naquela sociedade tão contraditória e desigual.

Casa da ópera de Vila Rica quase ao centro da foto, construção com três portas principais, pintada de amarelo.

Fotografia da autora, tirada da escadaria da Igreja de N. Sra. do Carmo (2019).

1.1 O projeto de construção da Casa da Ópera de João de Souza Lisboa

Foi um ourives de origem portuguesa¹⁵ o responsável pela edificação da Casa da Ópera de Vila Rica. João de Souza Lisboa, Coronel do Regimento da Nobreza Privilegiada e Reformados da Vila, desde 1761, enriqueceu-se a partir da década de 1750 como arrematante de contratos de entradas e passagens na capitania das Minas. Era preciso ter capital acumulado para aplicá-lo em um teatro na América portuguesa, e Souza Lisboa tinha. Documentos atestam que o contratador gastou cerca de “dezasseis mil cruzados” para, num lote em declive, erigir o prédio teatral.¹⁶

A iniciativa de um homem de negócios na colônia investir em um pequeno teatro chama a atenção: numa terra inóspita, de “lavras inchadas de ouro”, nas palavras de Cecília Meirelles, em que o enriquecimento advindo da mineração fora o mote para a rápida urbanização, onde em poucas décadas, de um arraial formou-se uma complexa sociedade, estruturada pedra sobre pedra pelas mãos de negros escravizados, em que a vida cultural orbitava em torno da Igreja e das Ordens Terceiras, fazendo do triunfo do ouro, a celebração do “teatro da religião”¹⁷, por que um contratador, homem da elite local, teria o esforço de construir um teatro?

É certo que a Casa da Ópera edificada por Souza Lisboa não foi uma construção isolada nem na própria vila, nem na Capitania de Minas Gerais, muito menos na América portuguesa. De alguma maneira, aquele século XVIII, junto com a descoberta de ouro e diamantes nas Minas, traria também edificações especializadas para a apresentação de espetáculos teatrais e musicais não só em Vila Rica, mas em várias capitanias luso-americanas.

Há documentos que comprovam a existência de Casas da Ópera em Salvador, Belém, São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre, desde pelo menos 1719. É deste ano que se tem notícia de um pequeno teatro de marionetes, na cidade do Rio de Janeiro, através de uma escritura de sociedade

¹⁵HABILITAÇÃO da Ordem de Cristo de João de Souza Lisboa, natural de Lisboa, filho de Antonio de Souza, e de Anna Lopes. De 28 de junho de 1758. Habilitação da Ordem de Cristo, Letra J, Maço 10, nº 8. Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

¹⁶ CARTA enviada a João Baptista de Carvalho, residente em Lisboa, em 31 de julho de 1770 sobre a construção da Casa da Ópera que lhe havia sido encarregada e a compra de materiais necessários para o funcionamento da mesma. Belo Horizonte, APM, CC 1206, fl. 2v e 3.

¹⁷ No relato publicado em Lisboa, em 1734, sobre a festividade *Triunfo Eucarístico*, que ocorreu em Vila Rica, em 1733, por ocasião da trasladação do Santíssimo Sacramento da Igreja de N. Sra. do Rosário dos Pretos para a nova Igreja da Matriz do Pilar, há o comentário do autor Simão Ferreira Machado: “a nobilíssima Vila Rica, mais que esfera da opulência é teatro da Religião”. MACHADO, Simão Ferreira. *Triunpho Eucharístico*, exemplar da cristandade lusitana em pública exaltação da fé na solene trasladação do Diviníssimo Sacramento da Igreja da Senhora do Rosário, para um novo templo da Senhora do Pilar em Vila Rica, corte da Capitania das Minas. Lisboa Ocidental: Oficina de Musica, 1734. In: AVILA, Afonso. *Resíduos Seiscentistas de Minas Gerais. v. I*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967.

entre um construtor de bonecos, um pintor e um músico. As três partes iriam administrar um “presépio”¹⁸ que começaria suas atividades na noite de natal daquele ano, e que poderia estendê-las enquanto durasse a sociedade.¹⁹

Outro teatro permanente na capitania aparece no relato de um tripulante francês, datado de 1748, quando a nau *L’Arc-en-Ciel* aportou no Rio de Janeiro.²⁰ Ali o marinheiro viu marionetes de “tamanho natural”, cujas “vozes e movimentos agradavam e o mecanismo era bastante bom para ser percebido”²¹, apresentando uma peça teatral sobre a conversão de pagãos por Santa Catarina. Na hipótese de Nireu Cavalcanti, o teatro era o mesmo citado em uma escritura de arrendamento assinada poucos anos depois pelo famoso Padre Boaventura Souza Lopes (Padre Ventura), em 1754²².

A partir desta data surgiram dois prédios teatrais na cidade: a Ópera dos Vivos e a Ópera Nova, ambos de propriedade do mesmo padre, que funcionaram alugados para terceiros. Tais edifícios marcaram uma novidade artística: a representação de peças teatrais com atores “vivos”, tal qual o nome da primeira ópera sugere, substituindo as marionetes. Ainda há uma polêmica sobre

¹⁸ A representação teatral com motivo religioso da natividade de Cristo era comum no século XVIII. Herdeira das tradições medievais, a forma presépio tinha especial popularidade no período natalino. Na fonte documental de arrendamento do Teatro da Graça, em Lisboa, em 1769, há a descrição de que o prédio anteriormente servia “de representação de presépio”. ESCRITURA de arrendamento do Teatro da Graça a Cláudio José António de Azevedo (7 de Setembro de 1769) Arquivo Distrital de Lisboa - Livro de Notas 748 (1º Cartório Notarial-ofício B), ff. 49-50. Disponível em: Documentos para a História do Teatro em Portugal, da Universidade de Lisboa <http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=241&sM=t&sV=presépio>. Acesso em 05/10/2019.

Na América portuguesa, há o relato do viajante Saint-Hilaire, em Barbacena, que iria ver um presépio representado por títeres, com “cenas da Sagrada Escritura”. SAINT- HILAIRE, op. cit., p. 64.

¹⁹Nireu Cavalcanti detalha o surgimento desse primeiro teatro no Rio de Janeiro: “A história do teatro na cidade do Rio de Janeiro, com prédio específico para suas apresentações, inicia-se com a fundação de uma sociedade para exploração comercial de um “presépio”. Em 29 de novembro de 1719, três artistas empresários assinaram a escritura de sua fundação, cabendo a Plácido Coelho de Castro a produção das figuras a serem esculpidas; a Manoel Silveira a pintura e instalação das peças; e a Antonio Pereira a tarefa de lhe colocar a música polifônica de pelo menos “quatro vozes”, além de cuidar dos instrumentos musicais necessários. O plano dos sócios era inaugurar o presépio ainda no final do ano de fundação da sociedade, ficando Antonio Pereira responsável pelo recolhimento da receita angariada nos dias de espetáculo e posterior rateio entre os membros.” CAVALCANTI, op. cit., p. 171.

²⁰ Ibid., p. 172. Rogério Budasz comenta que a descrição apareceria décadas depois incluídas no livro de viagens do naturalista Pierre Sonnerat, *Voyage aux Indes Orientales et à la Chine*, de 1806. BUDASZ, Rogério. *Teatro e música na América portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder*. Curitiba: Deartes/UFPR, 2008, p. 32.

²¹ “Tudo parece indicar, a despeito da falta de confirmação documental contundente, que esse teatro de marionetes representava uma evolução do presépio abrigado na Casa da Ópera do padre Boaventura, que anos mais tarde imprimiu-lhe outra direção: em substituição ao bonecos, adotou atores de carne e osso, razão pela qual começou a se chamar “Ópera dos Vivos” (...) CAVALCANTI, op. cit., p. 172.

²²Ibid., idem.

qual teatro teria originado o outro e por quanto tempo se mantiveram em atividade.²³ Fato é que só há documentos sobre a Ópera dos Vivos até 1760, marcando a permanência da Ópera Nova como a casa de espetáculos principal do Rio de Janeiro na segunda metade do século XVIII.

Após o falecimento do padre Boaventura, em 1772, a sala descrita como “bela” pelo viajante francês Bougainville, que teria visto “obras primas de Metastasio”²⁴, passou a ser propriedade de Luiz Dias de Souza, irmão do padre. Em 1775, Dias Souza assinou uma escritura de sociedade com Manuel Luiz Ferreira. No contrato, o irmão do padre entrara “com a mesma casa, vestuários e óperas”, enquanto Ferreira seria “caixa e administrador da mesma casa e óperas”.²⁵ Entretanto, entre o final de 1775 e o início de 1776, depois um incêndio destruir o prédio²⁶, Ferreira pede dois empréstimos para a Irmandade de Santa Cruz dos Militares para edificar um novo teatro.

Foi a partir da reconstrução do teatro que Ferreira se tornou o proprietário da nova Casa da Ópera na capital do vice-reinado. Exceção na América Portuguesa, Manuel Luiz Ferreira de administrador se tornou dono do teatro, enriquecendo-se e nobilitando-se nesse processo: acumulou 21 imóveis como patrimônio, assinava com a patente de alferes, o casamento de sua filha teve como padrinho o próprio vice-rei, e foi alçado ao posto de brigadeiro do exército português, obtendo o

²³ Para Cavalcanti o prédio teatral de 1748 teria dado origem à Ópera dos Vivos, chamada assim por substituir as marionetes por atores “de carne e osso”. Rogério Budasz e Lino Cardoso seguem essa hipótese. Ver CAVALCANTI, p. 174; BUDASZ, OP. CIT., p. 33; e CARDOSO, Lino de Almeida. *O som social: música, poder e sociedade no Brasil* (Rio de Janeiro, século XVIII e XIX). São Paulo: Edição do autor, 2011, p. 98. Rosana Brescia acredita que a Ópera dos Vivos se trata de outro prédio, já que o teatro fora construído em terreno herdado por Boaventura após a morte de sua mãe, em 1760. Ver BRESCIA, Rosana Marreco. *From puppets to Opera: 300 years of the first permanent theatre of Brazil*. Revista Musica Hodie, 2019, Vol. 19, p. 07-08.

²⁴“Cependant les attentions du vice-roi pour nous continuèrent plusieurs jours: il nous annonça même de petits soupers qu’il se proposait de nous donner au bord de l’eau, sous de berceaux de jasmins et d’orangers, et il nous fit préparer une loge à l’Opéra. Nous pûmes, dans une salle assez belle, y voir les chefs-d’oeuvre de Métastasio (...)” BOUGAINVILLE, Louis-Antoine. *Voyage autour du monde: par la frégate du Roi la Boudaise et la flûte Étoile*. Paris: Gallimard, 1982, p. 112 (chapitre V).

“Contudo, a atenção que nos dava o vice-rei continuou por mais dias; ele até nos anunciou as pequenas ceias que se propunha a nos oferecer à beira-mar sob e jasmins e laranjeiras, e nos preparou um camarote na ópera. Nós estávamos em uma sala assaz bela, onde pudemos assistir as obras primas de Metastasio (...) (tradução da autora).

²⁵ Arquivo Nacional, Rio de Janeiro. 4o Ofício de Notas, 1775, livro 89, f. 63-4. Apud. CARDOSO, op. cit., p. 150.

²⁶ Há uma divergência quanto às possíveis datas dos incêndios. Para Budasz em 1776 houve um incêndio durante a apresentação de *Encantos de Medeia*, de Antônio José da Silva; BUDASZ, op. cit., p. 35. Cardoso analisa uma escritura de empréstimo de 30 de outubro de 1775 “para com eles fazer a nova casa da ópera por se haver queimado a que havia”. Arquivo Nacional, 4 ofício de notas, 1775, livro 90, f. 94-95. Apud. CARDOSO, op. cit., p.150.

Hábito da Ordem de Cristo.²⁷ Até a chegada da família real e a construção de novo teatro São João, inaugurado em 1813, a Casa da Ópera de Manuel Luiz Ferreira seria a referência na apresentação de peças teatrais e óperas no Rio de Janeiro.

Décadas antes, por volta de 1729, foi construído por “meios privados” um tablado na Casa da Câmara de Salvador - não se sabe exatamente se numa sala da câmara ou no pátio externo - por ordem do vice-rei Conde de Sabugosa. O palco teria sido feito para atender “aos desejos do governador”, destinado “aos exercícios cômicos que combatem os desejos”²⁸. Após quatro anos, o rei D. João V ordenara a demolição do tal tablado, em carta de 9 de outubro de 1733, atacando a existência “indecorosa” de um palco de comédias dentro de uma instituição do poder português na América:

Dom João por graça de Deus Rei de Portugal e dos Algarves d’aquém e d’além mar (...)faço saber a vós José dos Santos Varjão, ouvidor geral da Comarca da Bahia que se viu a vossa carta de oito de maio deste presente ano em que me dáveis conta de que entrando em correição na Casa da Câmara dessa cidade a vistes indecorosamente ocupada de um tablado de comédias e de uns palanques para assento do auditório, permanecendo sempre armado há três para quatro anos e que além de representações sérias se passava a outras de injuriosos arremedos em opróbrio de várias pessoas, por cuja causa parecendo- nos esta

²⁷CAVALCANTI, op. cit, p. 174-175.

Manuel Luiz Ferreira foi um dos administradores/ proprietários mais estudados na historiografia do teatro brasileiro sobre o século XVIII. Henrique Marinho, Carlos Sússekind Mendonça e Mucio da Paixão comentam sobre Ferreira. Vale aqui transcrever o trecho do livro *O Theatro no Brasil*, de Mucio da Paixão, em que o autor cita um documento divulgado pelo jornal carioca O Paiz, de 1906:

“Em um documento inédito divulgado pela imprensa, encontram-se as seguintes referencias de um contemporâneo de Manuel Luiz: ‘Vamos aos hábitos: já se não querem no Rio, agora tudo é comendador, ha casaca e farda onde não cabe mais nada; são verdadeiramente taboletas de ourives, cheias de placas; finalmente, é commendador um Manuel Luiz que no governo do Lavradio tocou fagote em um regimento e no theatro foi alcoviteiro do mesmo Lavradio; e no governo do conde de Rezende era capitão de ordenanças, e o seu bobo na ocasião de tomar o café depois do jantar, e além de commendador é moço da câmara e apesar de tudo ainda é empresario e dono do theatro, e em dias de beneficio ainda quando ha motim por bilhete, elle aparece a dar as providencias e ouve chufa tremendissima. Deste lote ha muitos commendadores que ainda vão á Alfandega ajudar os seus caixeiros a procurar fardos; tudo aquilo que se respeitava e com que se premiava as pessoas de alta nobreza, e aquelles que se punham próximos a essas pessoas pelos seus relevantes serviços, está muito ridicularisado; d’aqui vem apparecerem immensos pasquins como o da porta da casa do sr. Manuel Luiz, que vae transcripto: “Quem desejar/ Ser commendador/ Toque fagote/ Ou seja tambor” Francisco Joaquim Alvez Branco Muniz Barreto. Carta dirigida a Manuel Ignacio da Cunha Menezes, transcripta n’O Paiz, de 15 de julho de 1906. PAIXÃO, op. cit., p 77

Em consulta a Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro não foi encontrada a edição descrita por Paixão o trecho citado. Tentei buscar em outras edições do jornal, mas tampouco encontrei. Para um estudo mais aprofundado, seria necessário analisar a documentação referente às práticas administrativas de Manuel Luiz Ferreira.

²⁸ Ofícios relativos à construção de um tablado na Sala de Vereanças da Câmara de Salvador da Bahia em 1729. AHU_ACL_CU_005, Cx.45, D.4043, Microfilme Rolo.50. Cf. Apêndice VII, I. Apud. BRESCIA, Rosana Marreco. *C’est là que l’on joue la comédie: les Casas da Ópera en Amérique Portugaise (1719-1819)*. Tese de doutorado. Universidade de Paris IV e Universidade Nova de Lisboa, 2010, p. 119.

indecência indigna de tão veneranda Casa destinada somente para as mais graves dependências e empregos da República (...)»²⁹

O palco não se configurou exatamente como um edifício teatral aos moldes das Casas da Ópera do Rio, entretanto a construção “complexa e cara” manteve-se em atividade por 4 anos até a ordem régia - provavelmente uma consequência de disputas internas do poder local, protagonizada pelo ouvidor José dos Santos Varjão.³⁰

Cerca de 30 anos depois, em 1760, outro tablado foi erigido em Salvador, localizado na Praça do Palácio, seguindo recomendações do Senado da Câmara para as celebrações de bodas reais de D. Pedro e da princesa D. Maria. Neste palco foram apresentadas as óperas *Alexandre na Índia*, *Antaxerxe* e *Dido Abandonada*, todas do poeta italiano Metastasio. Como parte da arquitetura efêmera da festa, o tablado foi logo desmontado. Salvador iria conhecer um novo teatro apenas em 1812, com a inauguração do Teatro S. João, assim como o Rio de Janeiro teria uma casa de espetáculos de mesmo nome, inaugurada em 1813 (ambas sob a proteção do príncipe regente, D. João VI).

Em São Paulo, há fontes documentais que atestam o encerramento das atividades teatrais de uma Casa da Ópera localizada na Rua São Bento, em 1763, feito à pedido do Senado da Câmara. Este alegava que “não conviria ao bem comum da cidade o fazer-se semelhante casa”, considerada uma “grande ofensa a Deus”³¹, utilizando justificativa semelhante à do rei D. João V para o fechamento da Casa da Ópera de Salvador. Apesar das tentativas, as atividades teatrais não cessaram com o fechamento do prédio, pois pouco tempo depois, em 1766, foi montado um palco provisório para as comemorações do nascimento do príncipe da Beira, com a representação de comédias.

Um novo edifício teatral só seria construído em 1767 ou em 1769 com a intervenção direta do governador-geral da província, o Morgado de Mateus, como anexo do Palácio do Governo.³² Era o

²⁹ Salvador, Arquivo Histórico, Cartas de S. M. ao Senado, 1710-1745, cód. 27.1, f.149v-150r. Apud. BUDASZ, op. cit., p. 27.

³⁰ Ver BUDASZ, op. cit. p.28; BRESCIA, op. cit., 2010, p. 118-121.

³¹ Atas da Câmara municipal de São Paulo, 1763, XIV, 457, 469 e XVI, 496, p. 496. Apud. BUDASZ, op. cit., p. 47.

³² Ruy Vieira Nery data de 1767 a inauguração do teatro, com a representação da ópera *O Anfitrião*, de Antonio José da Silva. NERY, Ruy Vieira. Lhe chamam uma nova corte : a música no projecto de administração iluminista do Morgado de Mateus em São Paulo (1765-1784) », in NERY, Ruy Vieira (ed.) *As Musicas Luso-Brasileiras no final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações*, Actes du Colloque International de Lisbonne 2008, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008. Budasz compartilha da data citada por Nery, 1767. Ver BUDASZ, op. cit., p. 48. Entretanto, Rosana Brescia analisa que a primeira referência ao funcionamento do prédio, em documentação da Biblioteca Nacional, seria de 1769. BRESCIA, op. cit., 2010, p. 135.

próprio governador responsável pela contratação de outros artistas e manutenção de seu prédio teatral, como fica explícito no relato do próprio Mateus em seu diário:

(...) Com a minha chegada acodio da Bahia Antonio Manço e seus irmãos, todos professores de Muzica, providos das melhores solfas de bom gosto do tempo presente. Ensinarão logo vários tiples e como as festividades na Cidade não dão lucros suficientes para se poder conservar hum bom Coro de Muzica como o de Manso da Mota lhe ajuntei eu a direção da Caza da Opera que já havia. Cujá Caza não representa formalmente todas as semanas como em outras partes, mas sim quando sucede, e em dias mayores, porque também não rende o Lucro suficiente para se conservar regularmente e aparte. Porem com huma e outra couza era o que bastava para o dito Manso ir vivendo, e se fazerem as Couzas bem (...) porque isto mais he hum divertimento que eu conservo quase todo a custa da minha bolça, do que huma caza da Opera formal e fomentada pelo Povo.³³

O músico mineiro Antonio Manso trabalhou como regente da orquestra do teatro - e também do coro da Sé, ao mesmo tempo em que ficou encarregado da busca por novas partituras e libretos, à mando do governador geral. É curioso que o proprietário não esconde em seu comentário que a Casa da Ópera era mantida por sua própria “bolça” para seu “divertimento”, apesar de frequentemente “convidar” membros da elite local para assinar os camarotes do teatro. Até 1775, data da partida o governador de São Paulo, o prédio teatral seguiu sob seus cuidados. Após esse ano, o prédio manteria suas atividades até 1823, administrado por militares.³⁴

De maneira similar ao teatro do Morgado de Matheus em São Paulo, construído em torno da figura do governador-geral da capitania, em Belém, em 1775, uma Casa da Ópera foi erigida no jardim do Palácio do Governador (à época, João Pereira Caldas), com a ajuda financeira de membros da elite local, também “assinantes de camarotes”, e com projeto arquitetônico assinado pelo italiano Antonio Landi.³⁵ Oito anos mais tarde, um naturalista testemunhou que o prédio teatral, apesar da beleza de sua construção, só abria suas portas poucas vezes ao ano, sugerindo que seu funcionamento dependia do próprio governador:

Raras vezes se abre o teatro que fez erigir a um lado do Palácio o Sr. João Pereira de Caldas, porque não tem cômicos pagos para este fim; e os que nele representam algumas

³³AHIL, SP, cat. D. 2666. Apud. DUPRAT, Régis. *A música na Sé de São paulo colonial*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Musicologia : Paulus, 1995, p. 51.

³⁴ Os nomes seriam o do tenente Joaquim de Oliveira, e posteriormente, uma sociedade composta por Francisco Jorge de Paula Ribeiro, capitão do segundo regimento de milícias; Antônio Manuel de Jesus Andrade, sargento-mor e Joaquim José Freire da Silva. BUDASZ, op. cit., p. 48. Ver também BRESCIA, op. cit., 2010, p. 140.

³⁵ cf. BUDASZ, op. cit., p. 53-55; BRESCIA, op. cit., 2010, p. 126-130.

vezes são curiosos, que dedicam estes obséquios aos senhores Generais. Até um teatro de muito bom fundo, ao menos proporcionado à Grandeza e comprimento da casa, que é suficientemente asseada; e não deixa de ter suas visitas de algum gosto.³⁶

No início do século XIX, a Casa da Ópera foi demolida e, em 1817, no mesmo local, outra foi construída pelo Conde de Vila Flor. Em Porto Alegre, também foi o governador-geral o responsável pela construção da primeira Casa da Ópera da vila. José Marcelino de Figueiredo ordenou a construção de um prédio para representação de óperas durante o tempo que ficou no poder (de 1769 a 1771, e depois de 1773 a 1780). Cinco anos depois, em 1805, documentos atestam que uma nova Casa da Ópera estava em funcionamento em Porto Alegre aos cuidados do padre de origem portuguesa Amaro de Sousa Machado que atuaria como empresário, contratando atores para formação da “Companhia dramática do Rio Grande”. Em seu testamento, ele afirmou que fora proprietário do Teatro Nacional da Vila e que sua construção teria tido o apoio do governador-geral, Paulo José da Silva Gama. O teatro funcionou de maneira mais ou menos regular, com algumas interrupções até 1824.³⁷

Seja São Paulo, Porto Alegre, Salvador ou Belém, a maior parte das vilas da América Portuguesa tiveram Casas da Ópera construídas ao longo do século XVIII através da mediação de autoridades políticas locais, algumas funcionando inclusive como extensão do poder administrativo, como é visível no caso de São Paulo. O Rio de Janeiro foi o local de intervenção da política menos aparente, com autonomia relativa frente a um mercado teatral em vias de formalização e com maior regularidade em termos de funcionamento.³⁸ Mesmo assim, o teatro contava com a presença constante do vice-rei. É o que nos revela a documentação das cartas do Morgado de Matheus, quando em 1765 esteve na capital do vice-reinado:

20 de junho de 1765: “O Sr. Conde tinha mandado preparar a ópera e conduzindo o Sr. Governador a ela, se divertiu, vendo representar Precipícios de Faetonte, com excelente música e danças. (...) No dia 28 esteve o Sr. Governador fechado com a dita escrita e à noite veio o coche procurá-lo para a ópera e se executou Alexandre na India com excelentes danças e música.³⁹

³⁶Miscelânea histórica para servir de explicação ao prospecto da cidade do Pará, 19 set. 1784. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, MS 21, 1, 007. Apud. Ibid., p.54.

³⁷ cf. Ibid., p. 123-125.

³⁸ Há documentos que indicam apresentações semanais ao longo das temporadas teatrais. Ver CARDOSO, op. cit., p. 54.

³⁹ Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, 21, 04, 14, maço 1, f. 16r - 18v. Apud. BUDASZ, op. cit., p. 36.

Na América portuguesa setecentista a existência das casas de espetáculo dependiam do suporte financeiro e/ou político de autoridades locais. Mesmo no caso do teatro da capital do vice-reinado, no Rio de Janeiro, a frequência da maior autoridade local certamente proporcionava prestígio e legitimação política para as atividades artísticas. Em Vila Rica não seria diferente. No caso da vila mineira, o primeiro nome que aparece na documentação sobre o teatro é o de um investidor privado, o coronel e contratador de entradas e dízimos chamado João de Souza Lisboa. Entretanto, ao analisar outras fontes documentais surgem novos nomes, revelando que a aparente iniciativa do contratador poderia integrar outras figuras numa espécie de projeto cultural envolvendo parte da elite local mineira da segunda metade do século XVIII. Mas a quem mais interessaria a construção de um teatro?

No dia 31 de julho de 1770, João de Souza Lisboa enviou uma carta a um de seus agentes na colônia, o alferes João Batista de Carvalho. No texto, após uma longa descrição de afazeres, negócios e contas, o coronel dá a seguinte informação num pequeno parágrafo ao final da carta:

(...) estou aqui encarregado de huma Casa de Opra que me mandaram fazer e a fiz que me chegou a dezasseis mil cruzados e agora não tenho mais remédio que suprir com o que he preciso para ella.⁴⁰

A informação de que “mandaram fazer” uma Casa da Ópera, sugere que o empreendimento de João de Souza Lisboa estava subordinado a determinações superiores a ele: alguém teria designado um dos homens mais ricos e poderosos da capitania de Minas Gerais a construção de uma Casa da Ópera?

É certo que a sociedade mineira na segunda metade do século XVIII, mesmo com certa mobilidade e imprevisibilidade, ainda seguia um padrão societário hierárquico e rígido, e por isso, um pedido ou uma ordem de uma autoridade política não poderia ser descartada por mais rico e bem relacionado que fosse o coronel. Mas por que teriam mandado Lisboa construir uma Casa da

⁴⁰CARTA enviada a João Baptista de Carvalho, residente em Lisboa, em 31 de julho de 1770 sobre a construção da Casa da Ópera que lhe havia sido encarregada e a compra de materiais necessários para o funcionamento da mesma. Belo Horizonte, APM, CC 1206, fl. 2v e 3.

Foi o filólogo português Manuel Rodrigues Lapa, exilado no Brasil pelo regime salazarista, quem primeiro registrou, em artigo intitulado *A Casa da Ópera de Vila Rica*, de 1968, a importância desse material para o estudo da Casa da Ópera de Souza Lisboa. No texto, o pesquisador cita e comenta trechos de cartas enviadas a agentes do contratador em Minas, Rio de Janeiro e Lisboa, trazendo questões importantes sobre o prédio teatral. Rodrigues Lapa, com esse pequeno artigo, tornou-se uma das grandes referências no estudo da Casa da Ópera de Vila Rica. LAPA, Manuel Rodrigues. *A Casa da Ópera de Vila Rica*. In: Suplemento Literário do Jornal Minas Gerais, 20 de janeiro de 1968. As documentações citadas por ele foram estudadas por Curt Lange, e retrabalhadas com novas interpretações pelos musicólogos Rosana Marreco Brescia e Rogério Budasz em suas respectivas pesquisas.

Ópera? Quem poderia ter ordenado a construção da Casa da Ópera? E por que essa informação é importante para o estudo da produção teatral desse pequeno teatro?

O filólogo português Manuel Rodrigues Lapa, um dos primeiros estudiosos da Casa da Ópera de Vila Rica revela uma possibilidade:

Por aqui se pode concluir que a construção do teatro fora uma imposição do Governador, a troco, sem dúvida, de concessões ao rendeiro, que não olvidava, para além de tudo os seus legítimos interesses; e que a 31 de julho já estava concluído (...).⁴¹

O governador ao qual Rodrigues Lapa se refere é o nobre português José Luis de Meneses Castelo Branco e Abranches, Conde de Valadares, que em 1768, com menos de 25 anos, tomou posse como governador-geral da Capitania de Minas Gerais, e governou Minas até 22 de maio de 1773 (data em que pediu para se ausentar provavelmente por conta de seu futuro casamento). Segundo Laura de Mello e Souza, José Luis de Meneses Castelo Branco e Abranches nasceu em uma família da alta nobreza portuguesa, diretamente subordinada à corte. Foi o sexto Conde de Valadares e antes de ir para Minas como governador apenas assentou praça no Regimento de Aveiras e foi promovido a capitão em 1762 – o que leva a historiadora a analisar que seu cargo em Minas viera mais pela importância de sua família, do que por algum merecimento:

A história posterior de D. José Luis de Meneses revela que o governo de Minas foi episódio deslocado em sua vida de nobre palaciano: Gentil Homem da Câmara da Rainha D. Maria I, deputado da Junta dos Três Estados, Inspetor Geral do Terreiro Público e das Estradas, Enviado Extraordinário e Ministro Plenipotenciário em Madrid em 1785; por fim, o escolhido para receber na fronteira D. Carlota Joaquina, futura princesa do Brasil, que se dirigia a Portugal para desposar o primo D. João, futuro rei de Portugal, Brasil e Algarves: Valadares foi “o primeiro que a serviu naquela ocasião da sua felicíssima entrada nestes reinos”, serviço invocado pela rainha ao reconhecer em 1791 o título de seu filho D. Álvaro de Noronha, o sétimo conde.⁴²

Dada a importância de Valadares nas Minas naquele momento histórico, a hipótese de Rodrigues Lapa nos revela indícios do que pode ter acontecido. Afinal, quem mais ordenaria um

⁴¹LAPA, op. cit., p. 5.

⁴² SOUZA, Laura de Mello e. *Norma e conflito: aspectos da história de Minas no século XVIII*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, p 188-189.

rico e prestigioso contratador construir um prédio teatral senão a maior autoridade política, extensão do poder real de uma região visada e controlada pela Coroa na América portuguesa como Vila Rica?

Se tomarmos como exemplo outras Casas da Ópera na colônia por contraste, a presença de governadores e de membros das câmaras locais participando da construção de prédios teatrais é uma constante, como nos casos já citados anteriormente, por exemplo, a Casa da Ópera do Morgado de Matheus, em São Paulo; a Casa da Ópera de Belém e a o Teatro da Casa da Câmara em Salvador. Entretanto, nesses três casos, as autoridades locais não apenas mediarão, como também eram proprietárias e tinham controle das atividades dos teatros, diferentemente da Casa da Ópera de Souza Lisboa.

Por outro lado, a participação de autoridades políticas coloniais na construção de prédios teatrais também pode ser entendida dada a função das câmaras municipais em se responsabilizar por um calendário festivo cívico e religioso na América portuguesa, por determinações régias. As práticas representacionais coloniais se concentravam, em sua grande maioria, nas festividades públicas e, mesmo numa festa religiosa, como Corpus Christi, por exemplo, a câmara fazia parte de sua organização. Ou seja, a produção cultural na colônia passava por iniciativas das autoridades locais, que por sua vez, representavam de forma mais ou menos enfática o poder da Coroa.

Contudo, mesmo considerando a intensa participação de governadores gerais na vida cultural de suas capitanias, no caso da Casa da Ópera de Souza Lisboa temos algumas perguntas ainda sem respostas. Se o Conde de Valadares foi quem ordenou a construção da Casa da Ópera, o que explica essa ordem ter sido dada ao contratador João de Souza Lisboa? O que motivou essa ordenação? E quais seriam os outros personagens por trás dessa iniciativa?

Perseguindo essas questões, é possível traçar uma hipótese sobre o projeto cultural de parte da elite intelectualizada da vila, que foi se formando ao longo do século XVIII e ganharia maiores proporções na segunda metade do século, seguindo padrões comportamentais e ideais aristocráticos misturados às novidades da Ilustração.

1.2 Vida cultural em Minas na primeira metade do século XVIII: o caso da Casa da Ópera de 1751

Há documentos que comprovam que anos antes de Souza Lisboa começar a construir seu teatro, houve iniciativas de homens locais para encomendas de óperas e solfas em Vila Rica. Curt Lange relata que na correspondência de Francisco Gomes da Cruz, de 1743 a 1768, para o Capitão Paulo Pereira de Sousa, em cartas com procedência de Mariana e Vila Rica, há alguns comentários sobre músicas e óperas. Diz-se na carta de 18 de maio de 1743: “As óperas e a loa estão huma maravilha.”⁴³ Num provável esboço do texto *La Ópera y las Casas de Opera en el Brasil Colonial*⁴⁴, o pesquisador alemão revela novas figuras na cidade com interesse em material operístico:

En fecha que no hemos podido precisar, el Contratador capitán Manoel Ribeiro dos Santos, abogado, estabelecido en Villa Rica con almacén, donde se vendían productos de la tierra y los géneros importados de Portugal, realizada periodicamente pedidos de libros y musica en cartas dirigidas a Jéronimo Rodrigues Airão, estabelecido en Lisboa en la “Rua das Carnizarias”. En uma carta solicitó: “...6 tomos de opras, ou menos não havendo tantas..., os tomos q’ouver de opras hum de cada couza..., as mais modernas que houver como vindo a opera do Alecrim e Manjerona...; E hum jogo operas as mais novas.”⁴⁵

A documentação analisada pelo musicólogo nos revela que o interesse pela cultura operística e teatral europeia já ocorria em Vila Rica desde pelo menos o início da década de 1740. Seriam encomendados “livros e música” além de “6 tomos de óperas”, das “mais modernas que houver, como Alecrim e Manjerona” - fazendo referência a ópera de Antonio José da Silva, *As guerras de Alecrim e Manjerona*, representada pela primeira vez em 1737, no Teatro do Bairro Alto, com marionetes. Não havia só um interesse difuso, mas um desejo de atualização frente ao repertório dos teatros públicos portugueses já na primeira metade do século XVIII em Minas. Curt Lange inclusive comenta que é provável que a primeira Casa da Ópera de Vila Rica seja datada de 1737⁴⁶.

⁴³Nesta anotação, Curt Lange comenta: “É correspondência muito extensa. Ver as cartas de 09 de maio e de 18 de junho de 1743. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Seção Manuscritos, I-9-9.” ANOTAÇÃO de Curt Lange sobre documento do Arquivo Nacional. Belo Horizonte, ACL/UFGM 10.3.16.07.

⁴⁴ LANGE, Curt. *La Opera y las Casas de Opera en el Brasil Colonial. Boletín Interamericano de Musica. Washington D.C., n. 44, 1964.* Pelo que se sabe até agora, este número do Boletim não se encontra no acervo Curt Lange.

⁴⁵Provável esboço do texto *La Opera y las Casas de Opera en el Brasil Colonial*, de Curt Lange. Belo Horizonte, ACL/UFGM. Cx. 23, Série 10.3.16.13, fl. 4.

⁴⁶ A data aparentemente segue uma pista deixada pelo arquiteto Silvio de Vasconcelos num documento relativo a um assentamento. Mas não há qualquer indício na obra do arquiteto e historiador mineiro que traga a referência dessa informação, portanto não consideramos aqui que a primeira Casa da Ópera date de 1737.

Fato é que a Casa da Ópera de João de Souza Lisboa não foi o primeiro edifício destinado para representações teatrais na vila mineira. Há indícios de que houve um primeiro - e desconhecido - teatro em Vila Rica, por escassas fontes documentais relativas aos preparativos das festividades de aclamação de D. José I, em 1751.⁴⁷

No contrato do músico incumbido de organizar a música das cerimônias religiosas, óperas e contradanças públicas da festa, Francisco Mexia, há a descrição dos espetáculos que seriam executados em uma Casa da Ópera “aberta ao público” - e que foi demolida pouco tempo depois:

Digo eu Francisco Mexia que eu ajustei com o procurador do Senado o senhor José Correia Maia procurador do Senado na presença do mesmo Senado a Música para a função da Coroação Del Rei o senhor Dom José que Deus guarde o primeiro para o Te Deum Laudamus a dois coros com seis tiples bons e seis rabecas dois rabecões e trompa e 8 vozes precisas para a dita Música e três óperas que vêm a ser Labirinto de Creta o Velho Serjo os Encantos de Merlin com as melhores figuras e uma destas será o Pedro Francisco Lima do Rio das Mortes e porei a casa da ópera pronta à minha custa e as portas francas para o povo e serei obrigado nos três dias festivos por na rua contradanças na melhor forma que puder e no curro todas as tardes tudo com a bizzaria possível e serei obrigado a fazer à minha custa e dar cumprimento a toda esta obrigação à satisfação deste Senado com o qual ajustei tudo por preço de cento e oitenta oitavas de ouro para o que obrigo minha pessoa e bens e por verdade lhe passei este de minha letra e sinal.⁴⁸

A imagem do edifício teatral com as “as portas francas para o povo” seria mais literal e radicalizada do que aparenta a expressão de Mexias, pois outra fonte documental informa que João Martins da Costa foi o responsável pela construção de um tablado com “colunas e esteios” no “frontispício” da casa da câmara “para se celebrar, como se celebrou a aclamação de sua

⁴⁷Os musicólogos Rogério Budasz e Rosana Brescia analisam de forma aprofundada a documentando sobre as festividades de Aclamação de D. José I em publicações recentes. BUDASZ, op. cit., p. 40. ; BRESCIA, op. cit., 2010, p. 88. Curt Lange, no texto *A organização musical durante o período colonial brasileiro*, de 1966, cita as práticas artísticas de Francisco Mexias, comentando sobre as celebrações das exéquias de D. João V e a Aclamação de D. José I. Lange afirma que “Mexias era um músico **mestiço**, e que devia ser um excelente profissional pelo valor que recebeu por seus trabalhos.” Lange não encontra mais traços de suas atividades musicais a partir de 1751. LANGE, Curt. *A organização social no período colonial brasileiro*. In: Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, v. 4. Coimbra, 1966, p. 80-81. (grifo da autora)

Neste trabalho utiliza-se as expressões “negros” e “mestiços” para designar mulheres e homens escravizados de origem africana ou descendentes de escravizados numa tentativa de abarcar a diversidade racial existente na colônia, considerando as nuances sociais de uma pele mais ou menos escura. Sabe-se que na América portuguesa havia inúmeras formas de designação racial como “preto”, “pardo”, “mestiço”, “cabra”, “mulato”, “crioulo”, “trigueiro”, “escuro” ou “moreno” e segundo Russell-Wood “os extremos diametralmente opostos do espectro racial (branco-negro) nem sempre correspondiam aos extremos diametralmente opostos do espectro moral.” RUSSELL-WOOD. A. J. R. *Escravos e libertos no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 49-50.

Agradeço aos amigos Salloma Salomão e Érika Rocha pelas conversas sobre o tema.

⁴⁸“Belo Horizonte, APM, CMOP, cx. 25, doc. 11, f. 3 Apud: BUDASZ, op. cit., p. 40 (grifo da autora).

Magestade”, pelo valor de 43 oitavas e quatro partes⁴⁹. Descrito no documento como pintor, Martins da Costa escreve de próprio punho que acordou com o Senado para:

(...) demolir a parede da casa da ópera frente a rua de sorte que se possa lograr todo o povo que estiver na dita rua as operas que se fizerem tambem de dentro da dita casa demolir o curral, tirando-lhe o soalho, e o gradiamiento que esta por dentro, que tudo serei obrigado a fazer com toda a segurança, e perfeição que carecer; como também por este me obrigo a tornar a fazer de novo de tudo a dita parede de frente da rua de pau a pique (...) e o mais de dentro da dita caza que se demolir, o tornarei a compor na mesma forma em que estava sem que o dono da dita casa experimentem prejuizo (...)⁵⁰

A ideia era tornar o teatro o mais “público” possível para que os espectadores pudessem assistir da rua aos espetáculos. Talvez descrentes da importância estrutural de uma das paredes principais do edifício, não esperavam que a destruição da parede, somada à presença de muitas pessoas no teatro, fosse acabar por destruir o prédio teatral, deixando-o em “ruína”:

Diz Manuel Ferreira do Carmo que na forma da obrigação em que se acha em poder desse Senado comprio com o pactuado nelle e ainda com algum exceço como he notório, pelo qual bem se faz merecedor de que vossa mercê lhe acrescente o preço de vinte e cinco oitavas estipulado na mesma obrigação atendendo juntamente a ruína que lhe resultou em varias paredes de dentro da casa da ópera que prestou para efeito de se executarem os que vossa mercê foram servidos determinar na próxima função passada tudo por causa do grande povo que concorreu e nossa atençaõ. A vossa mercê sejaõ servidos mandar lhe satisfazer o que for justo emformando o procurador da referida ruina. ⁵¹

Tudo indica que a destruição do edificio interrompeu as atividades teatrais da primeira Casa da Ópera em Vila Rica. Apesar de não termos muitas fontes que detalhem o funcionamento desse teatro - além dos documentos da Câmara de Ouro Preto sobre a festividade de aclamação de D. José I, a palavra *curral* que aparece na solicitação de pagamento assinada por Martins da Costa nos leva a imaginar uma construção de arquitetura próxima dos *corrales* espanhóis, os espaços cênicos destinados à representação de comédias na Espanha seiscentista, construídos sem cobertura entre quatro grandes paredes principais. O palco era disposto em um dos lados e os espectadores se

⁴⁹ SOLICITAÇÃO do pagamento pela construção de um tablado que foi usado na praça durante a festa de aclamação do rei. Belo Horizonte, APM, CMOP, Cx. 25, doc. 13. 07.05.1751, f. 1v.

⁵⁰ Ibid., f. 3 (grifo da autora).

⁵¹ SOLICITAÇÃO do pagamento de 25 oitavas de ouro, referente às obras realizadas na casa da ópera e no prédio da câmara. Belo Horizonte, APM, CMOP, Cx. 25, Doc. 09, 05/05/1751. (grifo da autora).

dividiriam entre o pátio descoberto, ou entre as *cazuelas*, ou camarotes. A primeira Casa da Ópera de Vila Rica talvez fosse inspirada nos teatros espanhóis, populares também em Portugal durante todo o século XVII e início do XVIII, e tivesse um proprietário ligado à iniciativa particular:

Teatro *corral* espanhol do século XVII. Madri. Desenho de Juan Comba y Garcia (1888)

Se levarmos essa hipótese adiante, a presença das obras como *O velho Serjo*, ou *Discrição*, *Armonia e Fermozura*⁵², *Os Encantos de Merlin* e *Labirinto de Creta*, peças de autoria de Antônio José da Silva, no palco do teatro durante as festividades de Aclamação de D. José I, colocam a primeira Casa da Ópera de Vila Rica em sintonia com a produção portuguesa da primeira metade do século XVIII, como a representada no Pátio das Arcas - o único espaço teatral em Lisboa até 1710, local de apresentação de comédias do século de ouro espanhol com companhias estrangeiras, inspirado nos *corrales* - assim como no no Teatro do Bairro Alto, pela companhia de Antônio José

⁵² O “velho Serjo” é um personagem do “drama jocoso” intitulado *Discrição, harmonia e fermozura*, por isso, tudo indica que os dois títulos tratam da mesma peça. Há um manuscrito na Biblioteca Nacional de Portugal, datado de 20 de fevereiro de 1790 como “copiado” por Antônio José de Oliveira. BNP. Cota do exemplar digitalizado: cod-1379-5. In: <http://purl.pt/16498>. Acesso em 18 de janeiro de 2020.

da Silva durante a década de 1730 até sua morte trágica, em 1739. O autor de comédias⁵³ escrevia comédias para marionetes, com grandes efeitos cênicos, como tempestades, naufrágios, aparecimento de nuvens. Os textos eram influenciados já pela ópera italiana, compostos na forma de paródias que subvertiam temas clássicos, como o mito de Medeia (*Os encantos de Medeia*, 1735), a história mitológica do Minotauro (*Labirinto de Creta*, 1736), assim como o sucesso cervantino Dom Quixote (*A vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, 1733). Ambos os teatros tinham enorme apelo popular e sua produção divergia do que estava sendo representado na corte de D. João V e nos circuitos aristocráticos, como a Academia da Trindade - sobretudo a ópera italiana.

A presença do teatro espanhol em Portugal, derivada dos anos de União Ibérica (1580-1640), foi sentida também na colônia, através das apresentações de comédias nos tabladros em praças públicas em festividades religiosas e cívicas. Na famosa festa do *Triunfo Eucarístico*, de 1733, em Vila Rica, foram representadas três comédias espanholas seiscentistas por artistas locais, *El secreto a voces*, de Calderón de la Barca; *El príncipe prodigioso, y defensor de la fe*, de Don Juan de Matos Fragoso e Don Augustin Moreto; e *El amo criado*, de Francisco Rojas.

Se de fato a primeira Casa da Ópera tivesse a forma de um “curral”, inspirada nos teatros espanhóis ou no Pátio das Arcas lisboeta, e seu repertório fosse conectado com a produção teatral popular da primeira metade do XVIII, em Portugal, seria um local possivelmente frequentado por vários grupos sociais de Vila Rica. Haveria também atores capazes de representar a forma cômica, além de cantores, instrumentistas e maquinistas aptos a encenar as obras de marionetes do judeu, com suas diversas mudanças de cena e árias cantadas, para um público já acostumado com a tradição teatral espanhola.

Nos documentos da câmara de 1751, aparecem várias funções de profissionais que poderiam estar ligadas ao trabalho artístico em um edifício teatral. Francisco Mexias, o responsável pela organização das óperas em 1751, teria também, logo no início do ano, “congregado quatro coros de Músicas em q se occuparaõ quarenta e nove músicos entre instrumentos e vozes”⁵⁴ pelas festividades das Exéquias de D. João V.

As festividades públicas, que seguiam o calendário religioso e as obrigações da câmara local, auxiliaram certamente nesse processo. Era preciso músicos, cômicos, carpinteiros, entalhadores, pintores e cantores para compor as complexas celebrações barrocas da primeira metade do século,

⁵³ BARATA, José Oliveira. *História do Teatro em Portugal (séc. XVIII)*: António José da Silva (o judeu) no palco joanino. Alges: Difel, 1998.

⁵⁴ SOLICITAÇÃO de pagamento pelas músicas executadas nos funerais de D. João V. APM, CMOP, cx. 24, doc. 42. 27/01/1751.

que foram se organizando desde o início da formação da capitania de Minas, por determinações das Igrejas e irmandades leigas locais: quem cantariam os *Te Deum*, pintariam os tetos das Igrejas, tocariam cravo e violinos nas missas? O que tínhamos era um conjunto de trabalhadores especializados que atendiam um consumo de cultura eminentemente religiosa, desde pelo menos a década de 1710⁵⁵, mas não só. A presença de obras de Antônio José da Silva nas celebrações de 1751 em um “curral” revelam a existência de novos repertórios, novas temáticas, conectadas com a produção teatral espanhola e portuguesa, capazes de deslocar o ambiente eclesiástico como centro da vida cultural da colônia e organizar novas formas de teatralidade e práticas representacionais.

Ainda não foram encontrados fontes que detalhem as motivações para a construção do primeiro teatro de Vila Rica, em funcionamento em 1751, nem tampouco informações sobre seus modos de organização. Entretanto, para a segunda Casa da Ópera, edificada por João de Souza Lisboa, entre 1769 e 1770, temos não só mais documentos, como uma série de eventos que antecedem sua existência e que estão de alguma maneira interligados.

De um possível primeiro teatro de relativo apelo popular, ligado às tradições seiscentistas do século de ouro espanhol, passaríamos a ter em Vila Rica um conjunto de teatralidades próximas a práticas artísticas da corte misturadas a expectativas mercantis. A gênese da segunda Casa da Ópera de Vila Rica estava ligada a outros referenciais, próximos da cultura dos salões aristocráticos, com padrões culturais italianos e franceses. Eram sinais dos novos tempos, anunciados pelas reformas pombalinas no reinado de D. José I, em Portugal, que afetaram diretamente a política e a economia da sociedade mineira; pela circulação de ideias e letrados entre Europa e América; assim como pela formação de uma elite intelectualizada em Minas Gerais, desejosa de novas formas de sociabilidade. Para além de João de Souza Lisboa, o coronel e contratador construtor do teatro, e o capitão-general, Conde de Valadares, uma terceira figura teve um papel fundamental nesse processo: o poeta e advogado Cláudio Manuel da Costa.

⁵⁵ Segundo Curt Lange os primeiros vestígios de atividade musical na capitania de Minas se encontram registrados nos livros das Irmandades religiosas e no Senado da Câmara, correspondendo aos anos de 1716 a 1720. Não se sabe ainda de onde teriam vindo esses músicos. A hipótese do musicólogo é que seriam provenientes das capitanias do norte, como Bahia e Pernambuco, onde já existiam núcleos de instrumentistas e cantores. LANGE, Curt. *La musica en Villa Rica (Minas Gerais, siglo XVIII)*. Revista Musical Chilena, 22 (103), 1968, p. 31-32.

1.3 Aproximações sociais e formalizações culturais: práticas da elite letrada de Vila Rica

Dois anos antes da inauguração da Casa da Ópera, em 1770, no dia 04 de setembro de 1768, Cláudio Manuel da Costa esteve presente em uma reunião acadêmica no Palácio do Governador para homenagear a posse do novo capitão-general da capitania de Minas, o Conde de Valadares. O evento foi composto de um recital de poesias com a apresentação de poemas laudatórios em formato musicado, éclogas, odes e sonetos, recitados pelo próprio letrado e envolvendo figuras ilustres da região.⁵⁶ Três meses depois, mais especificamente em 05 de dezembro, Cláudio retornaria ao mesmo Palácio para apresentação de seu drama musicado⁵⁷ *O Parnazo Obsequioso*, em comemoração ao aniversário de 26 anos de Valadares.

Cláudio Manuel já era conhecido em Minas Gerais e havia estabelecido uma vida de prestígio profissional desde o início da década de 1750. Filho de um português com uma paulista, o poeta recebera uma educação modelar para o período. Formou-se em um colégio jesuíta no Rio de Janeiro quando jovem, e depois partiu para Portugal estudar Direito Canônico, em Coimbra, em 1749. Quando de seu retorno à Minas, em 1753, aos 24 anos, iniciou uma carreira de sucesso para os padrões setecentistas. Cláudio era considerado um “homem-bom”, o que significava possuir representação política e ser capaz de ocupar postos públicos e eleger o Senado da Câmara. Para além das vantagens financeiras, o acesso aos cargos administrativos na colônia era uma forma de partilhar do poder e da honra própria dessas funções. Nestes cargos, os “homens bons” orbitavam círculos privilegiados, integrados a uma pequena elite colonial, comunicando à sociedade seus contatos e influências, suas redes clientelares, bens e prestígio.⁵⁸

⁵⁶ VERSIANI, Carlos. *O movimento arcádico no Brasil setecentista: significado político e cultural da Arcádia ultramarina*. Tese de doutorado. UFMG, 2015, p. 81.

Sérgio Buarque comenta que se Cláudio não fora o organizador, certamente seria “figura principal da solenidade ou “academia” reunida a 4 de setembro de 1768.” HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 235.

⁵⁷ Utiliza-se aqui expressão “drama musicado” para fazer referência ao manuscrito datado de 1768, que se encontra no Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência intitulado “O Parnazo Obsequioso”, de Cláudio Manuel da Costa. Manuscrito *O Parnazo Obsequioso e Obras*, 1768, AHMI, Ouro Preto, MG,

⁵⁸ Laura de Mello e Souza escreve: “A dupla atuação como homem de lei e de governo consolidou uma posição social que já era destacada e engrossou bastante o legado pecuniário que havia recebido do pai. Entre os advogados de Mariana e Vila Rica, era dono do segundo maior plantel de escravos do grupo, contando também entre os que possuíam mais propriedades fundiárias. Grupo composto majoritariamente de portugueses que tinham vindo tentar a sorte nas colônias: Cláudio era dos únicos nascidos nelas, podendo assim melhor usufruir o que seus pais já haviam conquistado. Sua folga econômica havia sido construída ao longo dos anos, a década de 1760 sendo, ao que tudo indica, decisiva nesse percurso. (...) No fim da vida, era o principal advogado dos contratadores, que, prósperos ou endividados, representavam a plutocracia local. O sequestro de seus bens mostra que era credor de uma considerável rede de clientes e apaniguados. Não apenas porque gostasse de dinheiro, apesar de ficar claro que gostava. Mas porque o dinheiro comprava livros, conforto, e ajudava bastante na obtenção da honra e estima social. MELLO E SOUZA, Laura de. *Cláudio Manuel da Costa: o letrado dividido*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011, p. 108 – 109.

Cláudio era também autor de uma obra considerável e poeta reconhecido para além da própria capitania de Minas. Em 1759, fora eleito como sócio supranumerário na breve Academia Brasílica dos Renascidos, na Bahia, que apesar de funcionar por pouco tempo, motivou uma rede de sociabilidade letrada na América portuguesa.⁵⁹ Naquele ano de 1768, ainda lançou sua primeira publicação intitulada *Obras*, editada em Coimbra. O letrado possuía já uma vasta produção, envolvendo diversos títulos relacionados ao teatro, como se pode ter ideia a partir da carta que enviou para ser aceito na Academia baiana:

Rimas, nas línguas latina, italiana, portuguesa, castelhana e francesa; em poesia heroica e lírica – dois tomos em 4o ; Rimas pastoris, com o título de Musa Bucólica, duas partes em 4o; Centuria Sacra, poema ao Glorioso Parto de Maria Santíssima, em oitava rima; Cataneida, poema joco-serio em cinco cantos e oitava rima; Muitas poesias dramáticas que se representaram diversas vezes, nos teatros de Vila Rica e de outras cidades de Minas e do Rio de Janeiro; Mafalda Triunfante, que se mandou imprimir e foi composta a empenho do Exm. Bispo Frei Manuel da Cruz, a quem foi dedicada; Ciro, ou a liberdade de Camboides; Circe e Ulysses, Orlando Furioso, Siques e Cupido em rima solta; Calipso; Varias traduções dos dramas do abade Pedro Metastasio: O Ataxerxes, a Dircea, o Demetrio, o José reconhecido, o Sacrificio de Abraão, o Regulo, o Parnaso Acusado; alguns deste dramas em rima solta, outros em prosa, proporcionados ao teatro português.”⁶⁰

Aos 39 anos e autor de uma obra considerável, o poeta devia sofrer com certo isolamento naquelas Minas Gerais de 1768. Provavelmente na capitania havia poucos interlocutores para Cláudio e uma vida urbana muito dependente das atividades religiosas. Os próprios sacerdotes intelectualizados, como o cônego Luis Vieira da Silva e o bispo Frei Manuel da Cruz, seriam raros e certamente não substituiriam por completo os companheiros que deixara em Coimbra nos idos anos da Universidade. Apesar de Vila Rica ser um complexo urbano populoso para os padrões da colônia - entre 1767 e 1776 houve inclusive um aumento populacional, e a comarca de Vila Rica passou de 60.249 para 78.618 habitantes, dos quais 30% em 1767 eram de escravizados⁶¹ - para um homem culto como o árcade, certamente os círculos sociais letrados que frequentou durante sua formação universitária em Portugal deviam fazer falta, deixando transbordar em melancolia o sentimento de

⁵⁹ cf. HOLANDA, op. cit., p. 234; MELLO E SOUZA, op. cit., 2011, p. 149; KANTOR, Iris. *Esquecidos e Renascidos: historiografia acadêmica luso-americana 1724-1759*. São Paulo: Hucitec, 2004.

⁶⁰ Cartas enviadas pelo Dr. Claudio Manoel da Costa à Academia Brazilica dos Renascidos em Salvador da Bahia. Belo Horizonte, APM, Col. APM Cx.01 doc.03.

⁶¹ A capitania de Minas Gerais se manteve como região mais populosa da colônia até a independência. ALMEIDA, Carla Maria Carvalho de. *De Vila Rica ao Rio das Mortes: mudança do eixo econômico em Minas colonial*. Locus: Revista de História, v. 11, n. 1/ 2, 2005, p. 137-160; STUMPF, Roberta. *Minas contada em números – A capitania de Minas Gerais e as fontes demográficas (1776-1821)*. Revista Brasileira de Estudos da População. V. 34, n. 03, 2017.

saudade e as recordações do passado - idealizadas já com a distância geográfica e temporal em seus poemas.

Por isso que os eventos acadêmicos de setembro e dezembro devem ter tido um significado profundo para Cláudio Manuel. Teriam sido uma possibilidade de criação de novas relações políticas e artísticas para o poeta, envolvendo figuras ilustres da capitania. Talvez o início de uma rede de contatos que se engajaria na organização de espaços simbólicos de sociabilidade culta.

Para atrair a atenção do novo governador foi pensada a apresentação de uma série de poemas encomiásticos, gênero laudatório recorrente no setecentos, envolvendo música e discursos bajulatórios, juntamente com um drama para ser representado. No salão nobre onde Valadares recebeu o poeta mineiro, assim como figuras ilustres da elite local, homens da câmara municipal e religiosos, como talvez o bispo de Mariana, foi preparado um verdadeiro espetáculo com música e cenário iluminado por candelabros e lustres. De acordo com a cena imaginada por Caio de Mello e Franco, diplomata e escritor, responsável pela primeira publicação do texto:

Bem difficil, parece-nos, será imaginarmos a representação do drama na Villa Rica de 1768, drama em que são interlocutores: Apollo, Mercurio, Caliope, Clio, Thalia e Melpomene. A scena, como convinha, representava o Monte Parnazo. A musica coral era composta, provavelmente, de flautas, bandolins, citharas e o cravo harmonioso. Os músicos ficavam ao fundo, criando o ambiente, dando ás almas com a melodia o êxtase propicio á compreensão mais ampla da linguagem divina. Tudo nos pareceria, hoje, muito mais compreensivo e próximo se as partituras tivessem chegado até nós com o manuscrito do drama. Musica original? - mas quem seria capaz de compô-la na Villa Rica de então? Entramos, assim, na região das hypotheses. Imaginemos, pois, que a musica fosse apenas o acompanhamento do verso. Provavelmente, ainda em scena, um bailado de musas ou um desfile de nymphas, as mesmas nymphas do paiz por elle evocadas.⁶²

Apesar do tom imaginativo de Mello e Franco, a encenação descrita pelo diplomata deveria ter correspondência com a realidade. Anos depois, para o musicólogo Curt Lange, não havia dúvidas sobre os aspectos musicais sofisticados da apresentação, “sublinhada com música instrumental e pode ter tido partes cantadas, entregues, mercê de prévio entendimento com o compositor, a profissionais capazes, dos quais havia muitos”.⁶³ José Theodoro Gonçalves de Melo, músico e compositor mineiro atuante em Vila Rica, teria sido o responsável pela composição original. Este era protegido do Conde de Valadares que o recomendou em uma carta ao Senado da Câmara, para

⁶² MELLO FRANCO, Caio de. *O inconfidente Cláudio Manuel da Costa: O Parnazo Obsequioso e as ‘Cartas Chilenas’*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1931, p. 50.

⁶³“LANGE, op. cit., 1966, fl. 07.

que “o tivesse em conta para os serviços anuais de música.”⁶⁴ As partes musicais tinham uma importância singular no evento dado o modelo adotado do drama metastasiano. Segundo Sérgio Buarque, a obra *Il Parnaso Acusado e Difeso*, de Pietro Metastasio, que tinha como subtítulo “festa teatrale per musica”, e representada por ocasião do aniversário da imperatriz Elisabetta Cristina, do Sacro Império Romano Germânico, em 1738, fora a escolhida pelo poeta mineiro como referência para a composição de seu texto.⁶⁵

Metastasio era naquele momento um dos autores mais lidos e encenados na Europa. Conhecido por ser um renovador da forma da ópera italiana, o poeta Cesário estava filiado à Arcádia de Roma, o movimento literário neoclássico que se opunha às formas rebuscadas barrocas, elegendo como referência autores gregos e romanos, com vínculos próximos às monarquias européias. Em Portugal, na primeira metade do século XVIII, Metastasio era especialmente lido no ambiente aristocrático, tendo diversas óperas encenadas em teatros régios e outros espaços frequentados pela nobreza. D. João V fora o responsável pelo financiamento da sede da Arcádia Romana, e teria estabelecido uma pequena relação com o poeta italiano, encomendando-lhe óperas. Ao longo do século, Metastasio foi se popularizando, sendo encenado nos teatros públicos portugueses e, inclusive, sendo objeto de crítica por parte de grupos literários. Cláudio Manuel, como homem letrado de sua época, era leitor e admirador da obra metastasiana.

Se compararmos os dois textos, além da forma laudatória comum, tanto o ambiente é o mesmo, com a representação do “Monte Parnaso”, montanha associada à mitologia grega (onde habitava Apolo e suas musas), como há personagens que se repetem, por exemplo, o deus Apolo.

⁶⁴ “Es relativamente facil para nosotros descubrir o al menos imaginarnos que el compositor de “O Parnaso Obsequioso” pudo haber sido Theodoro Gonçalves de Mello, por haber estado vinculado al Gobernador General, Conde de Valladares. Fué diretor de conjuntos muy activo. Actuava al mismo tiempo entre 1762 y 1775, de contralto, circunscribiéndose su labor, según los Libros del Senado de la Cámara de Villa Rica a esse periodo.”IDEM, ibidem.

É relativamente fácil para nós descobrirmos ou ao menos imaginarmos que o compositor d’O “Parnaso Obsequioso” pode ter sido Theodoro Gonçalves de Mello, por ter sido vinculado ao Governador geral, Conde de Valadares. Foi diretor de conjuntos muito ativo. Atuava ao mesmo tempo entre 1762 e 1775, de contralto, circunscrevendo seu trabalho, segundos os Livros do Senado da Câmara de Vila Rica a esse periodo. (tradução da autora)

⁶⁵ Parnaso Acusado e Difeso, festa teatrale per musica dal reppresentarsi nell’imperial favorita festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio della sacra cesarea, e cattolica real maestà di Elisabetta Cristina Imperadrice regnante per comando della Sacra Cesaria, e Cattolica Real Maestà di Carlo VI, imperadore de’ romani sempre augusto L’anno MDCCXXXVIII. Si vendono a Pasquino, all’insegna di S. Gio: di Dio. In Vienna, ed in Roma, Per Gio: Zempel, con licenza de’ Superiori.

Em Portugal, encontramos poemas laudatórios do mesmo estilo em publicações de cordel no final do século XVIII, como *Gratidão, drama em obséquio dos felicissimos e suspirados annos da Serenissima Senhora D. Carlota Joaquina, princesa do Brazil, para se representar no Teatro do Salitre em o dia 25 de Abril de 1789*, por João Antonio Neves Estrella, e publicado em Lisboa no mesmo ano; assim como o *Drama recitado no Theatro do Pará - uma das Casas da Ópera da América Portuguesa - ao principio das Operas, e comedia nelle postas pelo Doutor Juiz Presidente da Camara, e vereadores, do ano de 1793 em aplauso do Fausto Nascimento de sua Alteza Real a Serenissima Senhora D. Maria Thereza princesa da Beira e, presumptiva herdeira da Coroa de Portugal*, escrito por José Eugenio de Aragão e oferecido ao senhor João Pereira Caldas, conselheiro real e brigadeiro do exército, construtor da Casa da Ópera de Belém, como “lembrança da mercês e favores recebidos”.

No *Parnaso* de Metastasio temos entre deuses e alegorias: Giove (Júpiter); Apollo; La Virtú (a Virtude); La veritá (a Verdade); il Mérito (o Mérito); Coro di Deità con Giove (Coro de Deidades com Júpiter); Coro di Geni con la Virtú, la Veritá, il Mérito; Coro dele Muse con Apollo. Já n’*O Parnaso* de Cláudio Manuel, temos como personagens: Apolo; Mercúrio; Caliope; Clio; Talia e Melpomene. A repetição da presença do deus Apolo e de outros deuses e ninfas da Antiguidade greco-romana evidencia o compartilhamento de referências e estruturas formais como parte da prática emulatória de Cláudio Manuel.⁶⁶ Na obra do poeta mineiro, a ação se passa no Monte Parnaso, que segundo a mitologia grega era uma das residências do deus Apolo e de suas musas. Melpomene era nada menos do que a musa da tragédia, representada historicamente com uma máscara trágica nas mãos e coturnos nos pés; e Talia, a musa da comédia, representada com a máscara da comédia e, por vezes, com um instrumento musical nas nas mãos, como na tela de abaixo, de Jean-Marc Nattier, da primeira metade do século XVIII:

⁶⁶ Diferentemente da categoria romântica de originalidade, a produção literária até o século XVIII era baseada na prática da emulação, a apropriação e recriação de referências clássicas da literatura ocidental, a partir das ideais de “rivalidade” e “superação” entre poetas. Ver MUHANA, Adma. *A epopéia em prosa seiscentista*. São Paulo: Unesp, 1997.; HANSEN, João Adolfo. *Instituição retórica, técnica retórica, discurso*. Revista Matraca, v. 20, n. 33, 2013; HANSEN, João Adolfo. *Para que todos entendais*. Poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra: letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII. V. 05. Belo Horizonte/ São Paulo: Autêntica, 2013.

Talia, Jean-Marc Nattier, 1739 (Fine Arts Museums of San Francisco)

Cláudio Manuel talvez já tivesse criado a estrutura do drama anos antes, inspirado em Metastasio, pois na já citada carta enviada à Academia dos Renascidos, na Bahia, ele menciona como uma de suas obras autorais o *Parnaso Acusado* - parte do mesmo título da obra do poeta italiano. O *Parnaso acusado e defendido* do italiano Metastasio, se transformaria no Parnaso prestativo, amistoso (ambas palavras sinônimas de “obsequioso”) e pronto para louvar e homenagear a chegada do novo governador.

As duas obras são compostas por uma estrutura dramática simples, de ato único, com discurso elevado das figuras e alegorias. Apesar da forma dramática, não há diálogos interpessoais. São textos celebrativos, escritos em versos que evocam imagens poéticas, personagens históricos, árvores genealógicas. Ambos são construídos para que as personagens tenham como interlocutor o homenageado. No caso de Metastasio, a imperatriz Elisabetta Cristina, e no de Cláudio Manuel, o governador geral da Capitania, o Conde de Valadares, trazendo também de forma explícita o elogio dos metais preciosos das Minas como forma de publicizar a potência econômica local:

CALIOPE: Ao distante país das novas Minas/ Hoje o vemos passar; altos progressos/ Dêle espere o seu Rei: o Povo aflito/ Ali respirará; desde o seu Seio/ Liberal se verá brotar a terra/ Quanto avara recata/ O Diamante, a Safira, o Ouro, a prata./ Ah não esconda a Terra/ Jamais o seu Tesouro;/ Que o Deus purpúreo, e louro/ Debalde o não creou. (...)

MELPOMENE: As carregadas frotas à prudente / Direcção de seu mando./ Os Portos encherão, crescendo o Erário,/ Neptuno gerará; e os Tritões verdes/ Desde o centro das águas/ A ser calcadas de pesados lenhos. As azuladas costas/ Estender quererão...(…) Que respiras do Céu?esta grande alma/ Que estímulos de glória em tudo acende/ Por quem tanto entre os Deuses se contende. (...) ⁶⁷

Os textos eram cantados em coros e árias, com poucas partes recitadas. Os atores/cantores foram acompanhados dos instrumentos, tais como flautas, bandolins e cítaras. O cenário do Parnaso de Cláudio Manuel era o Monte Parnaso, com Apolo e suas musas. Caio de Mello e Franco discute a existência de uma dança ao final, uma espécie de valsa, que poderia envolver não só os artistas da cena, como também os convidados, numa atmosfera de pompa, evocando ares aristocráticos - como de fato existia no caso metastasiano.

Em Vila Rica, um evento como esse ajudaria a compor uma espécie de sociabilidade cortesã legitimada pelo “poder do ouro”, orbitando ao redor do governador-geral - quem ali representava a instância máxima do ordenamento social - e deslocando parte da elite local para um espaço da vida urbana que concentrava novas práticas artísticas. Até então, as Igrejas e Irmandades religiosas centralizavam as atividades culturais da província - mesmo as festividades organizadas pela Câmara municipal tinham a mediação da Igreja. Agora, no Palácio do Governador, o bispo de Mariana e membros do clero local poderiam até estar presentes, mas teriam que conviver com novidades discursivas, literárias, musicais e teatrais. Da convivência nos salões, saíam possibilidades de negócios, contratos, formas de enobrecimento e prestígio, e, claro, por que não, representações artísticas.

Roberta Stumpf em seu estudo sobre trajetórias de enobrecimento em Minas colonial, observa que havia várias possibilidades de “viver a lei da nobreza na colônia”, das mais concretas, como ocupar determinado posto militar, político ou religioso, combinada com a riqueza acumulada, posse de bens, hábitos e mercês obtidos, às mais simbólicas, envolvendo a exibição de um

⁶⁷ MANUSCRITO *O Parnazo Obsequioso*, de Cláudio Manuel da Costa. Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência, Ouro Preto, Minas Gerais.

determinado comportamento social. Como a historiadora aponta: “em uma sociedade de aparências, ser nobre dependia da observância das regras de conduta que os identificava perante todos.”⁶⁸

Frequentar o Palácio do Governador para recitais, bailes e festas era sem dúvida uma estratégia de notoriedade. Temos uma imagem um pouco mais viva desse tipo de sociabilidade ao lermos um relato do viajante austríaco Johann Emmanuel Pohl, décadas depois, já no início do século XIX:

Há em Vila Rica o costume, não só do Governador Geral, como também das pessoas mais notáveis, de se promoverem reuniões regulares, à noite, das quais participam os dignatários da cidade e estrangeiros distintos. Só depois da chegada do atual governador passaram a ser admitidas nessa sociedade também senhoras, que anteriormente eram mantidas distantes de tais serões. (...) Nessas reuniões, que se limitam no máximo a 20 pessoas, joga-se, dança-se ou faz-se música. (...) Entre as danças, há o fandango, que é apreciado com entusiasmo, especialmente pelo belo sexo. Quanto ao entretenimento musical, faltam instrumentos e arte para que possa ser considerado um deleite. Um piano, uma flauta e um deplorável violino é tudo quanto aqui se encontra em matéria de instrumentos musicais. Não obstante, não raro se ouvem cantar nesses saraus trechos de óperas de Rossini, sem arte e sem sentimento, e o aplauso geral é a recompensa generosamente tributada ao executante. Em casa do Governador geral são dados eventualmente grandes bailes e eu fui testemunha ocular dessas festas.⁶⁹

No relato, transparece pelo olhar do viajante os divertimentos da elite local gravitando ao redor do governador. Para Pohl a qualidade estética do que era apresentado era questionável: “ falta instrumentos e arte para que possa ser considerado um deleite”. Se assim o era, o caso da iniciativa de Cláudio Manuel, anos antes da descrição do viajante, não parece corresponder com tal cenário de aparência improvisada.

A apresentação d’*O Parnazo Obsequioso* sugere já uma forma operística que seria muito diferente da recitação de um poema, ou de uma apresentação somente musical. A declamação simples de determinado texto poético poderia ser feita pelo próprio autor, num círculo literário -

⁶⁸STUMPF, Roberta. *Cavaleiros do ouro e outras trajetórias nobilitantes*: as solicitações de hábitos das ordens militares nas Minas setecentistas. Tese de doutorado. Universidade de Brasília, 2009, p. 60.

A pesquisadora ainda comenta: "Na verdade, se alguns homens podiam ser reconhecidos como nobres, ainda que legalmente não pertencessem a esse estamento, é porque distintos padrões societários (local e reino) coexistiam. Creio que não precisamos optar por um ou por outro e sim perceber que na colônia a nobreza também pode ser hierarquizada, visto que em seu interior um grupo irá sobressair por ter sido agraciado pelo monarca com uma mercê nobilitante. Isso significava ter as qualidades que os tornavam partícipes da nobreza local postas à prova pelo centro político, que, quando reconhecia sua dignidade, os alçava também à condição de pertencerem à nobreza portuguesa". Ibid., p, 61.

Agradeço à pesquisadora Ana Tereza Landolfi Toledo, do departamento de História da UFMG, pela indicação do texto.

⁶⁹ POHL, Johann Emmanuel. *Viagem ao interior do Brasil*. Belo Horizonte, São Paulo: Itatiaia/ Edusp, 1976, p. 400.

como talvez tivesse feito Cláudio Manuel em setembro do mesmo ano; assim como seria possível chamar músicos locais para improvisarem temas musicais em determinada festa. É claro que mesmo uma apresentação mais espontânea só poderia acontecer em uma região rica em músicos e artistas da cena em formação desde a primeira metade do século XVIII, reiterando a demanda cultural já existente, que não se restringia somente às manifestações cênicas presentes nas festividades religiosas e cívicas, às apresentações musicais dentro das Igrejas, ou mesmo à produção da primeira Casa da Ópera.

Mas a composição de uma obra original em versos, com temática árcade, composta por personagens variados e formações corais, indica não só a existência de uma movimentação ensaiada com outros elementos cênicos, tal como a música, iluminação, cenário e figurino; mas também uma idealização artística por parte de Cláudio Manuel de caráter autoral.

Os esforços valeriam a pena, porque no mesmo dia em que o drama foi representado - dia 05 de dezembro, Cláudio Manuel lançou as bases da chamada *Arcádia Ultramarina*, nomeando o próprio governador-geral como protetor da nova agremiação literária. Naquele momento, teatro e literatura tinham um vínculo especial em Vila Rica.

1.4 O poeta, a arcádia e a ópera

Na mesma noite de apresentação do poema *O Parnazo Obsequioso*, no Palácio do Conde de Valadares, Cláudio Manuel, entre outros letrados e parte da elite local, anunciou a criação da *Arcadia Ultramarina*, uma extensão da *Arcadia Romana* em ambiente colonial. A iniciativa de Cláudio, longe de ser uma ação isolada, foi tramada em contato com outros poetas mineiros que estavam na Europa e que ansiavam por novas relações sociais e literárias.

Um dos protagonistas da fundação da Arcádia colonial foi também Basílio da Gama, natural de São José do Rio das Mortes, atual Tiradentes, que se aproximara primeiramente da *Arcádia*

Romana, durante o período em que esteve na Itália protegido pelos jesuítas⁷⁰. Basílio tinha o nome pastoril de Termino e indicava sua naturalidade de “americano”⁷¹,

Para um luso-brasileiro, ser membro da Arcádia italiana era sinal de prestígio e reconhecimento. Era a certificação do novo partícipe como integrante dos círculos de produção da alta cultura ocidental⁷². Além do mais, teria como pares nada menos do que Pietro Metastasio e Carlo Goldoni - os maiores libretistas italianos do século XVIII.

Uma prática da agremiação romana era a fundação de colônias em outras regiões da Itália. Cada “colônia” tinha uma espécie de chefe-local, chamado de “vice-custódio”, subordinado diretamente à Roma. Tudo leva a crer que uma dessas “colônias” era a *Ultramarina*, anunciada pelo vice-custódio Cláudio Manuel em Vila Rica.⁷³ Em 1768, o poeta esteve de passagem no Brasil e deve ter chegado a se encontrar com Cláudio Manuel em Vila Rica.⁷⁴ Outros letrados também seriam membros da instituição, como Joaquim Inácio de Seixas Brandão, natural do Rio de Janeiro e formado em Medicina, em Montpellier; Silva Alvarenga, natural de Minas, e formado em Coimbra, e muito provavelmente Alvarenga Peixoto.⁷⁵

A *Arcádia Ultramarina* era de certa maneira um projeto coletivo, consequência também da circulação de homens letrados, muitos deles provenientes de uma elite colonial, que investira na

⁷⁰ Sérgio Buarque tinha uma tese sobre a criação da Arcádia Ultramarina. Em seus escritos sobre literatura colonial, reunidos por Antônio Cândido, ele escreve: “Pode-se imaginar ainda - outra hipótese - que o próprio José Basílio, admitido à Arcádia Romana durante o período da custódia de Morei, citado no Uruguai (1769) com o seu nome pastoril de Mireo, fase de declínio da academia, época, segundo observa um historiador, da Arcadia degenerada, se tivesse prestado a servir de intermediário no sentido da criação da “colônia” e da nomeação do conterrâneo para a vice custódia. Teria possibilidades de bom êxito, sob a gestão de Giuseppe Brogi, sucessor do bom Morei, uma tão problemática iniciativa, em terras rudes e incultas como as da América Lusitana?” HOLANDA, op. cit., Ibid., p. 40. Esta hipótese de Sérgio Buarque foi comprovada por uma documentação encontrada por José Mindlin: um diploma de membro da Arcadia Romana, concedido provavelmente em 1764, ao brasileiro Joaquim Inácio de Seixas Brandão, recebido com o nome pastoral de Driásio Erimanteu por indicação de dois consócios, um deles, Termino Siplício, nome pastoral de Basílio da Gama. Antônio Cândido em palestra sobre os Ultramarinos divulga tal fonte documental e complementa: “O diploma é assinado com as iniciais M. R. indicando Mireo Rofeático, presidente ou, como se dizia, custódio da Arcadia Romana e nome pastoral de Michele Giuseppe Morei, que recebeu Basílio e a cuja memória este dirigiu a comovente peroração do Uruguai em 1769 (Morei morreu em 1766). Examinando o documento, verifiquei (imaginem-se meu alvoroço) que se tratava de algo mais importante, pois uma nota marginal diz: “Per la Fondazione della Colônia Oltremarina”. Como nos documentos revelados por Caio de Mello e Franco Cláudio diz que em dezembro de 1768 esta estava sendo instalada, podemos admitir que houve largo intervalo entre criação e instalação.” CANDIDO, Antonio. Os ultramarinos. In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011, p. 157.

⁷¹ HOLANDA, op. cit., 1991, p. 239.

⁷² cf. CANDIDO, op. cit., 2011, p. 159.

⁷³ HOLANDA, op. cit., 1991, p. 238.

⁷⁴ Sérgio Buarque discute sobre essa possibilidade: “Nota-se que o audacioso Basílio da Gama (...) andara pelo Brasil w, muito provavelmente, em Minas Gerais, onde tinha a família, no mesmo ano em que se instalara ali a “colônia” arcádia de Vila Rica: seu regresso ao Velho Mundo em 30 de junho de 1768 está bem documentado, figurando ele no rol dos passageiros embarcados àquela data no Rio de Janeiro a bordo da nau Nossa Senhora da Penha de França.” Ibid., p. 240.

⁷⁵ Ibid., p. 158.

Nas palavras de Antônio Cândido: “(...) os poetas mais importantes de Minas só Tomás Antônio Gonzaga fica por enquanto desligado de participação num grêmio arcádico. CANDIDO, op. cit., 2011, p. 159.

formação universitária - inexistente na colônia - enviando seus filhos para universidades como a de Coimbra, em Portugal, e a de Montpellier, na França. Em terras europeias, esses jovens estudantes deparavam-se com novidades científicas, filosóficas e literárias que marcariam o século XVIII como o século das chamadas “Luzes” - sobretudo a partir do governo de D. José I, na segunda metade do XVIII, com a reforma educacional da Universidade de Coimbra⁷⁶. Mas novidades e trocas teóricas não estavam limitadas ao contato a um só reino ou região, pois o *cosmopolitismo* era uma das características indissociáveis do espaço alargado da República das Letras formada ao longo do século XVIII, culminando nas revoluções posteriores.⁷⁷

Por outro lado, tudo indica que a prática de fundação de diversas arcádias não era um projeto muito planejado por parte da instituição romana. Sérgio Buarque inclusive levanta a hipótese da Arcadia já estar em decadência naquele momento, escrevendo que “a academia do parnásio nunca se mostrou parcimoniosa quanto à admissão de novas “colônias” e novos pastores”. O historiador Sérgio Alcides, complementando a tese de Sérgio Buarque analisa que numa “estimativa discreta”, no catálogo de associados à Academia haveria cerca de 15 a 20 mil acadêmicos.⁷⁸

Mesmo assim, a possibilidade de formação da *Arcádia Ultramarina* em relação direta com a instituição romana, significava uma forma de equiparação artística, ultrapassando os limites geográficos da América portuguesa, para colocar os poetas coloniais em “pé de igualdade diante da produção cultural européia”. Como escreve Antonio Candido:

Deste modo, o Brasil se equiparava a ele (Europa), pois praticava o mesmo tipo de literatura e podia ser identificado pela mesma convenção pastoral, que valia por um

⁷⁶ A reforma educacional da Universidade de Coimbra feita pelo Marquês de Pombal marcou um período de consolidação e amplificação das reformas iniciadas durante a década anterior. Estas incluíam a estruturação de um novo sistema de educação pública para substituir o dos jesuítas expulsos em 1759.

⁷⁷ Ver CHARTIER, Roger. *Origens culturais da Revolução Francesa*. São Paulo: Unesp, 2009; VILLALTA, Luiz Carlos. *Usos do livro no mundo luso-brasileiro sob as luzes: reformas, censura e contestações*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015.

⁷⁸ HOLANDA. op. cit., p. 203.

Sérgio Alcides complementa o professor com mais dados, analisando que: “A alfinetada não deixaria de atingir algumas dezenas de dignatários portugueses que ostentavam seus codinomes pastoris como se os acrescentassem a seus títulos de nobreza, desde que o próprio rei D. João V, em 1725, foi servido fazer aos pastores romanos a dádiva de quatro mil escudos. Tratava-se da retribuição régia por uma honraria: no catálogo dos 15 mil a 20 mil acadêmicos admitidos, ver-se-a a matrícula do faustoso Bragança, datada de 1721, com o nome pastoril de Arte Melleo. (...) Tanta pompa e tanta circunstância contudo, não bastaram para evitar que menos de quarenta anos depois, em 1763, um letrado independente como Baretti - que já se apresentava como escritor, como seria a regra do século seguinte - tachasse o arcadismo de “criancice literária” e reprovasse com maior escárnio o que chamou de “escola da futilidade e adulação”. ALCIDES, Sérgio. *Seixas Brandão e o malogro da Arcádia Ultramarina*. In: Oficina da Inconfidência. Revista do Trabalho, ano 4, n. 03, dez. 2004 Museu da Inconfidência, Ouro Preto, p. 87.

certificado de civilização. Ser membro da comunidade arcádia era ter *status* cultural e social equivalente, em princípio ao do colonizador e, por extensão, ao de toda Europa culta. Ora, isto gerava com certeza uma consciência de equivalência, de paridade (digamos assim), que podia encaminhar o intelectual para a aplicação social da literatura, de um modo especial que teria consequências políticas e seria relevante para o processo de autoconsciência do Brasil. Por quê? Porque ela podia gerar um modo de ser e de pensar que podemos imaginar expresso mais ou menos do seguinte modo: se sou equivalente no plano cultural, por que não posso ser também no plano político?⁷⁹

As consequências políticas citadas pelo teórico, resultante da “consciência de paridade em termos culturais”, dizem respeito especificamente à sedição antifiscal e antimetropolitana chamada de Inconfidência Mineira, que não por acaso envolveu grande parte desses poetas, entre 1788 e 1789 - e de alguma maneira a Casa da Ópera fez parte desse processo como veremos mais adiante no capítulo 03.

Ainda em 1768, os experimentos literários eram baseados em uma tradição discursiva e emulativa a partir de tópicos recorrentes nas poéticas dos árcades, como os clássicos Ovídio, Horácio, Virgílio; os renascentistas Petrarca, Sá de Miranda, Torquato Tasso e Ariosto, e neoclássicos, como Boileau, Muratori e Metastasio. Mas dessas praticas poéticas surgiram produções originais decorrentes da própria vivência dos poetas. Candido escreve sobre uma espécie de “nacionalização dos trópicos”⁸⁰, Sérgio Buarque menciona a ideia de uma “realidade atuante nos domínios da poesia”; Merquior fala em “impulso nativista”⁸¹.

Para os árcades mineiros, em especial Cláudio Manuel, os *topoi* clássicos do *locus amoenus*, e *fugere urbem*, e o culto ao natural e a rusticidade, fizeram um estranho sentido naquelas terras de penhascos, natureza abundante, “selvageria” e “barbarismos”. A convenção pastoral permitia transformar a “falha em mérito”. O “mito do ouro” era aproveitado assim como o conceito

⁷⁹ CANDIDO, op. cit., 2011, p. 160.

⁸⁰ No Brasil, (a Arcádia) embora tivesse chegado como pelado reflexo de modas européias, tornou-se aos poucos uma realidade atuante, e não apenas nos domínios da poesia (...) nos melhores momentos, suas obras já não nos dão a impressão de meros *pastiches*. Esse é um fato novo em nossa literatura, sem precedentes sequer naqueles autores que ainda hoje passar por representar mais vivamente o “sentimento” brasileiro, como Gregório de Matos. Fato que resulta de uma conquista paulatina, cujo significado os próprios protagonistas não pareceram pressentir no primeiro momento. Regressando de Coimbra, a fantasia que os inspira é alimentada, antes de tudo, por um doloroso sentimento de exílio: exílio no mundo, principalmente neste seu desolado, remoto Novo Mundo, e exílio também nos cuidados da vida presente. Mas o caminho a que foram levados deveria conduzi-los muitas vezes para bem longe de seu ponto de partida. São as etapas desse caminho que constituem a história da Arcadia Ultramarina. HOLANDA, op. cit., 1991, p. 226.

⁸¹MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 39.

de rusticidade, “como correspondendo a um estado que devia ser redimido pela civilização, no plano real da vida econômica e política”.⁸²

No poema *Parnazo Obsequioso*, Cláudio faz súplicas constantes ao Conde de Valadares dar ouvidos à “harmonia das musas” em meio “ao rugido das feras”. Era preciso transformar o “tão bárbaro país” e reivindicar os ideais modernos de *civilidade* e *racionalidade*, amparados pelas categorias de *délicatesse*, *bienséance*, *politesse* e *police*, em voga através das discussões neoclássicas vigentes na Europa⁸³: “Se agora, por Vossa Excelência, se vêem amparadas as Musas, converter-se-ão com maravilhosa metamorfose, a barbaridade em polícia, a incultura em asseio e o desalinho em gala.”⁸⁴ Laura de Mello e Souza argumenta que a bajulação aparente nos poemas de elogio do poeta mineiro foram mais do que um exercício de subserviência, pois ela abria para muitas vezes:

(...)de modo meio oculto e cifrado, o poeta imaginasse o triunfo da civilização sobre a barbárie, o dever do bom governo em promover o benefício dos povos. Quando louvava gente de governo, como Valadares, d. Antonio ou dona Maria José, destacava-lhes as virtudes capazes de promover a superação do momento difícil atravessado pela capitania de Minas, corrigindo a decadência do ouro por meio de medidas reformadoras e ilustradas.⁸⁵

O discurso de Cláudio Manuel evocando um projeto civilizatório, é resultado também de certo tormento pessoal. Nas poesias é comum encontrar um poeta melancólico, deslocado em sua própria terra, em que anseia a vida na corte, idealiza purismos estéticos, e compartilha de referências teóricas e artísticas da Europa culta, ao mesmo tempo em que lamenta a rusticidade local, tomado do desejo de “romper de altos penhascos a rudeza” e de “desentranhar o monte, abrir o rio” - seria o “letrado dividido”⁸⁶. A vinda do governador representava uma oportunidade de exprimir suas

⁸² CANDIDO, op. cit., 2011.

⁸³ AUERBACH, Erich. La cour et la ville. In: *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. São Paulo: Duas cidades/ Editora 34, 2012. Ver também ALCIDES, Sérgio. *Estes penhascos: Cláudio Manuel da Costa e a paisagem de Minas (1753-1773)*. São Paulo: Hucitec, 2003, p. 43.

⁸⁴ HOLANDA, op. cit. p. 236-237; MELLO FRANCO, op. cit., p.119-120.

⁸⁵ SOUZA, op. cit. 2011, p. 157.

⁸⁶ Subtítulo de sua biografia por Laura de Mello e Souza.

expectativas por novas práticas de sociabilidade e por transformações na realidade local, no contexto de uma cultura letra ainda incipiente.⁸⁷ O entusiasmo é visível em sua produção poética⁸⁸:

Sim, Acadêmicos meus, sim adorados e inestimáveis sócios. Eu devo desde hoje auspiciar as nossas Musas e com felicíssimo asilo: acabou o feio e desganhado inverno que fazia o horror destes campos, eles se cobrem já de novas e risonhas flores, as águas que até aqui não convidavam a tocá-las, hoje se nos oferecem muito cristalinas e puras; as névoas se desterram, alegra-se o Céu, povoam-se de engraçadas aves os ares, e apenas há ramo nesses troncos, onde se não escute cantar algum emplumado vivente. Parece que, fugindo de todo à rudeza destes montes e que a benefício de uma alta proteção, entram as Musas a tomar posse destes Campos.⁸⁹

E efetivamente as Musas tomaram posse do “campo”, através do jogo representacional previsto no “drama recitado em música”, *Parnazo Obsequioso*: o caráter teatral do evento materializou de alguma forma a promessa cultural anunciada. Talia, Caliope, Clio e Melpomene personificadas por atrizes/cantoras deram as boas vindas àquele que ajudaria a formalizar a *Arcadia Ultramarina*, através de sua proteção, o Conde de Valadares. Como no discurso de Cláudio:

Seríamos, Exmo. Senhor, seríamos muitas vezes felizes se Vossa Excelência honrasse com a sua proteção uma sociedade que se deseja polir para melhor louvar o soberano nome de V. Excia. Devemos mais a V. Exceia. do que à natureza temos devido: ela nos produziu, nos criou e nos conserva entre ásperos e intratáveis rochedos, no meio da barbaridade, no seio da rudeza, do desalinho e da incultura. Se agora, por Vossa Excelência, se vêm amparadas as Musas, converter-se-ão com maravilhosa metamorfose, a barbaridade em polícia, a incultura em asseio e o desalinho em gala.⁹⁰

Caso o Conde de Valadares aceitasse o convite, seria uma figura importante para aqueles letrados, pois a proteção do governador significava prestígio, status e poder para a academia nascente. Tanto a Arcádia de Roma, quanto a portuguesa, fundada em 1756, tinham relações com a nobreza e a monarquia. A vida de um artista na corte europeia, se não pertencia à aristocracia,

⁸⁷ cf. ALCIDES, op. cit., 2004, p. 89.

⁸⁸ A leitura clássica das poesias de Cláudio Manuel é a de que o poeta vivia a constante contradição de estar em meio a uma natureza rude, se reconhecer como colono e ao mesmo tempo ansiar ideias e civilidade e ilustração da modernidade europeia. Sérgio Alcides comenta, porém, que o deslocamento do poeta causará uma atitude positiva, em que a crença em uma ação política ou letrada poderia transformar a realidade local. ALCIDES, op. cit., 2003, p. 67.

⁸⁹ MANUSCRITO O Parnazo Obsequioso, de Claudio Manuel da Costa, AHMI, Ouro Preto, Minas Gerais.

⁹⁰ Ibid.

dependia da proteção de monarcas e nobres através da figura do mecenas⁹¹. No caso mineiro, apesar das especificidades da formação da capitania, a sociedade era ainda estruturada através de hierarquias, laços de fidelidade e honra, seguindo a lógica estamental do Antigo Regime⁹², em que o monarca - centro simbólico e originário do poder - poderia ser representado e subdividido em inúmeras partes, cada vez mais reduzida. O rei estipulava hierarquias sociais, que por sua vez, geravam relações de favor e dependência.

Se Cláudio quisesse que a Arcádia tivesse uma existência para além daquela noite, seria fundamental que a autoridade máxima de Minas Gerais legitimasse seu projeto. Inclusive há a hipótese levantada pelo pesquisador Carlos Versiani de que poeta tenha se encontrado pessoalmente com o futuro governador, em 1768, antes de sua partida para Minas Gerais, tecendo, desde Portugal, aproximações que se materializariam na proteção de Valadares.⁹³ O apelo ao nobre português representava também o próprio vínculo de dependência da elite local de proprietários de terras, lavras e escravos com a administração local. Nas palavras do historiador Sérgio Alcides:

Louvar os poderosos era praticamente obrigatório para os letrados, e não só para os que sofriam o infortúnio do “viver em colônias”. Também nos centros europeus a lisonja fazia-se indispensável na luta pela sobrevivência na “boa sociedade” (...) Nesse meio, a moeda corrente era o prestígio, e a poesia constituía-se num de seus mais apreciados meios de circulação. Ser louvado significava ser introduzido ou manter-se no seio prestigioso do *monde*. (...) No ambiente colonial, entretanto, a situação do letrado encomiaste era bem mais delicada. Não havia muitos “grandes” à mão, disponíveis para o louvor; a necessidade de proteção e prestígio, porém, era a mesma. Praticamente o único espaço de proteção ao louvador era o círculo restrito do próprio capitão-general, representante do rei.⁹⁴

A aproximação com Valadares era sobretudo estratégica para o letrado, não só pensando na longevidade das iniciativas artísticas, projetando a expansão dos restritos círculos literário e das academias de circunstância para iniciativas mais permanentes, com a proteção da administração

⁹¹ ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

⁹² FURTADO, Junia Ferreira. *Homens de negócio: a interiorização da metrópole e do comércio nas Minas setecentistas*. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 51.

⁹³ As evidências que o pesquisador Carlos Versiani organiza são interessantes: as *Obras* de Cláudio Manuel teriam sido entregues para aprovação da Real Mesa Censória, em 10 de junho do mesmo ano, sendo muito provavelmente feita pelo próprio poeta. Não há documentos em Minas Gerais que comprovem a presença de Cláudio na capitania no período de 03 de abril de 1767 a 4 de setembro de 1768 e outras duas razões podem ter motivado sua viagem à Europa: o acompanhamento do seu processo para concessão da mercê do Hábito de Cristo (que se efetivará em 18 de junho de 1768) e a possível obtenção do título de Arcade Romano Ultramarino. VERSIANI, op. cit., 2015, p. 76.

⁹⁴ ALCIDES, op. cit., 2003, p. 188.

local⁹⁵, como também em termos profissionais para Cláudio Manuel. O poeta tivera o prestigioso cargo de secretário de governo entre 1762 e 1765, em três administrações distintas. Entretanto, por conta de disputas com o capitão-general Luís Diogo Lobo da Silva, foi afastado da secretaria e, por isso, a chegada do Conde de Valadares era uma possibilidade de reaver a antiga posição.⁹⁶

Cláudio Manuel, assim que soube da posse do novo governador, preparou grande parte de seus versos dedicados à autoridade política. Para Sérgio Alcides: “Nenhum maioral das Minas foi tão adulado pelo poeta quanto o jovem Conde de Valadares (...) Todas as obras e homenagens que Cláudio Manuel endereçou a esse governador, no entanto, foram escritas ou antes dele tomar posse, ou nos primeiros quatro meses de seu governo.”⁹⁷

É por isso que no manuscrito de 1768, que encontra-se no Arquivo do Museu da Inconfidência, e que reúne os poemas tanto da noite de 05 de dezembro, quanto da reunião anterior de setembro, há uma menção direta ao novo governador. Na capa eloquente de couro tratado, entre flautas, oboés, trombetas e violas, encontra-se uma árvore com troncos expandidos até o céu, com escritos em latim que remetem às odes de Horácio: a ilustração alude ao brasão da família Noronha, de José Meneses Castelo Branco e Abranches⁹⁸:

⁹⁵ O poeta já havia tentado estabelecer um vínculo mais próximo com o governador passado, Luís Diogo Lobo da Silva, que governara a capitania de 1763 até aquele ano de 1768 inclusive dedicou-lhe um poema que curiosamente foi reaproveitado com uma nova dedicatória para a ocasião de homenagem da posse do Conde de Valadares.

“Luís Diogo Lobo da Silva era homem afeito ao espírito pombalino e com vontade de acertar. (...) O pombalismo e a influência da Ilustração já sensível em vários círculos cultos, poderiam ter unido o governador e o secretário. Não se sabe como nem por quê, mas as coisas não andaram nesse sentido: ambos conviveram, ao que parece, sem grandes arroubos de parte a parte.” MELLO E SOUZA, op. cit., p. 88.

⁹⁶ Ver ALCIDES, op. cit, p. 198; MELLO E SOUZA, op. cit., 2011, p.87.

⁹⁷ ALCIDES, op. cit., p. 197.

⁹⁸O Parnazo Obsequiozo. Drama para se recitar em Musica no dia 5 de Dezembro de 1768; em que faz annos O Illmo e Exmo. Senhor D. Jozé Luiz de Menezes, Conde de Valladares, Governador e Capitão General da Capitania de Minas Geraes e Por Claudio Manuel da Costa. Bacharel formado na Faculdade de Canones; Académico da Academia Lyturgica de Coimbra, e Criado pela Arcadia Romana. Vice Custodio da Colonia Ultramarina com o nome de Glauceste Saturno. Manuscrito O Parnazo Obsequiozo. AHMI, Ouro Preto Minas Gerais.

portuguesas.¹⁰¹ Entretanto, o projeto artístico e civilizatório de Cláudio, junto com outros poetas mineiros, fincou raízes em Minas. Anos depois, com a chegada de novos letrados em Vila Rica, o círculo de sociabilidade se expandiu. Seria no governo de D. Rodrigo Meneses, já na década de 1780, como discutiremos no capítulo 03: “A Arcádia Ultramarina, ainda que não tivesse mais esse nome, achava-se agora viva, mais viva, de fato, do que ao tempo do Conde de Valadares.”, como escreve Sérgio Buarque.¹⁰²

Desse projeto em formação de uma *vida literária*¹⁰³ nos círculos sociais provincianos de Minas Gerais, a forma teatral teve um papel específico, dado sua capacidade de mobilizar audiências, pela relação direta que se estabelece com o espectador, em suma, por seu caráter “público”. Pensando nos modelos europeus, tanto para os árcades portugueses, como para os italianos e também para os neoclássicos franceses, o teatro assumiria uma função pedagógica, seria uma arte capaz de moralizar e educar os costumes, representar vícios a serem combatidos e virtudes a serem exaltadas. Grande parte dos poetas e teóricos setecentistas se dedicaram a pensar e escrever sobre/ para o teatro.

Os intelectuais e artistas que circulavam nas academias literárias nos séculos XVII e XVIII mobilizaram debates na Itália e França sobre os gêneros teatrais, em especial a *tragédia*. As obras são extensas envolvendo os nomes dos italianos Muratori, Gravina, Maffei, Metastasio, Goldoni, assim como o francês Voltaire. Os árcades portugueses, por exemplo, reunidos na *Arcádia Lusitana* tinham o projeto de reformar o teatro português - especialmente desvinculando-o da herança e presença do teatro espanhol nos palcos lusitanos. Não poucas peças e textos foram escritos por Manuel de Figueiredo, Correia Garção, Cândido Lusitano, Antônio Diniz da Cruz Silva. O interesse pelo teatro estava presente nos círculos literários europeus, e por isso também estava no horizonte dos letrados coloniais.

O *Parnazo Obsequioso*, subintitulado de “drama” por Cláudio Manuel não fora a primeira experiência dramática do poeta, nem uma tentativa arriscada de se aproximar do teatro. Antes de embarcar para Lisboa, para cursar a formação universitária em Coimbra, Cláudio passou por um

¹⁰¹ Ver ALCIDES, op. cit., 2004, p. 99.

Cito aqui as Academias dos Esquecidos, de 1724, e dos Renascidos, de 1759, ambas agremiações permanentes e com sede própria em Salvador, Bahia; a Científica do Rio de Janeiro 1772-1779 e a Sociedade Literária do Rio de Janeiro 1786-1794; além da Arcadia Lusitana, em Portugal, de 1756.

¹⁰² HOLANDA, op. cit., 1991, p. 246.

¹⁰³ CANDIDO, Antonio. op. cit., 2011, p. 154. “Mesmo quando não estavam em contacto direto, os escritores de Minas na segunda metade do século XVIII se ligavam por fios variados e de grande atuação, de maneira a construírem a referida vida literária, que se define de maneira tangível pelo relacionamento pessoal, pela interinfluência, pela oposição polêmica, pela comunidade da consciência estética. Ibid., idem.

período de estudos de aproximadamente cinco anos no Rio de Janeiro. Lá, é provável que “desse uma ou outra escapadela para espiar os espetáculos de teatro exibidos na casa da ópera então existente num logradouro onde hoje se encontra a Rua da Alfândega”¹⁰⁴, na já citada “Ópera dos Vivos”. Entre espetáculos de Antonio José da Silva, repertórios provenientes do teatro do século de ouro espanhol e peças religiosas, o poeta deve ter se maravilhado com as apresentações e começado a cultivar o interesse pela formas teatrais.

Já em Portugal, certamente se deparou com a produção teatral portuguesa do período, assim como com as óperas de Antonio José da Silva, Metastasio, Voltaire, Goldoni e Molière, que depois estariam nos palcos da Casa da Ópera de Vila Rica. É certo que em Coimbra a vida teatral estava ligada às produções jesuíticas da Universidade. Mas quando ia passar férias na casa de seu padrinho, João Rodrigues de Oliveira, em Lisboa, deve ter frequentado as salas de teatro do Bairro Alto ou da Rua dos Condes; pelo menos teria acesso aos folhetos de cordéis com traduções, adaptações de peças teatrais italianas e francesas, vendidos por pequenos livreiros, volantes, ou cegos pelas ruas da cidade.¹⁰⁵

De volta à Minas, em 1754, pôde, ao certo, acompanhar uma ou outra apresentação teatral nos palcos efêmeros ou em salões privados das festividades públicas. Nesse período, ainda não se tinha um local específico para a representação de óperas e peças teatrais. Se houve no passado, em 1751, a primeira e pouco conhecida Casa da Ópera de Vila Rica devia ser apenas memória para os habitantes das Minas. Será que Cláudio Manuel sabia da existência do primitivo teatro? E será que com a chegada do Conde de Valadares o poeta lhe tenha contado que naquelas ruas tortuosas, para além de tantas Igrejas, existira um edifício teatral?

Seja por suas lembranças de Portugal, das leituras dos poetas e teóricos italianos, portugueses e franceses, ou de um gosto que desenvolveu desde a infância, Cláudio, como letrado de seu tempo, dedicou-se não só à poesia, mas também à forma dramática. No manuscrito enviado à Real Mesa Censória para publicação de suas *Obras*, em Coimbra, consta uma nota de rodapé riscada, à propósito do Soneto LXXXIII: “Reprezentando-se a opera de Pedro o Grande no dia dos

¹⁰⁴ MELLO E SOUZA, op. cit., 2011, p. 52.

¹⁰⁵ cf. Ibid., p. 57. Em Portugal também o futuro advogado mineiro teria contato com Antônio Diniz da Cruz e Silva, poeta português que se formaria em Leis no mesmo ano que Cláudio e posteriormente, juiz na dessa que condenou os inconfidentes de 1789. Cruz e Silva seria membro da *Arcádia Lusitana*, produzindo inclusive um texto teatral em 1775, chamado de *O Falso Heroísmo*. Provavelmente os dois jovens estudantes devem ter discutido sobre poesia e teatro, às margens do rio Mondego. Ibid., idem.

annos Del Rey”¹⁰⁶. Como se viu, na famosa carta à Academia dos Renascidos há uma extensa descrição de títulos ligados ao teatro, entre traduções de libretos de Metastasio e “muitas poesias dramáticas que se representaram diversas veses, nos teatros de Vila Rica e de outras cidades de Minas e do Rio de Janeiro”¹⁰⁷

Não temos fontes documentais que comprovem a encenação de todas essas obras. Entretanto, após a representação d’*O Parnazo Obsequioso*, em dezembro de 1768, seguiu-se a montagem de sua ópera *São Bernardo*, provavelmente em 1770, na Casa da Ópera de João de Souza Lisboa. A fonte documental que nos revela essa apresentação é uma carta de próprio punho do contratador, expondo o aparecimento do texto em dezembro do mesmo ano.¹⁰⁸ Posteriormente, em 1775, uma nova carta cita o roubo da ópera e a relaciona com seu autor. As palavras de Souza Lisboa transparecem o respeito que tinha pelo poeta.¹⁰⁹ Cláudio Manuel era já um autor de teatro reconhecido naquele momento histórico.

É por esse motivo que consideramos que os acontecimentos de 1768 no Palácio do Conde de Valadares entrelaçam-se com a construção da Casa da Ópera e a chegada do jovem governador de ascendência nobre em Minas às terras inóspitas coloniais. Houve uma espécie de aliança entre a máxima autoridade local e parte da oligarquia intelectualizada da região - que tinha como um de seus protagonistas a figura de Cláudio Manuel da Costa - para formar novos círculos letrados em Vila Rica. As práticas da cultura urbana se expandiram para além dos salões e palácios, muito além das Igrejas, envolvendo agora um novo espaço construído para apresentar em seu palco encenações

¹⁰⁶ Foi Sérgio Alcides quem primeiro divulgou a existência da nota. Para o historiador “o soneto foi escrito a propósito de um acontecimento teatral, a representação de uma ópera sobre Pedro, o Grande, da Rússia. De modo bastante sutil, Cláudio Manuel emparelha os dois monarcas, ressaltando o maior valor de D. José, alegando que este, ao contrário do czar, obra “na paz, na brandura”. Isto nos permite supor que o soneto seja posterior ao acordo que pôs fim a uma guerra entre Portugal e Espanha, assinado em 1763. Com boa margem de segurança, portanto, podemos nos arriscar a considerá-lo escrito em Minas Gerais.” ALCIDES, op. cit, 2003, p. 190.

Até agora não há mais indícios sobre a possível obra teatral. Sabe-se que Metastasio tinha relações com Catarina I, imperatriz da Rússia, casada com Pedro I e coroada pelo marido como co-governante do Império Russo. Talvez o interesse de Cláudio Manuel pode ter vindo através de leituras de Metastasio ou como conjectura Alcides, através da obra *História filosófica e crítica do abade Raynal*, que incluía reflexões sobre o Império russo atribuídas à Denis Diderot. Ibid., p. 191.

¹⁰⁷ Cartas enviadas pelo Dr. Claudio Manoel da Costa à Academia Brazilica dos Renascidos em Salvador da Bahia. Belo Horizonte, APM, Col. APM Cx.01 doc.03.

¹⁰⁸ “Senhor Rodrigo Francisco Vieira/Recebo a de vossa mercê de 6 do corrente em que me dis he aparecida a opera de São/Bernardo, e que se fica tresladando para entregar a própria a seu dono (...)” Carta enviada por João de Souza Lisboa a Rodrigo Francisco Vieira em 14 de Dezembro de 1770 sobre o aparecimento da Opera São Bernardo. Belo Horizonte, APM, CC – 1205, fls 45v e 46.

¹⁰⁹ “(...) como digo carregando me varias operas e papeis de solfa e/hum ato da opera de S. Bernardo q este nao hem eu sim do Doutor Claudio Manoel da Costa q me tras amofinado por elle perder obra sua e a quererem por agora na coresmoa no tablado.” Carta enviada por João de Souza Lisboa ao Capitão José de Sousa Gonçalves em 5 de Março de 1775, à respeito do roubo de algumas óperas e solfas de sua casa, incluindo um ato da ópera São Bernardo, composta por Cláudio Manoel da Costa. Belo Horizonte, APM, CC – 1205, fl.256. Tanto essa carta como a anterior serão analisadas no próximo capítulo.

teatrais, com a presença de música. Não à toa que, para além de ter seu libreto encenado, o poeta também se tornou assinante do teatro, de acordo com documentação de 1772, ao lado de outros homens importantes de Vila Rica, como o desembargador Teixeira Coelho e o capitão-mor José Alvares Maciel.¹¹⁰

Entretanto, para a criação de um prédio teatral era necessário, além de uma demanda cultural e intelectual existente, investimento financeiro. E somente um homem que conjugasse acúmulo de capital, poder político e sensibilidade artística poderia protagonizar essa iniciativa. Este homem foi João de Souza Lisboa.

1.5 João de Souza Lisboa, o construtor

É provável que a figura de Souza Lisboa tenha circulado pelos salões e reuniões acadêmicas, junto a Cláudio Manuel e o Conde de Valadares. Cláudio certamente conhecia bem o contratador, pois seu trabalho na câmara municipal aproximou-o do universo dos contratos, trabalhando como advogado para muitos desses homens de negócio que frequentemente acumulavam dívidas consideráveis com a Coroa portuguesa. Assim como Valadares: ser governador passava por acompanhar o trabalho provenientes das arrematações e manter uma relação amigável com os contratadores. Afinal, eram eles os considerados “sócios temporários da Coroa”.

Entretanto, João de Souza Lisboa não era um contratador qualquer. Desde 1745¹¹¹ atuou ativamente na capitania de Minas Gerais como comerciante. Em 1748 assinou o seu primeiro contrato de passagens e, por 17 anos, até 1765, foi considerado um dos maiores contratadores da capitania de Minas Gerais no século XVIII, comparado à João Rodrigues de Macedo e à João Fernandes de Oliveira - outros dois contratadores de enorme riqueza daquele período¹¹².

Ser um contratador no século XVIII significava arrematar, através da assinatura de contratos com a Coroa Portuguesa, privilégios para comercialização, exploração e cobrança de tributos e

¹¹⁰ Cf. MELLO E SOUZA, op. cit., 2011, p. 137.

¹¹¹ Essa é a data de abertura do livro conta corrente da Casa Comercial do contratador no valor de 778\$000 réis.

¹¹² ARAÚJO, Luiz Antonio Silva. *Contratos nas Minas Setecentistas: o estudo de um caso – João de Souza Lisboa (1745-1765)*. In: Anais do X Seminário sobre Economia Mineira, UFMG, 2002. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/files/153/6519764.pdf>, p. 05. No seu apogeu, Lisboa arrematou 11 contratos envolvendo somas significativas entre 1750 e 1765³⁵. Para se ter uma ideia de valores, segundo Luiz Antônio Araújo: os contratos das Entradas, Dízimos e Passagens, que totalizaram para um período de três anos, o valor de 1.007:430\$000 rs, isto é, por ano, 335:810\$000 (335 contos e 810 réis). Este valor, caso todo ele tivesse sido integralmente pago, corresponderia a 5,7% da receita anual média do Erário régio para o período. Cf. ARAÚJO, Luiz Antônio Silva. *Contratos e tributos nas Minas setecentistas: o estudo de um caso – João de Souza Lisboa (1745-1765)*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós- graduação de História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense, 2002, p. 62.

rendimentos reais.¹¹³ Segundo Myriam Ellis, esse procedimento jurídico-econômico foi amplamente utilizado em Portugal como forma de arrecadação imediata de recursos para a Coroa Portuguesa, e ao mesmo tempo, uma maneira de garantir seu domínio territorial, já que os contratadores se responsabilizariam pelos custos e administração de monopólios comerciais e tributários, tais como dízimos, entradas, passagens, trato de escravos, ouro, óleo de baleia, sal, etc. Os grandes negociantes atuavam como braços do aparelho estatal, especialmente em relação ao trato de mercadorias no domínio ultramarino. As práticas monopolistas eram um dos principais elementos para transferência de capital (fluxo de riquezas) da colônia para a metrópole¹¹⁴.

No ambiente colonial, esses homens enriquecidos assumiam uma posição de destaque, tanto do ponto de vista comercial, como também político e jurídico. Isso em função da importância dos produtos envolvidos e do capital envolvido, mas principalmente de suas alianças políticas e relações com as autoridades locais e governadores da capitania. De acordo com Luiz Antônio Silva Araújo, os contratadores atuavam como:

“(...)particulares que arrematavam o direito de exercício de uma função pública, agiam como braço do Estado e deste recebiam as garantias, formais ou informais, do sucesso do empreendimento para o negociante. Sob a proteção do aparelho estatal e utilizando-se de práticas usurárias, os contratos eram um caminho para o enriquecimento e prestígio.”¹¹⁵

As relações entre contratadores e a Coroa Portuguesa foram muito estimuladas no período de administração de Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal, no reinado de D. José I, de 1750 a 1777 – praticamente o mesmo período de atuação do contratador João de Souza Lisboa. Pombal criou uma série de medidas de apoio aos chamados negociantes de *grossos cabedais* e de *grosso trato* e incentivou as Companhias de comércio¹¹⁶ Nas palavras de Myriam Ellis:

Cf. ELLIS, Myriam. *Contribuição ao estudo do abastecimento das áreas mineradoras do Brasil no século XVIII*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1961.

¹¹⁴ARAÚJO, op. cit., 2002b, p. 56.

¹¹⁵Idem, p. 13.

¹¹⁶Júnia Ferreira Furtado resume o que estava em jogo na relação entre a Coroa e os grandes negociantes, olhando para o caso de João Fernandes de Oliveira: “Sua trajetória simbolizava uma era em que, sob a batuta de Pombal, a classe mercantil, por meio da conjunção de seus interesses com os do reino e da fruição das riquezas de além-mar ascendera econômica e socialmente, misturando-se à nobreza de sangue”. FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva e o contratador de diamantes*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009, p. 37.

“(…) em defesa do grande comércio, do lucro do monopólio, contra os pequenos comerciantes que viviam do seu negócio miúdo, a retalho, a varejo, concorrentes daquela burguesia que a política de Pombal procurou associar ao Estado e a se nobilitar.”¹¹⁷

João de Souza Lisboa aproveitou esse incentivo metropolitano e aprofundou suas relações com os homens de negócio da Praça de Lisboa¹¹⁸. Suas redes de contatos eram extensas e abrangiam outras capitanias na América Portuguesa. Especificamente, o vínculo com o corpo mercantil da praça era vital para o sucesso de seus negócios, pois indicava que tinha ótimas relações com comerciantes de *grosso trato*.¹¹⁹

O ingresso nos negócios por parte de um contratador, portanto, dependia não só de condições financeiras privilegiadas, mas também de suas relações pessoais/comerciais. Há uma hipótese levantada por Luiz Antonio de Araújo de que João de Souza Lisboa antes de se tornar contratador fora caixa do capitão Manuel Ribeiro dos Santos¹²⁰, um grande “dizimeiro” da época. Essa função de confiança exercida por Lisboa foi fundamental para seu sucesso como contratador posteriormente, pois, dessa forma, podia buscar condições políticas para realizar as suas próprias arrematações¹²¹.

Entretanto, a necessidade de boas relações não se limitava a uma vida social de prestígio, ela era também uma prerrogativa para a nobilitação de um comerciante em ascensão. Era preciso ir para além das transações comerciais de altas cifras, e conseguir ao menos o ingresso parcial no ambiente aristocrático, com a aproximação dos mundo dos nobres e suas titulações. Até porque a origem social de Lisboa era “baixa” (filho de pai alfaiate, Antonio de Souza, e avós “trabalhadores”). Como consta no documento para habilitação para a Ordem de Cristo:

¹¹⁷ ELLIS, op. cit. p. 99-100.

¹¹⁸ “O comércio de atacado e de longa distância, efetuado pelos homens de negócios, comportava vastas redes de correspondentes, mecanismos de crédito e sistema de comissões e consignações que possibilitavam o ingresso no corpo mercantil sem grandes cabedais. Se ingressar no corpo mercantil era um caminho aberto para novos talentos, manter-se nele era tarefa para poucos. Segundo o autor, em média, na praça de Lisboa, somente 40% dos negociantes se mantinham em exercício durante dez anos, 25% durante 15 anos, apenas 15% dos homens de negócio se conservavam essa condição na praça durante um quarto de século e quase 10% por mais de 30 anos. Tais dados mostraram que a comunidade mercantil de Lisboa foi bastante fluida.” PEDREIRA, Jorge. *Os Homens de Negócio da Praça de Lisboa de Pombal ao Vintismo (1755- 1822): diferenciação, reprodução e identificação de um grupo social*. Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1995, p. 15. Apud. ARAÚJO, op. cit., 2002b., p. 127.

¹¹⁹ Em nota, Araújo escreve: “Fernando Dorez Costa vai mais além. Para ele a “compreensão deste sistema de trocas remete-nos, não para um modelo de relações “supostamente” impessoal, típico do Estado (burocrático), mas para um modelo de tipo clientelar. O Rei é o vértice de uma grande pirâmide onde circulam acções “pessoais”...”. COSTA, Fernando Dorez. *Capitalistas e serviços: empréstimos, contratos e mercês no final do século XVIII*. *Análise Social*, vol. XXVII (116-117), 1992 (2o 3o), 441-442. Apud. Ibid., nota 103.

¹²⁰ Ibid., p. 129.

¹²¹ Para as arrematações que passavam pela Provedoria da Real Fazenda (contratos menores, como por exemplo, de passagens) ou pelo Conselho Ultramarino (contratos de maior valor). Ibid., p. 130.

Foi V. Magestade servido fazer merce do habito da Ordem de Cristo a João de Souza Lisboa de suas privanças custou ter as partes pessoas e limpeza necessária. Porem que aprendera nos seus princípios o officio de ourives e também o de alfaiate que exercitou nesta corte e no Brazil, e também foi caixeiro de Loge de fazendas, que depois teve própria, hoje he contratador dos Dizimos Reaes, o Pay foi Alfayate, os avos paterno e materno trabalhadores, a May e avo mulher de segunda condição e avo paterna criada de servir.¹²²

Apesar do sangue “comum”, tal qual tantos outros homens de negócio portugueses¹²³, Lisboa investiu na sua própria nobilitação. Tinha poder econômico, cultivava ótimas relações com comerciantes, autoridades e nobres. Como Laura de Mello e Souza constatou: “Num mundo sem títulos, e onde o comércio era a principal via para o enriquecimento, os postos militares passaram a ser procurados por conferirem status e honra.”¹²⁴

Em sua trajetória, o contratador foi nomeado capitão de duas companhias de ordenanças¹²⁵, e obteve o título de cavaleiro da Ordem de Cristo – título nobiliárquico e de grande prestígio social na época, assim como Cláudio Manuel da Costa. Júnia Ferreira Furtado comenta que no século XVIII, “alcançar a condição de cavaleiro da Ordem de Cristo era a maior honraria que um indivíduo não nobre poderia almejar no Reino Português”.¹²⁶ Isso porque durante muitos séculos a ordem estava restrita aos nobres de nascimento, mas com o passar do tempo, sua estrutura se flexibilizou e permitiu a entrada de indivíduos de setores importantes da sociedade, como grandes comerciantes e financistas, que se enriqueceram com a expansão marítima. Ao mesmo tempo, a Coroa portuguesa,

¹²² DILIGÊNCIA DE HABILITAÇÃO para ordem de cristo de João de Souza Lisboa João de Souza Lisboa, natural de Lisboa, filho de Antonio de Souza, e de Anna Lopes. De 28 de junho de 1758. Habilitação da Ordem de Cristo. Letra J. Maço 10. n.08 In: Indice Habilitações da Ordem de Cristo, letra J, 690 C. 25, E. 34-39. Lisboa, ANTT.

¹²³ PEDREIRA, Jorge. *Os negociantes de Lisboa na segunda metade do século XVIII*: padrões de recrutamento e percursos sociais. *Análise Social*, vol.XXVII(116-117),1992.

¹²⁴MELLO E SOUZA, Laura de. *O sol e a sombra*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, p 169.

¹²⁵“No mesmo ano da abertura do livro da conta corrente, em 19 de outubro de 1745, João de Souza Lisboa foi nomeado Capitão de uma das Companhias de Ordenança de Pé da Vila de São João del Rey. ARAÚJO, op. cit., 2002b, p 130.

¹²⁶A pesquisadora Júnia Ferreira Furtado cita o estudo de 1970: “Membership in the Order of Christ in the seventeenth century: its rights, privileges and obligations”, de Francis A. Dutra para a melhor compreensão dos mecanismos de entradas na ordem de Cristo. FURTADO, op. cit., 2009, p. 58.

utilizou a concessão de títulos e honrarias para garantir o serviço e o capital dos grandes homens de fortuna do Reino e colônias.¹²⁷

Quando Lisboa foi nomeado ao posto de Coronel do Regimento da Nobreza Privilegiada e Reformados da Vila, em dezembro de 1761, através de Carta Patente, foi qualificado como “(...) pessoa de Capacidade, préstimo, inteligência, e zelo, (...) abundante de bens e com bom tratamento (...)”.¹²⁸

A história de Souza Lisboa também foi marcada pelas especificidades da capitania de Minas Gerais em relação à tributação e formação de monopólios. É sabido da rapidez com que a mineração formou a sociedade mineira do século XVIII, em termos de povoamento, colonização, economia e sociabilidades. Composta nas primeiras décadas por uma grande quantidade de aventureiros e arrivistas, esta sociedade foi considerada como “aluvial”, por Sérgio Buarque de Holanda, no famoso ensaio “Minas e Metais preciosos”¹²⁹, por seu caráter movediço e imprevisível. Nos princípios da formação da sociedade mineira, os pressupostos de estratificação social do Antigo Regime europeu eram instáveis, “aliando status e a honra a valores novos, ditados pelo dinheiro e pelo mérito”.¹³⁰ Há casos inclusive de ascensão econômica de modestos comerciantes que se tornaram negociantes de *grosso trato*, por conta das possibilidades de enriquecimento da mineração. Laura de Mello e Souza discorre sobre esse novo padrão societário que se formou em Minas Gerais:

As grandes fortunas desse período parecem se dever sobretudo ao comércio. O inventário de Matias de Crasto Porto, de 1742 – cujo montante líquido foi de quarenta contos –, ilustra o tipo de milionário da capitania no apogeu da mineração, quando a sociedade começava a se acomodar. As atividades econômicas eram diversificadas, bem como os investimentos; o número de penhoras e créditos era considerável; a escravidão, numerosa. A presença de peças suntuosas e o luxo dos tecidos sugerem conexões com o comércio internacional e a adoção de um estilo de vida condizente com o das classes abastadas europeias.¹³¹

¹²⁷ Para a Coroa Portuguesa: “a associação destes comerciantes com o Estado ocorreu durante a disputa por mercados cada vez mais monopolizados. Nos países ibéricos, esta consubstanciação se fez de forma efetiva, já que as necessidades de um importante comércio de cabotagem transoceânico, ligando as metrópoles às suas respectivas colônias, requeriam capitais vultosos e estrutura organizacional que nem o estado sozinho, nem o pequeno comércio tradicional, eram capazes de responder. Na medida em que os grandes comerciantes eram os únicos que acumulavam capitais vultosos e tinham interesse em investir em negócios, eram eles os parceiros e tinham interesse em investir em negócios, eram eles os parceiros ideais no empreendimento colonial. Por isso, foram constantemente invocados a financiar o Reino em apuros, ou a arrematar os diferentes contratos para a exploração dos produtos coloniais”. FURTADO, op. cit., 1998, p. 35.

¹²⁸ ARAÚJO, op. cit., 2002b, p. 08.

¹²⁹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Minas e Metais preciosos. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (org). *História Geral da Civilização Brasileira: administração, economia e sociedade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

¹³⁰ MELLO E SOUZA, op. cit, 2006, p. 156.

¹³¹ ARAÚJO, op. cit., 2002b p. 168.

Entretanto, dada importância econômica e política para a Coroa portuguesa da exploração do ouro e, posteriormente, diamantes, investiu-se seriamente nas atividades do fisco nas alfândegas, caminhos para as minas, passagens terrestres e fluviais (arrecadando os chamados “direitos de entrada”) e também na cobrança de tributos como o Dízimo, as Sizas, os Quintos do ouro e dos subsídios, direitos e taxas, foros de patentes.¹³² Essa estrutura tributária, assim como outras medidas administrativas, fez com que o caráter aluvial da sociedade mineira se decantasse para dar espaço para o surgimento de homens locais “distintos”, incorporados em funções da própria administração, com importância social e econômica, como os contratadores.¹³³

Um grande contratador em Minas Gerais, portanto, era aquele que se articulava entre os detentores de grande capital acumulado e as autoridades políticas da Capitania – esta, por sua vez, marcada pelo fiscalismo e presença do aparelho estatal.¹³⁴ Não à toa se formou em Minas um grupo social amplo de profissionais ligados ao aparelho burocrático da Coroa, acumulando funções e utilizando de seu poder local para o enriquecimento próprio, como o caso de João de Souza Lisboa.¹³⁵

O contratador atuava também como coronel e muitos de seus sócios, associados nos contratos, fiadores e procuradores eram oficiais de patentes¹³⁶. Se por acaso se envolvessem em alguma disputa jurídica, ainda tinham a prerrogativa de ter um juiz privativo para todas as causas, seja elas públicas ou privadas. Segundo Luiz Antônio de Araújo, analisando as práticas recorrentes de João de Souza Lisboa, assim como de outros contratadores importantes da Capitania de Minas Gerais:

Os conflitos que envolviam a atuação dos contratadores nos permite identificar um negociante que, essencialmente, faz da política o instrumento de busca de enriquecimento.

¹³²IDEM, p. 102.

¹³³ Laura de Mello e Souza comenta que antes das tentativas de emancipação política, sobretudo na Inconfidência Mineira, “a elite intelectual da capitania espelhou a ambiguidade de então, louvando a sociedade de estados, os atributos da nobreza e, ao mesmo tempo, reconhecendo o valor do mérito individual.” SOUZA, op. cit, 2006a, p 174.

¹³⁴ ARAÚJO, op. cit., 2002b, p. 31.

¹³⁵ Os contratadores trabalhavam nesse sentido. Quando arrematavam um grande contrato, recebiam o privilégio de atuarem como “fazenda real”, o que significa a condição de serem uma autoridade em exercício de uma função pública, um braço do estado na colônia. Por exemplo, um contratador de dízimos, como foi João de Souza Lisboa, que controlava a cobrança de dízimos em Minas Gerais, o terceiro maior tributo em arrecadação, tinha vantagens para cobrar dívidas privadas próprias, ou cobrar de forma extorsiva os dízimos, especulando e jogando com as condições do mercado que lhe fossem pessoalmente favoráveis. Outra prática paralela feita por contratadores era a especulação a jurosa partir da concessão de créditos, seja através de empréstimos, venda de mercadorias ou da própria cobrança de dízimos. Junto a essas especulações para enriquecimento individual, os contratadores executando a função pública de “Fazenda real”, aproveitavam para fazer valer seu poder de mando e coerção. Prática que se agravava pela condição de serem também braço militar da Coroa portuguesa. cf. Ibid., p. 91.

¹³⁶Cf. Ibid., p. 131.

Especulação em função das variações dos preços dos gêneros alimentícios, delação como instrumento de coerção, e cobrança de dívidas sem vínculos com os dízimos, eram mecanismos utilizados pelo contratador, tendo em vista sua condição de Fazenda Real e pelo respaldo de fato que a ele dispensavam a Fazenda Real, o Conselho Ultramarino e o Rei. Satisfazer a voracidade do Erário Régio, e as suas próprias, era o objetivo do contratador.¹³⁷

Para seguir com tantos privilégios e oportunidades de enriquecimento, um contratador devia cumprir pesadas obrigações, pois era preciso ter administradores e diversos funcionários, ter gastos com livros, certidões e viagens, contratar advogados e realizar cobranças. Para isso, Lisboa formou uma extensa rede de empregados, os quais mantinham não só seus contratos, mas também outros empreendimentos como a venda de mercadorias, mineração, criação de gado, sesmarias, posse de homens escravizados e empréstimos a juros.

Na década de 1760 – no mesmo período em que ocorre a construção da Casa da Ópera - João de Souza Lisboa encabeçou uma sociedade com outros homens de negócios para arrematar o que viria a ser seu maior contrato. Segundo o pesquisador Araújo, o contratador arrematou um contrato de entradas que era controlado por negociantes da praça de Lisboa e de altíssimo valor. João de Souza Lisboa estava em seu apogeu não apenas como grande negociante, mas também por sua condição de prestígio na sociedade mineira como Coronel do Regimento da Nobreza privilegiada de Vila Rica e Cavaleiro Professo na Ordem de Cristo.

No entanto, apesar de todo poderio econômico e político, os contratos envolviam riscos relativos. Em 1763, Lisboa e seus sócios foram presos pelo não pagamento de contratos. Porém, mesmo supostamente preso¹³⁸ até 1774 e com uma dívida de quase 400 contos de réis, o contratador continuou conduzindo seus negócios. Araújo comenta que Lisboa continuava a contabilizar créditos em sua conta corrente, era proprietário de casas de aluguel (no mínimo 12 casas em Vila Rica e uma em Mariana), adquiriu gado e tornou-se sócio de uma mineração no Morro Vermelho do Caeté,

¹³⁷Ibid., p. 125.

¹³⁸Há vários exemplos de contratadores endividados, que foram presos e tiveram seus bens sequestrados, como João de Souza Lisboa. Por exemplo, é possível citar o caso do contratador e comerciante João Rodrigues de Macedo, que foi considerado o “maior banqueiro” e contratador do último quartel do século XVIII.

lucrando com diversos negócios.¹³⁹ Sua prisão devido a uma suposta falência foi aparente, e não deve ter chegado a se concretizar de fato, pois Lisboa não deixou de atuar em Minas Gerais como o grande negociante de antes - foi somente em 1778, após o falecimento do contratador, que a Coroa decretou a intervenção de sua Casa Comercial, estabelecendo uma junta para administrar as dívidas e créditos.¹⁴⁰

Apesar das dívidas, João de Souza Lisboa era um homem com prestígio, poder e capital acumulado o suficiente para criar mais um tipo investimento - talvez muito mais simbólico do que comercial: a Casa de Ópera de Vila Rica. Em 1769 estava em construção o edifício teatral que teria custado ao contratador o montante de 16 mil cruzados. Rosana Brescia levanta uma hipótese, a partir de um documento de 1780, de que o teatro teria sido construído do dinheiro dos contratos de entradas e dízimos¹⁴¹, ou seja, com dinheiro dos contratos de Souza Lisboa (que por sua vez expandia sua dívida com a Coroa), ao invés de investimentos particulares do próprio coronel. Decerto Lisboa devia ter negócios ilícitos, porque segundo o termo lavrado à respeito dos bens do coronel após sua morte:

(...) e outro que se deu a Juro pelo lucro do premio, perto de trinta mil cruzados, que se despenderaõ na factura, e fabrica da Caza da Opera, tudo com titulo de particular. He bem certo, e a todas as luzes manifesto, que todo este dinheiro se tirou do millhor; e mais prompto que havia dos ditos Contractos, sem separação deste, ou daquelle : assim como, o que se pagou de custas, que todas sahirão do Monte Mor ; e tudo se despendeo, sem se dizer a quem pertencia, pelo que se deve julgar, que nada he particular, e que tudo o que aparece he dos Contractos (...) ¹⁴²

¹³⁹Cf. Ibid., p. 146. Ainda de acordo com Araújo: “Quais seriam os meios de acumulação de riquezas pelos contratadores. Em primeiro lugar postergavam o pagamento à Coroa, muitas vezes negociando com o perdão parcial das dívidas como foi o caso de João de Souza Lisboa. Nestas negociações poderia se chegar a adiar o sequestro dos bens. João de S. Lisboa e seus sócios tiveram suspenso o sequestro dos bens e lhes foi facultado o direito de buscar arrecadar os valores devidos à Coroa através da cobrança dos devedores dos dízimos e entradas nos respectivos contratos. Seus bens somente foram efetivamente sequestrados e sua Casa Comercial colocada sob intervenção após a sua morte, em 1778. Não somente permanece com seus bens como executa a cobrança dos devedores dos tributos. (...) Com este quadro, dois são os instrumentos que permitem o enriquecimento dos contratadores, numa aparente condição de prejuízos pelos resultados dos contratos. O primeiro é a condição de política de integrante do aparato fiscal, durante a vigência dos contratos e para efeito das cobranças posteriores ao seu término, isto é, a condição de Fazenda Real. O segundo a conivência da Coroa, complacente com os ricos contratadores no pagamento dos débitos relativos aos valores das arrematações.” ARAÚJO. op. cit., 2002b, p. 19-21.

¹⁴⁰“O total da dívida da Casa Comercial para com a Coroa era de 388:413\$082rs. No caso de João de Souza Lisboa, um sobrinho, de nome Eusébio Luis de Oliveira Lisboa, representou os herdeiros do sobredito. D. Maria I ao decretar a intervenção, proporcionou à viúva do negociante uma pensão de 50\$000 rs mensais.” Ibid., p. 151.

¹⁴¹ BRESCIA, op. cit, 2010, p. 144.

¹⁴² REPRESENTAÇÕES e cópia do termo que se lavrou à respeito da casa do coronel João de Souza Lisboa. Belo Horizonte, APM, CC, Cx.75 – Planilha 20024 fl.2 O total de dívidas particulares seria de 110:921\$ 360 reis.

Ainda no documento escrito pelo Procurador Real da Fazenda à Coroa portuguesa, não só a Casa da Ópera seria construída com dinheiro proveniente da Sociedade dos Contratos, como também outras propriedades, tais quais “escravos, e outros moveis (...) fabricas de roças e lavras”, “todo o chamado particular he do corpo dos contractos”.¹⁴³ Se as formas utilizadas para a construções do teatro podem ser consideradas ao mesmo tempo escusas e comuns para João de Souza Lisboa, numa sociedade caracterizada economicamente pelo sistema de dívidas e créditos¹⁴⁴, fato é que a Casa da Ópera não fora um negócio qualquer para o contratador, pois tudo indica que Souza Lisboa tivesse interesse pessoal nas práticas artísticas, manifestando já na década de 1750 o desejo de se tornar uma espécie de “mecenas”. Datam de 1754, dois recibos referentes a pagamentos que Lisboa fez para a realização de festas religiosas:

Recebi do Sr. Cap. João de Sousa Lisboa por mão do Sr. Domingos de Sá Rodrigues trinta e cinco oitavas de ouro, que com cinco oitavas que o dito senhor ha de dar a Antônio de Meireles, fazem quarenta oitavas de ouro que me pagou da festa de Nossa Sra. do Rosário desta Matriz do Ouro Preto deste presente ano. Vila Rica, 8 de outubro de 1754. João Baptista Gomes.¹⁴⁵

E ainda:

Recebi do Sr. Cap. João de Sousa Lisboa quarenta oitavas de ouro procedidas da festa que fiz de Nossa Senhora do Têrço e por estar pago e satisfeito lhe passei este por mim feito e assinado.¹⁴⁶

¹⁴³ Ibid., idem.

¹⁴⁴ O sistema de créditos tinha grande importância na sociedade mineira colonial, fruto da quase inexistência de moeda circulante, do endividamento coletivo, e uso de bilhetes como forma de crédito. Ser credor ou mesmo possuir muitos credores era sinal de confiança e status. FURTADO, op. cit., 1999, p. 129; SCARATO, Luciane Cristina. *Caminhos e descaminhos do ouro nas Minas Gerais: administração, territorialidade e cotidiano (1733-1783)*. Tese de doutorado. UNICAMP, 2009, p. 152.

¹⁴⁵ RECIBO de João Baptista Gomes pelo pagamento feito por João de Souza Lisboa de trinta e cinco oitavas de ouro para a festividade de N. Sra. do Rosário da Matriz do Ouro Preto. 08 de outubro de 1754. ANRJ, Casa dos Contos, Avulsos, Cx. 290.

¹⁴⁶ RECIBO pelo pagamento de quarenta oitavas de ouro por João de Souza Lisboa para a festividade de N. Sra. do Terço. ANRJ, Casa dos Contos, Avulsos, Cx. 290.

É claro que o investimento em patrocínio de festividades religiosas dava ao coronel status e prestígio na vila e não necessariamente comprova um interesse de ordem artística. A historiadora Júnia Ferreira Furtado comenta que:

Ao dispensar um favor ou uma graça, o ofertante se colocava numa posição superior ao que recebia, o que lhe conferia magnificência (...) o ato de dar em si honorificava o próprio ofertante. Numa sociedade na qual a honra distinguia os homens, ofertar era forma de torná-la pública, extraíndo daí status social e ganhos políticos. Esse era o primeiro ganho imediato da economia do dom, para aquele que fazia um gesto aparentemente desprendido.¹⁴⁷

Na Vila Rica de rígidas hierarquias, a oferta aparentemente desprendida de patrocinar certas atividades numa festividade era uma forma de alta distinção social, pois gerava agradecimentos, honrarias e menções públicas que seriam pronunciadas durante o evento. Caso a festa se “eternizasse” como panegírico (como no caso do *Triunfo Eucarístico* ou o *Aureo Trono Episcopal*) o nome do coronel se tornaria memória da posteridade.

Entretanto, se considerarmos que as festas públicas eram compostas por diversas teatralidades e eram responsáveis por concentrar atividades culturais na colônia, o “mecenas” de Lisboa assume outras formas. Além disso, se acompanharmos as cartas do contratador enviadas aos seus agentes em Minas, Rio de Janeiro e Lisboa, podemos observar uma figura que de fato tinha entusiasmo por seu pequeno teatro. Como discutiremos no próximo capítulo, o coronel auxiliava na escolha de peças a serem apresentadas, na contratação de atores e cantores, manifestava preocupação com roubo de partituras e escrevia sobre seu prazer pessoal em frequentar a sua Casa da Ópera (Souza Lisboa tinha um camarote de uso exclusivo).

Ao mesmo tempo, o papel de Lisboa na construção do teatro em Vila Rica pode ser comparado à participação de homens de negócio portugueses responsáveis pela edificação e administração de alguns teatros em Portugal. Especialmente dois episódios chamam a atenção: a instituição da *Sociedade estabelecida para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte*, de 1771, mediada pelo Marquês de Pombal, ministro de D. José I; e a construção do Teatro São Carlos, em Lisboa, em 1793. O estudo dos dois casos portugueses pode nos ajudar a interpretar as relações entre teatro, comércio e poder no final do século XVIII em Portugal, para finalmente constituirmos uma hipótese sobre os sentidos da edificação da Casa da Ópera de Vila Rica.

¹⁴⁷ FURTADO, op. cit. 1998, p. 63.

1.6 Teatro, comércio e poder na segunda metade do XVIII: transações entre Lisboa e Vila Rica

A segunda metade do século XVIII em Portugal é marcada pela ascensão política e social do grupo dos comerciantes de *grosso trato*, motivada pelas políticas monopolistas do Marquês de Pombal. O protagonismo desses homens na política econômica do reino ecoou na vida urbana do período, especialmente no contexto pós-terremoto, em que a reconstrução da cidade de Lisboa foi pensada arquitetonicamente para ressignificar lugares centrais antes associados à monarquia, como veremos mais adiante. Nesse processo, o teatro foi um espaço de disputas simbólicas, marcando as relações contraditórias entre os comerciantes, a aristocracia e a corte portuguesa no final do século XVIII.

Data de 1771 um conhecido Alvará assinado pelo Marquês de Pombal e pelo rei D. José I para aprovação dos estatutos da *Sociedade estabelecida para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte*, fundada por quarenta homens de negócios – nacionais e estrangeiros - com investimento em ações num total de cem mil cruzados.¹⁴⁸ O objetivo da Sociedade era manter os dois principais teatros públicos da cidade de Lisboa em atividade, especializando a produção teatral com a divisão da programação dos palcos: o Teatro do Bairro Alto seria o responsável em representar dramas na língua Portuguesa e o Teatro na Rua dos Condes, óperas e comédias italianas.¹⁴⁹ Para tanto, a *Sociedade* estruturou uma série de medidas entre “cláusulas, graças e privilégios” que o poder régio deveria acordar e auxiliar na fiscalização. Entre elas estava a necessidade do cumprimento de obrigações contratuais pelos artistas, o controle das manifestações – muitas vezes excessivas - dos espectadores, a venda e cobrança de ingressos para camarotes e plateia, a isenção de taxas alfandegárias para materiais importados e a regulamentação da atividade de ator.¹⁵⁰ Todas essas medidas vinham para garantir a regularidade e organização das representações.

Os diretores da Sociedade, por sua vez, comprometiam-se, para além dos investimentos iniciais, a contratar os atores, artistas e músicos para representações e escolher o repertório de dramas, óperas e comédias; a estar presentes em ensaio; a escolher os figurinos, cenários e adereços; a determinar os dias das representações; a inspecionar as contas da própria Sociedade, ou seja, entre outras atividades, a administrar os teatros. Segundo Maria João Almeida:

¹⁴⁸INSTITUIÇÃO da Sociedade estabelecida para a subsistência dos Theatros Públicos da Corte: estatutos/ sociedade estabelecida para a subsistência dos Theatros Públicos da Corte. Lisboa: na Regia Typografia Silviana, 1771, p. 4, art. I. Disponível em: http://purl.pt/15365/4/909414_PDF/909414_PDF_24-C-R0150/909414_0000_capa-20_t24-C-R0150.pdf. Acesso em 21 de novembro de 2018.

¹⁴⁹ Ibid., p. 8-10.

¹⁵⁰Ibid., p. 10-12.

O objetivo maior perseguido pelos burgueses tinha em vista, de acordo com a letra dos estatutos, a “subsistência dos teatros públicos”, mediante a reestruturação programada da atividade teatral que evoluíra até então de forma irregular, sustentada por iniciativas singulares e quase sempre autônomas, assente num aparelho financeiro por natureza precário. Demarcando-se deste quadro de iniciativas empresariais de pequeno porte, o empreendimento societário de 1771 conseguiu implantar pela primeira vez em Portugal, na segunda metade do século XVIII, uma atividade continuada em dois teatros públicos segundo modelos de gestão e organização inovadores no âmbito do campo teatral português.¹⁵¹

De fato até a assinatura do alvará e legalização da *Sociedade* em Portugal, as atividades teatrais oscilavam em regularidade. A profissionalização dos artistas envolvidos, a produção rotativa de espetáculos e a cobrança de ingressos não garantiam a manutenção lucrativa dos espaços teatrais em Lisboa, culminando em temporadas instáveis. Por isso, a junção dos comerciantes como administradores do teatro poderia garantir o funcionamento de dois dos maiores teatros portugueses, numa estrutura mista, entre mecenato e mercado. O investimento não deveria dar prejuízo aos investidores para além do capital inicial, mas também não traria lucros individuais, já que:

(...)os lucros que resultarem dessa Negociação, se não deverá repartir antes de completo o tempo da sua duração; attendendo a que o fim principal, para que se destina a Sociedade, he a conservação, e subsistencia dos mesmos Theatros, cujo rendimento é sempre incerto, e duvidoso de huns para outros anos; e que assim o Capital, como os lucros, que crescerem, ficam igualmente obrigados até á extinção da Sociedade.¹⁵²

Estamos tratando da formação de um monopólio formado por quarenta homens de negócio para controle das atividades de dois grandes teatros portugueses sem objetivo lucrativo. Durante os seis primeiros meses nenhum dinheiro poderia ser retirado da *Sociedade* - esta teria a função de sustentar os teatros. O investimento não deveria dar prejuízo aos investidores para além do capital inicial, mas também não traria lucros individuais. A cada ano a *Sociedade* deveria apresentar suas contas ao Governo e terminaria quando seu capital tivesse terminado¹⁵³:

¹⁵¹ ALMEIDA, Maria João. *O Teatro de Goldoni no Portugal de Setecentos*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007. p. 217.

¹⁵² INSTITUIÇÃO da Sociedade..., op. cit, p.5, art. V.

¹⁵³ O período existência da Sociedade, apesar de breve (a Sociedade dura até 1774 ou 1775, segundo) foi o mais intenso em termos de produção de espetáculos, e apesar da movimentação social em torno dos teatros, as despesas avultosas com cantores e bailarinos de origem italiana em sua maioria, na tentativa de reproduzir uma prática teatral dos teatros régios portugueses, e provavelmente o preço baixo dos bilhetes, levaram a falência da Sociedade.

(...) os lucros que resultarem dessa Negociação, se não deverá repartir antes de completo o tempo da sua duração; attendendo a que o fim principal, para que se destina a Sociedade, he a conservação, e subsistencia dos mesmos Theatros, cujo rendimento é sempre incerto, e duvidoso de uns para outros anos; e que assim o Capital, como os lucros, que acrescerem, ficam igualmente obrigados até á extinção da Sociedade.¹⁵⁴

Se o retorno esperado não era proveniente de lucros financeiros, o interesse teria de estar em outro campo. Seria muito pouco provável uma ação “desinteressada” diante dos valores investidos pelos homens de grosso trato e, por isso, a expectativa estaria centrada em um “lucro simbólico”. É muito comentada a motivação ideológica da *Sociedade* a partir do próprio documento:

(...) o estabelecimento dos theatros públicos bem regulados, pois deles resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola, onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor da pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos seus Soberanos; civilizando-se, e desterrando insensivelmente alguns restos de barbaridade, que nelles deixarão os infelices séculos de ignorância: E reflectindo quanto V. Magestade se empenha na instrução de seus vassallos, e em promover todos os meios de os fazer felices; conduzidos e animados pelo conselho, e approvação do Conde de Oeyras, Presidente do Senado da Camara desta Corte, e cidade de Lisboa, tem determinado entre si formar huma Sociedade, que se empregue em sustentar os mesmos Theatros com aquella pureza e decoro, que os fazem permittidos e necessários debaixo dos seguintes estatutos, e privilégios ...”¹⁵⁵

No texto vemos destacada a função pedagógica, moralizante e civilizatória que devia ter o teatro, forma artística que tinha como objetivo educar os costumes dos cidadãos. O sentido dado à prática teatral teve influência do pensamento estético ilustrado¹⁵⁶, filtrado pelo ambiente hierárquico e aristocrático de Portugal. Para a Coroa, os princípios evocados pelo estatuto confluíam com algumas medidas e reformas de Pombal, e aliada à criação da Real Mesa Censória, instituição de controle e censura para a publicação e circulação de obras literárias, criada em 1768, constituíam uma tentativa de trazer o Estado como principal mediador das atividades artísticas, tomando à frente

¹⁵⁴INSTITUIÇÃO da Sociedade..., op. cit, p.5, art. V.

¹⁵⁵Ibid., p. 3.

¹⁵⁶ Quando se pensa no teatro iluminista é preciso considerar o pensamento de cada filósofo em questão (Voltaire, Diderot e Rousseau possuem visões completamente distintas sobre a função do teatro). Na França iluminista não havia um projeto unificado de teatro, mas sim projetos variados de acordo com a concepção de cada filósofo. De maneira geral, as funções moralizantes e pedagógicas do teatro foram preconizadas por Voltaire. Cf: MATTOS, Franklin de. O teatro na ilustração francesa. In: CARVALHO, Sérgio de. (org). *O teatro e a cidade: lições de história do teatro*. São Paulo: SMC, 2004.

da Igreja, num processo de laicização das atividades teatrais.

Havia também o interesse em transformar o estigma que rondava a profissão de ator na sociedade portuguesa, reiterada por proibições e perseguições religiosas. Tal mudança era vista como benéfica para encontrar ou encorajar profissionais mais “capazes” para “bem a exercitar”, assim como angular positivamente a imagem dos artistas para com o público. Em certa medida, o intuito liberalizante também era mercadológico:

E por quanto hum dos motivos, que tem embaraçado chegar a Arte Scenica áquelle gráo de perfeição, de que tanto depende a Acção Drammatica, que em outros tempos conseguio, e que actualmente embaraça acharem-se pessoas capazes de bem a exercitar, he a ideia da infamia inherente á mesma profissão (...) He V. Magestade servido declarar, que a dita arte por si he indifferente, e que nenhuma infamia irroga áquellas pessoas, que a praticaõ nos Teatros públicos, quando aliás por outros princípios não a tenhaõ contrahido.¹⁵⁷

Se as medidas apontadas pelo Estatuto são inovadoras, do ponto de vista da produção teatral da corte, há uma especie de “reprivatização da ópera”, nas palavras do musicólogo Manuel Carlos de Brito, muito provavelmente pelo atentado sofrido por D. José em 1758 e uma possível falta de interesse do próprio Pombal no gênero. Após o terremoto de 1755, nem a Ópera do Tejo, nem a antiga Capela Real estiveram nos planos de reconstrução da cidade. As óperas de corte continuavam sendo realizadas em espaços de menores dimensões, como na temporada de Carnaval em Salvaterra e Ajuda, e ocasionalmente no verão, em Queluz.¹⁵⁸

Essa postura da monarquia, que corre em direção contrária ao próprio estabelecimento da Sociedade (no sentido de promoção das atividades teatrais e operísticas) nos leva a pensar que a instituição da associação fora muito mais uma iniciativa dos homens de negócio do que da própria Coroa. Pelo menos, do ponto de vista de política de investimento. Por outro lado, o reinado de D. José I e as políticas econômicas de seu famoso ministro, o Marquês de Pombal, fortaleceram justamente o grupo social em ascensão dos chamados “comerciantes de grosso trato” que se responsabilizavam por grandes contratos comerciais e formavam monopólios mediados pela Coroa.

¹⁵⁷ Ibid., Artigo X, p. 07.

¹⁵⁸ BRITO, Manuel Carlos de. Da ópera ao divino à ópera burguesa: a música e o teatro de D. João V a D. Maria I. In: Sociedade portuguesa de estudos do século XVIII. *Portugal no século XVIII de D. João V à Revolução Francesa*, Universitária, 1991, p. 317. O autor ainda comenta que “Alem do fato dos cantores todos eles homens não serem do mesmo nível dos da opera do Tejo. A partir dessa altura, de acordo aliás com uma tendencia generalizada em toda a Europa, a ópera bufa tornou-se igualmente popular na corte e nos teatros públicos.” Ibid., idem.

A reforma da Lisboa antiga, arrasada pelo terremoto de 1755, é simbólica nesse sentido. Foi a Junta do Comércio¹⁵⁹ responsável por financiar grande parte das obras públicas de reconstrução da cidade baixa. A importância econômica dos grandes comerciantes seria reconhecida com o novo nome dado ao Terreiro do Paço, chamado agora de “Praça do Comércio”, no mesmo local onde há poucos anos localizava-se o antigo Palácio Real e fora construída a imponente Ópera do Tejo. Na nova praça ficaria administração geral do Estado, com um prédio específico para a Junta do Comércio. Nas palavras de José Augusto França:

A Praça do Comércio traduz o esforço mais original do empreendimento lisbonense. É, ao mesmo tempo e contraditoriamente, o seu luxo e o seu símbolo: representa, num esquema mental abstractizável, o poder material e o espírito de economia da nova cidade. Substituindo a vida de corte de outros por uma vida “moderna”, quer dizer, por uma vida “útil”, comercial, desembaraçada do palácio de um rei tornado inútil, o Terreiro do Paço rebaptizado será o novo fórum da nova Lisboa. Nele estavam alfandega, a bolsa dos comerciantes, os tribunais, os serviços públicos (...) Um oficial escocês ao serviço de Portugal, escreveu, por volta de 1785, que Pombal “olhava esta praça como se fosse o grande teatro do comércio de Portugal (...) assim como aquele onde todas as causas da justiça civil e criminal deviam ser julgadas em última instância.”¹⁶⁰

Os protagonistas do “teatro do comércio” foram peças chave na administração pombalina, estrategicamente agraciados pelo próprio ministro com medidas que favoreciam nobilitações. Não à toa em 1770 seria atribuída por lei a designação de “profissão nobre” aos grandes comerciantes. A ascensão política e econômica dos homens de grosso trato em Portugal foi feita por intermédio da Coroa, integrando-os aos títulos e costumes da aristocracia.

O interesse pelo teatro para os 40 comerciantes, alguns deles representantes inclusive do lucrativo do tráfico colonial, como Inácio Pedro Quintela e Anselmo José da Cruz¹⁶¹, pode ser entendido como uma forma de projeção pública, de se ganhar prestígio e galgar novos espaços para a nobilitação, ao expandir influências num ambiente até então marcado pelo domínio da nobreza. As atividades teatrais não eram exclusividade da fidalguia em Portugal, mas ao longo do século XVIII tornaram-se espaços privilegiados de sociabilidade aristocrática. Se pensarmos nos anos anteriores ao estabelecimento da *Sociedade*, em 1771, o reinado de D. José I deu especial importância para a

¹⁵⁹ Órgão criado por decreto no mesmo ano do terremoto, em 1755, a Junta do Comércio era constituído obrigatoriamente por homens de negócio associados nas praças de Lisboa ou Porto e tinha como objetivo a fiscalização de redes comerciais e indústrias em rede nacional, repressão de contrabandos e poder judicial nas causas de comércio.

¹⁶⁰ FRANÇA, José Augusto. *Lisboa pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertrand, 1977, p. 117.

¹⁶¹ ALMEIDA, op. cit., 2007, p. 221.

ópera - sobretudo até o terremoto de 1755 - intensificando investimentos iniciados no reinado de seu pai, D. João V, que havia se concentrado sobretudo na música religiosa para grandes cerimoniais litúrgicos, ao contratar cantores italianos para sua Capela Real, criar uma escola de música junto ao Seminário da Patriarcal e financiar o estudo de jovens portugueses em Roma.

O caso paradigmático foi a inauguração da Ópera do Tejo ou a Casa da Ópera, um ano após a ascensão de D. José I ao trono, com a representação da ópera *Alessandro nell'Indie*, de Metastasio, com música de David Perez, no dia do aniversário da rainha Mariana Vitória. A construção de um novo teatro de corte imponente e majestoso, pelo famoso arquiteto italiano Bibiena, à beira do rio Tejo ostentava as riquezas da exploração colonial.¹⁶² O prédio simbolizou o coroamento do teatro de ópera como uma das formas mais importantes de representação do poder do monarca e da Coroa portuguesa naquele momento histórico. Nas palavras do musicólogo Manuel Carlos de Brito, o teatro seria “a teatralização laica do poder absoluto”¹⁶³, ao mesmo tempo que marcava uma virada nas formas teatrais portuguesas. Estas se afastariam cada vez mais das influências do teatro espanhol seiscentista para se aproximar das novidades italianas e francesas, consagrando a ópera como gênero de divertimento público do setecentos.

Durante os poucos meses de atividade da Casa da Ópera, até o fatídico terremoto, o chamado *dramma serio per música* dominou o palco do teatro. De acordo com Maria João de Almeida, cerca de setenta por cento dos libretos executados eram de Pietro Metastasio, e comparando com o período posterior, esses quatro anos constituem o período de maior reprodução as obras metastasianas em Portugal. A autora argumenta que o motivo da constância das obras do poeta italiano na Ópera do Tejo fora não somente para acompanhar um referencial europeu em voga, mas sobretudo para representar a figura do monarca perante aos seus súditos e às outras cortes:

¹⁶² O pesquisador Laureano Carreira cita o viajante Chevalier des Courtils que, em passagem por Lisboa, assistiu a dois espetáculos, entre os quais “A Clemência de Tito”, de Metastasio. Em seus diários de viagem, o francês comenta sobre o teatro: “O rei mantém uma ópera italiana que lhe custa dois milhões por ano. É um espetáculo imponente e verdadeiramente pomposo, com o qual regala a corte duas ou três vezes por semana. Para este efeito, mandou construir uma sala de espetáculo de grande beleza e da maior magnificência, octogonal, com quatro andares de camarotes. O do rei é ao fundo da sala, ornamentado de colunas de mármore, revestidas de colunas de bronze dourado. Dois outros camarotes do mesmo estilo foram construídos de ambos os lados da sala, junto ao palco. Os camarotes do primeiro e quarto andar estão cobertos de balaustradas douradas, que formam os parapeitos; os camarotes do segundo e do terceiro andar abrem-se totalmente pela parte da frente e foram dourados magnificamente com um ouro brilhante que imita o diamante pelo fogo que deita. A riqueza, a delicadeza e o bom-gosto disputam-se com inveja. O teatro é soberbo. (...)” CARREIRA, Laureano. *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, p. 13.

Por outro lado, um português, Francisco Coelho, descreve de maneira distinta o teatro a partir de boatos: “O curioso encontrou dois defeitos no grande teatro construído por Bibiena em 1753; um de que a sala era muito grande, não tendo a graça da sala de Salvaterra, a qual, sendo menor, era bem proporcionada, e da qual se tinha uma boa vista do palco de todas as partes do teatro, algo que era impossível em um teatro maior. O segundo era que os espectadores eram involuntariamente distraídos da cena pela riqueza do teatro e todas as decorações douradas.” Ibid., p 27.

¹⁶³ Ver texto BRITO, op. cit, 1991.

Os dramas do libretista reúnem um painel de heróis, míticos ou históricos, cujas virtudes exemplares ilustram, entre outros os conceitos de “bondade”, “justiça” e “magnanimidade” sobrepondo-se à força de caprichos e paixões. No quadro ideológico do “Ancien Régime” em que estas óperas foram escritas, as figuras heroicas de Metastasio propõem nos libretos o esboço do príncipe do tempo que reina como soberano absoluto sobre os súbditos, mas sempre ciente dos seus deveres e dos princípios do bom governo, misericordioso e dotado de sentido de justiça. Não foi por acaso que grande parte da obra do “poeta cesaro” ficou associada à dinastia habsburga e, portanto, à política austríaca, nomeadamente ao despotismo esclarecido da imperatriz Maria Teresa. Essa escolha se pode ainda justificar por motivos que vão além de uma vontade de acertar o passo com a voga operística na Europa. “Ou seja, não há como não reconhecer os dramas de Metastasio grande eficácia na apologia da figura régia do soberano iluminado.”¹⁶⁴

A associação da obra metastasiana ao poder monárquico era intensificada na Ópera do Tejo com a postura de D. José I que agora se apresentava publicamente com a família real não só para a corte, como também para seus convidados estrangeiros, membros da nobreza e provavelmente para alguns grandes negociantes, considerados “notáveis” do reino.¹⁶⁵ Nesse novo contexto, Mário Vieira de Carvalho, em texto já citado, alude à função “representativa” do poder monárquico que a ópera passava a ter, aproximando-se do modelo de outras cortes europeias - só que com o atraso de quase um século, se compararmos especialmente com a monarquia francesa.¹⁶⁶

O interesse pelo teatro manifestado pelos comerciantes de grosso trato seguia a tendência de associação da ópera ao poder régio e à sociabilidade aristocrática que se estabelecia nos camarotes, *foyers* do teatro, conjugando distinção e prestígio aliada a certa atualização frente a outras cortes europeias. A oportunidade que se abria aos homens de negócio na *Sociedade* em criar um

¹⁶⁴ ALMEIDA, op. cit., p 142.

¹⁶⁵ Quem comenta sobre a presença dos comerciantes de grosso trato na Ópera do Tejo é o musicólogo Mário Vieira de Carvalho em CARVALHO, Mário Vieira de. *Pensar é morrer*, ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1993, p. 325.

O historiador Nuno Monteiro faz referência a frequência de nobres, pois o teatro era para aproximadamente 600 pessoas. MONTEIRO, Nuno Gonçalo. *D. José I: na sombra de Pombal*. Lisboa: Temas e Debates, 2006, p. 65.

¹⁶⁶ Para aprofundar nesse debate, ver CARVALHO. op. cit., p 325. Em uma leitura liberal oitocentista, Teófilo Braga irá criticar a postura adotada pela corte: “Quando no século XVIII os monarcas, para se esquecerem das ideias liberais que germinavam na Europa, criavam em volta de si divertimentos faustosos que absorviam rios de dinheiro, mostrando assim que eram poderosos ao menos em gastar, a Ópera italiana foi a que mais ocupou a atenção das cortes. (...) Na segunda metade do século XVIII contam-se nada menos que quatro teatros régios exclusivamente destinados a distrahir o vazio de interesses da corte, cujos áulicos se entretinham a acompanhar o santíssimo sacramento e a correr touros. BRAGA, Teófilo. *Historia do Theatro Portuguez: a Baixa Comedia e a Ópera: século XVIII*. Porto: Editora Imprensa Portuguesa, 1871, p. 25 e 29.

monopólio para administração de dois dos maiores teatros lisboetas após o terremoto seguia uma estratégia também política.

É claro que o público variado que poderia frequentar os teatros propiciaria novas formas de convívio social. O ambiente era favorável não só para a apreciação cultural, mas também para conversas pessoais, contatos políticos e negócios. A existência do acordo entre os comerciantes e o poder régio também influenciaria em futuros contratos com a Coroa portuguesa.

Do ponto de vista do discurso que justificava o monopólio, a ideia de que o teatro poderia servir como escola ao “desterrar os restos de barbaridade” e ensinaria a sociedade “as máximas da política, da moral, do amor da pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos seus Soberanos, civilizando-se”, como escrito nos Estatutos da *Sociedade*, comungava com a difusão em Portugal do pensamento de teorias teatrais francesas e italianas dos séculos XVII e XVIII, alimentadas pelo ventos ilustrados dos *philosophes*. Tais visões sobre o gênero teatral encontravam eco no movimento literário da arcádia, nas reformas educacionais de Pombal, na circulação de livros estrangeiros e fomentavam debates sobre a “reforma do teatro português” - que no limite reivindicava a ideia de um “teatro nacional”.

Os árcades portugueses, como Cândido Lusitano, Correia Garção e Manuel de Figueiredo, eram leitores de Racine, Boileau, Molière, Voltaire, Gravina e Muratori. A atualização francesa de “utile et dulce”, de Horácio, tornou-se para os autores acadêmicos setecentistas um princípio para defender a utilidade da poesia, e em consequência do teatro. A finalidade pedagógica, moralista, de educação dos costumes, explícita nos Estatutos da *Sociedade*, aparece também nos textos Correia Garção, em *Dissertação II à Arcadia*, Cruz e Silva, na peça *O falso heroísmo*, M. Tiberio Pedegache Ivo, em *Dissertação sobre a tragédia que serve de introdução a Mégara*, ou Reis Quita, em *Carta sobre a utilidade da poesia*.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Francisco José Freire, o Cândido Lusitano, escreveu em 1748 uma *Arte Poética* e, em 1762, a tradução de *Athalie*, de Racine, que nunca fora encenada. O texto foi acompanhado de uma *Dissertação sobre a tragédia*; Correia Garção escreveu duas tragédias que atualmente estão perdidas, *Régulo* e *Sofonisba*; para além de suas duas comédias escreveu também duas *Dissertações* para serem lidas sobre o gênero trágico, em 1757; Miguel Tiberio Pedegache Ivo e Domingos dos Reis Quita, escreveram juntos a tragédia *Mégara*, em 1784 - também nunca representada. Manuel de Figueiredo foi o autor mais profícuo, produzindo um obra teatral extensa. Embora poucas peças tenham sido encenadas, o autor teorizou em diversos prefácios, prólogos e discursos. O autor talvez tenha sido um dos mais próximos da produção dramatúrgica francesa setecentista. Era leitor de Corneille e considerava a peça *Le Cid* “tão admirável quanto Edipo”. FIGUEIREDO, Manuel de. *Theatro*, v.VIII, Lisboa: Imprensa Regia, 1804-1815, P. xv-xvi. O autor também dialoga com Diderot e chega a produzir inclusive uma “tragedie larmoyant”. Ver BORRALHO, Maria Luisa Marato. Manuel de Figueiredo, atento leitor de Aristóteles e Corneille ou de como o desejo de verdade pode naturalmente conduzir ao inverossímil. In: *Carnets* III, L’(In)vraisemblable, janvier 2011, pp. 49-69. Disponível em: <http://carnets.web.ua.pt/>. Acesso em 19 dezembro de 2019; e BARATA, José Oliveira. *A poética de Manuel de Figueiredo*. In: *Humanitas*, v. XLV, 1993.

O projeto árcade se contrapunha com a produção teatral contemporânea portuguesa, seja de óperas italianas, marcadas pela extravagância barroca de cenários, figurinos e virtuosos, seja nos entremezes e comédias novas que traziam os resquícios de teatro espanhol. Numa comédia de Manuel de Figueiredo intitulada *Os censores do teatro*, de 1776, o autor cria a personagem Ginja, que embora não entendesse nada do enredo não perdia os espetáculos italianos. Em outro texto cômico chamado *Teatro Novo*, de Correia Garção, escrito dez anos antes, um pai e suas filhas se reúnem para montar uma peça financiada por um rico comerciante “brasileiro”, ou seja, um português enriquecido no Brasil. Na discussão com o músico, arquiteto, poeta, ator e licenciado sobre qual estilo de teatro montar, surgem várias ideias, que reiteram o sucesso popular e comercial da “pompa do aparato” das comédias espanholadas e óperas. O alter-ego de Garção se dá na figura do poeta que explicita o ideal árcade¹⁶⁸:

Errado vai quem julga que o teatro/ Só para divertir o povo rude/ Dos antigos poetas foi achado./ Com mais alto desígnio, Atenas, Roma/ E outras cidades mil o receberam./ Pode nele ensinar-se à mocidade/ Guardar as santas leis, a fé devida./ À cara pátria, ao príncipe, aos amigos./ Pode nele mostrar-se quanto é feio/ O pálido semblante da cobiça./ Da avareza infeliz, da triste inveja./ Mas para recolher tão grande fruto/ É necessário, Aprígio, que o poeta./ Em sisuda dicção, em frase nobre./ Com sonoro verso torneado./ Exponha ao povo fábulas sublimes./ Tragédias ou comédias regulares./ Daqui venho a tirar que no teatro/ Não devemos sofrer drama imperfeito/ Cujas graças consiste na doçura/ D’afeminada música moderna/ Na remendada frase de mil vozes/ Bárbaras, ou guindadas ou rasteiras./ Longe, longe de nós esta mania:/ Restauremos o português teatro./ Desagravando a casta

¹⁶⁸ Outras comédias escritas por árcades se utilizaram do recurso metateatral. Antonio Diniz da Cruz e Silva, juiz da devassa da Inconfidência Mineira escreveu uma única comédia, em 1775, chamada *O Falso Heroísmo*. Logo em uma das primeiras cenas, há o diálogo:

“D. Thaddeo: Pois certamente./ Que perdestes, Amigo, hum grande Drama./ Oh, que Drama! Oh que Drama! Oh que espavento!./ Que gosto ver a gente pelos ares./ Voar uma Cidade com seus muros./ Sem que uma velha chaminé lhe caia!./ E no mesmo lugar, e ao mesmo tempo/ Ver o mar coalhado de balêas, / Ouvir huma medonha trovoadas./ Que as cenas cobre de huma espessa nuvem/ De fumo, e de terror os circunstantes./ Ver saltando pelo ar huma cabeça./ Que falta em quanto canta outra figura!./ Isto, Senhores, sim, que alegra o olho./ E não essas insípidas Comedias/ Sem enredo, sem lances, e sem vistas.

Lucio: A boa imitação da Natureza/ Me entretem muito mais, que tudo isso.

D. Thaddeo: Também vós sois, Amigo, dessa escola/ Dos que allegão, sem nunca tê-los lido./ E muitos, o que he mais, sem entendellos./ Com Gregos e Latinos?/ esse gosto/ Se foi bom, só o foi em Grécia e Roma/ O gosto Portuguez he de outra laia. CRUZ E SILVA, Antonio Diniz. *O Falso Heroísmo*. In: *Poesias de Antonio Diniz da Cruz e Silva*. Na *Arcadia Lusitana* Elpino Nonacriense. Tomo IV. Lisboa, na Typografia Lacerdina, 1814, p. 164-165.

Quase contemporânea da instituição da *Sociedade*, a tentativa dramática metateatral moralizante de Correia Garção não fora bem sucedida nos palcos portugueses. O texto, representado pela primeira vez em janeiro de 1766 no Teatro do Bairro Alto, não nem conseguiu chegar ao fim - os espectadores reagiram com pateadas e assobios.¹⁷⁰ Outras produções teatrais árcades tampouco tiveram uma boa recepção do público (algumas sequer foram encenadas). Ficara o projeto e o desejo de reformar o teatro através da escrita de *dramas* a partir de modelos clássicos para reeducar, moralizar e “purgar” as paixões dos espectadores.¹⁷¹

Por outro lado, a escolha de peças para serem representadas nos teatros públicos da Rua dos Condes e do Bairro Alto por parte de seus administradores durante o período da *Sociedade* era pautada tanto pela ideia de atualização frente à produção italiana e posteriormente francesa, quanto por princípios mercantis de “sucesso de público”. A justificativa moralizante e pedagógica que aparece no documento de instituição da *Sociedade* seria mais aparente do que estruturante.

Se o discurso estava marcado pelo projeto pedagógico do “teatro como escola dos povos”, a prática se revelou mais propensa a um jogo de sociabilidades distintas ligadas sobretudo à utilização do teatro como um novo espaço social. O uso dos camarotes e a circulação nos *foyers* dos teatros se tornaria um jogo de “Exibição do eu”:

La loge est l’emblème de la salle. Elle servit de scène autant que de tableau, de lieu épique autant que de plaisir. La représentation de soi y a accompli des exploits, tandis que les

¹⁶⁹ GARÇÃO, Correia. Teatro Novo. In: *Obras completas*. Volume II: Prosas e teatro. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1982, p. 27. Outro personagem, Braz, o licenciado, responde a tal do poeta: “Eu que posso dizer? Que me parece/ Muito mal tudo quanto aqui se disse./ Que proveito tiramos em meter-nos/ No principio em camisas de onze varas?/ Tragédia coisa que ninguém atura: quem ao teatro vem, vem divertir-se./ Quer rir e não chorar./ Lá vai o tempo/ De lágrimas comprar às carpideiras./ Não faltam boas óperas, comédias./ Em Francês, Italiano, em outras línguas./ Que pode traduzir qualquer pessoa./ Com enredo mais cômico. Que o povo/ Só se agrada de lances sobre lancees./ Quem isto não fizer, jamais espere/ Que o povo diga bravo e dê palmadas./ É o voto que dou. Ibid., p. 28.

¹⁷⁰ SARAIVA, Antonio José. Introdução. In: GARÇÃO, op. cit., p. LV.

¹⁷¹ Manuel de Figueiredo escreve no Prólogo da publicação de suas obras teatrais: “Intentei mover os ânimos em duas Tragedias; não para fazer chorar os espectadores, mas para excitar-lhes o Terror, e a Piedade, e purgar nelles essa mesma sensação; inspirando-lhes moderação nas paixões, constância nos trabalhos, ensinado-os a fazellos gloriosos. Se o consegui; se reduzi a prática os preceitos da Arte; se entendi a crítica aos bons Autores; se os imitei, os Dramas o dirão. As mesma Fabulas, os Discursos que as precedem, darão toda a mais luz ao meu Systema, e mostrarão o fundo com que entrei nesta Negociação. E o tempo decidirá se esta Escola he ou não, praticável no Theatro.” Logo em seguida, o autor cita Voltaire: “Il faut toujours beaucoup de tems aux hommes pour leur apprendre qu’en tout ce qui est grand on doit revenir au naturel et au simple.” Mr. de Voltaire Lettre a Mr. Maffei. Prologo In. FIGUEIREDO, op. cit., Tomo I, p. XV.

Em 1790 houve um novo projeto árcade, na tentativa de retomar os preceitos da Arcadia Lusitana, entretanto, foi mais desastroso que o primeiro.

séducteurs surent profiter de tout ce qu'elle autorisait comme jeu entre le camouflage et le retrait. Ses occupants s'y sont exercés à l'art de manier l'équilibre entre voir et montrer, entre paraître et disparaître, bref à faire d'elle un espace de l'ambiguïté.¹⁷²

Prestígio, exibicionismo, divertimento marcavam a prática de sociabilidade dos teatros públicos, não por acaso aspectos presentes nas festividades barrocas, eventos propícios para afirmação das hierarquias sociais e, por isso, espaços privilegiados de distinção no Antigo Regime. Entretanto, as tensões políticas e sociais do século XVIII na Europa trouxeram um componente a mais que ressignificou o espaço do teatro: o protagonismo de homens e mulheres que ascenderam política e socialmente graças ao comércio.

Anos depois, em 1793, praticamente os mesmos homens de negócio que fundaram a *Sociedade*, ligados aos contratos de tabaco em Portugal, estavam envolvidos na construção de um novo teatro, o chamado Teatro São Carlos, no centro da cidade de Lisboa. Ali também os comerciantes fizeram uma aliança simbólica com a Coroa ao ser justificado como uma homenagem à Princesa Carlota Joaquina.

Foi o famoso Pina Manique, chefe da Intendência-geral da Polícia de Lisboa e Reino, quem protagonizou as negociações para aprovação do projeto numa Corte, com a ascensão de D. Maria I, não muito simpática às atividades teatrais e que, eventualmente, associava teatro a “fontes de escândalos e imoralidade”. A justificativa de Manique foi a de que o prédio era um “ornamento de que a capital carece, e acima de tudo, fonte de receita para caridade da Casa Pia.”¹⁷³ Simbolicamente, o teatro valeria como signo da ascensão do grupo social que agora, por direito adquirido conferido pela avultada soma de capital, iria apresentar-se em público nos camarotes ao redor da família real. ¹⁷⁴O edifício em si era uma espécie de adereço culto do centro cidade, já distante do palácio real.

Dessa vez, o lucro simbólico pretendido pelos comerciantes tinha um novo significado. Além da procura por distinção e prestígio, esses homens se apresentavam socialmente ao lado da família real, em camarotes próximos, destacando-se da própria primeira nobreza tradicional

¹⁷² BANU, Georges. *La rouge et or: une poétique du théâtre à l'italienne*. Paris: Flammarion, 1989, p. 127.

“O camarote é o emblema da sala. Ele serve tanto da cena quanto do quadro, do lugar épico quanto do prazer. A representação de si é realizada por façanhas enquanto os sedutores sabem aproveitar de tudo o que lhes é autorizado como jogo entre a camuflagem e o retrato. Seus ocupantes praticam a artes de manejar o equilíbrio entre ver e mostrar, entre aparecer e desaparecer, rapidamente fazendo dele um espaço da ambiguidade.” (Tradução da autora)

Agradeço à pesquisadora Rosana Brescia pela indicação e fotografias do livro.

¹⁷³ CARVALHO, op. cit. 1993, p. 328.

¹⁷⁴cf. Ibid., p. 59.

portuguesa. E mais, se antes, com a inauguração da Ópera do Tejo, teatro localizado ao lado do Palácio Real, o rei estipulava seus convidados; agora era o próprio rei quem se deslocava até o centro da cidade para assistir suas óperas ao lado dos grandes comerciantes.¹⁷⁵

Poderíamos pensar aqui no início de um processo de *aburguesamento cultural*, que definitivamente tomaria forma ao longo do século XIX, mas ainda marcado pela tradição cultural da nobreza. Metastasio, que outrora reiterava o poder régio de D. José I em sua Ópera do Tejo, agora era consumido também pelos homens de um grupo social enriquecido economicamente, desejoso de nobilitação, que ganhava cada vez mais poder político mediado pelo Estado. Nesse processo, esses mesmos comerciantes tornariam-se “cidadãos privilegiados” no ambiente urbano e pouco a pouco reivindicariam novas formas de representações teatrais, afastadas da monarquia, culminando no projeto de construção de um “teatro nacional português”.¹⁷⁶

Pelo menos por parte dos árcades, houve no final do século XVIII uma preocupação em termos de criação de uma dramaturgia representativa da “comunidade imaginada” portuguesa, nos termos de Benedict Anderson.¹⁷⁷ Dois anos após o estabelecimento da *Sociedade*, Manuel de

¹⁷⁵ cf. Ibid., idem.

¹⁷⁶ É possível fazer uma comparação do caso português com o de uma cidade alemã no mesmo período. Foram comerciantes também os investidores que fundaram o Teatro Nacional de Hamburgo, inaugurado em 1767, através de um consórcio de financiamento. Uma comissão executiva foi formada, presidida pelo negociante Abel Seyler e o escritor Joahann Friedrich Löwen, para alugar o prédio do Theater am Gänsemarkt por 10 anos, assim como o guarda-roupa e os cenários de uma companhia de teatro que estava falida, cujos atores foram também contratados. O projeto era ambicioso: seria instituída uma academia de formação de atores e um concurso para jovens autores. O poeta e filósofo Lessing seria contratado nesse contexto para a o cargo de *dramaturgo*, responsável por coordenar a escolha de peças e práticas das encenações. Nasceria daí os textos reunidos como *Dramaturgia de Hamburgo*, uma série de reflexões estéticas sobre a tentativa de se constituir na cidade um “teatro nacional”. O empreendimento não seria bem sucedido, já em dezembro do mesmo ano o teatro fora fechado, e reabriria as suas portas em maio de 1768 para terminar definitivamente em março de 1769 - os motivos estariam ligados à falta de financiamento, somada a um desinteresse do próprio público, apesar do repertório oscilar entre os dramas ditos “nacionais”, como a tragédia *Miss Sara Sampson*, de Lessing, textos clássicos franceses e ingleses, de autoria de Voltaire, Corneille e Shakespeare; e também comédias populares, ligadas à tradição cômica italiana e espanhola. Em ocasião posterior ao fechamento definitivo do teatro, em 1769, Lessing escreveria: “Ai da generosa ideia de dar aos alemães um teatro nacional, quando, por enquanto nem somos uma nação!” Fica implícito no discurso do poeta o projeto ideológico por trás da criação do teatro e do estímulo para a escrita de textos de autores locais sobre temas comuns àquela sociedade. Apesar de se tratar de um território de formação completamente distinta do reino português - e mais ainda da América colonial - cuja história está relacionada ao comércio e ao fortalecimento do grupo social dos mercadores através da Liga Hanseática, há pontos para se cotejar. O envolvimento dos comerciantes hamburgueses com o teatro também dizia respeito à busca de novas sociabilidades, reivindicando um espaço historicamente vinculado à aristocracia. Porém, diferentemente da Sociedade portuguesa de 1771 instituída com alvará do Marquês de Pombal, houve um interesse explícito em se criar novas formas teatrais que representasse em cena o grupo social em questão: o discurso moralizante e pedagógico sobre a função do teatro viria em Hamburgo somado a uma preocupação “nacional” - posteriormente tal fenômeno seria pensado teoricamente como “drama burguês”, como analisa a obra clássica de Peter Szondi. O “nacional” em Hamburgo seria visto como oposição às influências estrangeiras e nas palavras de Lessing: “Não estou a falar da constituição política, mas apenas do caráter moral. Quase se deveria dizer que este consiste em não querer ter um caráter próprio. Continuamos a ser os imitadores declarados de tudo o que é estrangeiro, em especial os humildes admiradores dos nunca suficientemente admirados franceses; tudo o que nos vem de além do Reno é belo, encantador, adorável, divino; preferimos renegar a vista e o ouvido a pensar de outro modo(...)”. Ver LESSING, Gotthold Ephraim. *Dramaturgia de Hamburgo*: selecção antológica. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, p 177-178; SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac&Naif, 2004.

¹⁷⁷ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.

Figueiredo escrevera na dedicatória do primeiro tomo da edição de suas obras teatrais a Henrique de Carvalho e Melo, Conde de Oeiras e presidente do Senado de Lisboa, filho do Marquês de Pombal: “O Theatro, que em toda a parte he modelo da lingua, será a Escola do Barbarismo, em quanto não houver Dramaticos Nacionaes.”

A perspectiva “nacionalista” presente no discurso de Figueiredo diz respeito à ideia de produção cultural de uma coletividade que teria como limite para reconhecimento de unidade a geografia, somada à língua, religião, domínio jurídico, militar e político, como nos termos da época, a cultura de uma “nação”. Em que *nação* se compreende como:

Nome colectivo, que se diz da Gente, que vive em alguma grande região, uo Reino, debaixo do mesmo Senhorio. Nisto se differença nação de povo, porque nação comprehende muitos povos, & assim Beirões, Minhotos, Alentejoens, &c compoem a nação Portuguesa; Bávaros, Saxões, Suabos, Amburguezes, Brandeburguezes, &c. compoem a nação Alemã; Castelhanos, Aragonezes, Andaluzes, &c. compoem a nação Hespanhola.¹⁷⁸

Por isso que para o autor não bastava a tradução de obras modelares estrangeiras, era preciso também a escrita de um teatro que “entenda os *nostros* defeitos”¹⁷⁹, uma obra que de alguma maneira representasse aspectos da comunidade política, econômica e cultural que estava se criar no governo pombalino. No texto de Manuel de Figueiredo há um apelo para o Conde de Oeiras, similar ao apelo de Cláudio Manuel no lançamento das bases da Arcádia, pela sua proteção em tal projeto:

A autoridade de V. Excellencia he indispensavelmente necessária a este Theatro: e não só a sua autoridade, a sua protecção, e o seu zelo. (...) Conheção que a falta de Dramáticos, ou o conceito de que não os haveria, fundado na discrição de ninguém querer dar-se por Poeta, foi talvez o motivo de não entrar a do Teatro na geral reformação dos estudos (...) em

¹⁷⁸ BLUTEAU, Rafael. *Vocabulário Portuguez e Latino*. Coimbra : Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1728, Letra N. Nação. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000008429&bbm/5449#page/690/mode/2up>. Acesso em 21/12/2019.

Em 1789, no dicionário de Antonio de Moraes Silva. “Nação: a gente de hum paiz, ou região, que tem lingua, leis e governo a parte.” MORAES SILVA, Antonio de. *Diccionario da Língua portugueza*. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1789. Disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/2/nação>. Acesso em: 21/12/2019.

¹⁷⁹ FIGUEIREDO, op.cit., s/p. (grifo da autora)

quanto não houver Theatro, que entenda com os nossos defeitos, não haverá uma completa correcção nos costumes: Elle he o correctivo do vicio, quando sabe servir-se do ridiculo.¹⁸⁰

Apesar da súplica de Figueiredo, as discussões sobre a criação de um “teatro nacional” não foram levadas adiante. Nem o filho do Marquês de Pombal respondeu ao poeta com medidas efetivas, nem a própria produção árcade foi capaz de desenvolver tal projeto, ficando restrita a escritos teóricos e peças teatrais com pouca repercussão nos teatros. Em 1775, a *Sociedade estabelecida para a subsistência dos teatros da corte* foi dissolvida; e em 1776, a *Arcádia Lusitana* foi extinta. Somente no século XIX o debate ganharia novo fôlego com a obra de Almeida Garret.

Entretanto, os textos, teorias e debates circularam entre letrados no território português - para além da arcádia - expandindo-se para a América. Basílio da Gama, Seixas Brandão, Silva Alvarenga, todos *Ultramarinos*, tiveram em Portugal envolvimento direto com o teatro, seja através de traduções de peças ou produção original. O primeiro poeta inclusive escreveu dois poemas dedicados “às belas artes”, inspirados na obra *La Déclamation Théâtrale*, de Claude-Joseph Dorat, um tratado em verso publicado entre 1758 e 1767.¹⁸¹ Em 1772, Basílio da Gama produz *A declamação trágica*; e em 1773, *A declamação lírica* (este não seria aprovado pela Real Mesa Censória). Pesquisadores afirmam que o autor teria traduzido obras teatrais de Goldoni, Metastasio e Voltaire¹⁸². Além disso, há registros de que o poeta participara da contenda poética Zamperineida, em torno da soprano Anna Zamperini em Portugal, e de que teve uma epístola dedicada a seu nome intitulada *Epistola a Joze Bazilio da Gama sobre a utilidade de hum Theatro em Coimbra*, datado por Francisco Topa, de 1773, onde o autor, que assina como J.C.D.M (João Cabral de Melo, estudante de Coimbra) solicita o apoio do poeta para a iniciativa teatral:

Tu, que deves ao Céu um tão pasmoso engenho/ Que pões ditoso fim ao mais ousado empenho/ E que cheio do amor da Pátria, que acreditas/ Novas composições para ilustrar meditas/ Empresta-me, ó Basílio, um raio dessa luz/ Que com seguro pé te guia e te conduz/ Ou trates do Uruguai os sucessos diversos/ Ou cantes a nobre arte de recitar os versos (...)Os meios me descobre, o modo me insinua/ Com que possa, ajudando a santa intenção tua/ Fazer que no Mondego, como no Douro e Tejo/ Se honre e preze o Teatro,

¹⁸⁰ Ibid., idem.

¹⁸¹ TOPA, Francisco. *A declamação lírica de Basílio da Gama: um inédito recuperado*. In *Revista da Faculdade de Letras: línguas e literaturas*. Porto. ISSN 0871-1682. II: XX (2003) t. I, pp. 187-221.

¹⁸² Ibid., p. 190. VERISSIMO, José. Basilio da Gama sua vida e suas obras. In: *Obras poéticas de Basilio da Gama*. Paris: Garnier, 1920, p. 47. BUDASZ, op. cit., p. 07.

que é todo o meu desejo. (...) Deus te salve, ó Teatro, escola da virtude, Onde progresso igual faz o discreto e o rude! Tu só podes fazer que o vil mortal se anime/ A seguir a virtude, a detestar o crime. (...) ¹⁸³

O poema indica a admiração do jovem estudante para com Basílio da Gama e a expectativa de que o poeta tinha condições políticas e artísticas para ajudá-lo na empreitada. Pouco sabemos das consequências práticas da epístola, mas pensando na relação entre o letrado, a poesia e o teatro, e de seu protagonismo na criação da *Arcadia Ultramarina*, somada às aproximações com Cláudio Manuel da Costa, podemos supor também sua influência no projeto de construção da Casa da Ópera em Vila Rica.

É conhecida a carta que o poeta enviara ao próprio Pietro Metastasio, por volta de 1769 e 1770. No texto, Basílio da Gama alude diretamente aos prédios teatrais na colônia, que seriam frequentados por um povo “que não sabe que existe Viena no mundo”:

L'omaggio dell'incolta America è ben degno del grande Metastasio. Questo nome è ascoltato con ammirazione nel fondo delle nostre foreste. I sospiri d'Alceste e di Cleonice sono familiari ad un popolo, che non sa che ci sia Vienna al mondo. Bel vedere le nostre Indiane piangere col vostro libro in mano, e farsi un onore di non andar al teatro ogni volta che il componimento non sarà di Metastasio! (...) ¹⁸⁴

Saberia o letrado também sobre a Casa da Ópera de Vila Rica, além dos teatros já em atividades em São Paulo e Rio de Janeiro - todos localizados na “inculta América” onde indígenas choravam só de ter “livros do poeta italiano em mãos”? Teria estimulado Cláudio Manuel? Conheceria pessoalmente João de Souza Lisboa? Quão coletivo teria sido o planejamento dessa construção a ponto de contar também com sugestões ou estímulos provenientes de Portugal (talvez por parte de Basílio da Gama)? Fato é que o edifício teatral de 1770 trouxe em sua gênese a conjunção entre o anseio de novas sociabilidades, o fortalecimento político da elite local desejosa de nobilitação e prestígio social, e a formação de um círculo de letrados em Vila Rica, onde Cláudio Manuel, como um dos poetas mais velhos, tinha um papel centralizador.

¹⁸³ TOPA, Francisco. *O alexandrino e o além dos mares*: a propósito de uma epístola a Basílio da Gama. In *Terceira margem*: revista do Centro de Estudos Brasileiros (Adolfo Casais Monteiro). Porto, 2003, P. 18-21.

¹⁸⁴ METASTASIO, Pietro. *Tutte le opere*, B. BRUNELLI (ed.), Milano, A. Mondadori, 1951-1954, v.4, p.897, n.3

“A homenagem da inculta América é um bem digno do grande Metastasio. Este nome é escutado com admiração no fundo da nossa floresta. O suspiro de Alceste e de Cleonice são familiares de um povo que não sabe que existe Viena no mundo. É belo ver os nossos indígenas chorando com vosso livro em mãos, e fazem a honra de não ir ao teatro se não há um libreto de Metastasio! (Tradução da autora)

A vida urbana em desenvolvimento criou também uma cultura política propícia para a expansão das reuniões privadas no salão do governador - a incipiente esfera pública literária, que orbitava em torno das autoridades locais, daria origem a um novo espaço da vila, criando formas de representatividade social. O teatro seria um local privilegiado nesse sentido, construído com relativa distância simbólica da Igreja, apropriando-se de práticas e cerimoniais aristocráticas e operando numa lógica entre o mecenato e o nascente mercado das artes, em um momento histórico que já ameaçava grandes transformações.

O discurso ideológico do “teatro como escola da moral e dos costumes” teve impacto na América Portuguesa. Na dedicatória que precede as *Cartas Chilenas*, Tomás Antônio Gonzaga, por volta de 1786, escreveu que:

Dois são os meios porque nos instruímos: um, quando vemos acções gloriosas, que nos despertam o desejo de imitação; outro, quando vemos acções indignas, que nos excitam o seu aborrecimento. Ambos estes meios são eficazes: esta a razão porque os teatros, instituídos para a instrução dos cidadãos, umas vezes nos representam um herói cheio de virtudes, e outras vezes nos representam a um monstro, coberto de horrorosos vícios.¹⁸⁵

Se a perspectiva “nacional” não havia no ambiente da colônia, apesar do reconhecimento regional através da expressão “paiz”¹⁸⁶, havia um modelo de teatro em voga, construído a partir de relatos e experiências dos próprios colonos ou moradores das capitanias na Europa, e que transparece, em escritos e relatos locais. O princípio pedagógico e moralizante também aparece no escrito do Morgado de Mateus, governador da capitania de São Paulo entre 1765 e 1775:

(...) porque isto mais he hum divertimento que eu conservo quase todo a custa da minha bolça, do que huma caza da Opera formal e fomentada pelo Povo.¹⁸⁷

A ideia de uma ópera formal e fomentada pelo *Povo* pressupõe regularidade, certo grau de profissionalismo através da formalização do trabalho teatral, além do estabelecimento de um vínculo com a comunidade, para sustentação e manutenção do empreendimento artístico, seja por meio da assinatura dos camarotes, seja pela compra de bilhetes. *Povo* no sentido evocado por

¹⁸⁵ GONZAGA, Tomás Antonio. As cartas chilenas. In: *Obras completas*. Edição crítica de Rodrigues Lapa. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1942, p. 207.

¹⁸⁶ Segundo o dicionário de Rafael Bluteau “Paiz” ou “Pais” significa “terra, região” BLUTEAU, op. cit., p. 187.

¹⁸⁷ AHIL, SP, cat. D. 2666 Apud. DUPRAT, op. cit., p.51

Mateus diz respeito aos “moradores da cidade, vila ou lugar (...) ao costume, ou segundo o costume do povo. (...)Povo, Nação, gente.”¹⁸⁸

Está implícito no discurso do governador o reconhecimento do edifício teatral como um lugar da vida urbana, que geograficamente se desloca do palácio no sentido da cidade, para pertencer a uma comunidade, ao domínio do “público”¹⁸⁹. Entretanto, estamos tratando de uma sociedade hierarquizada, e por isso, o sentido de “teatro público” pressupõe a divisão social do espaço seguindo a própria realidade local. O teatro é construído com lugares privilegiados e reservados. O “público” aqui, assim como “Povo” teria mais relação com a ideia de *public* desenvolvida por Auerbach, no ensaio *La cour et la ville*. Ao analisar algumas categorias que aparecem nos tratados e peças francesas do século XVII, o teórico define *public* como “a fina camada da burguesia urbana” que representava o “elemento dominante da *ville*”, formada por “pessoas cultas cujo simples nascimento não lhes garantia o acesso à corte”, e cita como exemplo filósofos e poetas como Descartes, Boileau, Chapelain, La Bruyère, Pascal, entre tantos outros.¹⁹⁰ O teatro francês do período seria formado a partir de tensões entre o *public* e a *cour*, que aos poucos comporiam uma camada homogênea no classicismo francês.¹⁹¹

Dadas as devidas distâncias sociais e históricas com a França seiscentista, o espaço da Casa da Ópera na segunda metade do século XVIII, na América portuguesa, atendia às expectativas de um círculo de homens endinheirados e letrados, que mantinham uma relação ambígua com as práticas aristocráticas, em certa medida, um *public*. Eram estes mesmos homens quem desejava uma identificação com o discurso do que estava sendo levado em cena. Não à toa o palco da Casa da Ópera recebeu tantos textos de Metastasio, Goldoni, Voltaire. Ao especularmos as figuras que protagonizaram a construção do segundo edifício teatral de Vila Rica, as motivações pessoais se tornam mais evidentes, revelando uma rede de relações clientelares, alimentadas pelas discussões intelectualizadas sobre literatura, filosofia, religião e política, que passariam da formação de uma

¹⁸⁸BLUTEAU, op. cit., p. 661.

¹⁸⁹ “O publico, os cidadãos, a gente de qualquer lugar. O *commum* dos homens” Ibid., p. 818.

¹⁹⁰ AUERBACH, op. cit., p. 256-257

¹⁹¹ “(...) o suporte do teatro francês não poderia ser o “povo” mas a sociedade polida. Uma olhadela em qualquer *préface* ou em qualquer polêmica da época mostra que os assuntos discutidos, embora tratados de um modo entre superficial e facilmente inteligível, são endereçados apenas à sociedade culta. Essa crítica estética, que se espalhou por toda a Europa e cuja eminência, apesar de abalada, ainda se faz presente, surgiu no classicismo francês, ao mesmo tempo que surgiu o novo senhor do teatro, le *public*. (...) a *cour* et la *ville* compunham uma unidade que ganhou contornos ao longo do século XVII e que pode ser chamada, no sentido moderno, um público. As duas partes desta unidade eram certamente distintas no plano formal, mas a linha divisória entre elas foi muitas vezes transgredida e, acima de tudo, cada uma das partes perdera suas bases autênticas. A nobreza perdera suas função e se reduzira apenas a um círculo em torno do rei; a burguesia, ou pelo menos, a aparte dela que pode ser designada como *la ville*, também se encontrava alienada de sua função original com classe produtiva. A ausência parasitária de qualquer função e o ideal cultural comum levavam la *cour* et la *ville* a fundir-se numa camada homogênea. Ibid., p. 246 e 268.

“consciência de equivalência em termos culturais”, para uma reivindicação de equivalência também em termos políticos, no final do século.¹⁹²

Do ponto de vista do construtor e investidor do teatro, João de Souza Lisboa, é inevitável sua comparação com os homens de negócio portugueses responsáveis pela constituição da *Sociedade*, de 1771, e posteriormente, da construção do Teatro São Carlos, em Lisboa. Em primeiro lugar, estamos tratando de administradores comerciantes, ligados à Praça de Lisboa, com capital acumulado suficiente para investir em prédios teatrais. Para a regularização das atividades em seus respectivos territórios, foi preciso um acordo entre o Estado e as suas iniciativas privadas – no caso de Souza Lisboa, a “ordem” dada pelo governador geral da província, o Conde de Valadares. Além disso, esses homens se beneficiavam do prestígio do “mecenato” teatral através de possíveis nobilitações, aliado a um interesse real nas formas artísticas, como veremos detalhadamente no capítulo 02. O ambiente teatral também era propício para a criação de novas relações sociais, expandindo práticas dos salões aristocráticos, ao mesmo tempo que se distanciava fisicamente do Palácio do governador, e também da Igreja.

Cláudio Manuel, o letrado dividido entre a vida em Portugal e as terras de penhascos e serras em Minas, entusiasmou-se com a possibilidade de fomentar um projeto cultural “civilizatório” naquelas terras “bárbaras”, que passava pela literatura, com a fundação da *Arcádia Ultramarina*, amparado pela aproximação com o Conde de Valadares, além dos contatos com poetas e intelectuais em Minas e além-mar, especialmente a figura de Basílio da Gama.

Para o nobre português, o Conde de Valadares, a existência de um teatro em terras tão inóspitas era uma forma de cultivar o *bom gosto* e a *politesse* dos modos aristocráticos que deixara em Portugal, transpondo, pelo menos simbolicamente, aspectos da sociabilidade cortesã para Vila Rica.

Em suma, a construção de um teatro dava amplitude às obras criadas no ambiente ilustrado de Vila Rica, conjugando a prática letrada ao mando político e negociações, já que foi o próprio governador-geral o responsável por “mandar” o contratador João de Souza Lisboa construir o edifício teatral. Entre comércio, letras e poder, o novo espaço também canalizava uma demanda cultural e profissionais especializados existentes na região, desde pelo menos 1740, fomentando novas sociabilidades menos desvinculadas da Igreja como instituição. O prédio de alguma forma representou o processo de laicização da vida social em curso no século XVIII. Como afirma Roger Chartier, a Revolução Francesa está inserida num processo de *dessacralização*, pelo qual se

¹⁹² CANDIDO, op. cit., 2004, p. 160.

estabeleceu uma nova relação com as autoridades, marcada por uma “atitude crítica”, descolada das dependências que fundavam as representações antigas, ultrapassando a curta duração e a própria geografia do evento.¹⁹³ Auerbach falaria em termos de “descristianização”, que possui um sentido “sobretudo mundano”¹⁹⁴.

Mas, contraditoriamente, a construção da Casa da Ópera de Vila Rica é quase simultânea à da imponente Igreja de N. Sra. do Carmo, edificada pela Ordem Terceira da santa homônima, irmandade religiosa formada por homens brancos e ricos da região.¹⁹⁵ Será que Souza Lisboa, Valadares e o próprio Cláudio Manuel tinham relação com a associação de leigos? Até que ponto o edifício teatral não ficara “sob a proteção” da Igreja majestosa que tinha de seu adro a visão privilegiada do pequeno teatro?

Entre tantas possibilidades, é certo que o lugar social do teatro se constituiu como um espaço privilegiado da cultura política-econômica no ambiente colonial, assumindo diversas funções sociais e artísticas. Era um símbolo poderoso do desenvolvimento urbano local, configurando um novo espaço de relativa autonomia na complexa vila mineira, muito diferente do provável primeiro teatro-curral de 1751, de herança espanhola.

Em Vila Rica, a Casa da Ópera foi palco de discussões filosóficas, religiosas e políticas, entre referências da segunda escolástica e ideias ilustradas; foi também um local propício para a “exibição do eu”, de distinção e prestígio; assim como configurou um nascente mercado a gerar possível lucro com a venda de entradas e assinaturas de camarotes; além de ser um espaço propício de novas sociabilidades. Foi portanto o ambiente perfeito de um período histórico marcado pela força ascendente da burguesia – que culmina simbolicamente na Revolução Francesa - e a resistência – irresistível - dos privilégios da aristocracia.¹⁹⁶

¹⁹³ CHARTIER, Roger. *As origens culturais da Revolução Francesa*. São Paulo: Unesp, 2009, p. 43.

¹⁹⁴ AUERBACH, op. cit., p. 269.

¹⁹⁵ A Igreja de N. Sra. do Carmo começou a ser construída em 1767, dois anos antes da Casa da Ópera.

¹⁹⁶ Habermas discute o caráter eminentemente urbano das grandes transformações culturais e políticas que fariam a mudança estrutural na esfera pública ao longo do séc. XVIII: A medida que “a cidade” assume suas funções culturais, modifica-se não só o sustentáculo da esfera pública, mas ela mesma se modifica. (...) A preponderância da “cidade” é assegurada por aquelas novas instituições que, em toda a sua diversidade, assumem na Inglaterra e na França funções sociais semelhantes: os cafés em seu período áureo de 1680 a 1670, os salões no período entre a Regência e a Revolução. Tanto cá quanto lá, são centros de uma crítica inicialmente literária e, depois, também política, na qual começa a se efetivar uma espécie de paridade entre os homens da sociedade aristocrática e a intelectualidade burguesa. HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural na esfera pública: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa*. São Paulo: Unesp, 2014, p. 30.

MODOS DE ORGANIZAÇÃO DA CASA DA ÓPERA DE VILA RICA (1770-1775)

(...) Aqui não é como no fresco Tejo/ Ou como no Mondego, onde já vimos/ Um e outro pastor cantar sem pejo./ Ao jeito desta serra nos cobrimos/ De um bem tosco gibão, qual n'outra idade/ Não trouxe algum, da música fugimos/ Vivemos só da vil necessidade./ Da luta, jogo ou dança, algum vaqueiro/ Bem livre está de vir aqui se agrade./ Tristes de nós neste país grosseiro!

Écloga por ocasião do aniversário do Conde de Valadares, 05 de dezembro de 1768, Cláudio Manuel da Costa

No dia seguinte à inauguração da Casa da Ópera, entre os vestígios materiais da representação que ocorrera na noite anterior, o coronel João de Souza Lisboa, construtor do teatro, deve ter se deparado com a difícil questão: como manter o teatro de portas abertas - senão em atividade contínua, pelo menos funcionando com certa regularidade? Afinal, tanto esforço e investimento não seriam despendidos para um único espetáculo. Mas naquela Vila Rica, “um dos lugares mais estranhamente situados no mundo todo”, construída pelo “poderoso amor do ouro”¹⁹⁷, entre a natureza selvagem, penhascos, morada de “feras, negros e índios”, a idealização de um teatro como “escola de costumes”, “formal e fomentado pelo povo”, entraria em tensão com a realidade feita de tantas contradições.

João de Souza Lisboa provavelmente almejava temporadas teatrais semelhantes às que ocorriam Lisboa. Naqueles teatros de arquitetura de matriz italiana, havia uma extensa rede de funcionários tais como atores, cantores, bailarinos, músicos, maquinistas, pintores, carpinteiros, copistas, contra-regras, figurinistas, pontos, bilheteiros, porteiros, em jornadas de trabalho semanais, que cumpriam apresentações de repertório diversificado, mediante a cobrança de ingressos ou assinatura de camarotes, em um mercado teatral em desenvolvimento.¹⁹⁸

Entretanto, para atingir tal nível de organização formal, era preciso primeiro por à prova o edifício da Casa da Ópera como *espaço teatral*, ou seja, como construção arquitetônica preparada

¹⁹⁷ LUCCOCK, op. cit., p. 333.

¹⁹⁸ Raymond Williams analisa a relação entre artistas e mercados a partir de quatro categorias: artesanal, pós artesanal, profissional de mercado e profissional empresarial. Observamos que o teatro português do século XVIII estava num processo de transição para a constituição de um mercado teatral - entre o “pós-artesanal” e o “mercado”. Ainda as práticas de patronato, proteção de nobres e a legitimação da Coroa portuguesa influenciariam na produção. WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e terra, 2011, p. 45-47.

com máquinas cênicas para receber profissionais especializados, que através dos telões pintados em perspectiva, seriam capazes de produzir os efeitos da cena barroca/neoclássica.

Interior da Casa da Ópera de Vila Rica. Fotografia da autora (2019).

A estreia do palco do teatro, portanto, deve ter sido planejada para ocorrer como uma experiência que testaria a estrutura do teatro de aproximadamente 300 lugares, seus equipamentos cênicos, artifícios de decoração, a iluminação à base de velas, assim como teria o esforço de reunir uma equipe mais ou menos capacitada e contratar artistas: a existência de um edifício teatral trazia consigo a necessidade relativa de *continuidade* ou *regularidade* das representações, determinando uma nova forma de organização das atividades teatrais em Vila Rica.

O contratador, apesar de terem “o mandado fazer”, seguiu responsável por sua Casa da Ópera. Na carta endereçada a João Baptista de Carvalho, residente em Lisboa, de 31 de julho de

1770, Lisboa diz que gastou “dezasseis mil cruzados” e que neste momento não tem “mais remédio que suprir com o que he preciso para ella”¹⁹⁹.

É claro que como proprietário do edifício, Lisboa tinha a opção de arrendá-lo para empresários teatrais, para o poder público, ou indivíduos interessados. O teatro assumiria outras funções, para além do espaço de representação: poderia também ser um local de bailes e festas, encontros políticos e celebrações em datas comemorativas. Mas o que marca a presença de Souza Lisboa como proprietário até 1778 (ano de seu falecimento) é o seu interesse permanente em escolher peças e solfas, contratar artistas e convidar amigos para frequentar seu teatro - mesmo quando alugava o edifício para outros administradores, como veremos mais à frente. Lisboa tinha portanto uma dupla função: era proprietário e uma espécie de *curador artístico*, interessado nos sentidos estéticos do que seria colocado em cena, controlando os rumos de seu teatro. Se a *profissionalização* da Casa da Ópera estava no horizonte de João de Souza Lisboa, ela passava por sua própria pessoa - através de sua autoridade militar e política, seus contatos e redes clientelares. Ou seja, a *profissionalização* era atravessada pela *pessoalidade*.

Nesse processo, que de alguma maneira desvela os funcionamentos da própria sociedade colonial mineira, a história do teatro de João de Souza Lisboa estava mais próxima a um desejo de se constituir uma produção teatral, parafraseando Antonio Candido.²⁰⁰ As dificuldades eram variadas, a começar pela administração.

2.1 João de Souza Lisboa como proprietário da Casa da Ópera: administração e contratos

A documentação intitulada como “Cartas de um contratador”, organizada em um códice no Arquivo Público Mineiro é uma das principais fontes até hoje existentes para acompanharmos a trajetória de Souza Lisboa como construtor e mantenedor de seu teatro. O primeiro pesquisador a comentar sobre trechos de cartas enviadas a agentes do contratador em Minas, Rio de Janeiro e Lisboa, trazendo questões importantes sobre o prédio teatral, foi o filólogo português Manuel Rodrigues Lapa, exilado no Brasil pelo regime salazarista. As documentações citadas por ele foram

¹⁹⁹ CARTA enviada a João Baptista de Carvalho, residente em Lisboa, em 31 de julho de 1770 sobre a construção da Casa da Ópera que lhe havia sido encarregada e a compra de materiais necessários para o funcionamento da mesma. Belo Horizonte, APM, CC 1206, fl. 2v e 3.

²⁰⁰A história do arcadismo para Candido seria a “história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura” CANDIDO, op. cit., 1981, p. 25.

estudadas por Curt Lange²⁰¹, e retrabalhadas por Rosana Marreco Brescia e Rogério Budasz, dois importantes pesquisadores da área de musicologia que realizaram estudos recentes sobre as Casas da Ópera na América Portuguesa.²⁰²

Nas cartas, o que podemos ler são fragmentos dos desejos, angústias e projetos de Souza Lisboa à frente de sua Casa da Ópera. O que mais nos chama a atenção é o fato de que o coronel se dedicou efetivamente na organização e manutenção de seu teatro, até arrendá-lo, ao que tudo indica, ainda em 1770. Mesmo depois do teatro ser administrado por outro empresário, Souza Lisboa continuou empenhado para a aquisição de óperas e solfas até sua morte, em 1778.²⁰³

Ainda como construtor, as preocupações de Lisboa giravam em torno da finalização do prédio teatral. Há recibos de fevereiro de 1769, assinados por Matheus Garcia pelo trabalho de “deitar a telha que fôr necessária a nova Casa da Ópera que se faz na rua de Sta. Quitéria”²⁰⁴. Um ano depois, em março de 1770, o coronel estava negociando com Marcelino José de Mesquita a pintura de seu teatro.²⁰⁵ É possível que Mesquita tenha se responsabilizado não só pela pintura geral da sala, como pela decoração do teto e da cortina. O viajante francês Saint-Hilaire, em 1817, dá

²⁰¹ No acervo Curt Lange, localizado na Universidade Federal de Minas Gerais, há alguns manuscritos em que o musicólogo escreve sobre a Casa da Ópera de Vila Rica. Em um deles, Curt Lange comenta: “Correspondência de João de Souza Lisboa que abrange o longo período do 3º quarto do século XVIII e que dá conta do vivo interesse do proprietário para dotar à sua empresa de recursos apreciáveis em óperas e solfas, descoberta pelo insigne historiador Manuel Rodrigues da Lapa no A. P. M, vide Minas Gerais, Supl. Literário, 20 I 1968, p. 5.” Belo Horizonte, ACL/UFMG, Cx.23, Série 10.3.16.01.

²⁰² Ver as obras de BUDASZ, op. cit, 2008; BRESCIA, op. cit, 2010; sobre as Casas da Ópera na América Portuguesa. A publicação de Rosana Brescia, de 2012, é dedicada inteiramente ao estudo da Casa da Ópera de Vila Rica. BRESCIA, op. cit., 2012.

²⁰³ Para além das cartas, há uma documentação importante do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro descrita pelo historiador Herculano Gomes Mathias na década de 1960, constituída principalmente por bilhetes e recibos, além de uma lista de devedores de camarotes, também analisadas recentemente por Rogério Budasz e Rosana Brescia. A pesquisadora, inclusive, tem um livro dedicado somente à Casa da Ópera de Vila Rica, e examina documentos encontrados por ela no Arquivo do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto. Todas essas fontes documentais serão retrabalhadas neste capítulo, para além de algumas que encontrei recentemente seguindo os passos dos pesquisadores citados. Ver também CARRARA, Angelo Alves. *A Real Fazenda de Minas Gerais: guia de pesquisa da coleção Casa dos Contos*. UFOP, Departamento de História, 2003.

²⁰⁴ “Recebi de Seu Cordel João de Souza Lisboa des oitavas de ouro a Conta da telha que deitar para a caza da ópera que Se a de fazer nesta vila cuja coantia lhe Levarei em Conta vila rica 19 de fevereiro de 1769 Matheus gracia 15 de Fevreyro de 1769”.

RECIBO de Mateus Gracia de como “recebeu por conta da telha que há de deitar na obra da Casa da Ópera que se faz na rua de Sta. Quitéria desta vila a quantia de 10/8as.” 15 de fevereiro de 1769. In: MATHIAS, Herculano Gomes. *A coleção da Casa dos Contos de Ouro Preto (documentos avulsos)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1966, p. 81, doc. 02.

²⁰⁵ Uma das cartas ao tenente Joaquim José Marreiros, em 08 de março de 1770, João de Souza Lisboa escreve: “(...)Recebo a de VMce do primeiro de Março em que me diz que lhe esqueceu dizerme se achava na Villa Marcellino Joze, o que não he mau para pintura da casa da ópera, eu assim ouço dizer (...)”. CARTA enviada por João de Sousa Lisboa ao Tenente Joaquim José Marreiros a 8 de março de 1770 sobre a contratação de Marcelino José de Mesquita para as decorações da Caza de Ópera. Belo Horizonte, APM, CC 1205, fl. 11v e 12.

uma ideia de como seria o pano de boca: “representa as quatro partes do mundo pintadas da maneira mais grosseira”.²⁰⁶

Apesar da data do relato ser muito posterior à inauguração do teatro, tudo indica que seja a mesma pintura que a original, pois o edifício só teve sua primeira reforma em meados do século XIX. Considerando essa mesma imagem, independente da forma rústica como foi retratada, a pintura é simbólica, pois reproduz uma tópica da Idade Moderna de compreensão totalizante do mundo, através de representações pictóricas dos quatro continentes: Europa, Ásia, África e América - que não por acaso compreendiam a extensão dos domínios do Império português.²⁰⁷ Transposto para ambiente teatral, o palco se tornava espaço privilegiado para a representação do mundo, em todas as suas partes e todas as suas formas, fazendo eco à ideia barroca do mundo como um grande teatro tal qual a famosa tragédia de Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*.²⁰⁸

O *topos* seria repetido pelo pintor Marcelino anos depois, na Casa de Fundição em Sabará, em 1781.²⁰⁹ É através dessa pintura que podemos ter uma ideia do pano de boca do teatro:

²⁰⁶ SAINT-HILAIRE, op. cit., p. 147-148.

²⁰⁷ Serge Gruzinski comenta que já no século XVI: “Assim como as imagens, os livros impressos na Europa dão a volta ao mundo e ultrapassam as fronteiras da monarquia católica. Um exemplar do *Teatro do mundo*, do geógrafo antuerpiense, Abraham Ortelius, chega ao Japão, antes de ser oferecido ao imperador da China, por Matteo Ricci. (...) As conquistas exteriores tanto quanto a navegação, o desvio da tradição imperial assim como o expansionismo ibérico, as ambições universalistas do cristianismo, a ostentação das riquezas contribuíram assim para forjar uma outra abordagem do mundo, doravante concebido como um conjunto de terras ligadas entre si e submetidas a um mesmo príncipe. A mobilização dos imaginários nutriu-se também das esperanças messiânicas e militaristas que sustentam os empreendimentos de Cristóvão Colombo, as políticas dos reis católicos e do rei de Portugal, dom Manuel, antes de aflorar nas especulações ligadas à figura imperial de Carlos Quinto e a de seu sucessor Felipe. (...) É nesse contexto que o termo mundo surge nas penas mais diversas.” GRUZINSKI, Serge. *As quatro partes do mundo: história de uma mundialização*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Edusp, 2014, p. 76 e 91.

²⁰⁸ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El gran teatro del mundo/ Gran mercado del mundo*. Madrid: Cátedra, 1989.

²⁰⁹ Rosana Brescia analisa que: “O tema escolhido para o pano de boca da Casa da Ópera de Vila Rica é bastante raro, pois não se conserva um grande *corpus* de pinturas profanas realizadas em Minas Gerais ainda no século XVIII. Uma das poucas exceções é o teto de uma das salas da antiga Casa de Fundição de Sabará, onde estão atualmente representadas as quatro partes do mundo. Essa casa também foi decorada por Marcelino José de Mesquita alguns anos após a decoração da Casa da Ópera de Vila Rica, sendo notável que o motivo presente no pano de boca do teatro da capital tenha inspirado o artista na decoração dessa outra propriedade. BRESCIA, op. cit., 2012, p. 176.

Teto da sala “As quatro partes do mundo”, no atual Museu do Ouro, em Sabará.

A imagem sugere as quatro partes do mundo como quatro alegorias, personificando os territórios em questão²¹⁰. Ali, no espaço teatral, era uma pretensão de prólogo para o que fosse colocado em cena, um anúncio da perspectiva totalizante das peças que seriam apresentadas. Se o mundo era um teatro, no espaço físico destinado à representação, era preciso concretizar cenicamente “as quatro partes do mundo” - o que traria a urgência de organização de um *repertório*. Por isso, as preocupações iniciais de Souza Lisboa também giraram em torno da compra de partituras, libretos e textos teatrais. Em março de 1770, o coronel recebeu a remessa de uma ópera (na carta o contratador não especifica qual) do padre Ignacio Bello de Freytas.²¹¹ Alguns meses depois da inauguração da sua Casa da Ópera em junho, o contratador mostrou-se angustiado em como garantir as atividades de seu teatro. Se nos detivermos mais na já citada carta para João Baptista de Carvalho, escrita em 31 de julho de 1770:

²¹⁰ Seriam muito próximas das gravuras das alegorias de Europa, África, Ásia e América representadas no clássico *Iconologia*, de Cesare Ripa. RIPA, Cesare. *Iconologia, or moral emblems*. (trad. P. Tempest). London: Benj. Motte, 1709.

²¹¹ A carta é datada de 03 de agosto de 1770. Lisboa escreve: “Dou resposta a um de 16 de Março em que me reporte a remesa que tenha feito da Opera que estou entregue de que lhe fico obrigado ainda que teve muita demora a Carta de exz a me que me pede (...)” CARTA de João de Souza Lisboa em 03 de agosto de 1770 sobre remessa do padre Ignacio Bello de Freytas. Belo Horizonte, APM, CC 1205, fls. 30.

Também dou a vossa mercê parte em como estou aqui/encarregado de hua Caza de Opra que me mandarão fazer, e a fis que/me chegou a dezaseis mil cruzados e agora não tenho mais remedio que su/prir com o que he preciso para ella para ver se posso salvar o dinheiro são me pre/cizas as couzas que constão dese rol querendo-me fazer muito compra-las me/fará muito e juntamente remeter-mas logo na primeira embarcação que se ofreser/para o Rio de Janeiro a entregar ao Senhor seu Primo [auzente] ao Capitam Antonio Pin/to de Miranda porque este (...) ²¹²

Para além dos textos e solfas a serem apresentados, “suprir” o teatro envolvia muitos outros aspectos artísticos, técnicos e administrativos: era preciso escolher e contratar artistas e funcionários capacitados, material específico para cenários, figurinos, adereços, iluminação e maquinários, assim como pensar em como garantir um público constante e potenciais locatários de camarotes.

Diante de inúmeras necessidades, a atitude de Souza Lisboa para manter as atividades de seu teatro foi a de arrendá-lo para um *administrador*. É o que consta no contrato de arrendamento de setembro 1771²¹³, assinado pelo coronel e por Marcelino José de Mesquita, o mesmo pintor que havia se encarregado da pintura da Casa da Ópera no ano anterior.

Essa espécie de “terceirização” do serviço administrativo e artístico com o arrendamento do edifício, possivelmente já estava no horizonte de Souza Lisboa. O contratador construiu seu teatro entre 1769 e 1770, com investimento próprio (16 mil cruzados) e já em junho de 1770, delegou as atividades teatrais a Luís de Barros, como consta no recibo de compra de sebo para velas para iluminação do teatro, de junho de 1770 a julho de 1771 “à pedido do Sr. Coronel João de Souza

²¹² CARTA enviada por João de Souza Lisboa a João Baptista de Carvalho em 31 de Julho de 1770 sobre a construção da *Casa da Ópera*. Belo Horizonte, APM, CC – 1206, fls.2, 2v e 3.

²¹³ ESCRITURA de Arrendamento da Casa da Ópera de Vila Rica assinada entre o Coronel João de Sousa Lisboa e Marcelino José de Mesquita. Ouro Preto, AHMI, Ofício de Notas, Vol.151, fl.107v. O documento foi analisado pela pesquisadora Rosana Marreco Brescia, em sua tese de doutorado. BRESCIA, op. cit., 2010.

Lisboa”, onde Barros é indicado como “administrador”.²¹⁴ Entretanto, logo no início do ano de 1771 surgiria uma outra figura, conhecida desde o processo de construção do teatro, o pintor Marcelino José de Mesquita. Este, em setembro do mesmo ano de 1771, assinou um contrato formal de aluguel do edifício por dois anos.²¹⁵

A prática de arrendamento do teatro seguia o sistema de funcionamento dos teatros públicos portugueses, em que proprietários de casas de teatro alugavam seus prédios pelo período de uma *temporada* para *empresários*. É o que nos mostra os recentes estudos sobre o Teatro do Bairro Alto²¹⁶ e o Teatro da Graça em Portugal. A comparação das práticas portuguesas com o teatro de Souza Lisboa pode nos esclarecer mais detalhes do funcionamento do teatro colonial.

²¹⁴ “Lista do sebo que deu o Administrador Luis de Barros, para esta Caza, para vellas da Caza da Opera, a pedido do Senhor Coronel João de Souza Lisboa, o seguinte: Em 21 de Junho de 1770 annos – 1 arroba de sebo /Em 01 de Julho de 1770 annos – 1/2 arroba de sebo /Em 16 de Fevereiro de 1771 annos – 2 arrobas de sebo / Em 13 de Julho de 1771 annos – 3 arrobas de sebo / 6 arrobas e 1/2 e 5 Libras /Luis de Barros” LISTA do sebo que deu o administrador Luiz de Barros para esta caza, pala vella da Caza da Ópera, a pedido do Sr. Coronel João de Sousa Lisboa, Belo Horizonte, APM, CC, Cx. 124, Planilha 20 938/5

Um outro documento em nome de Luis de Barros sobre a despesa de sangria de um “negro do contrato” foi encontrado na mesma caixa da fonte anterior, endereçada a João de Souza Lisboa. Apesar de não estar datado, é possível que seja do mesmo ano de 1770, indicando que as duas figuras tinham relação para além da Casa da Ópera.

RECIBO passado ao administrador geral dos reais contratos do dízimo, João de Souza Lisboa, referente à quantia gasta com ele e com negro. Belo Horizonte, APM.CC. CC - CX. 6 - 10125

Luis de Barros aparece em outra documentação, de 1774, em dois recibos passados em 13 de agosto, sendo um deles novamente sobre gastos referentes a “um negro”. P// ouro que pagou ao barbeiro de quatro sangrias p/ o negro ----- 2/4 “

Ferreiro/ Cirurgião/ Boticário/ Ferreiro/ Vigário. Total 5 ½ 5. Luiz de Barros”

LEMBRANÇA da despesa que fez o administrador Luiz de Barros com doença que teve o negro do contrato, o mais do que consta esta conta, tudo para benefício do mesmo contratado. Belo Horizonte, APM, CC, Cx 124 Planilha 20938/4.

Em 1780 e em 1783, Luis de Barros aparece como fornecedor de cera para festividades da câmara de Vila Rica - muito provavelmente a venda de cera para fabricação de velas era sua ocupação principal desde o final da década de 1760. Ver Solicitação do pagamento das 10 arrobas e 06 libras de cera, vendidas para as festividades da câmara. Belo Horizonte, APM, CMOP, cx. 58, doc. 34. CX; Solicitação de um mandado de pagamento, no valor de 285 oitavas, 03 quartos e 06 vinténs de ouro, pela cera fornecida para as festividades da câmara. Belo Horizonte, APM, CMOP, cx. 55, doc. 38. REQUERIMENTO de Luís Antônio de Barros sobre o pagamento pela celebração do falecimento de D. Pedro. Belo Horizonte, APM, CMOP, cx. 98, rolo 530 (14/03/1787).

²¹⁵ (...) Pello qual me foy ditto e disse em presença da testemunha ao diante numiadas e assignadas que elle neste publico instrmento e pella melhor forma e via de direito arrendou a caza da opera desta villa de que era senhor e [?] pello tempo de hum anno e pello tempo de dous annos p. o Marcellinno Joze de Mezquita pella quantia de trezentos mil reys por anno a pagamento de quatro em quatro mezes(...)” ESCRITURA de Arrendamento da Casa da Ópera de Vila Rica assinada entre o Coronel João de Sousa Lisboa e Marcelino José de Mesquita. AHMI, Ofício de Notas, Vol.151, fl. 107v.

²¹⁶ Há uma polêmica que envolve a tentativa de se comprovar quais seriam os teatros do bairro alto, antes e após o terremoto. Alguns pesquisadores afirmam que o teatro bairro alto era o que representava obras de Antônio José da Silva, o judeu. Ainda não se apurou ao certo, tal como refere Manuel Carlos de Brito, se a localização da sala de espetáculos com este nome era a mesma da Casa dos Bonecos do Bairro Alto onde as óperas joco-sérias de Antônio José da Silva foram representadas na década de trinta do século XVIII. BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge University Press, 1989, p. 83-84.

2.2 A prática do arrendamento dos teatros públicos em Portugal

Após o terremoto de 1755 que destruiu praticamente todas as salas de espetáculos da cidade de Lisboa²¹⁷, um novo teatro do Bairro Alto foi construído por uma sociedade composta pelo boticário João Gomes Varela, o entalhador João da Silva Barros e o mestre de obras do ofício de pedreiro, António Rodrigues Gil, a partir do arrendamento por 15 anos das ruínas do palácio do pátio da Rua da Rosa das Partilhas²¹⁸, pertencente ao conde de Soure, João da Costa e Sousa Carvalho Patalim²¹⁹. No contrato, para além do dinheiro do aluguel esperado, o locatário exigia um “camarote junto à boca do teatro para todos os dias de ópera», com chave e serventia separada”²²⁰.

Como o negócio seria de alto risco, os sócios arrendatários garantiriam estabilidade financeira provenientes da cobrança de aluguel de “casas anexas”. Muitos atores e artistas que trabalharam no teatro acabaram por alugar essas casas identificadas como “cocheira do pátio”, a “casinha por baixo da escada”, as “lojas por baixo da casa de espera”, o “armazém da Victória”, as “segundas lojas mais adiante” e os “sobrados mais adiante”. Segundo Martins, o botequim do teatro, explorado por José Alexandre, também geraria lucro com a venda de bebidas, doce e neve em dias de récita, mediante o pagamento de uma renda aos proprietários.²²¹

Vale a pena mencionar o primeiro contrato do teatro para pensarmos o caso de Vila Rica: em 1760, os construtores da nova Casa da Ópera portuguesa, entregaram a exploração do teatro a dois experientes diretores em teatro de bonecos, que vinham do Teatro da Rua dos Condes. Estes se

²¹⁷ Naquela altura, outros teatros estavam sendo reconstruído também: o Teatro da Rua dos Condes reabrirá em 1758; um novo Teatro do Bairro alto é construído em 1760-1761; o Teatro da Graça abre suas portas em 1766 e mais tarde, em 1782, será inaugurado o Teatro do Salitre, em 1782 - que atuaria concomitantemente aos teatros régios de Salvaterra, Ajuda e Queluz. MARTINS, Ana Rita Palma Mira. *A fábrica do Teatro do Bairro Alto (17761-1775)*. Tese de doutorado. Universidade de Lisboa, 2017, p. 19

²¹⁸ Apesar da localização privilegiada, numa zona conhecida por espectadores de Lisboa, o negocio instável iria contar com a receita da cobrança de alugueis de “casas anexas”, apresentadas nas Contas do Teatro do Bairro Alto por Varela; além do aluguel do botequim do teatro, explorado por José Alexandre, para a venda de bebidas, doces em dias de récita. cf. Ibid., p. 51.

²¹⁹Cf. Ibid., idem.

Ana Rita Martins escreve: “Neste contrato se estipulava que como já foi exposto, o contrato estipulava as condições de arrendamento do palácio, cedido aos recém empresários teatrais por «quinze anos que hão-de principiar o primeiro de Janeiro do ano próximo que vem de mil e setecentos e sessenta e um e acabar no último de Dezembro do ano de mil e setecentos e setenta e cinco» pelo preço de 240\$000 réis “pagos às meias pagas costumadas por São João e Natal” (...) Além do dinheiro, o conde de Soure exigia um «camarote junto à boca do teatro para todos os dias de ópera», com chave e serventia separada. Os três constituíram uma sociedade “sem escrito, nem escritura, nem assinatura, se não [sic] a palavra e verdade entre estes sócios”, em que Varela assumia a responsabilidade pela contabilidade e pelos negócios, enquanto Barros e Francisco Luís investiam o seu dinheiro e aptidões técnicas na construção do espaço teatral. Ibid., idem.

²²⁰ Ibid., idem.

²²¹ Ibid., p. 53.

responsabilizariam por toda a preparação da primeira temporada do teatro - desde a preparação e execução dos espetáculos até a bilheteria, fornecendo inclusive o chamado “teatro de dentro” formado pelos “bastidores, figurados, vistas, pinturas, óperas, solfas e tudo o mais que for preciso para os arrendatários, pois há execução das mesmas óperas”.²²² O contrato foi de alto risco para os novos arrendatários, pois estes deveriam se responsabilizar economicamente, caso o rendimento não fosse suficiente para pagar todas as despesas.²²³ Para os construtores, além dos proventos diários, eles se beneficiariam do lucro integral de dois dias de espetáculo a sua escolha - e para a insegurança dos novos locatários, a qualquer momento o teatro poderia ser alugado para companhias espanholas ou italianas.²²⁴

No caso de outro teatro português importante, mas de menor proporção (se comparado com o do Bairro Alto) conhecido como Teatro da Graça, a primeira notícia data de 23 de Dezembro de 1766, dia em que ocorreu a escritura de arrendamento de um quintal situado na Calçada da Graça, por 10 anos, entre o proprietário do terreno, Simão Aranha Cota Falcão, e Henrique da Costa Passos, o arrendatário, possivelmente profissional já atuante no meio teatral lisboeta. Após a construção do novo edifício teatral, o espaço dedicou-se à representação de “presépios”, tal como a primeira Casa da Ópera do Rio de Janeiro. Costa Passos ficou a gerir a sua casa de espetáculos até 1769, quando a alugou para Cláudio António de Azevedo, almotacé da limpeza do bairro da Alfama, pelo período de 1 ano (de 01 de Dezembro de 1769 a 30 de Novembro de 1770), mediante um contrato realizado em 07 de setembro de 1769.

O modelo de gestão de arrendamento de teatros, desde o final do século XVI, já era indicado pelos teatros públicos italianos, em especial o caso de Veneza: segundo Maria João Almeida, o Teatro Michiel e o Teatro di San Cassan, construídos por dois nobres venezianos, “desenvolviam a sua actividade sem outra interferência dos órgãos do Estado que não fosse a cobrança de simples taxas fiscais”²²⁵, e mantinham-se sobretudo através do aluguel ou venda antecipada de camarotes antes de cada temporada, sendo geridos pelos seus proprietários. A abertura de mais salas de

²²² É possível que a escolha de iniciar a temporada com “ópera de bonecos” tenha sido feito por ser o meio mais prático e barato para pôr a casa da ópera em rápido funcionamento, pois os sócios, por um lado, encarregavam-se de apetrechar o teatro de materiais cénicos e, por outro, podiam prescindir das contratações, mais complexas e dispendiosas, de actores, cantores e bailarinos. Ibid., p. 58.

²²³ Segundo Ana Rita Martins, no contrato “o rendimento diário do teatro, ou seja, o dinheiro da bilheteira devia pagar as despesas diárias, nas quais se incluía um eventual pagamento ao Hospital de Todos os Santos, e o remanescente era repartido por três: uma parte pertencia aos donos do teatro e as outras duas partes cabiam a José Duarte e João Pedro. (...) De forma a afiançar liquidez, o contrato obrigava os sócios a manter uma caixa onde se guardavam 300\$000 réis.” Ibid., p. 54.

²²⁴ “(...) sendo apenas necessário avisar José Duarte e João Pedro com três meses de antecedência – o tempo necessário para retirarem os seus pertences do teatro.” Ibid., p. 55

²²⁵ ALMEIDA, op. cit., 2007, p. 23 e 26.

espetáculos não somente em Veneza ao longo do XVII, mas também em Florença, configurou um cenário impressionante do ponto de vista da autonomização da atividade teatral, gerando companhias de atores profissionais com certa estabilidade. Muitos teatros foram construídos tendo vista uma “eventuale locazione a compagnie itineranti, ma sulla base di un contratto esclusivo”²²⁶.

Pensando no modelo “ideal” italiano, os proprietários construíam seus teatros com o objetivo de alugar as salas para *companhias profissionais*, contando com uma gradual sistematização de um “mercado” teatral, não sem crises e instabilidades.²²⁷ No caso de Portugal, no século XVIII, já havia profissionais qualificados e especializados no fazer teatral. A história do teatro português na primeira metade do XVIII nos comprova a existência de teatros públicos como o do próprio Bairro Alto, para além dos teatros régios. Mesmo a fatalidade do terremoto de 1755, e a necessidade de se reconstruir grande parte da cidade, não impediram que artistas e empresários provenientes de camadas médias da população (vide as funções sociais dos arrendatários e construtores dos teatros como escrevemos acima: boticário, entalhador, almotaçé de limpeza²²⁸) tomassem a iniciativa para retomar suas atividades em novos prédios teatrais, com o objetivo de lucrarem com o mercado já mais ou menos constituído. Era o caso do Teatro da Rua dos Condes, que reabriu suas portas em 1758; o novo Teatro do Bairro Alto, construído em 1761; o Teatro da Graça, em 1766 e por fim, o Salitre, em 1782 (construído inclusive pelo mesmo empresário do Teatro do Bairro Alto, João Gomes Varela).

No caso português, o que vemos quando acompanhamos a história desses teatros é certa irregularidade de funcionamento, e no caso do teatro do Bairro Alto, que possui uma documentação extensa a ponto de acompanharmos suas atividades ano a ano, a instabilidade econômica gerou uma rápida capacidade de organizar novas estratégias de sobrevivência. Neste teatro, vários tipos de

²²⁶ Ibid., p. 29. Em outro texto, a pesquisadora comenta: “Nas cidades italianas, a constituição das “Società” procurava responder à necessidade social e cultural de uma instituição teatral cidadina e à determinação em garantir a respectiva continuidade operativa. Tais iniciativas assentavam, portanto, no reconhecimento da dimensão cívica do teatro e da sua inerente utilidade pública, envolvendo de modo directo os governos locais a nível financeiro e legislativo” Ibid., p.201.

²²⁷ Nas palavras de Almeida: “(...) existem sobejas razões para crermos que os teatros venezianos propunham um mercado de trabalho avançado com múltiplas ofertas. É esta uma convicção facilmente deduzida do facto de, em pouco mais de seis decénios, no período compreendido entre 1637 e o final do século, os teatros da República terem estreado cerca de quatrocentos dramas musicais, ou seja, uma média anual de seis obras, mas na realidade condensadas nos meses da temporada lírica do Carnaval.” Ibid., p 41

²²⁸ Oficial que tinha como principais atividades assegurar o abastecimento e regular as atividades comerciais de vilas e cidades, através da inspeção de feiras, vendas e lojas, cobranças dos devidos impostos, aferição de pesos e medidas e inspeção das condições das mercadorias levadas a público. Também eram os responsáveis pela limpeza e ordenamento urbano, além de fiscalizarem as condições das construções e sua melhor disposição em meio à urbe, submetendo os infratores das disposições municipais a multas e, em alguns casos, encaminhando-os às casas de Cadeia e Câmara para que pudessem prestar contas de seu descumprimento. ENES, Thiago. *De como administrar cidades e governar impérios: almotaçaria portuguesa, os mineiros e o poder (1745-1808)*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFF, 2010, p. 64.

contratos foram estabelecidos a partir do sucesso ou fracasso da temporada anterior. Por exemplo, quando a primeira temporada dos sócios bonequeiros terminou, em 1762, depois de 86 réeitas, o saldo final foi negativo e João Gomes Varela, o proprietário, tornou-se o seu principal credor.

Varela acabou comprando todos os materiais de cena e, no mesmo ano, fez um novo contrato de arrendamento, desta vez para o bailarino Giuseppe Conti, Sebastião António Pientzenauer e o seu filho Luís José Pientzenauer, com condições semelhantes ao primeiro contrato. Estes se responsabilizavam pela programação da sala de espetáculos e contratação de atores e bailarinos. No final da temporada, acidentada pela Guerra dos Sete Anos, Varela e seus sócios tiveram lucro associado aos aluguéis das casas anexas, e Conti e os Pientzenauer abandonaram a Casa da Ópera.²²⁹ Na temporada seguinte, de 1763-1764, Varela decidiu contratar “sete actores, duas atrizes e um dramaturgo”, desta vez sem mediações, formando um elenco fixo específico para aquele período: o próprio dono do teatro ficou responsável pela formação de uma companhia em vias de se tornar permanente, sendo ao mesmo tempo *proprietário* e *empresário*.

O caso do Teatro da Graça chama a atenção pelo seu contrário. Em outubro de 1770, Bruno José do Vale, empresário teatral, arrenda o teatro por seis meses (de 23 de outubro de 1770 até o último dia do Carnaval de 1771), pagando a renda de 144\$000 réis. No contrato José do Vale inclui uma cláusula específica:

(...) que elle Henrique da Costa Passos não terá no dito teatro voz activa, nem passiva, nem domínio ou mando algum que seja; e querendo elle Bruno José do Valle continuar por mais annos no arrendamento do mesmo teatro, não poderá elle Henrique da Costa Passos fazer arrendamento a outrem mas sim conservará a elle arrendatário não podendo exceder o preço annual de sincoenta moedas de ouro e quatro mil e oito centos réis; cada uma; que elle Bruno José do Valle servir-se do dito teatro como seu próprio em todo o tempo que o tiver de arrendamento sem impedimento ou controvérsia de pessoa alguma fazendo executar nelle os divertimentos que lhe parecerem sejam de que qualidade forem para o que terá somente livre despotismo.²³⁰

Aqui, o empresário que arrenda o edificio tenta garantir por vias legais o afastamento do proprietário nas decisões concernentes às atividades teatrais, assumindo integralmente a direção artística do espaço pelo período determinado. O conflito de interesses mostra os limites de cada atuação, e as diversas possibilidades de contratos. Em todos os casos, em Portugal, os *proprietários* dos teatros - que edificaram os prédios do Bairro Alto e o da Graça a partir de um arrendamento de

²²⁹ MARTINS, op. cit., p. 64.

²³⁰ Ibid., p.46.

terreno - dependiam de um *mercado teatral*, em processo de regularização. Em momentos de instabilidades financeiras, os proprietários tinham que intervir, refazendo contratos e procurando novas formas de sobrevivência - muitas delas a partir de aproximações com a Coroa.

Ou seja, o processo de constituição de um *mercado teatral* em Portugal no século XVIII se deu a partir de relações com o poder político, tanto que os diretores da *Sociedade estabelecida para a subsistência dos teatros públicos*, de 1771, analisada anteriormente, tinham que prestar contas à superintendência régia, explicitando o grau de dependência da proteção política do poder real. A ideia de *autonomização* aqui deve ser levada em conta a partir de suas proximidades e distanciamentos com a Coroa portuguesa - que no caso da Sociedade garantia o monopólio dos contratadores nos negócios teatrais.

Se a história dos teatros portugueses do século XVIII é permeada por uma série de instabilidades econômicas, que demandavam de seus proprietários e empresários estratégias diversas para garantir a continuidade dos espaços, a Casa da Ópera de Vila Rica, por sua vez, apresentou mais inseguranças e vulnerabilidades que as portuguesas. É reveladora a presença de João de Souza Lisboa intermediando a contratação de artistas, compra de óperas e solfas, e empréstimos durante a administração dos arrendatários, lançando mão de seus contatos e influência política, militar e econômica para manter seu teatro ativo.

2.3 Entre formalização e dependência: administradores, empresários e proprietários na Casa da Ópera de Vila Rica

O envolvimento pessoal de Souza Lisboa em algumas escolhas de seu teatro fica claro a partir de fontes documentais. O coronel, apesar de seguir a prática dos teatros públicos portugueses de arrendamento do teatro a terceiros, continuou a intermediar vários tipos de transações relativas a sua Casa da Ópera. As cartas do contratador são reveladoras nesse sentido. No período em que teria durado a administração de Barros, o próprio Lisboa comenta sobre a contratação de duas atrizes²³¹ ou aparece negociando óperas, como na carta à Rodrigo Francisco Vieira, em 19 de novembro de 1770:

²³¹ CARTA enviada por João de Souza Lisboa ao Doutor Joaquim Joze Freire de Andrada em 20 de setembro de 1770. APM, CC 1174, fls 42v.

Chegando de fora de huma viagem que me usou seus dias Recebi de Vmce e lhe agradeço o que sobrou [...] Francisco de Souza a meu respeito na espera que as causou ao redor de que lhe fico obrigado enquanto as Operas da sua regência se tenham a mão e certas tiverem solfas mas mande copias pagando a quem o fara enquanto ao particular fico de acordo a seguir a sua ordem, enquanto a notícia que se corre se S. Mge me ter perdoado a perda do contracto (...) ²³²

E posteriormente, já durante a administração de Marcelino José de Mesquita, em 26 de abril de 1772, o coronel intermedia um empréstimo “de cinco oitavas de ouro do Sr. Manuel Coelho (...) “por conta do s.r Coronel João de Soiza Lisboa para varias despesas da minha caza da opera”. ²³³

Os exemplos acima expõem uma relação de dependência dos primeiros arrendatários (Luis de Barros e Marcelino José de Mesquita) para com o proprietário do teatro, revelando que talvez as condições locais de Vila Rica no início da década de 1770 impossibilitassem uma relação mais “formalizada” entre as partes, com uma maior autonomia dos locatários para manter as atividades teatrais: o esforço por um *mercado teatral sequer incipiente* começava a ser constituído e por mais que houvesse uma vida cultural intensa para os padrões da colônia, os acordos e formalizações contratuais passariam pelas relações próximas da *dependência e pessoalidade*.

As diferenças entre os teatros portugueses e o espaço de João de Souza Lisboa chamam mais atenção quando observamos a terminologia usada para descrever os arrendatários: em Portugal aparece nos documentos a figura do *empresário* teatral, enquanto nas fontes sobre a Casa da Ópera de Vila Rica este termo aparecerá apenas na última década do século XVIII, como veremos mais adiante. Tanto Luis de Barros quanto Marcelino José de Mesquita são caracterizados como *administradores*. Poderia essa diferença de nomenclatura apontar uma mudança das formas da produção teatral em Vila Rica?

No dicionário de Antonio de Moraes Silva, de 1789, *empresário* é “àquele que empreende alguma negociação, ou estabelecimento de comércio, ou utilidade, e uso, fazendo os edificios e adiantando os custos necessários: os empresários de teatro, de uma oficina, ou fabrica” ²³⁴; já

²³²CARTA de João de Souza Lisboa enviada a Rodrigo Francisco Vieira em 19 de novembro de 1770. Belo Horizonte, APM, CC 1205 f. 37.

²³³ RECIBO de Marcelino José de Mesquita de 26 de abril de 1772 de como recebeu para “gastos da Casa da Ópera que se ha de pagar” a quantia de 5 oitavas. In: MATHIAS, op. cit., p. 81, doc. 06. Esse seria o último documento encontrado durante o período do contrato com a assinatura de Marcelino José de Mesquita. Segundo a pesquisadora Rosana Brescia, essa seria uma evidência de que Mesquita não respeitou a duração combinada no contrato de uma temporada. BRESCIA, op. cit., p. 490.

²³⁴ MORAES E SILVA, op. cit. p. 43.

administrador seria aquele "que administra, serve com outros"²³⁵ - administrar significa "reger, meneyar por outro, sua fazenda, seus bens".²³⁶

Sabemos da diversidade lexical da língua portuguesa no século XVIII, ainda mais no ambiente colonial²³⁷, mas seguindo o dicionário de Moraes Silva, há uma diferença no significado das terminologias que apontam uma possível mudança: o *proprietário* do teatro, aquele que construiu o edifício, que seria o dono do prédio, poderia arrendá-lo para um indivíduo que ficaria responsável por sua atividade: seria chamado de *administrador* ou *empresário*. A questão é que historicamente o conceito de *empresário teatral* surge como o responsável por uma *companhia* de atores/cantores profissionais. Ele seria encarregado de alugar um teatro, onde apresentaria seu repertório construído com um elenco de artistas fixos para um público pagador de ingressos. A partir do lucro ou prejuízo, seria o responsável por pagar seus profissionais, assim como o aluguel do espaço, e organizar as próximas temporadas. Estamos tratando de um nível de organização do trabalho artístico em vias de uma autonomização. O *empresário* marca uma relação de mais independência em relação ao proprietário, como vimos ilustrado no caso do Teatro da Graça, em 1770, onde Bruno José do Vale exigiu no contrato nenhuma interferência do dono do prédio nos seus negócios teatrais. Diferentemente do administrador, mais dependente do proprietário, o responsável por "meneyar os bens" de outrem.

Não é por acaso que um testemunho curioso desse período, o livro do italiano Benedetto Marcello, chamado *Teatro à moda*, uma sátira dos bastidores da ópera setecentista, publicada anonimamente em Veneza, em 1720, trata da figura do *empresário*. O texto, cheio de ironias, ridiculariza os profissionais do teatro italiano - o epicentro do espetáculo musical barroco, já dissociado do espaço aristocrático de onde nasceu, próximo da função de *mercadoria*.

Para Marcello, o *empresário* é aquele que transita entre o mundo dos artistas, propiciando a continuidade dos negócios. Sua existência depende do sucesso da sua companhia como *empreendimento teatral*, não tendo nenhuma relação de dependência com um edifício específico: se uma temporada no Bairro Alto não desse certo, poderia alugar outro teatro, poderia viajar para outras cidades, etc. Tanto que no texto de Marcello, não aparece em nenhum momento a figura do *proprietário* como sendo um elemento determinante para as atividades do *empresário*, inclusive os ensaios das óperas eram feitos independente do espaço teatral:

²³⁵Ibid., idem.

²³⁶ Ibid., idem.

²³⁷ Agradeço à pesquisadora Rosana Brescia pela conversa esclarecedora sobre o assunto.

O primeiro ensaio da ópera se dará na casa da prima-dona, que depois deverá ser repetido na casa do advogado do teatro. Se algum cantor lhe pedir alguma garantia do cachê, ele responderá que não pode garantir que o público vá gostar dele. Nas noites em que venderem poucas entradas, o empresário permitirá que os virtuosos cantem as árias pela metade, que não façam recitativos, que riam em cena, deixará que os instrumentistas não ponham resina nos arcos, que o urso tire uma folga, que os figurantes fumem com o rei, com a rainha, etc.²³⁸

No texto é perceptível a dependência de seu trabalho com o público pagante: era a presença deste que garantia ao empresário o pagamento de seus despesas (tanto o aluguel do teatro ao *proprietário*, quanto os artistas e funcionários). A descrição de Marcello curiosamente revela, em tom de deboche satírico, que em noites com poucos espectadores, *empresário* se via como que impotente: este não faria exigências aos artistas e a apresentação ocorreria pela metade. Em Portugal, houve uma edição de *O teatro à moda*, datada do século XVIII e atribuída à Francisco Luís Ameno, dono de uma das oficinas gráficas lisboetas.²³⁹ É interessante notar que na tradução o termo *empresário* continua igual. A figura de alguma maneira tinha desdobramento na sociedade portuguesa. Não há qualquer menção a *administrador*, nem *proprietário*. A manutenção do termo *empresário* pode denotar que o tipo de organização dos teatros públicos portugueses em meados do século XVIII caminhava para um lógica mercantil, de *profissionalização* de companhias e elencos, centradas na figura do *empresário*.²⁴⁰

Esse processo culminou num nível de organização do trabalho teatral especializado, como podemos observar no *Dicionário do Theatro Portuguez*, de 1908, por Sousa Bastos. No início do século XX, *empresário* era “o individuo que, por si ou representando uma sociedade, aluga um

²³⁸ MARCELLO, Benedetto. *O Teatro à moda*. São Paulo: UNESP, 2010, p. 83-83.

²³⁹ Quem atribui a autoria à Ameno é Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara, tal como é descrito na apresentação da nova edição portuguesa. MARCELLO, Benedetto. *O Teatro à moda: tradução portuguesa do século XVIII*. Edição de José Camões e Filipa Freitas. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, 2009.

²⁴⁰ Pensando na primeira metade do século XVIII, o historiador português José Oliveira Barata expõe a complexa prática de trabalho da figura de Antônio José da Silva, no Teatro do Bairro Alto. A forma de produção teatro era herdeira do modelo espanhol das companhias de *autores de comédia*. Estes se dividiriam entre as funções de administrador, dramaturgo e ensaiador. Seria uma realidade diferente das chamadas companhias de título, com uma atividade mais estável, onde os integrantes estavam vinculados profissionalmente através de contratos e salários regulares. Em Portugal, existia uma prática empresarial incipiente nesse período. Segundo Barata: “O tipo de organização do Teatro do Bairro Alto surge-nos como o *resultado possível*, em função das experiências que cruzavam o espaço teatral português. O modelo espanhol e o modelo italiano confrontavam-se na busca dos favores públicos. O Teatro do Bairro Alto é, em nossa opinião, a expressão de uma organização empresarial mista, na qual o Judeu se inseriu, por certo bem consciente das limitações que condicionavam a sua actividade criadora.” BARATA, op. cit., p. 78-79.

theatro, forma companhia, escolhe repertório e toma a responsabilidade de todos os encargos”²⁴¹. O significado de Sousa Bastos, já mais de cem anos depois, é muito similar ao sentido utilizado ainda no setecentos. É curiosa a definição de *proprietário do teatro*:

(....) são quasi sempre os algozes dos empresários. Quando algum d’estes consegue fazer uma boa epocha, tudo o que devia ganhar, entrega-o ao senhorio. Ainda se todos elles se contentassem com grandes rendas que dão um juro fabuloso a essas propriedades, bem estava; mas ha muitos que, além do preço da renda, exigem das empresas camarotes e bilhetes em todas as recitas para os venderem, fazendo ainda concorrência ao seu inquilino, que é o pobre empresario.²⁴²

O *proprietário* inserido num *mercado teatral*, bem ou mal constituído, se torna um “algoz dos empresários”, muito diferente do comportamento de João de Souza Lisboa para com seus arrendatários, os *administradores*: o coronel ajuda, intermedia em contratos e empréstimos.²⁴³ Mas será que Lisboa de fato conduzia o teatro?

2.4 Marcelino José de Mesquita como administrador e ensaiador

Em 1771, Marcelino José de Mesquita se tornou o arrendatário da Casa de Ópera por um período de dois anos, pelo valor de 300 mil réis por ano - que seriam pagos em barras de ouro três parcelas de 100 mil réis a cada quatro meses. O novo administrador não tinha nenhum direito de emprestar, vender ou alterar os figurinos, solfas, óperas e bastidores existentes na Casa da Ópera correndo risco de ser punido com a multa de 50 mil réis. E todos os adereços e componentes do cenário, bem como todos os novos que fossem fabricados para as óperas no período que durasse o contrato, seriam de propriedade do teatro.²⁴⁴ João de Souza Lisboa, por sua vez, como locatário, fez

²⁴¹ SOUSA BASTOS. *Diccionario do Theatro Portuguez*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1908, p. 56. A definição de “empresa” também vale expor: “Empresa: o individuo ou indivíduos associados, que tomam a seu cargo a exploração de qualquer teatro. A empresa tem todos os encargos e os proventos. Como a empresa pode ser applicada a qualquer outra industria, diz-se que a que explora teatro é uma empresa teatral. A empresa é sinônimo de empresario e, como outro qualquer comerciante, responde pelos seus actos no Tribunal do Comercio.” Ibid., idem.

²⁴²Ibid., p. 117.

²⁴³ Assim como no teatro de João de Souza Lisboa (até sua morte em 1778), em nenhum dos documentos referentes à Casa da Ópera de São Paulo no período do Morgado de Mateus (1769-1775), ou à Casa da Ópera do Rio de Janeiro antes da compra do edificio teatral por Manuel Luiz Ferreira (1775), que se tornaria *proprietário*, aparece a palavra *empresario*.

²⁴⁴ ESCRITURA de Arrendamento da Casa da Ópera de Vila Rica assinada entre o Coronel João de Souza Lisboa e Marcelino José de Mesquita. AHMI, Ofício de Notas, Vol.151, fl.107v. (ver também BRESCIA, op. cit., 2012, p. 52).

a exigência da reserva de um camarote (de número 14 do primeiro andar do lado esquerdo). Além disso, se o prédio apresentasse qualquer problema, o proprietário deveria intervir:

(...) será o donno da dita Caza obrigado a comsertar Reformar e Retirar a sua conta ou arrendador a custa do arrendamento da mesma Caza sem que seja obrigado o arrendador a pagar arrendamento algum enquanto durar o dito Concerto Sendo Cauza que Empresa elaboraçam da Opera.²⁴⁵

Após a assinatura do contrato, Marcelino poderia “gozar desfrutar e sufruhir a dita Caza da opera com tudo que/a mesma pertenser pello dito tempo de dous annos.”²⁴⁶ A ideia de “gozar, desfrutar e sufruhir a dita Casa” sugere a responsabilidade do arrendador em mantê-la ativa. À princípio, ele seria quem contrataria os profissionais para representar as óperas, e cuidaria de todo o funcionamento do prédio, lucrando com o faturamento de ingressos. O ato de arrendar o espaço, mediante pagamento de aluguel, tem implícita a ideia do local funcionar como *negócio* - o teatro devia gerar renda para o locatário, para assim garantir no mínimo o pagamento de seus custos, entre eles a locação do edifício para o locador (se não pagasse seria processado judicialmente).

Entretanto, o que vemos nas fontes documentais indica que a relação entre o proprietário, Souza Lisboa, e o arrendatário, Mesquita, é menos formalizada e mais dependente do que sugere o contrato. Marcelino seria o *administrador* do teatro e dependeria da figura do proprietário, João de Souza Lisboa para intermediar contratações, pagar e encomendar repertório e mobilizar o público. Ao mesmo tempo, há evidências de que Marcelino teria sido uma figura fundamental para o trabalho artístico do teatro, uma espécie de *ensaiador* da cena.²⁴⁷

Marcelino José de Mesquita era um pintor mestiço²⁴⁸ de Vila Rica, um dos muitos trabalhadores livres da capitania de Minas Gerais, que como artista com experiência local, sabia -

²⁴⁵ Ibid, idem.

²⁴⁶ Ibid., idem.

²⁴⁷ A hipótese de que Marcelino José de Mesquita fora o responsável pela direção artística do teatro no primeiro anos de funcionamento da Casa da Ópera foi elaborada com a ajuda do meu orientador, Sérgio de Carvalho.

Mesquita seria uma espécie de “ensaiador”, utilizando o termo que será recorrente ao longo do século XIX. De acordo com o *Diccionário do Theatro Português*: “Ensaaiador: tem a seu cargo ensaiar as peças desde a prova até o ensaio geral. Faz tabellas de serviços e de multas, dirige os espectáculos, manda começar os actos, mantem a ordem no palco, tira os roteiros de scenario, guarda-roupas e adereços, entregando-os em tempo competente aos diversos empregados e fornecedores, guarda os manuscriptos do repertório sob sua responsabilidade, etc. Além de muita aptidão para ensaiar, precisa ser trabalhador e manter-se na sua importante posição de chefe de serviço de tudo que se faz no palco.” SOUSA BASTOS, op. cit., p. 56.

²⁴⁸ Sabemos a cor da pele de Mesquita pelo documento: OFÍCIO enviado pelo intendente Antonio Jose Godinho Caldeira a Rodrigo José de Meneses informando ter recebido a notícia de que o mulato Marcelino José de Mesquita encontrava-se preso. Belo Horizonte, APM, SC – Códice 230, fls.14 e 14v.

ou pelo menos imaginava - sobre as necessidades técnicas para o bom funcionamento de um teatro. Por isso, meses antes da abertura da Casa da Ópera, estrategicamente, aproximou-se de Souza Lisboa. Na ocasião, ofereceu seus serviços de forma gratuita (com o objetivo de mostrar sua “sabedoria”, ou seja, sua especialidade artística), e indicou um músico para trabalhar no teatro, como o próprio contratador relata na carta de 08 de março de 1770 para o Tenente Joaquim José Marreyros: “vossa mercê mandará entregar essa carta ao dito Marcellino Joze de Mesquita, que me deu aqui um muzico e me diçe que emporta/va, e veja se lhe sirvo aqui e alguma couza disponha de minha vontade que fica/muito ao seu dispor.”²⁴⁹

Souza Lisboa parece ter confiado na experiência e redes de contatos artísticos de Mesquita, pois o pintor ainda durante a administração de Luis de Barros (de junho de 1770 a julho de 1771)²⁵⁰ ocupou-se de algumas atividades da Casa da Ópera ligadas à cena. Em fevereiro de 1771, o pintor informou que recebera quatro óperas do próprio contratador:

Recebi do S.r Coronel Joaõ de Soiza Lisboa quatro operas que são a siganinha o coroliano jogos olímpicos e Alexandre na índia que me Carga para a Caza da opera que pagarei a sua enportancia pela conta que der o Capitao Antonio pinto de Miranda por quem foraõ Remetidas (...)Recibo de Marcelino Joze/de Mesquita de 4 operas ²⁵¹

²⁴⁹ Uma das cartas ao tenente Joaquim José Marreyros, em 08 de março de 1770, João de Souza Lisboa escreve:“(…)Recebo a de VMce do primeiro de Março em que me diz que lhe esqueceu dizerme se achava na Villa Marcellino Joze, o que não he mau para pintura da casa da ópera, eu assim ouço dizer, mas este sogeito aqui veyo a esta Villa para seu negocio, e se ma fallou por parte dele para pintar a dita caza, no que não tive dúvida ordeney que me faltava, e com effeito me veyo falar, onde ca se asseverou que queria fazer ainda que foçe de graça porque queria mostrar a sua sabedoria, ao que lhe respondi, que de graça não servia por não ter obrigação de o fazer, sim que queria pagar, e que a tomaçe a sua conta da empreitada do serviço o quanto la vir de dar, afinal vindo ajustas comigo ma pediu lham desproposito de sorte que nenhum negocio fiz com ele, como VMce me diz que deve quizer que ele venha, que virá, de VMce falar com ele lhe dirá que quero entrar com pintura porque 6 de junho em data a caza corrente, que faz anos Sua Magestade e que se ele ouver de vir ha de estar aqui até 15 ou 16 deste dia de estar aqui, que tá então não do a.... Diz VMce que se admira de me não ter chegado a Provizão do Officio de Sabará tendo vindo tantos navios, diz VMce bem, ella está corrente não ma tem limitido a meu correspondente, ca vista lhe direi (...) VMce mandará entregar esta carta a S. Marcellino Joze de Mesquita, que me deu aqui um muzico e ma dice que emportava. e veja se lhe sirvo aqui e alguma couza disponha de minha vontade que fica/muito ao seu dispor. Deus a vossa mercê guarde por muitos annos.” CARTA enviada por João de Sousa Lisboa ao Tenente Joaquim José Marreyros a 8 de março de 1770 sobre a contratação de Marcelino José de Mesquita para as decorações da Caza de Ópera. Belo Horizonte, APM, CC 1205, fl. 11v e 12.

²⁵⁰ No contrato de arrendamento de Marcelino José de Mesquita há mais um indicativo do primeiro administrador: “(...) Pello qual me foy ditto e disse em presença da testemunha ao diante numiadas e assignadas que elle neste publico instromento e pella melhor forma e via de direito arrendou a caza da opera desta villa de que era senhor e [?] pello tempo de hum anno e pello tempo de dous annos p. o Marcellinno Joze de Mezquita pella quantia de trezentos mil reys por anno a pagamento de quatro em quatro mezes(...)” ESCRITURA de Arrendamento da Casa da Ópera de Vila Rica assinada entre o Coronel João de Sousa Lisboa e Marcelino José de Mesquita. AHMI, Officio de Notas, Vol.151, fl.107v. (grifo da autora).

²⁵¹ RECIBO firmado por Marcelino José de Mesquita declarando ter recebido do Coronel João de Souza Lisboa 4 óperas In: MATHIAS, op. cit, p. 82, doc. 07.

A fonte sugere que Marcelino seria o “encarregado” das quatro óperas encomendadas por João de Souza Lisboa ao Capitão Antonio Pinto de Miranda - decerto para encená-las no palco do teatro. O trabalho como pintor daria para Marcelino José de Mesquita conhecimentos específicos para a elaboração de telões pintados e cenários, e sua relação com outros artistas locais possibilitaria a constituição de um elenco de atores e cantores, assim como a organização de um conjunto de músicos para a orquestra - seria, portanto, uma figura chave para as atividades artísticas no teatro.

Se a hipótese estiver correta, foi a partir de seu trabalho na cena que Marcelino José de Mesquita se tornou o administrador da Casa da Ópera logo após Luis de Barros, em setembro de 1771. Da administração de Mesquita, o documento mais detalhado que temos é uma lista de gastos para com o teatro, em que o pintor marca seus débitos com o coronel João de Souza Lisboa:

O S.or Marcelino Jozé de Mesq.ta deve

Pelo q está vendo do arrendamento da Caza da Ópera desde 5 de 7.bro de 1771 até 16 de Junho de 1772 em q. vão

9 “ mezes e 11 dias a razão de 300\$000 rs por Anno.....230\$081 -

Por custas de huma Snn.ca.....8\$107 -

P. Hum credito q me passou em q se obriga por Violante Maria.....94\$884 -

P. Hum credito procedidos de tres aderecos de vidrinhos.....28\$800

P. Hum credito de Muzica, e Autos de tres operas novas.....69\$520

Por 9/8.as 3/4 - 6r.es de velas q lhe larguei a dr. o.....11\$925

Por mais 35” velas q lhe larguei.....1\$312

Por hum abono q lhe dei para a casa de João Glz. 20/8as a dr.o.....24\$000

476\$774 -

Recebi a esta conta

Por mão do dito Sr.16/8as 3.4 - 3

Recebi mais por mao do Devedor

Prov.vos.....3

19 - 3/4 - 3 a dr. o23\$812

Resta..... 452\$962

Falta fazeres a conta ao q importou q se obrigou a pagar do q estava feito p. A Opera do Mundo da Lua e Triunfos de S Francisco e mais alguma parcela q possa aparecer a pagar ²⁵²

O detalhamento da dívida de Marcelino José de Mesquita com o coronel João de Souza Lisboa pode nos oferecer alguns elementos para pensar as demandas do *administrador/ensaiador* da

²⁵² Levantamento do débito de Marcelino José de Mesquita, feito pelo contratador João de Souza Lisboa. In: MATHIAS, op. cit., p. 82, doc. 09.

Casa da Ópera ao final de um contrato. A primeira, sem dúvida alguma, é o valor do arrendamento de setembro de 1771 a junho de 1772 (9 meses e 11 dias): 300\$000 réis por ano que por algum desconto ou crédito de Mesquita ficou por 230\$000 réis. O valor era considerado relativamente alto, pois equivalia ao valor de dois pedaços pequenos de terra mineral em área rural da capitania, ou na lógica da sociedade escravista, a dois homens escravizados adultos, segundo o inventário dos Autos da Devassa sobre o sequestro de bens dos inconfidentes, anos depois.²⁵³ Era por volta de 1/28avos do valor total para a construção do teatro (16 mil cruzados ou 6:400\$000 réis).

Na lista há também gastos não especificados como “por custas de uma sentença” ou “por um abono que dei para a casa de João Glz”, que comprovam que, para além da Casa da Ópera, Marcelino e Lisboa estavam envolvidos em outros negócios. Aparecem ainda no documento sugestões de pagamento de funcionários como “por um credito que me passou que se obriga por Violante Maria”. Logo em seguida há descrição de investimento em “vidrinhos” provavelmente referente a gastos com adereços ou cenários; juntamente a compra de velas - fundamentais para a iluminação do teatro, bem como a compra de partitura musical e “três operas novas”. Temos portanto despesas essenciais listadas, como:

1. Aluguel do teatro;
2. Despesas com novos adereços e cenários;
3. Compra de velas para iluminação;
4. Compra de novas partituras musicais e possíveis libretos;
5. Gastos com possíveis funcionários.

A fonte documental mostra que Mesquita devia um valor alto para João de Souza Lisboa, que não sabemos se foi pago em sua totalidade - o que o administrador conseguira pagar até então era muito pouco perto da dívida total (23\$812 de 476\$774). Fato é que de 1772 em diante não temos notícia de mais nenhum documento envolvendo o pintor na administração da Casa da Ópera. Inclusive há a possibilidade levantada por Rosana Brescia de que Marcelino José de Mesquita não

²⁵³ Avaliação dos bens sequestrados de Inácio de Alvarenga Peixoto.

“Outra sorte de terras, e águas minerais em um córrego, que faz barra junto à porteira do aterrado, que houve o mesmo sequestrado em negócio que fez com a dita D. Maria da Visitação: 100\$000 réis (...) Valor do escravo Pedro Capitão Banguela: 120\$000 réis (...) Valor do escravo Pedro Xexé Angola: 120\$000 réis”. AUTOS da Devassa da Inconfidência Mineira. Belo Horizonte: Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 2016, v. 06, p. 326.

tenha finalizado o tempo de contrato.²⁵⁴ Talvez algum desacordo em torno das finanças ou atividades do teatro tenha acontecido entre o coronel e o administrador.²⁵⁵

Apesar de seus conhecimentos específicos para o trabalho na cena e a relativa autonomia que devia ter na montagem dos espetáculos, as fontes documentais do período de sua administração sugerem uma evidente relação de subordinação entre Marcelino para com João de Souza Lisboa. De acordo com o recibo assinado pelo administrador:

Paguei oyto 8as pelo Cap.m Joze Alz ‘ Maciel
Sr Coronel

Como Vm.e me disse q’ tinha ordem do S.r Cap.m Mor para me satisfazer a pintura da Casa, se esta niso e lhe não da molestia quero ese d.ro por a’ quero dar um reso q’ são oito oitavas, asim q’ lhe comprei uns adereços de pedras q’ mandei a minha mulher e por q’ o d.o se vê vexado mas pede em lhas devo dar Vm.e tenha paciencia agostinho suares deu me por uma tal des oitavas Vm.e pello seu am/o fasa de mim o q.e lhe pareser ele é coiza de Vm.e então temos falado porq’ sou m.to De Vm.e

Devedor e Criado

Mesquita.²⁵⁶

A pretensa relação formalizada e independente entre proprietário e arrendatário ilustrada por um contrato lavrado em cartório é substituída aqui por dependência e subordinação. Mesquita é

²⁵⁴ BRESCIA, op. cit, 2010, p. 230 : “Nos recherches indiquent que ce contrat fut interrompu avant la date d’expiration: le dernier document que nous avons retrouvé pourtant la signature de Marcelino en tant qu’impresario de la *Casa da Ópera* est daté du 26 Avril 1772.”

“Nossas pesquisas indicam que o contrato foi interrompido antes da data de expiração: o último documento que nós encontramos entretanto a assinatura de Marcelino como empresário da Casa da Ópera é datado de 26 de abril de 1772.” (tradução da autora).

²⁵⁵ Sabemos que décadas depois, em 1781, Marcelino foi preso por receber dinheiro destinado ao serviço de pinturas que não realizou em Sabará. Mais tarde, em “Solicitação por 20 oitavas de ouro para confecção de 05 varas, que serão usadas pelos vereadores” para a Câmara de Vila Rica, em 16 de agosto de 1786, assina como “capitão” e, decerto desde 1770 tinha algum interesse em se aproximar do coronel, pois ofereceu seus serviços como pintor na fase de finalização do teatro de forma gratuita, e talvez por sua ajuda, conseguiu galgar um posto militar. Ver: OFICIO enviado pelo intendente Antonio Jose Godinho Caldeira a Rodrigo José de Meneses informando ter recebido a notícia de que o mulato Marcelino José de Mesquita encontrava-se preso. Belo Horizonte, APM, SC – Códice 230, fls.14 e 14v; e SOLICITAÇÃO de 20 oitava de ouro pela confecção de 05 varas que serão usadas pelos vereadores. Belo Horizonte, APM, CMOP, cx. 60, doc. 26.

²⁵⁶ RECIBO passado por Marcelino José de Mesquita como administrador da *Casa da Ópera* de Vila Rica, a João de Sousa Lisboa. ANRJ, Coleção da Casa dos Contos de Ouro Preto Rolo 614, Sub-lote 08, Cx.290, Grupo 02 (grifo da autora). Apud. BRESCIA, op. cit., 2010, p. 521.

“devedor e criado” do coronel João de Souza Lisboa, que acumula cargos em Vila Rica, e sugere uma trama de relações políticas, militares e econômicas para além da própria Casa da Ópera - no cabeçalho do documento aparece que Mesquita pagou uma quantia para José Alvares Maciel, um dos grandes contratadores de Minas Gerais no século XVIII, que no mesmo ano aparecia como assinante de um camarote do teatro.

Souza Lisboa, por sua vez, intervinha nas atividades do teatro e no trabalho do administrador como uma autoridade superior. Ao mesmo tempo, seu poderio econômico foi determinante para financiar o início das atividades da Casa da Ópera. A extensa rede de contatos do coronel, também mobilizou espectadores e intermediou contratação de artistas. Essa particularidade na relação entre ambas as figuras nos interessa porque diz respeito ao grau de autonomização da atividade teatral na Casa da Ópera de Vila Rica. Nessa quase primeira década de atividade (de 1770 a 1778), a partir das fontes documentais, encontramos um teatro que oscilava em regularidade, independência financeira e administrativa.

Entretanto, apesar das contradições, tanto da parte do proprietário, quanto do administrador havia um desejo de continuidade das atividades da Casa da Ópera. Para isso era necessário a organização de um *repertório mínimo* para a constituição de *temporadas teatrais*. É reveladora a descrição das despesas de 1772 sugerindo um investimento por parte de Marcelino José de Mesquita para representações de 1771 a 1772 com a compra de óperas novas e comédias, ou então o engajamento contínuo de Souza Lisboa para compor um acervo de textos teatrais e operísticos, mobilizando seus agentes na capitania de Minas Gerais, Rio de Janeiro e até Lisboa. Entretanto, se o texto teatral era o ponto de partida para a montagem dos espetáculos, a Casa da Ópera de Vila Rica teria de lidar com a ausência de textos na capitania, ou pelo menos as dificuldades constantes em encontrá-los. É o que demonstra a documentação das cartas de João de Souza Lisboa.

2.5 Precariedade e adversidades: alguns casos sobre a busca de repertório por João de Souza Lisboa

Na já citada carta que o coronel enviou ao alferes Rodrigo Francisco Vieira, em São João del Rei, em 14 de dezembro de 1770, fica evidente a procura por textos e partituras um tanto quanto emaranhados:

Diz vcme que também descobrira hum drama de José do Egito também o quero. Diz VMce que aparecerá a opera de S. João de Pomocena e que lhe falta hum pedaço, e quer agora a um amigo para remediar, feito que seja venha que se faltar alguma outra cousa cá se remediará. Também não despreza a Oratória feita a Nossa Senhora, como tem excelente solfas vindo estar tudo a jeito, e tudo o que vmce vir he útil para recreio da gente, me faz favor de mandar, visto eu estar metido neste sarao. Que tambem para o que for de seu serviço me tem aqui muito a sua ordem²⁵⁷

Para além da preocupação em encontrar textos passíveis de serem encenados, é notável certa precariedade do material procurado. Faltam partes da ópera de *S. João de Pomocena*, e a única alternativa para “remediar” o problema é contar com algum “amigo” para reescrever as laudas faltantes. Parece que Lisboa não tinha muita opção para compor seu *repertório*, pois escreve “e tudo o que vm.ce vir he útil para recreio da gente”, ou seja, qualquer texto seria bem-vindo: o quanto de suas escolhas foram aleatórias? O quanto foram deliberadas?

Outro detalhe importante, que salta aos olhos no texto, é referente à fala de João de Souza Lisboa estar metido em um “sarao”. De acordo com o Dicionário de Raphael Bluteau: “Sarao, tambem he dança particular, cujos termos principais são campanela, esporada, vasio, romper, saltinhos, encaxe, e outros que , que explicam as varias mudanças desta dança. He som muito grave, em instrumentos de corda.”²⁵⁸

A definição de Bluteau abre espaço para duas possibilidades. Se *sarao* significa um tipo de número dançado, a Casa da Ópera poderia apresentar bailados para além dos textos e óperas, tendo no caso, um papel de destaque na programação. Por outro lado, a menção à “dança particular” dá a entender que a representação se daria em espaço privado, talvez a casa do coronel, como parte de uma festa íntima para amigos e conhecidos. Se assim for, o interesse pessoal de João de Souza

²⁵⁷ CARTA de João de Souza Lisboa ao alferes Rodrigo Francisco Vieira, 14 de dez de 1770. Belo Horizonte, APM, códice 1205.

²⁵⁸ BLUTEAU, op. cit., p. 197.

Lisboa ganha um novo sentido, pois a programação da Casa da Ópera poderia estar conectada às atividades pessoais do contratador, já que um texto para teatro seria diferente de um texto para um “sarao”. O teatro aqui parece mais particular do que propriamente público, submetido ao “recreio da gente” - seria a “gente” do próprio Souza Lisboa, tal qual o governador da capitania deixa revelar quando escreve que seu teatro é um divertimento que conserva “quasi todo a custa da minha bolça”?²⁵⁹

É certo que em Portugal os nobres tinham seus próprios casas de espetáculos. O viajante e romancista inglês Willian Beckford escrevera em seu diário quando esteve em Lisboa, em 1778, que o Conde de Marialva tinha um pequeno teatro para Operas em sua residência.²⁶⁰ Teria o coronel um teatro particular além de sua Casa da Ópera? Ou ainda outro homem da elite local de Vila Rica? Ou a Casa da Ópera por vezes orientava sua programação a um público seletivo do círculo do coronel?

De qualquer maneira, Souza Lisboa armou uma grande rede de contatos e investiu dinheiro para conseguir um acervo de óperas para seu teatro público, como mostra a carta enviada para o Alferes Antonio Muniz de Medeiros, no Arraial do Tejuco, em 15 de janeiro de 1771:

(..) remeto a vm.ce esta carta para Tellis da Fonseca Silva a qual vm.ce há de entregar mão própria e depois de lha entregar não há de vm.ce a pessoa alguma, o que ele há de me mandar, e há de entregar que vem a ser humas operas, e umas solfas que há de trasladar, para o que remeto quatro mãos de papel pautado, o qual vm.ce conservará em si, e perguntará ao dito o que lhe é necessário, e lhe irá dando, para que não haja nisto logro, que dandolhe vm.ce por conta, também o recebe por conta, e nesta forma ficamos todos bem, vm.ce lhe pagará pela primeira cinco oitavas, pela segunda seis oitavas, pela terceira oito oitavas, se vm.ce puder ajustar por menos, é favor que metas, que eu mando dizer este preço porque me informei, mas dizeme se pode fazer por menos, e como pela brevidade do que quero se hão de trasladar/ os actos se elle lhe pedir alguma cousa lho dá, mas eu o que pesso daqui é brevidade, assim que alguma estiver feita vm.ce ma remeta pelo correio que vem para ser entregue, e torno a repetir a vm.ce que disto não quero que saiba o Doutor Intendente, nem pessoa alguma porque este sogeito me faz favor mandar estas solfas, e operas, e não quero por elle me fazer esta fineza, tenha o mínimo prejuízo, que bem sabe fico responsável a elle, e veja lá no que se mete comigo nisto, e veja se lhe sirvo aqui de alguma cousa disponha da minha vontade, que fica muito a seu dispor.²⁶¹

²⁵⁹ OFÍCIO enviado por D. Luís António de Sousa Botelho Mourão a Martinho de Melo e Castro sobre a situação dos músicos da Sé de São Paulo após a chegada do Bispo D. Frei Manuel da Ressurreição. Lisboa, AHU_ACL_CU_023-01, Cx.29, D.2666, Rolo 32 Apud. BRESCIA, op. cit., 2010, p. 472.

²⁶⁰ BECKFORD, William. *The journal of William Beckford in Portugal and Spain, 1787-1788*. London: Hart-Davis, 1954, p. 277.

²⁶¹ CARTA enviada por João de Sousa Lisboa ao Alferes Antonio Muniz de Medeiros em 15 de Janeiro de 1771 sobre o pagamento de óperas e solfas que deveriam ser enviadas à Vila Rica. Belo Horizonte, APM, CC – 1205, fl.50v e 51.

Pelo texto conseguimos ter uma pequena compreensão de como se daria uma encomenda de óperas e solfas: Souza Lisboa enviava papel pautado a um de seus agentes. Este entregava o material a um responsável por copiar os textos - no caso o senhor Tellis da Fonseca Silva. O valor parece que já havia sido combinado: “vm.ce lhe pagará pela primeira cinco oitavas, pela segunda seis oitavas, pela terceira oito oitavas”, mas o coronel abre espaço para a possibilidade de negociação para ajustar por menos. Há urgência no pedido e, por algum motivo, o coronel não quer que determinado intendente saiba da remessa de óperas. Será porque este indivíduo também tinha uma possível fonte de cópias e o contratador havia encontrado outro por um preço melhor? Ou mesmo o Intendente havia oferecido ao coronel certas solfas e Souza Lisboa não queria que ele soubesse que pagava pelos textos e partituras? Seja por qual pretexto for, é certo que os textos eram objeto de valor e de grande procura na região, pois há a informação de que a ópera *São Bernardo*, de Cláudio Manuel da Costa, havia sido perdida, e fora depois encontrada no final de 1770:

Recebo a de Vossa Mercê de 6 do corrente em que me diz he aparecida a opera de S. Bernardo, que se fica trasladando para entregar apropiada ao seu dono, e como não tendo solfa, que pertencia Vossa Mercê introduzirlhe alguma italiana e havendo eu por bem, eu aprovo a sua detreminação. Vossa Mercê me mande tirar as solfas em partes separadas, e não em partitura, que assim vem prontas, para tudo, e se fazem com mais brevidade, para o que vão duas mãos de papel para vm.ce mandar por isso corrente. vm.ce medira a despeza que faz por que não quero que tenha esa despeza.²⁶²

O roubo de óperas e partituras só poderia ocorrer caso houvesse o interesse em representar os textos em outros teatros da região, que poderia se estender para outras capitanias, como Rio de Janeiro e São Paulo. Certamente, a fragilidade de conservação desse *acervo*, apesar do valor investido em sua aquisição, revela algumas das dificuldades de Souza Lisboa como proprietário da Casa da Ópera, que deveria se estender para os administradores.

Quando olhamos para as peças representadas em outras Casas da Ópera, constatamos algumas “coincidências”. No teatro do Rio de Janeiro, no dia 24 de junho de 1765, foi apresentada *Alexandre na Índia*, de Metastasio e, em 1767, “obras de Metastasio e músicas italianas”²⁶³ - a mesma obra seria apresentada em Vila Rica entre 1771 e 1772. Já em São Paulo, no dia 17 de abril e no dia 10 de junho do ano de 1768, foi representada a ópera *Triunfos de São Francisco*. Em 22 de

²⁶² CARTA enviada por João de Sousa Lisboa a Rodrigo Francisco Vieira em 14 de Dezembro de 1770 sobre o aparecimento da Ópera São Bernardo. Belo Horizonte, APM, CC 1205, fls. 45v e 46.

²⁶³ BRESCIA, op. cit., 2010, p. 181.

junho e 01 de julho de 1770, foi apresentado o texto *Coriolano em Roma*. Em Vila Rica, ambos os textos foram encenados também entre 1771 e 1772.²⁶⁴

Era apenas uma coincidência a presença das mesmas óperas dos teatros do Rio de Janeiro e São Paulo em Vila Rica? Ou havia uma espécie de “aproveitamento”, ou mesmo um “copiador” responsável por reproduções do *repertório* regional para constituir o *acervo* da Casa da Ópera?

Parece-nos que o espelhamento de obras de teatros portugueses, assim como de outras capitanias da América na Casa da Ópera de Souza Lisboa não era um mero acaso. As dificuldades para compra de libretos e partituras eram reais, e os documentos dão a entender que o coronel não podia se dar ao luxo de muitas escolhas. A prática se dava através de cópias, trocas e encomendas de textos e partituras, como vemos na carta de dezembro 1774 a Vicente Mauricio de Oliveira:

Já vm.ce ha de ter em má opinião, por lhe não ter remetido a ópera da Queijeira, q agora remeto com o ato della; mas como não estava na minha mão o copiala, esperei em lha mandar. Estimarei q va a seu gosto; q eu tambem não sei o gosto q tem a do Amor Saloyo por ainda está fichada e lacrada conforme vm.ce ma mandou em troca desta ee fico prompto em tudo o q for ocasião em dele dar gosto q Deos Guarde²⁶⁵

Havia também em Vila Rica escritores capacitados para tradução e livre criação de óperas e peças teatrais (inclusive para “remediar” textos que faltassem pedaços, como vimos no caso de S. João de Pomucena). Cláudio Manuel da Costa era o maior exemplo, ao traduzir libretos de Metastasio, criar poemas dramáticos e “dramas em rima solta e outros em prosa, proporcionados ao Teatro português”²⁶⁶. José Basílio da Gama poderia também ter contribuído com alguma tradução ou produção original, apesar do poeta morar em Lisboa no período e não haver registros em fontes documentais. Outros nomes seriam atuantes no final do século, como José de Alvarenga Peixoto e a poetisa Beatriz Francisca de Assis Brandão, batizada em 1779, e conhecida por ter traduzido outras obras metastasianas.²⁶⁷

²⁶⁴ Ibid., p. 171.

²⁶⁵ CARTA enviada por João de Souza Lisboa a Vicente Mauricio de Oliveira em 21 de Dezembro de 1774 sobre o recebimento e o envio de óperas. Belo Horizonte, APM. Códice 1205, f. 244.

²⁶⁶ CARTAS enviadas pelo Doutor Claudio Manuel da costa à Academia Brasileira dos Renascidos em Salvador da Bahia. Belo Horizonte, APM, Col. APM Cx. 01, doc. 03.

²⁶⁷ Rosana Brescia cita as obras Catão em (Catone in Utica), Alexandre na Índia (Alessandro nell'Indie), Semirames Reconhecida (Semiramide), Angelica e Medoro (Angelica), la sérénade Diana e Endimião (Diana ed Endimione), Sonho de Cipião (Sogno di Scipione) et l'oratoire José no Egito (Giuseppe Riconosciuto). BRESCIA, op. cit., p. 188.

De qualquer maneira, é provável que a demanda local também fosse por acompanhar o repertório português e de outras localidades. Afinal, é sabido que em Minas Gerais a elite letrada tinha acesso às notícias de Portugal através da leitura da *Gazeta de Lisboa*²⁶⁸ (que anunciava eventos teatrais em prédios públicos e reais), assim como devia correr com certa rapidez novidades das capitanias vizinhas. E mais, há informações que comprovam a existência de atividades operísticas em outras vilas mineiras, assim como a existência de prédios teatrais. Segundo livro *O teatro em Sabará*, de José de Seixas Sobrinho, há um documento da Câmara municipal, de 1783, que cita uma contenda jurídica envolvendo um advogado sobre a contabilidade do ouro que “o administrador da Casa da Ópera poz em juízo, das terras que comprou aos herdeiros (...)”.²⁶⁹

A citação de um “administrador da Casa da Ópera” faz supor a existência de um prédio teatral em Sabará antes de 1783. Não se sabe ao certo quando teria sido inaugurado, mas a sua existência no final do século XVIII nos revela uma possível teia de relações entre teatros, onde atores, músicos, repertório podia circular por entre as Casas da Ópera de Minas Gerais.

Havia também na região do Arraial do Tejuco um teatro privado chamado de “Teatrinho de bolso”, pertencente à famosa Chica da Silva. O pequeno teatro era chamado de “Chácara de Palha” e foi citado por viajantes como espaço de apresentações musicais e operísticas.²⁷⁰

Affonso Avila cita a existência de outra Casa da Ópera em Paracatu, por volta de 1780 e mais uma em São João del Rei, entre 1780-1808²⁷¹. Além dos edifícios teatrais, havia pequenas iniciativas de apresentações em vilas menores, como por exemplo, a citada por Saint-Hilaire, em Barbacena, no início do século XIX:

No dia em que chegamos a Barbacena, falaram-nos de um desses espetáculos ridículos denominados presépio, em que se fazem representar por títeres, cenas tiradas da Sagrada Escritura. Resolvemos a principio ir ver o presépio; mas renunciámos logo ao projeto quando soubemos por um officioso que era a nós que queriam fazer pagar o custo do espetáculo. Em Barbacena, e provavelmente alhures, ninguém paga nada à porta do presépio; mas os atores proclamam honrosamente o nome dos que querem que custeiem a função, e, ao mesmo tempo, apresentam-lhes um prato em que depositam sue dinheiro. Frequentemente se nomeia um comparsa antes do estrangeiro escolhido para vitima; aquele coloca generosamente no prato uma soma que se lhes restitui depois, e o acanhamento impede a pessoa que não está no segredo de dar menos que os que o precederam. Estavam

²⁶⁸ cf. VILLALTA, op. cit., 2015, p. 475.

²⁶⁹ SOBRINHO, José Seixas. *O teatro em Sabará: da colônia à República*. Belo Horizonte: B.Alvares, 1961, p. 32.

²⁷⁰ FURTADO, op. cit., 2003, p.160-184.

²⁷¹ AVILA, Affonso. *O Teatro em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX*. Ouro Preto: Secretaria Municipal de Cultura e Museu da Prata, 1978, p. 03.

tão resolvidos a proceder conosco dessa maneira, que o espetáculo deixou de se realizar quando se soube que nós não pretendíamos assisti-lo. Aliás, o espetáculo de Barbacena, freqüentado principalmente por mulheres de má vida, não era mais, ao que parece, senão um lugar de tolerância.²⁷²

O relato curioso de Saint-Hilaire mostra inclusive as iniciativas pouco ortodoxas dos artistas locais para receber pelo pagamento de seu trabalho. Seja Casas da Ópera ou encenações improvisadas, a existência de atividades teatrais em outras localidades de Minas Gerais na segunda metade do século XVIII pode nos levar a pensar em um pequeno circuito teatral na capitania, que poderia se estender também para o Rio de Janeiro e São Paulo. Duas cartas de Lisboa também reiteram essa ideia, pois houve um caso de roubo de partituras e óperas para serem vendidas em São João del Rei. Na carta ao capitão José de Souza Gonçalves, em São João del Rei, de 05 de março de 1775:

Sr. Capitão Jose de Souza Glz meo amo e Sr. nessa vila de S. Joao se acha Carlos Joaquim Rois, filho de Sam Paulo e qual foi dessa vila para essa, e. recolhendo o eu em minha casa pelo amor de Deus depois de ter bastante tempo se ausentou della e fes a viagem como digo carregando me varias operas e papeis de solfa e hum ato da opera de S. Bernardo q este não he meu sim do Doutor Claudio Manoel da Costa q me tras amofinado por elle perder obra sua e a quererem por agora na coaresma no tablado. Hoje he q me da noticia de estar do sugeito nessa Vila e que esta fazendo negocio de as vender a esses operistas dessa Villa e quer seguir viagem para S. Paulo valime So Sr. Governador o qual me despachou a petição q remeto para vm.ce fazer a delegação e ver se me pode apanhar as operas de q reza a petição e as mais solgas q se lhe acharem pois todas são minhas e como he publica a negociação q elle anda fazendo antes q vm.ce faça a deligência saiba se ele os tem vendido e a quem para se poderem haver de quem lhes comprou e vm.ce develhe dar de repente caso de sorte q elle não saiba desta deligência para q nao tenha tempo de ocultar os papeis não diga mais nada a este sogeito pois sei o q vm.ce ha de fazer com toda a indevida ação e brevidade.²⁷³

No caso, o sujeito de São Paulo é hospedado pelo coronel João de Souza Lisboa e acaba roubando todo o seu *acervo* para vender na cidade vizinha. A precariedade chama a atenção: não havia mais cópias disponíveis dos textos? A ópera *São Bernardo* já havia sido perdida em 1770 e agora seria roubada. Sabemos o quanto o papel era caro nessa época, o que tornaria os manuscritos ainda mais valiosos. O roubo das óperas e partituras definitivamente causou dor de cabeça para o

²⁷² SAINT-HILAIRE, op. cit., p. 64.

²⁷³ CARTA de João de Souza Lisboa ao Capitão José de Souza Gonçalves, em São João Del Rei, 5 de março de 1775. Belo Horizonte, APM, Códice 1205, fl. 256.

coronel, já que ele se ocupa do assunto nas cartas seguintes. Em 29 de março de 1775, Lisboa escreve para o mesmo Souza Gonçalves dizendo que acompanhou o caso das óperas e ficou sabendo que o sujeito de São Paulo disse que um tal Manuel Ignacio as havia vendido, o coronel comenta: “mentio pq o dito Manuel nao he capaz disso. Vm.ce nao se descuide daquele sugeito”²⁷⁴

Ao que tudo indica, Lisboa conseguiu reaver os documentos com a ajuda do próprio Gonçalves, e mais três conhecidos, sendo um deles o próprio Manuel Ignacio, como diz no documento de 6 de abril de 1775:

Ja a vm.ce agradeçi o cuidado q tem com o meu Amo q me furtou as operas Deos o leve a saber muito q se aparecer por aqui lhe hei de agradecer. Vm,ce. Veja se José Franca e Lucio Bueno e Manuel Ignacio se dão ese dinheiro q de tudo hei de carecer e me fes vm.ce ajudar a levar a minha crus vm,ce pode dar o recibo q passou e trouçe as operas por q estou entregue delas eses papeis me fora vm.ce mandar entregar a Rodrigo Faria na Villa de S. Joze q nao levem descaminho (...).²⁷⁵

A desorganização aparente em relação à conservação dos manuscritos, aliada a uma relativa aleatoriedade na escolha do acervo textual da Casa da Ópera, e claro, às dificuldades para conseguir os libretos sugerem também a falta de controle por parte de uma possível instituição de censura local - ou no mínimo, um controle informal. Essa questão fica clara quando cotejamos com o processo português.

2.6 Censura e circulação de textos

Antes de irem à cena, os textos em Portugal eram submetidos (geralmente pelos próprios empresários) à Real Mesa Censória, instituição de censura criada em 1768, para conseguirem a “licença para representação”. Antes dessa data, a fiscalização de obras era feita pelo Desembargo do Paço e pela Inquisição. Teoricamente, a Real Mesa Censória também seria responsável pelas censuras em todas as colônias portuguesas, pois de acordo com o alvará régio a instituição tinha, entre outras atribuições: a “Jurisdição privativa, e exclusiva em tudo o que pertence ao exame, aprovação e reprovação dos livros, e Papéis, que já se acham introduzidos nestes Reinos, e seus

²⁷⁴ CARTA de João de Souza Lisboa ao Capitão José de Souza Gonçalves, em São João del Rei, 29 de março de 1775. Belo Horizonte, APM, códice 1205, f. 256.

²⁷⁵ CARTA enviada por João de Sousa Lisboa ao Capitão José de Souza Gonçalves em 6 de Abril de 1775 à respeito das óperas roubadas. Belo Horizonte, APM, CC – 1205, fl.259v.

domínios”. A instituição possuía ainda o poder de conceder licenças de comercialização, impressão, reimpressão e encadernação de livros e papéis volantes, além de deter o controle sobre a autorização de posse e leitura de livros proibidos em Portugal.²⁷⁶ Após a morte de D. José I, o governo de D. Maria I, em 1787, fez uma nova reforma na Instituição censória renomeando-a “Real Comissão Geral sobre o Exame a Censura de Livros” funcionando até 1794. Nesse ano, o controle das publicações, edições e liberações voltou a ficar à cargo do Santo Ofício, Desembargo do Paço e autoridades episcopais.

Nos documentos da Real Mesa Censório no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Portugal, não há nenhuma fonte que faça menção a um possível controle dos textos que eram levados em cena nos palcos coloniais. Há sim uma lista de obras autorizadas para serem transportadas para a América Portuguesa - e vice-versa. Entretanto a lista é pequena diante dos números de livros que encontramos em referências sobre bibliotecas na colônia.²⁷⁷ Tudo leva a crer que existia um tráfego de livros, libretos, partituras que não passavam por nenhum tipo de controle do Estado português.

É curioso porque no Porto, o único teatro público fora de Lisboa ainda em território português, houve uma repreensão por parte da Real Mesa Censória pela representação de óperas sem autorização da instituição real de censura. Em 1778, foi enviada uma provisão ao juiz do crime da cidade do Porto para que se “informasse com a maior indagação, segredo e cautela, se o empresário do teatro dessa cidade tem posto em cena algumas peças de teatro, por mínimas que sejam, sem que estas tenham obtido a aprovação da Real Mesa Censória para representar”.²⁷⁸ A distância não impediu o controle por parte da Coroa e curiosamente as peças apresentadas eram todas elas textos que circulavam nos teatros em Lisboa, como *A Olimpiade*, de Metastasio. Fica claro que a reprimenda não era pelo conteúdo das óperas, mas sim pela falta de submissão à autoridade.

Entretanto, pelo caráter público da Casa da Ópera de Vila Rica é possível pensar em algum tipo de cerceamento na própria vila de ordem mais informal, seja pela proximidade de Souza Lisboa com os governadores da capitania e o Senado da Câmara, assim como pela forte presença da Igreja

²⁷⁶ cf. ARQUIVOS NACIONAIS/ TORRE DO TOMBO, Direcção de Serviços de Arquivística e Inventário. Real Mesa Censória: Inventário Preliminar, Lisboa, Março de 1994.

²⁷⁷ Ver FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do Cônego*: como era Gonzaga e outros temas mineiros. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981; ARAÚJO, Jorge de Souza. *Perfil do leitor colonial*. Tese de doutorado. UFRJ, 1988 e VILLALTA, op. cit, 2015.

²⁷⁸ ANTT/RMC, Processos a livreiros e impressores, 1779, Director e empresário do teatro do Porto, Filipe Roseli. In: CARREIRA, Laureano. *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1980, p 70.

e irmandades religiosas. Rogério Budasz cita o caso da Casa da Ópera de São Paulo onde, em 1772, foi contratado um juiz para se tornar diretor do teatro, com a função de fiscalizar o andamento das produções dramáticas, em especial os atores, como veremos mais adiante, mobilizando inclusive a polícia. É possível pensar no juiz atuando também em nível de escolha de repertório.²⁷⁹ A censura na América portuguesa devia atuar em nível local.

Mas se sabemos que a grande maioria das óperas representadas eram baseadas no repertório dos teatros portugueses do século XVIII, como os textos chegavam até a colônia? E de que tipo de texto estamos tratando?²⁸⁰

Se pensarmos no caso português, havia um sistema interligado entre o mercado editorial e o teatral que possibilitava a impressão de libretos que seriam representados nos teatros públicos. O texto era parte de um processo que se iniciava com a tradução ou criação dramatúrgica, passava pela liberação de censura à pedido empresários do teatro ou do próprio dramaturgo, e antes ou depois de ir à cena, a impressão do texto ou libreto podia ser vendida em formato de cordel. A possibilidade da impressão de um texto colocado em cena seria uma forma de publicizar o trabalho teatral, angariando prestígio para os empresários e a companhia, muitas vezes dedicado a um nobre ou rico comerciante patrocinador do espetáculo. As publicações enfatizavam a existência da encenação, sendo inclusive uma maneira de impulsionar a venda - tanto do folhetos quanto dos ingressos. Como no exemplo da ópera *Empresario em Angustia*, traduzida em português do italiano:

O empresário em Angústia, farça em Musica para se representar no Theatro da Rua dos Condes no Carnaval do Anno de 1792. Dedicada ao Illmo. e Exmo. Senhor Duque de Cadaval. Lisboa: Na Offic. de Simão Thaddeu Ferreira, no ano de 1792.²⁸¹

Ou no parecer da Real Mesa Censória para a seguinte comédia, ainda a ser publicada:

²⁷⁹ BUDASZ, op. cit., p.87

²⁸⁰ Gruzinski comenta sobre a circulação de livros em escala global já no século XVI: “Os livros se exportam e circulam com os seus leitores. Bibliotecas acompanham seus proprietários pelos oceanos do globo. Lê-se nos barcos para matar o tempo, para si ou em voz alta para os companheiros de viagem. A voga de um autor, a habilidade comercial dos livreiros fazem com que se devorem, muitas vezes, as mesmas obras nas diferentes partes do mundo, a milhares de quilômetros da Europa. Amadores dispersos entre a Africa, a Asia, e a America forma um novo leitorado que se interessa pelos mesmos títulos, obras de piedade, clássicos latinos ou romances de sucesso. (...) No início dos anos de 1590, o Brasil português acolhe títulos tão suspeitos quanto a Diana (de Jorge de Montemayor), as Metamorfoses de Ovidio ou ainda a comédia Eufrozina, de Jorge Ferreira de Vasconcelos (1555), no entanto, proibidos pela Inquisição lisboeta. Onde quer que se encontrem, os comissários do Santo Ofício devem abrir os olhos: “Os livros são uma das principais razões da inspeção de navios, especialmente as caixas que fazem parte da carga. GRUZINSKI, op. cit., p. 78.

²⁸¹ O empresário em Angústia, farça em Musica para se representar no Theatro da Rua dos Condes no Carnaval do Anno de 1792. Dedicada ao Illmo. e Exmo. Senhor Duque de Cadaval. Lisboa: Na Offic. de Simão Thaddeu Ferreira, no ano de 1792. Sala Jorge de Faria, Universidade de Coimbra.

Comedia nova intitulada Honestos desdens de amor composta no Idioma espanhol por D. Agostinho Moletom e traduzida em Portugues por Pedro Antonio Pereira. Ampliada, e correcta por um novo coriozo, 1784. Parecer: está licenciada com a seguinte licença: represente-se. 1786.²⁸²

Os textos também poderiam ser somente publicados para comercialização, não contendo nenhuma menção à possíveis apresentações, apenas com a chamada atrativa de “novo entremez”, “nova comedia”.²⁸³

Seja de um jeito ou de outro, as publicações eram de baixo custo, vendidas pelas ruas em cordas por cegos e vendedores volantes, que ficaram conhecidas popularmente como “teatro de cordel”, como podemos ver pelo anúncio de 1792, liberado pela Real Mesa Censória:

Na mão de Romão José, Homem Cego, na esquina das Casas dos Padres de S. Domingos no Rocio, Voltando para a Praça da Figueira, ou em sua Casa, na Rua das Tafonas, se achavão as Comedias seguintes: As astucias de Frontim, Industrias contra finezas, os Dous Amantes em Africa, A Virtuosa Pamella, o Desdem contra Desdem, e outras muitas qualidades de Comedias, e Entremezes, e Eglogas, e varias qualidades de livros. Imprimase, e volte a conferir.²⁸⁴

As edições chamam a atenção pela diversidade e quantidade: os títulos variam entre autos, entremezes, farsas, loas, comédias, dramas, óperas, divertimentos musicais, serenatas, oratórias e tragédia. Em torno dessas impressões um pequeno mercado editorial se estruturou em Portugal no

As edições chamam a atenção pela diversidade e quantidade: os títulos variam entre autos, entremezes, farsas, loas, comédias, dramas, óperas, divertimentos musicais, serenatas, oratórias e tragédia. Em torno dessas impressões, um pequeno mercado editorial se estruturou em Portugal no

²⁸² LICENÇA para representação da Comedia nova intitulada Honestos desdens de amor. Lisboa, ANTT, Real Mesa Censória, 2185. Caixas Teatro.

²⁸³ Por exemplo a publicação *Comedia Nova intitulada As lágrimas da beleza sam as armas que mais vencem*. Lisboa: Oficina de Domingos Gonsalves, 1784, Sala Jorge de Faria, Universidade de Coimbra.

²⁸⁴ ANÚNCIO da sua venda em Casa de Romão José. Homem Cego. LISBOA, ANTT/RMC. n.5075: Comédias, entremezes, etc.

século XVIII formado por escritores, ligados ou não à prática teatral²⁸⁵, oficinas tipográficas²⁸⁶, vendedores ambulantes, livreiros. Havia também as publicações mais refinadas, chamadas de “estamparia fina”, em formato de livro, geralmente ligadas às edições reais, como no caso do libreto em italiano de *Alessandro nell’Indie*, publicado em Portugal, em 1755, composto por gravuras belíssimas dos cenários do arquiteto italiano Bibiena. O fenômeno das publicações de cordel se dá de maneira mais ou menos autônoma, mediado pela censura da Real Mesa Censória, e diz respeito à formação de um mercado consumidor composto por diferentes grupos sociais.

A relação entre essas publicações e o mundo da mercadoria é vital: os textos são lançados como grandes novidades, como “novo e gracioso entremez”, “novíssima comedia” ou “opera nova”, anunciados de forma chamativa a seduzir o público - tanto nos teatros quando nas vendas. Muitas das publicações eram assinadas por anônimos, o que talvez seja uma forma de fugir de possíveis perseguições da censura, ou inclusive disfarçar a existência de um mesmo grupo de autores que publicava com certa regularidade. Dessas peças, algumas são metateatrais, oferecendo uma excelente oportunidade para entender melhor o funcionamento desse mercado editorial em relação ao teatral.

Há uma ideia difundida por pesquisadores portugueses do começo do século XX de que o teatro de cordel seria sinônimo de “teatro popular” e por isso, consumido por extratos baixos da população portuguesa. Entretanto, o que se pode perceber através das próprias publicações, é que há uma diversidade de públicos a serem atingidos, e isso nos interessa especificamente, pois João de Souza Lisboa, o construtor/proprietário da Casa da Ópera tinha uma rede de contatos e funcionários

²⁸⁵ Albino Forjaz Sampaio descreve os seguintes nomes de autores: os advogados Fernando Antonio Vermuel e José António Cardoso de Castro; professores como José Joaquim Bordalo, Leonardo José Pimenta e Manuel Rodrigues Maia; padres como Rodrigo António de Almeida e José Manuel Penalvo; militares como D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho e José Máximo Pinto da Fonseca; médicos como Nuno José Columbina; funcionários públicos como José Caetano de Figueiredo ou Francisco Paula Ferreira da Costa; impressores como Francisco Luís Ameno que usava o pseudônimo de Fernando Lucas Alvim, e finalmente artistas ligados à prática teatral como os atores Luís Inácio Henriques e Pedro António; o ponto de teatro Ricardo José Fortuna; o diretor e ator António José de Paula e o dramaturgo Nicolau Luís. SAMPAIO, Albino Forjaz de Sampaio. *Subsídios para a História do Teatro Português: Teatro de Cordel* (catálogo da colecção do autor) Lisboa: Imprensa Nacional, 1922, p. 11-12.

²⁸⁶ Nas edições pode-se ver os nomes das oficinas de Francisco Borges de Sousa, Simão Thaddeo Ferreira, Domingos Gonçalves, Fernando José dos Santos, Crispim Sabino dos Santos, Caetano Ferreira da Costa, António José da Rocha, José da Silva Nazareth, António Vicente da Silva, António Rodrigues Galhardo, Lino da Silva Godinho, Francisco Luís Ameno, Officina Luisiana e Oficina Morazziana. Para um estudo mais aprofundado ver NOGUEIRA, Carlos. *Aspectos da literatura de cordel portuguesa*. Coimbra. Revista eHumanitas, v. 21, 2012. O autor escreve: A precariedade da edição diz-nos que se procurava sobretudo a economia: impressão pouco cuidada, distribuição assimétrica da tinta, numerosas gralhas tipográficas, papel granuloso de qualidade deficiente, paginação errada ou inexistente, brochura incipiente. Transitando de mão em mão, num eficaz processo de reutilização volante, com tendência para a deterioração rápida, estes impressos –parentes pobres do livro, que envolve maior extensão, solidez, capacidade de conservação e de memória– eram normalmente deitados fora depois de lidos ou destinados a outros usos (encadernações, embrulhos, etc.). Muitos, portanto, desapareceram, mas essa perda irrecuperável não impediu a formação de vários catálogos, colecções e edições que arrolam milhares de espécimes, os quais solicitam estudos de fôlego com orientações diversas. Ibid., p. 05

também em Portugal, e é provável que parte dos textos apresentados em seu teatro seja proveniente das publicações de cordel.

Mas entre a abundância das publicações de cordel em Portugal e as dificuldades encontradas por Souza Lisboa na busca por textos, o que efetivamente chegou ao palco da Casa da Ópera de Vila Rica?

2.7 Temporadas, repertório e gêneros

Durante o período em que João de Souza Lisboa esteve ativo como *proprietário* de seu teatro (de 1770 até a morte do contratador em 1778), há evidências de algumas representações teatrais na Casa da Ópera. Segundo a pesquisadora Rosana Marreco Brescia é possível afirmar que no período de 1770 a 1775 houve pelo menos a apresentação das obras: *São Bernardo*, de Cláudio Manuel da Costa; *O Mundo da Lua*, de Goldoni; *Triunfos de São Francisco*, s/a; *Siganinha* (ou o velho logrado pela sagacidade da criada), s/a; *Coriolano*, s/a; e mais duas óperas de Mestastasio: *Jogos Olímpicos* e *Alexandre na Índia*.²⁸⁷

²⁸⁷ Rosana Brescia baseia-se nas cartas do contratador encontradas em códice do Arquivo Público Mineiro e também na documentação organizada por Herculano Matias Gomes no Arquivo Nacional. Seguiremos nesta pesquisa a proposta de Rosana, apesar de em algumas fontes as evidências dizer respeito mais sobre a procura e encomendas de textos, do que efetivamente a representação dos mesmos no palco do teatro.

Ano	Mês	Dia	Dia da semana	Título	Autor da obra original
1770				São Bernardo	Cláudio Manuel da Costa
				José no Egito	Pietro Metastasio
				São João de Pomucena	
				Oratória a Nossa Senhora	
De 7 de setembro de 1771 a 16 de junho de 1772				Mundo da Lua	Carlo Goldoni
				Triunfos de S. Francisco	
				Siganinha (ou o Velho logrado pela sagacidade da criada)	
				Coriolano	
				Jogos Olímpicos	Pietro Metastasio
				Alexandre da Índia	Pietro Metastasio
1775				São Bernardo	Cláudio Manuel da Costa

Reprodução da tabela organizada pela pesquisadora Rosana Marreco Brescia.²⁸⁸

A questão que se coloca a partir da tabela diz respeito se o conjunto dessas óperas representadas ao longo de cinco anos constitui *temporadas teatrais*. Se tomarmos como possível modelo o Teatro do Bairro Alto, este funcionava em temporadas pautadas por duas datas importantes ligadas a Igreja: o Domingo de Ressurreição e o Carnaval. No tempo da Quaresma o teatro obrigatoriamente encerrava atividades públicas, mantendo somente a apresentação de oratórias religiosas - inclusive o botequim deveria fechar neste momento.²⁸⁹ Pela obrigatoriedade de encerramento de atividades públicas, este era o período mais intenso de ensaios e preparação para a temporada que iria se iniciar após a Páscoa. Por outro lado, em período excepcionais, como guerras, mortes ou doenças de reis, em que havia ordens régias para fechamento de teatros, não havia como manter qualquer tipo de atividade: era preciso trancar as portas dos teatros.

Para se ter uma ideia, segundo as Contas do Teatro do Bairro Alto, entre 1761 e 1770, a Casa da Ópera portuguesa apresentou entre 135 e 160 espetáculos por temporada, com apresentações de

²⁸⁸ BRESCIA, op. cit., 2012, p. 72.

²⁸⁹ MARTINS, op. cit., p. 129.

comédias novas, comédias velhas, óperas, bales, oratórias, bailes - acompanhadas muitas vezes por cenário e trajes novos. Segundo Ana Rita Martins, a prática de intercalar as reposições com as novidades devia ser constante, embora só se registre uma lista de “comédias novas” para o ano de 1769, em que se contabilizaram dezoito títulos, aos quais se acrescentaram “Várias comédias velhas repetidas várias vezes e entremezes no decurso de todo o ano e finalizou o ano pelo Carnaval de 1769 até o Carnaval de 1770.” De acordo com a documentação existente, entre 1767 a 1770 é possível contabilizar uma média de 15 espetáculos por mês a cada temporada, segundo Ana Martins.²⁹⁰

Por outro lado, na própria tese de Martins, que detalha o repertório apresentado nas temporadas do teatro, vemos certa irregularidade antes de 1767 e a partir de 1771-1772 - talvez pela falta de mais documentação, ou pelas dificuldades enfrentadas pelo teatro. A lista de óperas fica muito próxima do que veremos em Vila Rica, inclusive, como por exemplo, de 11 de abril de 1762 a 15 de fevereiro de 1763, em que há o registro de uma única ópera, *O casamento de Lesbina, de Goldoni*, ou de 19 de abril de 1772 a 23 de fevereiro de 1773, quando foram apresentadas as peças *A filha obediente* e *A serva amorosa*, de Goldoni; *O cavalheiro da virtude*, *A assembleia* e *O entrudo*, de autores anônimos, e *O amor irresoluto e o criado fiel*, de Antônio José de Paula.²⁹¹ Ou seja, um espetáculo ou seis espetáculos para toda a temporada - em comparação às quinze óperas mensais apresentadas anteriormente. Mesmo caindo drasticamente o número de espetáculos representados - pelo menos do que se tem registro nas documentações - é possível ainda considerar a existência de *temporadas teatrais* no Bairro Alto.

No caso de Vila Rica, a existência de um contrato de arrendamento, junto a evidências de compra e organização de óperas, investimento em adereços/cenários, somada a uma outra fonte documental - que lista o nome de devedores de camarotes em setembro de 1772²⁹²- levam-nos a crer que se a Casa da Ópera não teve uma *temporada* aos moldes portugueses, tentou reproduzi-la à medida de suas possibilidades, mirando outros espaço coloniais como modelo, especialmente a Casa da Ópera do Rio de Janeiro, evidente na comparação que Souza Lisboa faz entre as atrizes de seu teatro e as cômicas da cidade carioca.²⁹³

²⁹⁰ Ibid., p. 131

²⁹¹ Idem, p. 273 - 291.

²⁹² LEMBRANÇA dos assinantes que ainda deviam o último quartel da *Casa da Ópera* de Vila Rica que findou em 6 de Setembro de 1772. In: MATHIAS, op. cit., p. 82, doc. 08.

²⁹³ Saberá vossa mercê que já tenho na Caza da Ópera duas femeas que representaõ e huma delas com todo primor mesmo melhor que as do Rio de Janeiro”. CARTA enviada por João de Souza Lisboa ao Doutor Joaquim Joze Freire de Andrada em 20 de setembro de 1770. Belo Horizonte, APM, CC 1174 fls. 42v.

Pode ser que as apresentações fossem mais espaçadas e coincidissem com datas comemorativas para impulsionar a venda de bilhetes e assinaturas de camarotes - inclusive o próprio Senado da Câmara poderia alugar o teatro como um espaço para realizar parte das celebrações.

Se compararmos com outros teatros, há a indicação de que a Casa da Ópera de São Paulo não funcionava com regularidade. Como vimos, o teatro era mantido às custas do governador geral da capitania, o Morgado de Mateus, para seu divertimento, e “diferentemente de outras na América Portuguesa”, abria suas portas “somente em dias de festa”. Por esse motivo também que Antonio Manso, o músico contratado para reger a orquestra, poderia se ocupar ao mesmo tempo do posto de mestre de capela da catedral.²⁹⁴

O caso do Rio de Janeiro nos parece o mais representativo na colônia, em termos de frequência e regularidade. O teatro estava localizado na capital do vice-reinado, centro das decisões políticas da América Portuguesa, além de conter um porto, marcando um trânsito consideravelmente maior de pessoas, principalmente de autoridades portuguesas e estrangeiras. Segundo relatos de viajantes, no final do século XVIII, o teatro chegou a ter temporadas invejáveis com apresentações de duas a três vezes por semana.²⁹⁵

Em Vila Rica, a ausência de documentos para detalharmos melhor o funcionamento da Casa da Ópera não é sinônimo da inexistência de representações teatrais. Após o término do contrato de arrendamento de Mesquita não temos informações sobre as possíveis temporadas de 1772 a 1773 e de 1773 a 1774. Somente há a indicação da apresentação de uma ópera em 1775, novamente *São Bernardo*, de Cláudio Manuel da Costa.²⁹⁶

Podemos supor que Mesquita tenha continuado como administrador do teatro, ou mesmo que Lisboa tentou dirigi-lo por conta própria. Em 1777, com a morte de D. José I, é provável que a Casa da Ópera tenha fechado suas portas, seguindo o período de luto real. Após essa data, só teremos evidências de novos espetáculos na década de 1780 (pelo estudo de fontes literárias) e em

²⁹⁴ OFÍCIO enviado por D. Luis Antonio de Sousa Botelho Mourão a Martinho de Melo e Castro sobre a situação dos músicos da Sé de São Paulo após a chegada do Bispo D. Frei Manuel da Ressurreição. Lisboa, AHU_ACL_CU_023-01, Cx.29, D.2666 Rolo 32. Cf. Appendice III, II. Apud. BRESCIA, 2010, p. 229

²⁹⁵ Segundo os relatos dos viajantes Langstedt, de 1782, de John Washington Prince, de 1799 e de um oficial anônimo inglês de 1800. CARDOSO, op. cit., p. 54.

²⁹⁶ Em carta endereçada em 05 de março de 1775 para o Capitão José de Souza Gonçalves, João de Souza Lisboa escreve sobre o roubo de “/hum ato da opera de S. Bernardo q este nao hem eu sim do/Doutor Claudio Manoel da Costa q me tras amofinado/por elle perder obra sua e a quererem por agora na coresmoa no tablado.” CARTA enviada por João de Souza Lisboa ao Capitão José de Souza Gonçalves em 5 de Março de 1775, à respeito do roubo de algumas óperas e solfas de sua casa, incluindo um ato da ópera São Bernardo, composta por Cláudio Manoel da Costa. Belo Horizonte, APM, CC – 1205, fl.256.

1793, como estudaremos no terceiro capítulo.

Se considerarmos a organização de apresentações teatrais ao longo de um período determinado na Casa da Ópera de Vila Rica como pelo menos um desejo de constituição de *temporadas teatrais*, estas dependeriam da formação e atualização de um *acervo* de textos para a criação de um *repertório* - pensando na categoria como uma coleção de peças organizadas para serem representadas em um teatro. Tais obras não necessariamente precisariam apresentar uma unidade formal ou temática, mas de alguma maneira, vistas em conjunto, comporiam um perfil estético do espaço teatral num determinado momento histórico. Segundo o já citado Dicionário do Teatro Português, *repertório* significava:

(...)O repertório d'um theatro compõem-se do conjuncto das peças que lhe pertencem, que n'outra casa de espetáculos ainda não foram representadas e de que esse theatro póde dispor. (...) Um bom repertório é a riqueza d'uma empresa que de tempos a tempos, o passa em revista, dando-lhes bons interesses; ou quando lhe cae uma peça nova tem sempre o velho repertório a que recorra.²⁹⁷

A ideia de *repertório* como um conjunto de textos que de tempos em tempos podem ser reencenados pode ser observada na Casa da Ópera de Vila Rica. *São Bernardo* seria apresentada pelo menos em 1770 e em 1775, e *Siganinha (ou o velho logrado pela sagacidade da criada)*, em 1771/1772 e depois em 1796, 1797, 1798. Na Casa da Ópera de São Paulo tal categoria também correspondia ao que era levado em cena no teatro. O governador Morgado de Mateus escrevera em seu Diário no domingo de Páscoa, 19 de abril, entre 1770 ou 1771, que: “[...] De tarde não sahio S. Ex.a fora e a noite representouse a Opera do *Velho Sergio* a que acodio muito pouca gente por se ter [...] representado/m.tas vezes.”²⁹⁸ E de fato, no mesmo ano a peça havia sido apresentada pelo menos 4 outras vezes, indicando não só a repetição do *repertório*, assim como a ausência de novos textos teatrais para atualizá-lo.

Se havia um *repertório* da Casa da Ópera de Vila Rica, seria possível traçar imagens mais concretas do que poderia significar cenicamente o acervo de textos do teatro em seus primeiros anos de funcionamento?

A partir dos títulos das obras encenadas em Vila Rica, é possível pensar a constituição de três gêneros ou estilos distintos que sintetizam tendências formais do período: os oratórios, dramas

²⁹⁷ SOUSA BASTOS, op. cit., p. 126.

²⁹⁸ Diários do Morgado de Mateus – 7o Maço. 21 de Janeiro de 1770 a 26 de Junho 1771. Arquivo de Mateus – 21,4,14 no001 Apud. BRESCIA, op.cit., 2010, p. 468.

e autos religiosos, os *dramma per musica* e óperas italianas, e as comédias e entremeses, de influência sobretudo espanhola.

Os textos com temática religiosa seguiam a tradição dos mistérios e milagres medievais, com acompanhamento de música, como, por exemplo, *São Bernardo*, *São João de Pomucena* e *Triunfos de São Francisco*, cujos títulos sugerem a dramatização de episódios da vida de santos, e no caso da *Oratória à Nossa Senhora*, a temática bíblica.

Tanto as obras sobre *São Francisco*, *São João de Pomucena*, quanto a de *Nossa Senhora* não possuem indicação de autoria, entretanto *São Bernardo* foi escrito por um poeta local, Cláudio Manuel da Costa. Apesar de único em Vila Rica, o texto de *São Bernardo* não pode ser ignorado, pois conjuga uma criação dramática original somada ao nome de um poeta fundamental para a criação da própria Casa da Ópera.

Sabe-se que além de Cláudio Manuel, havia na capitania de Minas Gerais poetas e compositores²⁹⁹ aptos a produzir obras originais para serem representadas no teatro. A forte demanda das irmandades na produção de cultura religiosa certamente influenciaram nessas criações. Tal especificidade traria para a cena um expressivo vínculo com a história e sociedade mineira do período, como veremos no estudo detalhado do caso *São Bernardo*.

As obras associadas ao *dramma per musica* e óperas italianas são sobretudo adaptações e traduções de textos europeus, marcando a forte influência de Metastasio no teatro de Vila Rica: *José no Egito*, *Jogos Olímpicos*, *Alexandre na Índia* são de autoria do poeta árcade italiano. *O Mundo da Lua*, de Goldoni, também vinculado à Arcádia romana revela a face cômica desse mesma tendência à italiana na Casa da Ópera, assim como o texto de *Coriolano*³⁰⁰. Tudo indica que seja uma adaptação “ao gosto português”, também de um *dramma per musica* europeu.

Se tomarmos o sentido presente no Dicionário Bluteau ou Moraes Silva, todas as quatro obras podem ser definidas como *óperas*: são textos para serem recitados “em tom musical”³⁰¹. Além

²⁹⁹ Por exemplo podemos citar José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita, Marcos Coelho Netto, Francisco Gomes da Rocha e Ignacio Parreiras Neves, compositores que atuaram profissionalmente na capitania e foram autores de missas, *Te Deum*, *ladainhas* e *Antiphonas a Nossa Senhora*. Ver LANGE, op. cit., 1968; CASTAGNA, Paulo. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. Tese de Doutorado. USP, 2000; BÉHAGUE, Gérard. Música” barrôca” mineira: problemas de fontes e estilística. *Universitas*, n. 2, p. 131, 2007; e LEONI, Aldo Luiz. *Os que vivem da arte da música*, Vila Rica, Século XVIII. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, 2007.

³⁰⁰ *Comedia Nova intitulada As lagrimas da beleza sam as armas que mais vencem, de autoria anônima*, publicada em Lisboa, na Officina de Domingos Gonçalves, em 1784. Sala Jorge de Faria, Universidade de Coimbra.

³⁰¹ Para Bluteau, ópera: “Dos Italianos aos Francezes, & dos Francezes a varias nações da Europa, se communicou esta palavra, & hoje he usada nesta Corte, quando se fala nas celebres Comedias, inventadas dos Venezianos, as quais se recitaõ com deliciosas symphonias, notáveis maquinas, & admiráveis apparências.” BLUTEAU, op. cit., p. 83. Na definição de Moraes Silva: “Drama trágico, ouro comico; que os Italianos recitão em voz cantante, e assim o usam os Francezes; com arias em vez de coros, e outras irregularidades, ou diferenças da Tragédia e Comedia regular.” MORAES SILVA, op. cit., p. 366.

disso, a escolha de tais textos para serem representados no teatro de Vila Rica indica o anseio de atualização frente ao repertório dos teatros régios portugueses.

Se olharmos para Portugal, *Alexandre na Índia*, por exemplo, foi a obra escolhida para inaugurar a construção teatral régia mais imponente de toda a Europa até 1755: a Ópera do Tejo, em Lisboa. Antes de ser encenada na ópera de D. José I, foi representada em 1736, na Academia da Trindade; em 1740, no Teatro da Rua dos Condes; e também em 1755, no Teatro Real da Ajuda. *Olimpiade*, ou *Jogos Olímpicos*, foi representada em 1737, na Academia da Trindade, no Teatro Forte do Paço da Ribeira; e em 1774 no Teatro da Ajuda. No caso de Goldoni também: *Il mondo della Luna* foi representada em 1765 no Teatro de Salvaterra. Acompanhando a história dos teatros portugueses, há um vínculo simbólico entre os *drammas per musica* metastasianos e as óperas bufas de Goldoni com a monarquia. Não por acaso, tais textos foram encenados também em teatros públicos, reiterando a tese de que os espaços teatrais fora da corte formavam uma sociabilidade de ares aristocráticos no reino português.

Por último, as comédias representavam outro gênero importante no repertório da Casa da Ópera de Vila Rica, indicando a presença espanhola derivada dos textos seiscentistas do século de ouro ibérico - conhecidos já do público mineiro por meio das apresentações em tabladros em festividades públicas.³⁰²

A peça *A Siganinha, ou o velho logrado pela sagacidade da criada*, de autoria anônima, é um exemplo desse estilo de texto, mais especificamente dos chamados *entremezes* - peças de estrutura mais curta e associadas à farsa, que começaram a ser encenadas nos *currales* espanhóis como peça de entretenimento entre as jornadas teatrais, ainda no século XVI.³⁰³ Os enredos

³⁰² No festa do Triunfo Eucarístico, de 1773, por exemplo, foram representadas as peças espanholas seiscentistas *El secreto a voces*, de Calderón de la Barca; *El príncipe prodigioso*, de Don Juan de Matos Frago e Don Agustín Moreto e *Donde hay agravios hay zelos o El amo criado*, de Francisco Rojas. Ver MACHADO, op. cit., p. 117.

³⁰³ “Hacia finales de lo siglo (XVII) e comienzos del XVIII, los entremeses eran de consumo diario en los corrales. El público se extasiaba con ellos, aceptándolos con entusiasmo pues, con frecuencia, aportaram la gracia, el humor y el ingenuo de que carecía la comedia. Mientras correspondia a la comedia un propósito de ejemplaridad moral, o de sublimación e idealización de la realidad, el entremés cumplía una función de espargimento y diversión, con frecuencia impregnada de un espíritu crítico y burlesco, en forma de sátira o parodia. (...) Una *loa*, anónima, de 1609, afirmaba: “El que de versos no gusta/ que no es manjar para él/, abre un jeme de quijadas/ escuchando el entremés.” En *La hechicera*, de Quiñones de Benavente, el personaje Badul exclama: “Muchacha más graciosa y esperada que un entremés al fin de la jornada”, y el propio Quiñones afirmará “Entremés es una salsa/ para comer la comida”, inferindo que era el entremés lo que daba el sabor a la representación de comedias.” CASTILLA, Alberto. Estudio preliminar In: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *Entremeses*. Madrid: Akal, 2007, p. 16.

“Desde finais do século XVII e começo do XVIII, os entremezes eram de consumo diário nos corrales. O público se extasiava com eles, aceitando-os com entusiasmo pois, com frequência contribuíam com a graça, o humor e o “ingênuo” de que carecia a comédia. Ainda que a comédia tivesse um propósito de exemplo moral, de sublimação e idealização da realidade, o entremez cumpria uma função de relaxamento e diversão, com frequência impregnada de um espírito crítico e burlesco, em forma de sátira ou paródia. (...) Uma *loa*, anônima, de 1609, afirmava: “Aquele que não gosta de versos, que não os consideram uma iguaria, abre um *jeme* de queixos/ escutando o entremez.” Em *A feiticeira*, de Quiñones de Benavente, o personagem Badul exclama: “Entremez é um molho/ para comer a comida”, sugerindo que era o entremez o que dava sabor à representação de comédias.” (tradução da autora)

geralmente eram desdobramentos de situações cômicas envolvendo patrões e empregados, enamorados, situações do cotidiano e tinha como um de seus principais personagens a figura do *gracioso*, o criado ou empregado cômico. Em Portugal, no século XVIII, o gênero ganhou sobrevida sobretudo pela forte herança do teatro seiscentista nos palcos portugueses desde o período da União Ibérica (1580-1649) e seria muito popular nos teatros públicos. Apesar do sucesso comercial, o gênero difundido em folhetos de cordel carregou o estigma de “estilo vulgar”, acusado de ter “baixa qualidade”, de “contaminar os palcos portugueses”. Mas justamente pelo apelo popular, a Casa da Ópera de Vila Rica não deixou de representar esse gênero teatral.

Comédias de influência espanhola, óperas italianas e peças de autoria local com temática religiosa eram os três gêneros dominantes no repertório do teatro de Vila Rica. Em comum, tinham a presença constante da música, que podia acompanhar a cena ou estruturar a representação no caso da ópera, além da cenografia barroca de enorme apelo sensorial. É possível traçar imagens mais concretas desses estilos ou tendências a partir da investigação de três obras encenadas na Casa da Ópera mineira: *São Bernardo*, *Alexandre na Índia* e *Siganinha*.

2.8 *São Bernardo*, de Cláudio Manuel da Costa³⁰⁴

Dentre as obras representadas no teatro de Vila Rica, *São Bernardo*, de Cláudio Manuel da Costa é o caso mais paradigmático por se tratar do único texto escrito por um autor local, representado em um palco praticamente dominado por obras metastasianas - e não seria qualquer autor, Cláudio Manuel era definitivamente um poeta de prestígio e reconhecido pela elite mineira.

Apesar de sua inegável importância, não há nenhum vestígio da peça teatral a não ser as citações feitas por João de Souza Lisboa em suas cartas. Pelos escritos do coronel, podemos supor que o drama musicado foi apresentado logo em 1770 - acrescido de solfas à italiana após um desaparecimento suspeito.³⁰⁵ Seria na ocasião da abertura do teatro, 06 de junho, ou posteriormente, passado o período dos primeiros “espetáculos-testes”? É possível imaginar inclusive que trechos de *São Bernardo* já tinham sido lidos ou cantados publicamente em salões

³⁰⁴ Agradeço à professora Iris Kantor por todas as conversas e todas as indicações de leitura sobre o assunto. Agradeço também à professora Laura de Mello e Souza e ao professor João Adolfo Hansen que prontamente responderam algumas questões que levantei sobre a figura de Cláudio Manuel da Costa.

³⁰⁵ CARTA enviada por João de Souza Lisboa a Rodrigo Francisco Vieira em 14 de Dezembro de 1770 sobre o aparecimento da Ópera São Bernardo e também sobre a aquisição de algumas óperas para serem encenadas no teatro de Vila Rica. Belo Horizonte, APM, CC – 1205, fls 45v e 46.

privados, experimentando os versos e árias operísticas recém compostas para o texto, nos compromissos sociais e literários de Cláudio Manuel da Costa.

Mas por se tratar justamente de Cláudio Manuel, um poeta que escrevera dois anos antes *O Parnazo Obsequioso*, inspirado n' *O Parnaso Acusado*, de Metastasio, cuja história em homenagem ao Conde de Valadares se passava nos altos montes gregos com Apolo e quatro de suas musas, seguindo uma tópica árcade, por que se dedicaria (entre tantos temas possíveis) a uma peça sobre um santo para a Casa da Ópera? Por qual motivo especificamente São Bernardo, se na sua biografia não há indícios de uma ligação direta ou devoção por meio de irmandades ou mesmo escritos que o poeta tenha deixado? E finalmente, sobre qual santo a peça tratava? - o São Bernardo italiano ou o francês?

Para responder a essas questões há duas hipóteses que devem ser consideradas: a primeira de que a peça poderia ser sobre o São Bernardo italiano, conhecido como Frei Bernardo de Corleone, nascido no ano de 1605 na Sicília, que havia sido recém- canonizado no dia 15 de março de 1768 pelo papa Clemente XI.

A história de vida desse santo é marcada por um episódio de “iluminação”. Após violentamente matar um companheiro militar em uma briga, São Bernardo recebeu um chamado divino para entrar na ordem religiosa dos franciscanos.³⁰⁶ Se for este São Bernardo, o tema sugere uma peça de teatro com uma trajetória de superação, arrependimento e humildade, que decerto envolveria emocionalmente os espectadores. A recente canonização do santo - dois anos antes - revela uma conexão e atualização diante dos acontecimentos no vaticano por parte da comunidade católica de Vila Rica. Haveria alguma comemoração religiosa local? Algum anúncio especial? Será que algum religioso influente, sensibilizado pela canonização do santo, próximo ao poeta, a João de Souza Lisboa ou ao Conde de Valadares teria motivado a escrita?

A segunda hipótese é a de que o texto poderia tratar de Bernardo de Claraval, santo do início do século XI, nascido na região da Borgonha e responsável pela reforma da ordem beneditina de Cister.³⁰⁷ Surpreendentemente, a figura de Cláudio Manuel se relaciona com a ordem cisterciense através de algumas evidências.

A ordem religiosa teve uma importância considerável em Portugal, particularmente na cidade onde se localizava a Universidade de Coimbra onde Cláudio Manuel cursou Direito

³⁰⁶ VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Aurea: vidas de Santos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003, p. 693.

³⁰⁷ Bernardo de Claraval foi um santo intelectualizado, autor de tratados, um dos responsáveis pela organização do Segundo Concílio de Latrão, e encarregado pelo papa de pregar na Segunda Cruzada rumo à Jerusalém. Fundador de 160 mosteiros e muito influente politicamente, foi conselheiro de papas e reis.

Canônico entre os anos de 1749 a 1753.³⁰⁸ Ao longo de sua formação, o poeta pode ter se aproximado da ordem bernardina e ter estudado a vida do santo de Claraval por meio de colegas ou professores. O poeta também foi membro da Academia Litúrgica, criada em 1747, pelo papa Bento XIV com as cátedras de História Eclesiástica e de Liturgia, dotadas de uma perspectiva historicizante e com caráter científico para discussão de tópicos religiosos. Certamente ali deve ter discutido sobre São Bernardo de Claraval, compartilhando com os acadêmicos uma sociabilidade culta dotada de espírito crítico.³⁰⁹

Há, entretanto, um dado importante a ser considerado. O Frei D. Manoel da Cruz, primeiro bispo de Mariana, nomeado em 1748, era bernardino, membro da Ordem de Cister.³¹⁰ Frei Manoel era formado em Teologia e Direito Canônico, também na Universidade de Coimbra, e assumiu o cargo de Mestre dos noviços no Mosteiro de Alcobaça (principal casa da Ordem de São Bernardo em Portugal). Em 1738, foi nomeado pelo rei D. João V para servir como bispo no Maranhão. Após dez anos, foi transferido para Minas Gerais, para fundar o primeiro bispado da capitania. Em 1748, ocorreu sua entrada triunfal nas Minas, depois de viagem de um ano e dois meses, celebrada na festividade *Aureo Trono Episcopal*, com declamação de variados poemas feito por um academia de circunstância.³¹¹ Um ano depois, o relato da festa publicado em Lisboa e escrito pelo cômego da Sé

³⁰⁸ Em Coimbra, foi fundado o colégio de S. Bernardo de Coimbra que pertencia aos religiosos. A escola era responsável pela qualidade do ensino ministrado aos monges universitários beneditinos, e alguns dos monges cistercienses que ali estudaram, se tornaram reitores da própria Universidade. Em 1560, por carta régia, o colégio foi incorporado à Universidade, aumentando sua influência cultural dentro da comunidade universitária. Porém, no governo de D. José I, entre 1768 e 1769, o colégio e as ordens monásticas sofreram um “golpe” por parte da Coroa portuguesa na gestão patrimonial, e em 1772, com a reforma da Universidade de Coimbra, a atuação dos cistercienses foi mais enfraquecida. Ver PAIVA, José Pedro. *Guia de Fundos e Coleções da Universidade de Coimbra*. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, p. 324.

³⁰⁹ O pesquisador Carlos Cabecinhas escreve que foi o jesuíta Manuel de Azevedo quem definiu a nova disciplina de ciência litúrgica como o estudo de todos e ritos e cerimônias que dizem respeito à administração dos Sacramentos, à Eucaristia, às horas canônicas, às bênçãos e a outras funções sagradas. Nas palavras de Cabecinhas: “O objectivo desta ciência é a explicação dos ritos e cerimônias da Igreja. A esta disciplina designa Azevedo como *Sacrorum Rituum disciplina*, *Liturgia* ou *liturgica disciplina*. Na lecionação, Azevedo adoptou uma perspectiva prevalentemente histórica, deixando de lado a interpretação de tipo alegórico, típica da Idade Média, que conhecia, mas da qual conscientemente se afastou, e procurando ultrapassar uma abordagem meramente rubricista. Desta abordagem histórica não estavam afastados também objectivos apologeticos. (...) A Academia ficava sob a tutela e patrocínio de Bento XIV e da Sé Apostólica, cabendo a Frei Gaspar da Encarnação, Visitador e Reformador da Ordem, e depois dele ao Superior Geral de Santa Cruz de Coimbra, a representação do Pontífice junto da Academia. O Pontífice determinava ainda os rendimentos próprios da Academia, que deveriam garantir a sua viabilidade. Cabia ao bispo de Coimbra, D. Miguel da Anunciação, o encargo de elaborar os Estatutos, que deviam estabelecer as 2 cátedras. (...) Manuel do Cenáculo conheceu pessoalmente Manuel de Azevedo em Roma e o papa Indirectamente, também a cátedra de “Teologia Litúrgica” da Universidade de Coimbra, criada em 1772, pela reforma pombalina da universidade, teve influência do jesuíta.” CABECINHAS, Carlos. *Ciência Litúrgica como disciplina universitária*. Manuel de Azevedo S.J. (1713-1796) e as primeiras cátedras de ciência litúrgica. In: *Didaskalia* xl (2010). Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/10140/1/V04002-113-133.pdf>. Acesso em 03 de janeiro de 2020.

³¹⁰ Agradeço à professora Adalgisa Arantes Campos pela informação sobre o Frei Manoel da Cruz, assim como pela indicação da imagem de São Bernardo no Museu Arquidiocesano de Mariana.

³¹¹ Para análise detalhada da festividade e suas implicações sociais e políticas, ver KANTOR, Iris. *Pacto festivo em Minas colonial: a entrada triunfal do primeiro bispo na Sé de Mariana*. Dissertação de Mestrado. FFLCH/USP, 1996.

de Mariana, Francisco Ribeiro da Silva, foi dedicado ao “illusttrissimo patriarca S. Bernardo”, marcando a relação do santo italiano com a nova diocese:

(...)E para que a mesma bem aventuraça no mundo se communique a esta nova Diocese, conservai o espirito, dilatai a vida, felicitai a saude com o vosso patrocínio ao nosso Exceellentissimo, e Reverendissimo Prelado, para que criando aos seus novos filhos, e súbditos com aquelle suave néctar da graça, e celestial pão da doutrina, com que Vós o criastes a ele (...) e assim vós sois o seu antigo radiante esplendor, seja elle o novo, inveterado, luzido ornamento deste bispado, que, como creatura sua, também o respeita, e venera amoroso pai.³¹²

Frei Manoel da Cruz trouxe São Bernardo de Claraval para Mariana. No Seminário da Boa Morte, fundado pelo novo bispo, há uma imagem do santo, datada do século XVIII, de origem portuguesa:

³¹² Dedicatória, Preclarissimo, e gloriosíssimo Senhor S. Bernardo. Aureo Trono Episcopal. In: AVILA, Affonso. Resíduos Seiscentistas me Minas Gerais. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967, p. 339.

São Bernardo. Escultura em madeira policromada. Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana

Para a fundação do seminário de teologia, Frei Manoel da Cruz contratou professores de gramática e filosofia - os primeiros docentes eram todos jesuítas, entre eles o padre José Nogueira, seu sobrinho vindo de Portugal³¹³. Era um homem culto, tinha amizade com religiosos influentes na América Portuguesa, como o padre Gabriel Malagrida, jesuíta italiano,³¹⁴ e o Frei Gaspar da

³¹³ MOTT, Luiz. *Rosa Maria Egípcíaca: uma santa africana no Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993, p. 116; CATÃO, Luiz Pena. *Sacrílegas palavras: Inconfidência e presença jesuítica nas Minas Gerais durante o período pombalino*. Tese de Doutorado, UFMG, 2005, p. 191.

³¹⁴ O Frei Manoel da Cruz escreveu para o rei e o alto clero português para contratar seu amigo, o Padre Gabriel Malagrida para ajudá-lo na fundação do seminário de Mariana. O padre era considerado um dos maiores taumaturgos do norte e nordeste do Brasil. Mais tarde, seria preso pelo Santo Ofício e queimado em auto-de-fé, em Lisboa, no ano de 1761. O motivo da condenação foi que Malagrida tinha interpretado o terremoto de Lisboa de 1755 como consequência da devassidão da corte. cf. KANTOR, op. cit., 1996, p. 26.

Encarnação, reitor da Universidade de Coimbra, deão da Sé de Lisboa, deputado do Santo Ofício e membro do Conselho de D. João V.³¹⁵

Esse último também era uma figura admirada por Cláudio Manuel da Costa, homenageado no poema *Epicédio* de 1753³¹⁶. O poeta compartilhava com o bispo marianense interesses em comum, referências do mundo religioso, e da parte da Cláudio, uma inclinação à vida religiosa. Em 1748, quando ainda estava estudando no Rio de Janeiro em colégio jesuítico, antes de partir para Portugal, certamente Cláudio teve notícias das festividades do *Aureo Trono Episcopal* e da figura do novo bispo.

Nesse período de formação inicial ainda em terras coloniais, pode ter conversado sobre liturgias, vida de santos, e carreira religiosa, com seu primeiro mestre, ainda em Minas, o jesuíta Cristóvão César Consentino, professor de gramática e latimidade - que seria preso em 1768 suspeito de subversão antipombalina; assim como com seu tio, dr. frei Francisco Vieira, procurador geral da Santíssima Trindade em Minas, São Paulo e Rio de Janeiro. Fato é que em 1751, de Coimbra, Cláudio Manuel fez um requerimento ao Frei Manoel da Cruz para se tornar sacerdote, tal qual seu irmão, o Padre Antônio de Santa Maria dos Mártires, frei agostiniano³¹⁷.

O processo se arrastou pela década de 1750, período em que Cláudio Manuel já tinha regressado à terra natal, e se perdeu já no final da década, “quando a vocação remota se esgarçou de vez ou o amor por Francisca Arcângela de Sousa, sua companheira da vida toda, falou mais alto, inviabilizando a observância do voto de castidade.”³¹⁸

³¹⁵ Ibid, p. 20. Frei Gaspar da Encarnação era próximo na nobreza dos Távora, que seriam acusados de alta traição no atentado contra D. José I.

³¹⁶ MELLO E SOUZA, op. cit., 2011, p. 65. Segundo a historiadora, talvez Cláudio Manuel tivesse relações pessoais com d. Francisco da Anunciação, reitor da Universidade de Coimbra e sobrinho de Gaspar da Encarnação, de 1745 a 1757. “O poema, de cunho barroco, é como os anteriores, pesado e monótono, mal deixando entrever o talento que os versos subsequentes revelariam. Nas margens, citações eruditas de autores antigos, como Suetônio, Sêneca, Virgílio, Ovídio; de doutores e santos da Igreja Católica, como Pedro Valério, santo Ambrósio, são Tomás de Cantuária, são Carlos Borromeu, sem falar nas várias passagens da Bíblia. O jovem, já bacharel, ou em vias de tornar-se, queria visivelmente impressionar o reitor, mobilizando tradições e códigos familiares ao universo cultural reinante na universidade que ele dirigia. Frei Gaspar havia reformado os cônegos regulares de santo Agostinho da Congregação de Santa Cruz de Coimbra; d. Francisco, o reitor, também era agostiniano, pertencendo igualmente àquela Congregação. Da mesma ordem, era ainda o irmão mais velho de Cláudio, frei Antônio de Santa Maria, coetâneo e possível amigo de frei José de Santa Rita Durão, outro Agostiniano.” Ibid., p. 66.

³¹⁷ Ibid., p. 68. Sobre o tema, Sérgio Buarque de Holanda escreve: “Sabe-se que, durante sua estada em Portugal, pensou seriamente em seguir a carreira eclesiástica, tanto para servir a Deus, dizia, como “para amparo de uma mãe viúva e de suas irmãs”. (...) O requerimento de Cláudio Manuel da Costa não traz data, mas é certamente de antes de 12 de maio de 1751, dia em que foi dado o despacho do bispado de Mariana. Os dos bispados de Coimbra e de São Paulo datam respectivamente de 1755 e 1757, por conseguinte de épocas em que já tinha residência no Brasil. (...) O provável, é provável, é que, por volta de 1758, o advogado de Vila Rica já não se obstinasse vivamente em sua vocação religiosa, se se é que, algum dia, realmente a tivera. HOLANDA, op. cit., 1991, p. 233-234.

³¹⁸ MELLO E SOUZA, op. cit., 2011, p. 80.

Apesar de não ter seguido a pretensa vocação religiosa, provavelmente esteve próximo ao Frei D. Manoel da Cruz e do ambiente culto e letrado que havia ao redor do Seminário em Mariana. Na já citada carta à Academia dos renascidos na Bahia, Cláudio Manuel cita que escrevera o poema dramático *Mafalda triunfante*, dedicado ao bispo³¹⁹. Além disso, o poeta foi morador da cidade após seu retorno de Coimbra, e em 1754 se tornou almotacé da Câmara. Os tempos indicavam grandes mudanças na vida urbana (Mariana tinha acabado de ser elevada à cidade, via carta régia em 1745), e nos homens locais:

A cidade de Mariana ia ainda roendo os pastos circunvizinhos, ultrapassava, com pontes, os regatos auríferos, exibia seu primeiro chafariz de repuxo e erguia igrejas mais firmes e mais solenes: a do Rosário, a da Matriz nova, a de São Pedro dos Clérigos, sem falar do Seminário, que funcionou primeiro numa casa já existente e acabou anexando a seu corpo principal a capela de Nossa Senhora da Boa Morte, construída por Arouca, e pintada, anos depois, por Ataíde. (...) Ser cabeça de bispado implicava cuidar da evangelização dos povos, zelar pelas práticas religiosas, ostentar os signos exteriores da fé e, claro, abrigar o bispo e o cabido, que se tornaria famoso, século afora, pela arte de sempre discórdias e alimentar encrencas. Realidade nova, própria de uma sociedade mais complexa, e com a qual Cláudio também teria que ir aprendendo a lidar.³²⁰

Em janeiro de 1764, o Frei D. Manoel da Cruz falece em Mariana. Segundo Luiz Mott, o bispo teria sido enterrado em vala comum na Sé Marianense, o que demonstra um certo desprezo dos cônegos e religiosos do bispado para com a sua figura.³²¹ Decerto, após ter sérios conflitos de jurisdição com o Ouvidor da comarca de Vila Rica e com o Juiz de Fora de Mariana³²², ter sido advertido pela Corte portuguesa por algumas de suas medidas de proteção aos jesuítas, e de ter tido enfrentamentos com sacerdotes locais, por suas medidas moralizantes e disciplinadoras no bispado, sua imagem estava estremecida. Com o agravante de estar próximo e ser um entusiasta dos inicianos perseguidos por Pombal (Manoel da Cruz chegou a defender a beatificação do padre José

³¹⁹ “(...)Muitas poesias dramáticas que se representaram diversas vezes, nos teatros de Vila Rica e de outras cidades de Minas e do Rio de Janeiro; *Mafalda Triunfante*, que se mandou imprimir e foi composta a empenho do Exm. Bispo Frei Manuel da Cruz, a quem foi dedicada (...)” Cartas enviadas pelo Doutor Claudio Manuel da costa à Academia Brasileira dos Renascidos em Salvador da Bahia. Belo Horizonte, APM, Col. APM Cx. 01, doc. 03.

³²⁰ MELLO E SOUZA, op. cit, 2011, p. 77.

³²¹ MOTT, Luiz. p. 119. Modelos de santidade para um clero devasso: a propósito das pinturas no Cabido de Mariana, 1760. *Revista de História do Departamento de História*. Belo Horizonte, n. 09, 1989, p. 119.

³²² A organização do primeiro bispado em Minas teve inúmeros conflitos entre jurisdições. Para esses assunto ver: KANTOR, op. cit., 1996. e também SANTOS, Patricia Ferreira dos. *Poder e palavra: discursos, contenda e direito de padroado em Mariana (1748-1764)*. Dissertação de Mestrado, USP, 2007. Neste último trabalho há um capítulo sobre os conflitos entre o ouvidor geral da capitania Costa Matoso e o bispo Frei Manuel da Cruz.

de Anchieta no ápice da tensão entre Coroa e jesuítas, em 1759)³²³, nem todos os habitantes das Minas simpatizavam com sua pessoa. Seu final de vida teria sido de certo isolamento melancólico.³²⁴

Pelo bispo não ser uma unanimidade em Minas Gerais, a escolha de se representar a vida de um santo ligado diretamente ao religioso da ordem bernardina chama a atenção. No ano da morte do frei, Cláudio Manuel já se encontrava em Vila Rica, trabalhando como secretário de governo do recém empossado governador geral, Luís Diogo Lobo da Silva³²⁵, integrado aos círculos de poder local. O poeta teria tal vínculo afetivo com Manoel da Cruz para lhe render tal homenagem? João de Souza Lisboa teria proximidades com o bispo? O Conde de Valadares seria favorável a tal figura num momento político de campanha contra os jesuítas? Como teria sido o processo de criação da obra até chegar ao palco do teatro?

De certa maneira, rememorar o Frei Manoel da Cruz através da história do santo - mesmo que indiretamente - seria se conectar com o tumultuoso episódio da expulsão da ordem jesuítica da colônia, em 1759. Em Minas não foram poucas as vozes dissonantes à determinação de D. José I e do Marquês de Pombal. Dos burburinhos de insatisfação surgiram as primeiras Inconfidências da capitania que ocorreriam em Curvelo (1760- 1763, Mariana (1768), depois em Sabará (1775) e novamente em Curvelo (1776).³²⁶ É claro que o primeiro bispo de Mariana não era um inaciano, mas suas relações interpessoais e trajetória no bispado explicitava seu vínculo com a ordem religiosa banida.

Se o próprio Cláudio Manuel da Costa fora convidado a depor no processo contra seu ex-professor, Cristóvão César Constantino, que havia sido preso por “estar circulando pelos sertões das Minas”, e em 1770, no ano de inauguração do teatro, outro jesuíta seria preso, residente próximo à comarca de Sabará³²⁷, é de se perguntar se valeria a pena a exposição de se vincular ao

³²³ CATÃO, op. cit., p. 200.

³²⁴ MOTT, op. cit., 1989.

³²⁵ Ibid., p. 96.

³²⁶ Em Vila Rica, Mariana e Sabará já em 1759 existiam prontos elogios fúnebres para dom José I - havia a ideia generalizada em Minas de se matar o rei para “libertar os infelizes súditos”, com a circulação de “papéis sediciosos”. Inclusive este tinha sido o mote para o processo da primeira Inconfidência de Curvelo, em 1760. De acordo como o pesquisador Luiz Pena Catão o crime mais grave de inconfidência do período pombalino ocorreu em 1775. Os protagonistas foram as duas principais autoridades da comarca de Sabará: o ouvidor José de Góes Ribeiro Lara de Moraes e o vigário geral José Corrêa da Silva. Além do crime de inconfidência, foram acusados por descaminho de ouro e diamantes, manipulação de cargos públicos e “perturbação do sossego dos povos”. Mas apesar do peso das determinações que afetaram a ordem religiosa, o pesquisador Luiz Catão considera a hipótese de que mais do que um protesto contra a expulsão dos jesuítas, as inconfidências do período pombalino revelam a cisão entre os poderosos locais. CATÃO, op. cit., p. 200.

³²⁷ Ibid., p. 239.

frei “amigos dos jesuítas”, mesmo que indiretamente através da história do santo, apesar de já haver passado 6 anos da morte do bispo.

Se considerarmos essa hipótese, dado todo o contexto de conflitos religiosos em Minas, é provável que, de forma implícita, a encenação da obra tivesse um sentido político. O libreto pode ter representado a trajetória de vida do santo intelectualizado e influente politicamente - reiterando sua capacidade de oratória e as inúmeras conversões que fez ao longo da vida. Cláudio Manuel deve ter destacado a visão que teve de um menino estimulando-o ao dom da pregação; a fundação da Abadia de Claraval, sua pregação na segunda cruzada e sua participação intercedendo em favor do reconhecimento da Ordem do Templo, os Templários. Se fosse mais ousado, pode ser que o poeta tenha feito também discretas menções à vida de D. Frei Manoel da Cruz ou às instituições religiosas de Mariana e Vila Rica, utilizando algumas representações historicamente associadas à figura de São Bernardo, como seu “crucifixo de abade, um cachorro branco, um diabo acorrentado, uma mitra no chão (porque se recusou a ser bispo) ou uma colmeia (porque sua eloquência era doce como o mel).”³²⁸

Do ponto de vista da cena, o imaginário barroco presente nas festividades religiosas e cívicas da capitania e no próprio cotidiano daquela sociedade certamente ajudou a composição de *São Bernardo*, misturando-se com as experiências de apresentações à moda italiana nos salões de ares aristocráticos como parte do projeto da república das letras imaginada pelos homens da elite local. O libreto de Cláudio Manuel possivelmente inspirado nas óperas Metastasio, ainda devia trazer um eco do seiscentismo barroco nas mutações de cena, figurinos e cenários, somado a virtuosos dos atores/cantores, dramaticidade das melodias e elaboração dos versos poéticos por influência de Metastasio.

A escolha de uma peça de temática religiosa seria também estratégica para dialogar com práticas representacionais da Igreja católica e com a própria religiosidade exacerbada daquela sociedade, assim como se aproximar de parte do poder religioso local, marcando a Casa da Ópera naquele momento não como espaço de cisão ou disputa - pelo menos não abertamente. Se levarmos em consideração a hipótese do libreto tratar de São Bernardo do Claraval, e de ter uma relação com o primeiro bispo de Mariana, d. Frei Manoel da Cruz, a abertura da Casa da Ópera revela um vínculo aberto do teatro, nesse primeiro momento, com a história religiosa local, assumindo ares politizantes.

³²⁸ VARAZZE., op. cit., p. 160.

Como o texto original ainda não foi encontrado, podemos ter uma ideia vaga da forma da ópera se analisássemos outras obras teatrais, mais especificamente autos religiosos que mencionassem a vida do santo, como, por exemplo, um *Auto de São Bernardo*. Entretanto, até agora não foi possível localizar nenhum texto nesse sentido para compararmos.³²⁹

Outra fonte de estudo possível seria olharmos para um libreto sacro de Metastasio, que fora representado inclusive no mesmo teatro, pouco tempo depois. Trata-se da *Oratória a Joze no Egypto*, que poderia também ter sido traduzida por Cláudio Manuel, já que o poeta afirmou ter “Varias traduções dos dramas do abade Pedro Metastasio: O Ataxerxes, a Dircea, o Demetrio, o José reconhecido (...)”³³⁰

Curiosamente a oratória tem como primeira cena a imagem de um *triunfo*, a mesma forma teatralizada derivada da Antiguidade Clássica, que alude a uma grande procissão de celebração em um espaço público³³¹, e que deu nome e forma às festividades do *Triunfo Eucarístico*, de 1733 ou no *Aureo Trono Episcopal*, de 1748, na capitania das Minas. Na rubrica da primeira cena da obra de Metastasio: “Cidade com aparato de triunfo. Joze em carro triunfal e comparsas. Enquanto Joze sahe no triunfo, o coro canta”.³³²

No libreto metastasiano a história bíblica de José é contada a partir do início dos sete anos de seca que assolou o Egito e tinha sido previsto pelo próprio José, depois dos sete anos de fartura. A ópera começa quando seus irmãos - os mesmos que o venderam ainda jovem como escravo a mercadores ismaelitas por ciúme do filho preferido de Jacó - vem buscar ajuda, fugindo da fome. O conflito melodramático se passará entre José e seus irmãos: estes não irão reconhecê-lo até determinado momento do texto, enquanto o primeiro estará dividido entre a vingança ou a misericórdia. O final da ópera termina apoteótico com o perdão de José a todos os irmãos. Entre textos recitados, árias cantadas e coros, o libreto de Metastasio é composto por 8 personagens (entre eles um anjo) e o coro da cidade. As rubricas indicam mutações de cenas complexas, como a presença de um carro triunfal no início; ainda no primeiro ato uma nuvem que se dividiria em onze

³²⁹ Em pesquisas nos arquivo da Sala Jorge de Faria, na Universidade de Coimbra, no acervo de teatro de cordel, da Fundação Calouste Gulbenkian, assim como no acervo do Teatro D. Maria II e na Biblioteca Nacional de Lisboa não foi encontrada peça que faça menção à São Bernardo - o que também não significa a sua inexistência, pois sabe-se que desde o o teatro feito por jesuítas promovia uma “política de popularização de santos e mártires” em seus eventos festivos com a apresentação de peças teatrais. Ver KANTOR, op. cit., 1996, p. 65.

³³⁰ Cartas enviadas pelo Doutor Claudio Manuel da costa à Academia Brazilica dos Renascidos em Salvador da Bahia. Belo Horizonte, APM, Col. APM Cx. 01, doc. 03.

³³¹ No mestrado da autora há um estudo sobre o Triunfo como uma espécie de tradição de gênero, seguida na festividade do Triunfo Eucarístico. MAYOR, Mariana. *O Triunfo Eucarístico como forma de teatralidade no Brasil colônia*. São Paulo: Desconcertos, 2019.

³³² *Oratória a Jozé no Egypto*. Lisboa: Typografia nunesiana, 1789. Sala Jorge de Faria, Universidade de Coimbra, n. 777, p. 01.

partes, posteriormente um bosque, a aparição do anjo em uma nuvem, e mais a frente a chegada dos irmãos em camelos.

É possível pensar em *São Bernardo* como uma história de superação e redenção, permeada de reviravoltas e peripécias, com conversas de anjos saídos de nuvens, iluminações do espírito santo ,até um provável final de triunfo da fé representado por uma pregação de São Bernardo para diversos fiéis recém convertidos, com uma música apoteótica cantada em coro, acompanhada pela orquestra.

São Bernardo é apresentado novamente em 1775. Depois dessa data, não há indícios de sua representação nem na Casa da Ópera de Vila Rica, nem em outro teatro, como o do Rio de Janeiro, ou São Paulo - o que nos leva a pensar na força que o tema teve para aquelas contexto específico, ligado à figura do Frei D. Manuel da Cruz. Cláudio Manuel da Costa ou João de Souza Lisboa teriam sofrido alguma represália pela escolha da obra sobre o santo ou o possível vínculo com o bispo não seria percebido pelos espectadores?

A ópera não fora a única de temática religiosa a ser apresentada no palco do teatro. Apesar de não termos acesso aos textos originais, como *São Bernardo*, vale a pena comentar sobre duas obras específicas: *São João de Pomucena* e *Triunfos de São Francisco*.

A primeira pode dizer respeito a um santo de origem da cidade de Nepomuk, na atual República Tcheca. São João de Nepomuceno fora canonizado em 1729 pelo papa Bento XIII e era santo de devoção da rainha portuguesa D. Maria Ana, esposa do rei D. João V e filha do imperador Leopoldo I, do Sacro-Império Romano-Germânico, que tinha sob seus domínios a cidade da Boêmia, terra natal de São João. Possivelmente através da rainha portuguesa, o culto de São João chegou nas terras coloniais.³³³ Há uma imagem do santo datada do século XVIII, feita por Aleijadinho, em Mariana, proveniente do Seminário da Boa Morte:

³³³ Há em Minas uma cidade intitulada São João de Nepomucena, originária da família do Major Jacob Henriques Pereira, da Vila de Queluz.

São João de Nepomuceno. Escultura em madeira policromada e dourada, atribuída a Aleijadinho.
Museu Arquidiocesano de Mariana.

Pela particularidade do culto de São João de Nepomuceno em Minas, teria sido também uma obra inédita escrita por um poeta local? Este poeta seria Cláudio Manuel da Costa? O que nos revelam os registros das cartas de João de Souza Lisboa são apenas os títulos das obras, sem nenhuma informação no que diz respeito ao conteúdo, autoria e forma das obras. No caso da peça citada, o contratador transparece no documento de dezembro de 1770 a fragilidade do material: “Dis vossa mercê que aparecera a opera de São João de Pomoçena, e que/lhe falta hum pedaço, e que rogara a hum amigo para remediar, feito que seja venha,/que se lhe faltar alguma couza cá se remediaria.”³³⁴

Em relação ao texto de *Triunfos de São Francisco*, há tão poucos dados quanto a obra de *São João de Nepomuceno*. Sabe-se que em 1771, mesmo ano de sua possível representação, Cláudio Manuel da Costa fora contratado como advogado da Ordem Terceira de São Francisco, cujo

³³⁴ CARTA enviada por João de Souza Lisboa a Rodrigo Francisco Vieira em 14 de Dezembro de 1770 sobre o aparecimento da Opera São Bernardo. APM, CC – 1205, fls 45v e 46.

templo estava em construção desde 1765. A famosa Igreja de São Francisco de Assis, que só seria concluída em 1806, tinha Aleijadinho como responsável pelo projeto da fachada principal, dos púlpitos em pedra sabão e da talha em madeira do altar-mor.

O poeta mineiro teria mediado a escolha de tal texto teatral? A ordem religiosa poderia ter patrocinado a representação? Se sim, os grandes mestres das artes locais, envolvidos na construção da Igreja, teriam de alguma forma contribuído para a cenografia do teatro, ou num projeto de cenário?

É certo que João de Souza Lisboa tinha interesse pessoal nessas obras, como atesta na já citada carta enviada para Rodrigo Francisco Vieira, em 14 de dezembro de 1770, em que Lisboa comenta sobre uma ópera de *São João de Pomucena*, uma *Oratória à Nossa Senhora* e também sobre um fragmento da ópera *José do Egito*, de autoria de Metastasio.³³⁵ Mas na carta de 17 de fevereiro de 1771, há um dado importante a ser considerado sobre o texto de *São Francisco*:

(...)Recebi uma carta de VMce a fazer desta em que me diz entendia e me mandava a opera de S. Francisco mas por não estar acabada não veio a que logo ma mandava estimarei o tenha feito para meu te livrar della.³³⁶

O fato da obra “não estar acabada” leva a indagação: teria sido feita também por um autor local? Apesar da ausência de documentos que poderiam informar a autoria do texto, é inegável que há uma conexão entre a história sacra de Vila Rica e Mariana com os títulos das obras da Casa da Ópera. De alguma maneira, o teatro de Souza Lisboa nos seus primeiros anos de funcionamento representou acontecimentos religiosos significativos para aquela comunidade.

Comparando com a forma que Lisboa trata da ópera *São Bernardo* em suas cartas, sempre fazendo menção ao seu ilustre autor, Cláudio Manuel da Costa, ou indicando que o texto tinha “dono”³³⁷, pode-se pensar que os autores ou autor dos outros textos não tivessem tanto prestígio

³³⁵ Ibid., idem.

³³⁶ CARTA de João de Souza Lisboa a 17 de fevereiro de 1770 sobre envio da ópera S. Francisco. Belo Horizonte, APM, CC 1205, fl. 56v.

³³⁷ "Senhor Rodrigo Francisco Vieira/Recebo a de vossa mercê de 6 do corrente em que me dis he aparecida a opera de São/Bernardo, e que se fica tresladando para entregar a própria a seu dono (...)" Carta enviada por João de Souza Lisboa a Rodrigo Francisco Vieira em 14 de Dezembro de 1770 sobre o aparecimento da Opera São Bernardo. Belo Horizonte. APM, CC – 1205, fls 45v e 46.

(...) hum ato da opera de S. Bernardo q este nao hem eu sim do/Doutor Claudio Manoel da Costa q me tras amofinado/ por elle perder obra sua e a quererem por agora na coresmoa no tablado. (...) CARTA enviada por João de Souza Lisboa ao Capitão José de Sousa Gonçalves em 5 de Março de 1775, à respeito do roubo de algumas óperas e solfas. Belo Horizonte, APM, CC – 1205, fl.256.

assim para serem lembrados com frequência pelo coronel. Ou mesmo os textos seriam arremedos de versões estrangeiras, já anônimas.

No caso de *São João da Pomucena* e *São Bernardo*, ambos representados em 1770, é curioso o vínculo da história desses santos com o reinado de D. João V. Apesar de no período a América Portuguesa ser governada por D. José I, já com seu ministro Marquês de Pombal, sofrendo mudanças significativas em termos de política e economia, o elo anunciado no teatro nos parece um eco do período joanino em Portugal e em Minas rondando o imaginário daqueles homens - alguns formados em Coimbra nos “tempos áureos” antes da expulsão dos jesuítas, outros raivosos com as novas medidas pombalinas, saudosos do tempo do passado. Seria possível pensar numa permanência das práticas culturais joaninas, ligadas sobretudo à religiosidade católica e misturadas à “resíduos seiscentistas” em Minas na segunda metade do século XVIII?

Naquela Vila Rica do início da década de 1770, os tempos indicavam mudanças e permanências. A inauguração da Casa da Ópera de João de Souza Lisboa foi fruto da busca por novas sociabilidades, derivadas de práticas representacionais aristocráticas dos salões da elite culta local. Mas essa mesma elite desejosa de prestígio e distinção, leitora de arcades e neoclássicos que negavam os excessos barrocos e a herança seiscentista deixada pelos espanhóis, foi formada em colégios coloniais com professores inicianos, ou mesmo na Universidade de Coimbra ainda quando era dirigida pelos jesuítas, e tinha como referencial os teóricos da segunda escolástica e os poetas “extravagantes” do rococó. Não por acaso Cláudio Manuel, por exemplo, trazia em seus poemas traços e referências diretas ao gongorismo e as “agudezas” de Baltasar Gracián.³³⁸

Não só no campo das mentalidades havia a permanência de teorias e autores do passado seiscentista, mas também no campo das estruturas, já que tanto barrocos quanto neoclássicos exaltavam e pediam a proteção de monarcas católicos e da aristocracia dominante. Como bem pergunta Sérgio Buarque “o sonho da Arcádia ressurecta, com suas campinas idílicas, suas ninfas ingratas e seus pastores fingidos, já não é por si só, uma ficção barroca?”³³⁹ É claro que na colônia o “torcicolo ideológico”, nas palavras de Roberto Schwarz³⁴⁰, seria mais desajustado, combinando o elogio ao Antigo regime e a aspiração à fidalguia com a exploração avançada baseada na

³³⁸ HOLANDA, op. cit., 1991, p. 259; CANDIDO, op. cit., 1981, p. 27.

O próprio reinado de D. João V foi marcado por várias contradições termos da produção de cultura, em que havia ao mesmo tempo o investimento em contratação de artistas italianos, o financiamento da Arcádia romana (D. João era filiado à arcádia inclusive), a fundação da Academia de Ciências, circulação de textos estrangeiros, entre franceses e italianos, e ao mesmo tempo proibições e arroubos de fanatismo por parte do rei. Ver ARAUJO, Ana Cristina. *A Cultura das Luzes em Portugal: temas e Problemas*. Lisboa: Livros Horizonte, 2003.

³³⁹ HOLANDA, op. cit., 1991, p. 224.

³⁴⁰ SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: *Cultura e política*. São Paulo: Paz e terras, 2009.

acumulação primitiva de capital, estruturada no moderníssimo trabalho de escravizados.

Nesse sentido, o *repertório* de peças religiosas, especialmente na segunda temporada do teatro, foi mesclado a óperas “laicas”, como *Il Mondo della Luna*, de Goldoni; *Coriolano* e *Siganinha ou o velho logrado pela sagacidade da criada*, ambos de autoria anônima, *Jogos Olímpicos* e *Alexandre na Índia*, ambos de autoria de Metastasio.

Em Vila Rica, a escolha de tais textos sugere o desejo de atualização frente aos teatros régios, esboçando um vínculo com as práticas culturais da monarquia portuguesa. O caso do poeta italiano nos parece simbólico nesse sentido. Encenado pela primeira vez em 1730, no Teatro delle Dame, em Roma³⁴¹, a ópera foi um dos maiores sucessos de Metastasio no século XVIII. Através da análise de *Alexandre na Índia*, é possível indicar outras imagens e possibilidades de cena.

2.9 Alexandre na Índia e as representações do poder

A encenação de *Alexandre na Índia* na Casa da Ópera de Vila Rica deve ter reproduzido, à medida de suas possibilidades, o modelo da ópera italiana setecentista (apropriado pelos teatros régios e públicos de Portugal) que conjugava diversas linguagens artísticas em um espetáculo de pompa e ostentação, a partir do libreto italiano que trata da conquista da Índia por Alexandre, o grande, rei da Macedônia, e os conflitos decorrentes da derrota do rei indiano, chamado Poro.

Para formar o elenco previsto deste *dramma per musica*, composto por originalmente por 6 personagens³⁴², seria preciso atores capazes de cantar as árias e coros, ou cantores aptos a realizarem as partes recitativas. Como o teatro do século XVIII é uma prática representacional vinculada à música, é preciso considerar tal exigência aliada a um tipo de interpretação subordinado

³⁴¹ A ópera foi dedicada a James Stuart, pretendente ao trono britânico. Na ocasião James habitava a cidade italiana. TIMMS, Colin; WOOD, Bruce Wood. *Music in the London Theatre from Purcell to Handel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, p. 116–125.

³⁴² A trama gira em torno das figuras de Alexandre, rei da Macedônia, Timógenes, confidente de Alexandre e “seu inimigo oculto”. Da parte indiana, Poro, e os personagens que orbitam ao seu redor: Cleoside - amante de Poro e rainha de “outra parte da Índia” -, Erissena, irmã de Poro, Gandarte, general das armas e amante de Erissena. As edições utilizadas para análise foram *Alexandre na Índia*, ópera composta na língua italiana pelo abade Pedro Metastasio, s/a; s/d, encontrada na Biblioteca de Teatro de Cordel da Fundação Calouste Gulbenkian. A outra intitula-se Comedia Nova intitulada *Vencer-se he maior valor, ou Alexandre na Índia, do abade Pietro Metastasio*. Lisboa : Off. de de Francisco Borges de Sousa, 1792.

à arte retórica, a partir de um sistema de convenções.³⁴³ Era uma espécie de prática, tal qual a pregação ou a arguição numa corte jurídica, governada pelas leis da *pronunciatio* ou *actio*, em que se era determinado o uso próprio da voz e do gesto nos palcos. Muitos manuais, ainda do século XVII, citam Quintiliano e descrevem métodos para “se falar bem o texto”.

Ao longo do século XVIII, tratados poéticos e manuais começaram a ser publicados por atores como Luigi Riccobonni e Jean Poisson, que traziam em seus escritos suas experiências no palco. Aos poucos é deixada de lado a simples declamação, e se reivindica uma ideia de uma interpretação teatral próxima das categorias de “naturalidade” e da “emotividade”.³⁴⁴

Mas tal tipo de interpretação era sempre posto em relação com a música - presença estruturante da ópera. A orquestra também era elemento fundamental, que poderia variar de tamanho e quantidade de instrumentos. De maneira geral, havia o naipe de instrumentos de cordas de arco, como os violinos (em Portugal, as rabecas), as madeiras, como flautas, oboés, fagotes e clarinetes, as trompas, como tímpanos, trompetes e trombones, que acompanhavam os recitativos, além das árias e coros.

Apesar de toda a ambientação épica de *Alexandre na Índia*, com temática de disputas entre reis e batalhas de exércitos inimigos, com consequências políticas e sociais para populações inteiras (além da dimensão trágica que toda guerra possui), o conflito cênico gira em torno dos dilemas pessoais de Alexandre em chave sentimental: seu amor por Cleoside, rainha da Índia e sua promessa moral de “desde o dia em que nasceu se dedicar só à glória”, colocados em cheque pelo plano de contra ataque de Poro. Por conta disso, a música orquestral deveria variar entre temas heróicos e sentimentais, sublinhando a emotividade da cena.

³⁴³ Por exemplo ver *La pratique du théâtre, do abade d'Aubignac, publicado em 1657, em Paris*: “De fait, «les discours qui s'y font [au théâtre] doivent être comme des actions de ceux qu'on y fait paraître; car là parler, c'est agir». Au poète de savoir exprimer les passions (Corneille est donné en ce domaine comme modèle, en dépit de tout ce qui sépare les deux hommes), en se fondant sur une parfaite connaissance de la rhétorique. Cette primauté accordé au discours va de pair avec l'accent mis sur l'imagination du spectateur: à la représentation comme à la lecture - plus d'une fois alléguée comme confirmation de sa théorie - c'est elle qui, “par la force des vers”, fait “concevoir” les actions “comme visibles”. Les acteurs font moins voir qu'ils ne font entendre pour susciter des images intérieures.” D'AUBIGNAC, François Hédelin. *La pratique du théâtre*: ouvre tres-necessaire à teus ce qui veulent s'appliquer à la Composition des poèmes dramatiques, qui font profession de les Reciter en public, ou qui prennent plaisir d'en voir les Representations. Paris: Chez Antoine de Sommaville, 1657. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626220d/f5.image>. Acesso 11 de outubro de 2019.

³⁴⁴ POISSON, Jean. *Quelques Reflexions sur l'Art de parler en public*. Rotterdam: Caspar Fritsch et Michel Böhm, 1719; RICCOBONNI, Luigi. *Pensées sur la déclamation*, Paris, Briasson, 1738. O filho de Riccobonni, chamado François Riccobonni, também ator, dará um passo adiante do pai, e em seus escritos teóricos afirmará a supremacia do gesto teatral sobre a declamação. RICCOBONNI, François. *L'art du théâtre*. Genève: Slatkine, 1750. In: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k84082/f7.image>. Acesso em 03 de janeiro de 2020. Ver ainda: SCOTT, Virginia. *Women on stage in early modern France: 1540-1750*. Cambridge University Press, 2010; VICENTINI, Claudio. *The birth of emotionalism*. Acting Archives Essays Supplement 5 - April 2011.

Ao mesmo tempo, é possível imaginar partes dançadas ao longo do espetáculo, com apresentações de balés e danças específicas, como minuets, contradanças em cenas que pressupunham movimentos corais, acompanhadas de música instrumental, ou então nos entreatos, como parte autônoma em relação ao espetáculo cantado. A apresentação de pantomimas podem ser entendidas nesse sentido.³⁴⁵ Nas descrições de elenco das companhias profissionais dos teatros portugueses, há sempre prevista a contratação de dançarinos, bailarinos e acrobatas³⁴⁶ - muitos deles de origem italiana. É possível imaginar um tipo de movimentação cênica, de origem cortesã, independente da trama da ópera metastasiana, através da imagem da publicação portuguesa do manual de dança *Arte de dançar a'franceza*, de 1760:

³⁴⁵ A pesquisadora Raquel Aranha analisa que já na segunda metade do século XVII a dança de palco italiana era considerada muito mais um complemento do que parte do espetáculo cantado, aparecendo Assim, no fim dos atos de forma mais ampla e independente, e acompanhada de música instrumental. Essas danças teatrais buscavam também o contraste entre os sujeitos temáticos apresentados na ópera e aqueles explorados na dança, contrapondo temas sublimes e personagens heróicos do drama (mitológicos, pastorais ou aristocráticos) com elementos fantásticos (espíritos, fantasmas, monstros), exóticos (escravos, mouros), “tipos profissionais” (marinheiros, jardineiros, escultores), animais (urso, cavalo), personagens cômicos (bufões, máscaras da commedia dell’arte) e objetos inanimados (cartas, estátuas, móveis). De acordo com a pesquisadora “esse caminho levou a dança a se separar progressivamente do drama cantado e a ocupar um lugar cada vez mais estável e importante – o ballo pantomimo –, percorrendo assim um desenvolvimento paralelo à ópera, com a qual coexistiu, porém não tendo se desenvolvido nela, como aconteceu na França. ARANHA, Raquel da Silva. *A dança na corte e os balés nas óperas de Portugal no século XVIII: aspectos da presença de elementos franceses no ambiente cultural português*. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, 2010, p. 95.

³⁴⁶ Por exemplo na temporada de 1770, no Teatro do Bairro Alto, foram contratados os bailarinos italianos: Carlo e Anna Sabbatini, Peppa Olivares, Vittorio Perini, Ranieri Pazzini, Francesca Pirotti, Vittoria Varrè e Ricardo Giuseppe Maria, para trabalharem na “Dança inglesa”, “Terceto do bailarino novo”, o “Quarteto de Perini”, além de se apresentarem no bailado da peça “O Cid”, de Corneille, “Il viaggiatore ridicolo”, de Goldoni e “L’incognita perseguitata”, de Giuseppe Petrosellini. MARTINS, op. cit., p. 100- 101.

EXPLICAÇÃO
DO MODO
DE DANÇAR A' FRANCEZA.

Opposição, que cousa seja?

A Opposição não he mais, do que huma justa proporção de afastar, e chegar os pés com huma moderada distancia, aonde o corpo esteja no seu equilibrio, seja para andar, ou para dançar.

Note-se, que he preciso saber bem as cinco opposições seguintes, para fazer os passos com perfeição, ou para andar pela rua, ou para dançar.

Fi-

Página da publicação *Arte de dançar á franceza*, que ensina o modo de fazer todos os diferentes passos de minuete, com todas as suas regras, e a cada hum delles o modo de conduzir os braços : obra muito conveniente, não só à mocidade, principalmente civil, que quer aprender a bem dançar; mas ainda a quem ensina as regras para bem andar, saudar, e fazer as cortezias, que convém a qualquer classe de pessoas / traduzida do idioma Francez em Portuguez por Joseph Thomas Cabreira. Lisboa : na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1760. Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa. Disponível em : <http://purl.pt/26480>

O cenário e adereços também eram essenciais para o jogo cênico operístico, por isso era tão importante a presença de maquinistas capazes de manusear a troca de cenários e contra-regras aptos a auxiliarem nas transições de cena. As cenas eram construídas a partir da relação dos atores, cantores, dançarinos e músicos com os telões pintados - elemento indispensável para as representações do século XVIII. Seria através do posicionamento do ator no palco que o efeito de perspectiva em relação ao cenário seria efetivado. A imagem pomposa da edição do libreto publicado em italiano em Portugal no ano de 1755, por conta da representação da obra da Ópera do Tejo, podem dar uma dimensão dos telões pintados por Bibiena e sua relação com os atores/cantores:

Fotos cedidas pela Universidade de Coimbra referentes aos desenhos de cenário da publicação de Alessandro nell'Indie, dramma per musica, da rappresentarsi nel gran teatro nuovamente eretto alla Real Corte di Lisbona, nella primavera dell' anno MDCCLV per festeggiare il felicissimo goiano natalizio di sua maestà fidelíssima D. Maria Anna Vitoria, Regina di Portogallo, Algarve (...) per comando della sacra real maestà Del Re fidelíssimo Nostro Signore (...) Lisbona, Nella Regia Stamperia. Sala Jorge de Faria, Universidade de Coimbra.³⁴⁷

Ao mesmo tempo, no texto de Metastasio são indicadas variadas mudanças de cena, o que obrigaria a confecção de diversos telões pintados e adereços cênicos. Por exemplo, na cena I da ópera, o cenário descrito é de um “campo de batalha”:

Campo de batalha nas margens do rio Idaspes, barracas, e carros lançados por terra. Soldados dispersos, armas, bandeiras, e outros despojos do exército de Poro derrotado por Alexandre. Acabada a sinfonia, ouve-se estrondo de armas, e instrumentos militares; e ao levantar-se da barraca Soldados que fogem.³⁴⁸

³⁴⁷ Agradeço à senhora Helena da Universidade de Coimbra pela gentileza de fotografar o documento.

³⁴⁸ *Alexandre na India*, ópera composta na língua italiana pelo abbade Pedro Metastasio, s/a; s/d, encontrada na Biblioteca de Teatro de Cordel da Fundação Calouste Gulbenkian, p. 01.

A Casa da Ópera de Vila Rica tinha artistas capacitados para tais representações visuais. Marcelino José de Mesquita bem poderia ter pintado os telões para a representação da ópera entre 1771 e 1772. Os cenários deviam estar tão bem feitos que seriam reutilizados quase 15 anos depois. Na fonte documental estudada por Curt Lange “Relação dos gastos da Câmara de Vila Rica, de 29 de dezembro de 1786”³⁴⁹ há uma detalhada descrição dos valores pagos aos artistas e envolvidos na Casa da Ópera, assim como as despesas com iluminação, vestuário e maquinistas. Há a indicação: “3 vistas de jardim e salla real de siprestes; reformar a tenda de Alexandre” - provavelmente fazendo referência ao cenário da primeira representação de *Alexandre na Índia*.

Ainda no documento são apontados- “3 pestos e capacetes e todo o mais necessário para as 3 óperas e dramas”; além investir 1 oitava pela “mágica de transformação Jupiter, Cupido e Iris”; cachê para o apontador; e e iluminação para “orquestra, apontadores, caza de vestuário”, que provavelmente seria uma espécie de camarim.

A partir da descrição da fonte documental, é possível imaginar que para além do cenário, os figurinos eram essenciais para a construção da pompa e luxo barroco, assim como a iluminação à base de velas para os candeieiros, seja na ribalta ou candelabros espalhados pelo palco e da elaboração dos chamados efeitos de cena, que reproduziam de ventanias e trovoadas:

Producir una tormenta en el mar significaba: descubrir una mutación de bastidores completa, poner a funcionar los rodillos de olas, arrastrar un barco que navega entre ellas, hacer girar la máquina de viento, mientras otra máquina producía los rugidos del mar embravecido; a su momento entraría la máquina del trueno; a su vez los encargados de las luces oscurecerían el escenario casi al completo cubriendo las luminarias con cilindros y cuidando de que no se apagasen, pues en breve luciría de nuevo el sol.³⁵⁰

³⁴⁹ Curt Lange foi o primeiro pesquisador a citar a documentação que se encontra no Arquivo Público Mineiro. LANGE, Curt. *La música en Minas Gerais: un informe preliminar*. Boletín Latino-americano de Música.” Tomo n. IV-1ª parte. RJ –Imprensa Nacional, 1946.

Há mais fontes que se encontram no mesmo arquivo e que foram trabalhadas posteriormente. Manuel Rodrigues Lapa na edição crítica das Cartas Chilenas, de Tomás Antonio Gonzaga cita uma carta do governador à rainha Maria I. LAPA, Manuel Rodrigues. *Cartas Chilenas: : um problema histórico e filológico*. Rio de Janeiro: MEC, 1958. Mais recentemente Carlos Versiani fez uma análise extensa do material envolvendo outros documentos em VERSIANI, Carlos. *As Cartas Chilenas e as Festas de Vila Rica em 1786*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 38, 1995.

³⁵⁰ *El escenario de la ilusión: iluminación y sonido en la escena barroca*. Catálogo de la exposición de máquinas teatrales. España: Antiqua Escena S.L., 2008. Agradeço à Rosana Brescia por me presentear com esse belo catálogo e levantar discussões sobre a cena barroca.

Produzir uma tormenta no mar significava: descobrir uma mutação de bastidores completa, colocar para funcionar os rolos de ondas, arrastar um barco que navegue entre elas, fazer girar a máquina de vento, enquanto outra máquina produzia os rugidos do mar enraivecido; em determinado momento, entraria a máquina de trovão; os encarregados das luzes escureceriam o cenário quase completamente cobrindo as luminárias com cilindros e cuidando para que não se apagassem, pois em breve brilharia novamente o sol. (Tradução da autora).

É possível considerar que a Casa da Ópera de Vila Rica tivesse maquinários disponíveis para elaboração de tais efeitos. Abaixo, a reprodução de uma máquina de vento, construída para o Museu da Marioneta de Lisboa:

Máquina de vento. Reprodução do século XVIII. Museu da Marioneta de Lisboa. Fotografia da autora (2019).

Diante de tantos elementos de cena, os atores tinham de estar preparados e bem ensaiados para lidar tanto com a orquestra como com todas as movimentações de telões e adereços. Por isso, um responsável por ensaiar os artistas era fundamental para organizar entradas e saídas, ordem de falas, em suma, orquestrar todo o aparato cênico em sintonia com os maquinistas, a orquestra e os comediantes e, inclusive os pontos, que ajudariam os atores a lembrar os textos nas partes faladas. Na Itália do século XVII havia a figura do ensaiador era chamada de *corego*, cujo ofício seria definido por:

(...) fazer que a ação composta pelo poeta seja posta em cena com todas as supracitadas qualidades, na melhor forma possível, o corego deve, antes de tudo, conhecer muito bem e ter em posse a composição poética que deve representar, sabendo tudo o que ela requer.³⁵¹

O *corego*, na tradição da tragédia ateniense, era o nome dado a uma espécie de diretor-geral do espetáculo, ou ensaiador, como nos revela o tratado anônimo do século XVII, que deveria ter conhecimento cênicos e poéticos para levar o texto à cena, podendo inclusive adaptar o material dramático, a ponto do próprio autor não mais reconhecê-lo:

(...) às vezes ocorre que o poeta, não tendo estado presente em nenhum dos ensaios da peça, ao ouvi-la sendo representada, quase não a reconhece como sua, e é verdade que, com o modo de vestir, adornar e encenar, uma mesma coisa pode passar do ridículo ao sério e um afeto pode do desdém se transformar em maravilha e, em outras maneiras similares, pode ser desviado o objetivo do poeta.³⁵²

Em Portugal do século XVIII não há menção à *corego*, entretanto, o ofício desempenhado por tal função provavelmente seria exercido por um *diretor*, nomeado pela gestão do teatro, como no caso da *Sociedade estabelecida para subsistência dos teatros públicos da Corte*, que ficaria responsável pela escolha de repertório, distribuição de papéis e pela “qualidade da representação.”³⁵³ Esta figura poderia também ser o próprio empresário, diretor de uma companhia teatral, ou o administrador, que acumularia funções artísticas, contratuais e de manutenção do teatro, como nos parece mais o que ocorrera nas Casas da Ópera da América Portuguesa. Na Casa da Ópera de Vila Rica é possível imaginar a figura do administrador Marcelino José de Mesquita como o ensaiador das representações.

O ensaiador também seria ser o responsável por mediar as relações entre artistas e público no contexto de um incipiente mercado teatral em Vila Rica. Se pensarmos no modelo italiano, na já citada sátira *Teatro à moda*, do italiano Benedetto Marcello, há detalhes de funções que podem nos

³⁵¹ O *corego*. Texto anônimo do século XVIII sobre a arte da encenação. Tradução, organização e notas: Ligiana Costa. São Paulo: Edusp, 2017, p. 93.

A palavra seria derivada do grego *choregeus*, ou *corega*, um cidadão rico ateniense capaz de financiar um espetáculo, “cobrindo não apenas os custos de ensaiar e vestir o coro, mas também os honorários do diretor do coro (*corus didascalus*) e os custos com a manutenção de todos os envolvidos. Ter ajudado alguma tetralogia trágica a vencer como seu corega era um dos mais altos méritos que num homem poderia conseguir na competição das artes. BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 113.

³⁵² Ibid., p. 95.

³⁵³ ESTATUTOS da Sociedade estabelecida para subsistência...op. cit., p. 11.

ajudar a pensar no modo de organização da cena em uma Casa da Ópera na colônia, na perspectiva do trabalho do comediante.

A produção operística que Marcello descreve já está vinculada a um incipiente mercado teatral que se formara em alguns reinos e repúblicas italianas ao longo do século XVII. Tal mercado era composto numa lógica entre a categoria de *pós-artesanal e empresarial*, como analisa Raymond Williams, ao mesmo tempo dependente da existência de um público pagante e da proteção das cortes locais.³⁵⁴ Por isso, é interessante notar que todos os profissionais que orbitam o teatro dependem de modo muito concreto do mercado da ópera em tensão ainda com o universo de expectativas aristocráticas: libretistas, compositores de música, cantores, costureiros, carpinteiros, bilheteiros, bailarinos, músicos estão subordinados ao sucesso ou fracasso das representações teatrais, orquestrados pelos empresários teatrais.

A figura do cantor ou comediante na obra de Marcello é vista como uma espécie de celebridade-mercadoria: com luxos particulares e vaidade excessiva. O chamado “virtuose” é uma estrela descrita na sentença como alguém preguiçoso intelectualmente, e muito mais preocupado com sua imagem pública do que com a peça a ser representada:

Cantará no teatro com a boca semiaberta e com os dentes cerrados; em suma, fará o possível para que não se ouça nem mesmo uma palavra do que se diz. Estará atento nos recitativos para não fazer pausas nos pontos nem nas vírgulas. Quando estiver em cena com outro personagem que estiver fazendo um monólogo ou cantando uma ária, ele cumprimentará as pessoas no camarote, sorrirá para os instrumentistas, para os figurantes, etc. Assim o público entenderá claramente que ele é o senhor Alípio Forconi; cantor, e não o príncipe Zoroastro, o qual interpreta. (...) O virtuose moderno atuará extravagantemente, pois não entenderá nada sobre os significados das palavras. Ele não planejará nenhum gesto ou movimento e entrará sempre pelo mesmo lado que a prima-dona ou em direção ao camarote dos músicos. Quando repetir a ária da capo, modificará a ária inteira a seu modo, mesmo que a mudança não tenha nada a ver com o baixo ou com os violinos e que seja necessário alterar o andamento.³⁵⁵

³⁵⁴ WILLIAMS, op. cit., 2011, p. 44-47. Um caso na música que revela essa tensão é o Mozart, quem para Norbert Elias: "O mercado potencial que aguardava Mozart, quando trocou a carreira de músico da corte pela de artista relativamente autônomo, era, dissemos, muito mais restrito. Assim instituições capazes de montar óperas, balés e obras orquestrais de grandes dimensões ainda estavam, em grande parte, limitadas a cidade dotadas de cortes, como Munique, Mannheim, Berlim ou Praga. À época de Mozart, Viena, sede da corte imperial, tinha uma posição de destaque entre as demais, enquanto os movimentos culturais, principalmente na literatura e na filosofia, que floresciam em outras regiões alemãs, e que se dirigiam a um público burguês externo às cortes, eram um tanto estiolados em Viena. Como audiência para a música de elite da época, do tipo da que Mozart escrevia, a sociedade aristocrática de corte ainda desempenhava o papel principal." ELIAS, op. cit., p. 40-41.

³⁵⁵ Ibid., p. 53-54.

No século XVIII, os virtuosos e *prima-donnas* não necessariamente correspondiam ao retrato satírico de Marcello, mas é certo que existiram figuras cuja fama atraía o público, muitas vezes gerando convites de turnês em outros territórios. Em Portugal, um caso simbólico nesse sentido é o da cantora/atriz Anna Zamperini, uma veneziana que havia representado em teatros na Itália e Inglaterra e que chegara nas terras lusas em 1772, para trabalhar do Teatro da Rua dos Condes. Rapidamente a artista se tornou uma figura conhecida em Lisboa pela beleza e qualidades vocais, a ponto de vários poetas lhe dedicarem poesias e causar conflitos entre a Arcádia Lusitana e o Grupo da Ribeira das Naus, no episódio conhecido como Zamperineida - inclusive Basílio da Gama participou da contenda.³⁵⁶ Na América Portuguesa, temos o exemplo fora do comum da soprano Joaquina Maria da Conceição Lapa. Natural do Rio de Janeiro e mestiça, Joaquina Lapinha, como era conhecida, trabalhou na Casa da Ópera de Manuel Luiz Ferreira (em 1811 era designada a primeira atriz do Real Teatro do Rio de Janeiro) e se apresentou no Teatro São Carlos, em Portugal, no final do século XVIII.³⁵⁷

Nos primeiros anos de funcionamento da Casa da Ópera de Vila Rica a figura da “celebridade” estava distante do horizonte do público mineiro. Nos anos de 1770 a 1772, João de Souza Lisboa e Marcelino José de Mesquita estavam ainda preocupados em organizar um conjunto de atores e cantores aptos a representar no teatro (o que não constituiria uma companhia estável), concentrando seus esforços para realizar as encenações com toda a complexidade exigida em uma ópera.

As preocupações do ensaiador e proprietário deviam girar em torno também não só de materializar a cena no palco do teatro, mas de explicitar os discurso ideológico presentes em alguns dos textos. No caso de *Alexandre da Índia*, estava implícito ao libreto o elogio à monarquia portuguesa, que na capitania de Minas Gerais tinha como seu representante a figura do governador-geral, no caso, o Conde de Valadares.

A trama de elogio à monarquia, aos ideais de glória, virtude e heroísmo é representativa da obra de Metastasio, o poeta das cortes europeias setecentistas, que fez um enorme sucesso em Portugal e simbolizou uma mudança da cultura de corte do reinado de D. José I, com sua

³⁵⁶ PIMENTEL, Alberto. *Zamperineida* segundo um manuscrito da Biblioteca Nacional de Lisboa, publicado e anotado por Alberto Pimentel. Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1907.

³⁵⁷ LEEUVE, Alexandra van. *A cantora Joaquina Lapinha*. Tese de doutorado. UNICAMP, 2007. Na Gazeta de Lisboa do dia 16 de janeiro de 1795 há o aviso: “A 24 do corrente mez fará no Real Teatro de S. Carlos hum Concerto/ de Musica vocal e instrumental Joaquina Maria da Conceição Lapinha, natural do/ Brazil, onde se fizerão famosos os seus talentos músicos, que tem já sido admira-/dos pelos melhores avaliadores esta capital. Os bilhetes e chaves dos camarotes/ se acharão em sua casa na rua dos Ourives da Prata na véspera, e na noite do/ indicado dia no mesmo Theatro. Gazeta de Lisboa, Suplemento, número 2, sexta-feira 16 de janeiro de 1795, BNP, Cota F.P.192, microfilme N. 36. Apud. BRESCIA, op. cit., 113-114.

apresentação na Ópera do Tejo, em 1755. O libreto já tinha sido representado em outros teatros da corte portuguesa joanina, mas é no teatro luxuoso de D. José I que se ressignifica.³⁵⁸

Metastasio tinha um lugar de destaque nesse processo pelo conteúdo ideológico de seus libretos: há um constante elogio à figura do soberano justo e prudente, que vence suas paixões pessoais em sacrifício de seu reino, exatamente como em *Alexandre na Índia*. O texto termina com a redenção de Alexandre. O rei perdoo os personagens traidores, como Poro e Timógenes, e afirma o poderio e a virtude de um único “legítimo” monarca:

Erissena: Oh Ilustre Heroe!

Gandarte: Confundido com tal beneficio, me não atrevo a falar.

Cleoside: Veneturoso século! O nome do grande Alexandre te fará sempre lembrado.

Poro: Nunca ja mais saberei apartar-me de ti. Serei fiel executor dos teus preceitos, e sempre te obedecerei ainda nas mais remotas partes do mundo. Ou nos climas ardentes da Lybia, ou nas fingidas regioens da Scythia, será inseparável, da minha esposa o coração, de Alexandre o seu braço.

Coro:

Sirva a Heróe tão grande,
Que Jove filho atende,
Tudo o que o Sol accende,
Tudo o que cerca o mar.
Nem língua aduladora

³⁵⁸ Sobre essa questão, o historiador Nuno Monteiro escreve: “Durante o período em que D. João V ficou doente, em 1742, até sua morte, em 1750, toda atividade teatral e operística de Lisboa foram proibidas, com a justificativa do terror religioso do monarca. Entretanto, a ascensão de D. José ao trono, após a morte do pai, trouxe um novo fôlego para a produção teatral na segunda metade do século XVIII, sobretudo porque nos primeiros anos de reinado houve um empenho de D. José na afirmação da ópera como símbolo do início de monarquia. A esse respeito, vem a propósito citar as palavras de Pierre Maria Felicite Desouteux: “à peine le theatre de l’Opera fut-il houver à lisbonne, qu’il s’y fit une révolution generale das leis moeures.” D. José e a sua mulher D. Mariana Vitoria de Bourbon desenvolveram uma imensa paixão pela ópera italiana, contrariada pela rainha-mãe. Desde a doença de D. João V, em 1742, que os espetáculos públicos se encontravam proibidos na corte. Como se pode ver na correspondência da jovem princesa para sua mãe, Isabel de Farnésio, essa foi uma base fundamental de oposição do jovem casal à corte do velho rei D. João V e sua entourage. As queixas e lamentações são constantes. Condena-se a austeridade da vida na corte, os investimentos da Patriarcal, a concentração da régia atenção nas cerimônias religiosas. Se era característico das monarquias da época (até da inglesa de Hannover no século XVIII...) que a oposição às figuras reinantes se organizasse em torno dos jovens príncipes, importa destacar que isso também se verificou em Portugal nos últimos dez anos do reinado de D. João V, e que a questão da ópera que se não tem e do excesso de cerimonial religioso desempenharam aí um papel essencial. Existiu, pois, uma vontade evidente de ruptura com o legado do reinado de D. João V, com óbvia tradução das opções da política, embora a relação de D. José fosse muito menos próxima e quotidiana do que a de seu pai.” MONTEIRO, Nuno. *Sebastião José e o terramoto*: entre o governo da casa e o governo do reino. In: *O terramoto de 1755: Impactos históricos*. Lisboa: Livros Horizonte, 2007, p. 229 e 230. Em outro texto, o historiador comenta: “Em junho de 1752 cantou-se já uma serenata no paço em dia de aniversário de D. José, e, no mesmo ano seria inaugurado um pequeno teatro de ópera no Paço da Ribeira, conhecido como Teatro do Forte, representando-se para o efeito a primeira das muitas das óperas que tiveram lugar nos anos subsequentes em vários locais por onde os reis foram estanciando, designadamente em Salvaterra dos Magos e na Ajuda.” MONTEIRO, op. cit, 2006, p. 63

Voz ache mais sonora,
Que o seu Felice nome,
Para que as glórias some
De quem sabe reinar.³⁵⁹

Como o poeta cesáreo também era admirado e cultuado pelos poetas árcades mineiros, e conhecido pela elite letrada na colônia, a representação de sua obra traria um sopro de distinção e prestígio para os homens locais, especialmente àqueles que se consideravam “a nobreza da terra”.³⁶⁰

A ópera metastasiana sugere um estilo de espetáculo que dominou os palcos setecentistas coloniais - que aliava o apelo sensorial e a ostentação barroca, com discurso elevado, e o elogio à monarquia cristã e às virtudes aristocráticas em uma trama de reviravoltas sentimentais que certamente prendiam a atenção do público até o *grand finale* de redenção dos personagens e reestabelecimento da ordem abalada inicialmente.

A presença do discurso católico, entretanto, não deve ser identificada apenas nas obras com menções diretas à religião. Os libretos de Metastasio, por exemplo, eram todos elaborados a partir da perspectiva das monarquias europeias cristãs. E se as histórias ambientavam-se em lugares considerados “exóticos” e “distantes”, como os próprios títulos sugerem: *Alexandre na Índia* e *José no Egito*, o exotismo ficava por conta do povo dominado e subjugado aos valores e figuras históricas da cultura europeia ocidental, compartilhados no imaginário da aristocracia.

Ao mesmo tempo, no palco da Casa da Ópera de Souza Lisboa espetáculos como esses se misturavam a outros tantos italianos, de autoria de Goldoni. E para atrair a atenção e interesse do público, o repertório do teatro incluiu comédias e entremeses portugueses muitas vezes baseados em peças do século de ouro espanhol, inclusive podendo ter encenado adaptações “gosto português” das óperas tradicionais italianas.

A expressão “ao gosto português” era referente à herança das comédias espanholas que em Portugal se transformou em um novo fenômeno editorial e teatral. Enquanto nos teatros régios portugueses Metastasio era representado em italiano, acompanhado pela publicação de libretos bilíngues, em alguns teatros públicos foram encenadas traduções de espetáculos em português, muitas delas com reescrituras e anexações de novas cenas.

Apesar de Metastasio não constar nos catálogos dos livros defesos da Real Mesa Censória, as adaptações de seus libretos “ao gosto português” foram objeto de polêmicas. Nos pareceres dos

³⁵⁹ *Alexandre na Índia*, ópera composta na língua italiana pelo abbade Pedro Metastasio, s/a; s/d, encontrada na Biblioteca de Teatro de Cordel da Fundação Calouste Gulbenkian, p. 24

³⁶⁰ STUMPF, op. cit., 2009, p. 56.

censores desse órgão de controle de publicação e e liberação de impressos, em geral, muitos deles membros da *Arcadia Lusitana*, como o Cândido Lusitano, tinham critérios específicos, que podemos observar nos seus próprios textos, como por exemplo:

Pretende Antonio Pinto de Carvalho fazer representar no novo Theatro da Villa de Chaves a Comedia intitlada – Entre agravios a Constancia -. Esta Comedia he uma tradução da Opera de Metastacio – Simiramis -. O Author lhe introduz algumas scenas escuzadas, com episódios estranhos da Fabula, talvez pa. se accomodar ao abuso com que o povo costuma gostar do Theatro. Comtudo como não contem couza que ofenda a Religião, e Regalias do Estado sou de parecer se lhe conceda a licença que pede.

Lxa. Conferencia de 28 de abril de 1776

Antonio Sta. Mta. Lobo da Cunha.³⁶¹

Os elementos que o censor Santa Maria Lobo da Cunha argumenta para a liberação ou não do texto são de ordem moral, diretamente relacionados com o conteúdo da peça, mas também de ordem formal, pensando a estrutura do texto e a presença de determinados tipos de cenas, as tais cenas “escuzadas, com episódios estranhos da Fabula”. Era preciso não ofender a Igreja nem a figura do monarca, mas só isso não bastava. Era preciso também seguir um certo padrão de linguagem, e sobretudo garantir a proximidade da obra original. As chamadas adaptações “ao gosto português”, estruturadas sobretudo pela inserção de personagens cômicos chamados de “graciosos”, eram geralmente criticadas e muitas vezes proibidas. Nas palavras de Miranda:

Denunciam-se as situações absurdas oferecidas na tradução portuguesa; denunciam-se a falta de rigor e a ausência de lógica na arquitectura da obra; defende-se a língua portuguesa das impropriedades apresentadas pelo texto; defendem-se as páginas de Metastasio. Escrevia o censor, resumindo situações que, no seu parecer, invocava e retratava: “A opera intitlada Linceo e Ipermestra que se diz traduzida em Portuguez do Original Italiano de Metastasio he indigna de se imprimir, pelos abusos e frioleiras que contem, e que eu julgo forao todas forjadas no corrupto cérebro do Traductor” enquanto, em outro passo da sua apreciação, depois de se referir e de vir a campo com exemplos tirados da versão portuguesa, clamava indignado: “Que direi das impropriedades que encontrão nesta Traducção!” – a reimpressão da obra não se fez.³⁶²

³⁶¹ MIRANDA, José da Costa. *Apontamentos para um futuro estudo sobre o teatro de Metastasio em Portugal, no séc. XVIII*. Separata de Estudos Italianos em Portugal, n. 36, 1973, p. 135.

³⁶² Ibid., p 137

É importante salientar que a ideia de adaptação de um texto operístico não era por si só um problema, havia inclusive uma prática comum setecentista de ajustes de libretos, ocorrendo pela necessidade de cortar ou acrescentar números musicais, para inserir transformações na cena e agilizar o ritmo dos espetáculos. Os textos possuíam uma grande volatilidade, sendo pouco provável o estabelecimento de uma versão definitiva.³⁶³ O próprio Metastasio chegou a comentar em correspondências que o monarca D. José I havia lhe encomendado uma ópera e pediu adaptações³⁶⁴. Outra prática extremamente comum no período era a reutilização de libretos com músicas de diferentes compositores. Uma mesma ópera de Metastasio poderia ser musicada dezenas de vezes, alterando certamente toda a dinâmica do espetáculo.

Entretanto, o que convencionalmente se popularizou como “gosto português” configura-se não só como adaptação, mas também como recriação de determinados trechos da peça. A grande polêmica para os censores da Real Mesa Censória seria a vulgarização dos textos teatrais, que já traria um rebaixamento do próprio estilo melodramático, ou seja, pensando nos censores árcades, estamos tratando de uma vulgarização potencializada. Um argumento comum no discurso dos censores seria de que o tradutor não teria tanta responsabilidade quanto o rebaixamento do gosto do público, que procurava espetáculos teatrais de “baixa qualidade”, que por sua vez seria “obrigado a render-se segundo situações chocarreiras, de baixo padrão, frases licenciosas e inclusão de personagens de todo estranhos à acção inicialmente conduzida no texto original.”³⁶⁵

É conhecido o texto de José Mascarenhas que resume as características dos textos “ao gosto português”³⁶⁶. Para o autor a introdução de *graciosos*, “à maneira do teatro espanhol”, como

³⁶³ cf. A pesquisadora italiana Daniela Di Pasquale refere-se em sua tese para o fenômeno de “*drammi metastasiani aggiustati*”. PASQUALE, Daniela di. *Metastasio al gusto portoghese*: Traduzioni e adattamenti del melodramma metastasiano nel Portogallo del Settecento. Roma: Aracne, 2007, p. 96.

³⁶⁴ Daniela di Pascuale comenta que havia uma assiduidade no contato comercial entre Itália e Portugal em matéria de representação teatral. Ibid., idem. Ver também: BRITO, Manuel Carlos de. *Estudos de história da música em Portugal*. Lisboa, Estampa, 1989, p. 115.

³⁶⁵ MIRANDA. op. cit, p. 134.

³⁶⁶ “Introduzir dois ou três *graciosos*, à maneira do teatro espanhol, frequentemente criados chocarrões, de vida desbragada, viciosos na linguagem e no comportamento cênico, como forma de cativar um público heterogêneo, ainda muito influenciado pela comédia espanhola de capa e espada; deslocar, para a nomenclatura nacional, localidades de outros países: por exemplo, substituir o eixo Veneza-Mestre-Treviso pelo de Lisboa-Almada-Azeitão, Alterar nomes de personagens estrangeiras, procurando correspondentes portugueses ou simplesmente outros nomes com maior associação cômica. Introduzir novas cenas, cortar a extensão de solilóquios ou diálogos mais longos ou, ainda aumentar as falas de determinada personagem, dando-lhes um maior peso dramaturgo, solilóquios próprios e outras contracenias; separar, de um lado, escritores e intelectuais que tentam trazer para Portugal, através da tradução literal, obras de grandes escritores estrangeiros [...] e, do outro, tradutores/adaptadores escriturados ou assalariados texto a texto, ligados a companhias ou salas de teatro, como o próprio Nicolau Luis e os demais escritores daquelas salas. Ignorar na edição, frequentemente o nome do autor estrangeiro a que se refere a obra, mas também, de igual forma, o nome do tradutor/adaptador. Traduzir a prosa para verso e vice-versa, e alterar a medida do verso. adaptar, às exigências da censura, os diálogos, as temáticas e o enredo de tudo o que pudesse ser motivo de recusa censória, expurgando questões do foro religioso ou político.” Ibid., p. 97

“criados chocarrões, de vida desbragada, viciosos na linguagem e comportamento cênico” era uma forma de cativar um público ainda muito influenciado pela comédia espanhola. Com função predominantemente cômica, essas personagens criavam um desvio da trama principal que muitas vezes não tinha relação direta com a mesma.

Para se ter uma ideia, dos textos apresentados na Casa da Ópera de Vila Rica até 1775, *Olimpiade* e *Alexandre na Índia*, ambos de Metastasio, possuem edições “ao gosto português” publicadas em Lisboa. Esta última, por exemplo, foi publicada como *Opera Nova Vencer-se é maior valor, traduzida do italiano em o portuguez idioma, e ornada ao gosto dos Lusitanos Teatros pelo M. C. De M. M.*, na Oficina de Francisco Borges de Sousa, em 1764.³⁶⁷ Posteriormente, em 1792 houve uma nova impressão denominada “Comedia Nova intitulada Vencer-se he maior valor ou Alexandre na Índia, do abade Metastasio”.³⁶⁸

Ao texto original, foram adicionados os criados Calote, Enredo e Trapaça, os três *graciosos*. Visivelmente as cenas dos criados não possuíam a menor relação com o enredo principal metastasiano, constituindo fragmentos cômicos no meio do enredo sentimental e moralista de Alexandre, como por exemplo, a cena em que Trapaça, criada de Cleoside é trancada pelo pai Enredo, criado, num templo religioso, por ser “namoradeira como a mãe”. No trecho em questão, Calote, descobre o paradeiro de Trapaça e conversa com ela, cortejando-a. Chega o pai, Trapaça foge, e Calote, percebendo o risco que corre, veste-se de preto e representa um fantasma:

Calote: Teros maõ, fibros veia.

Enredo: Ai, que me mata, Plutaõ!

Calote: Plutaõ ser Deusa do inferna.

Mim ser outra coiza.

Trapaça: Ai meu Pai, que cousa é esta?³⁶⁹

³⁶⁷ Opera nova intitulada Vencer-se he Mayor valor/ Pietro Metastasio; traduzida do italiano (...) 1764. No caso de Olimpiade há duas edições encontradas de 1787: Olimpiade : opera dramatica / do abbade Metastazio. Lisboa : Offic. de Domingos Gonsalves, 1787, e Comedia Nova intitulada As rigorosas leis da amizade compridas em Olimpiade, do Abbade Pietro Metastasio. Lisboa: Offic., de Filipe da Silva e Azevedo, 1787. Ambos os textos são encontrados na Coleção de Teatro de Cordel da Biblioteca Calouste Gulbenkian. Disponível em: https://www.biblartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1J8I6N2196552.997135&menu=tab13&aspect=subtab63&npp=20&ipp=20&spp=20&profile=ba&ri=&index=.GW&term=olimpiade&limitbox_1=COL01+%3D+TC&x=0&y=0&aspect=subtab63. Acesso em: 20 de janeiro de 2019.

³⁶⁸ Comedia Nova intitulada Vencer-se he maior valor ou Alexandre na Índia, do abade Metastasio. Lisboa : Offic. de Francisco Borges de Sousa, 1792, p. 14.

³⁶⁹ Ibid., p. 15.

É difícil saber com precisão qual versão de *Alexandre na Índia* deve ter chegado às mãos de João de Souza Lisboa para ser encenada em sua Casa da Ópera. Mas no caso de *Coriolano*, outra obra representada no teatro, tudo indica que seja uma versão de uma obra europeia³⁷⁰ adaptada “ao gosto português” com a inserção de dois graciosos. Em Portugal o único texto que faz menção ao personagem de Coriolano, general de Roma, intitula-se *As lágrimas da beleza sam as lágrimas que mais vencem*, publicada em 1784.³⁷¹

Há também em Minas Gerais dois conhecidos manuscritos publicados por Tarquinio J. Barbosa de Oliveira e Suely Maria Perucci Esteves de traduções adaptadas “ao gosto português” de Metastasio, como *Demofoonte em Trácia ou Mais vale amor do que Hum Reyno* e *O mais heroico segredo ou Artaxerxes*³⁷², mas ainda não foram encontrados documentos que comprovem suas respectivas encenações na Casa da Ópera.

João de Souza Lisboa teria comprado algum cordel em uma de suas idas à Portugal? Ou teria conseguido algum através de um mercado ilegal de circulação de obras da metrópole para colônia? Qual seria o seu tamanho? Seria ainda uma possível tradução de algum poeta árcade mineiro, como comentamos anteriormente? Num terreno movediço de especulações, somente hipóteses podem ser traçadas. Sabendo das inúmeras dificuldades para constituição do repertório do seu teatro, como vimos nos exemplos acima, é mais coerente imaginar que o coronel tinha acesso a adaptações, cópias, rascunhos baseados nos cordéis e publicações portuguesas. Fragmentos de comédias e óperas encenadas em Portugal, que por sua vez, baseavam-se em grande parte, em

³⁷⁰ Não encontramos um versão operística de Coriolano do século XVIII. Há uma ópera do italiano Luigi Romanelli intitulada *Coriolano ossia L'assedio di Roma*, apresentada em 1808 no Teatro Scalla de Milão. Há também a tragédia shakespeariana homônima, de 1608. Por se tratar de tema clássico referente à história do general romano Caio Márcio, é de se supor que houvesse outras versões do mesmo mote escritas por autores europeus setecentistas.

Nos arquivos da Sala da Jorge de Faria da Universidade de Coimbra, da biblioteca digital da Fundação Calouste Gulbenkian e do Teatro D. Maria II, em Lisboa, é possível consultar coleções de cordel composta por centenas de títulos. Do repertório apresentado na Casa da Ópera de Souza Lisboa, encontramos muitos títulos semelhantes, mas praticamente todos posteriores à representação em Vila Rica.

³⁷¹ *Comedia Nova intitulada As lágrimas da bellezza sam as armas que mais vencem, de autoria anônima*, publicada em Lisboa, na Officina de Domingos Gonçalves, em 1784.

³⁷² Tarquinio Barbosa de Oliveira e Suely Maria Perucci Esteves atribuem a autoria de um dos manuscritos a Claudio Manuel da Costa. Entretanto os musicólogos Rosana Marreco Brescia e Rogério Budasz divergem dessa atribuição, pois dificilmente um poeta como Claudio Manuel da Costa faria uma cópia dos folhetos de cordel trazidos de Lisboa “sendo ele próprio capaz de fazer uma tradução diretamente do italiano, de forma mais fiel ao texto do poeta Cesario. Tal função poderia ser atribuída a qualquer empresario teatral basicamente alfabetizado. Note-se que a caligrafia do manuscrito de Mariana tampouco corresponde à de Claudio Manuel da Costa, e que o manuscrito é comprovadamente posterior à morte do poeta árcade.

Ver: OLIVEIRA, Tarquinio J. Barbosa. *Comédia do mais heróico segredo- Artaxerxes*. In: Anuário do Museu da Inconfidência, v. 07, 1984; ESTEVES, Suely Maria Perucci. *Ópera de Demofoonte em Trácia*. In: *Anuário do Museu da Inconfidência*, 1990. Ver também: ESTEVES, Suely Maria Perucci. *A Ópera de Demofoonte em Trácia*: tradução e adaptação de Demofoonte, de Metastásio, atribuídas a Cláudio Manuel da Costa, Glaucete Saturnio. Dissertação de Mestrado. USP, 2007; BUDASZ, op. cit., p. 84 e BRESCIA, op. cit., 2010, p. 99.

traduções e adaptações de peças espanholas, italianas, francesas. A partir de seus agentes em outras regiões da colônia, assim com em Portugal, algumas edições integrais devem ter chegado às mãos de Souza Lisboa em Vila Rica. E em menor quantidade ainda seriam aqueles que Souza Lisboa teria escolhido integralmente. Na prática, o coronel lidou com o possível: mesmo se quisesse, não tinha condições materiais de escolher o que colocar em cena. O texto que chegasse às suas mãos, mesmo que faltando partes, poderia ir para os palcos da Casa da Ópera.

Entre os textos fracionados, sejam originais ou adaptações de adaptações, somadas às recriações locais a partir da necessidade de constituir um libreto a ser encenado, a Casa da Ópera de Vila Rica apresentou espetáculos representativos do imaginário cênico setecentista português, e aparentemente as polêmicas da Arcadia Lusitana e dos censores da Real Mesa Censória não interferiram na escolha de libretos para o palco de Vila Rica. Cláudio Manuel certamente teria suas preferências, assim como o Conde de Valadares. Como homens cultos, é provável que aspirassem a uma programação próxima dos teatros régios portugueses, com o melhor da ópera setecentista italiana com os libretos de Metastasio. Possivelmente, se desejassem algo cômico, seria Goldoni quem deveria ocupar os palcos do teatro.

João de Souza Lisboa e Marcelino José de Mesquita flertaram ora com o apelo comercial e popular, ora com projeto literário dos árcades mineiros: Metastasio, Goldoni, Cláudio Manuel da Costa, e os famosos entremezes cômicos tomaram conta do palco da Casa da Ópera, entre os quais, o “Novo e gracioso entremez” *Siganinha*, que também esteve na programação do teatro do Salitre, em 1794.

2. 10 *Siganinha* e graciosos na Casa da Ópera de Vila Rica

O entremez *A Siganinha, ou o velho logrado pela sagacidade da criada*, de autoria anônima, gira em torno das peripécias de Pepa, uma cigana, que juntamente com seu esposo, Pipo, espanhol, trabalham juntos para dar um golpe no velho Mauricio, apaixonado por Pepa. Há uma trama paralela entre os namorados Narciza e Anacleto, filhas do velho, e seus pretendentes, Florindo e Roberto. Ainda há o criado cômico de Maurício, Lourenço, que age como uma espécie de *gracioso*, um tipo de personagem cômico que estrutura o gênero teatral dos entremezes. Para analisar a forma dramatúrgica, é preciso também especular sobre o trabalho de cena dos *graciosos*.

Coleção de cordel Sala Jorge de Faria. Universidade de Coimbra. Fotografia da autora (2019)

De acordo com Evangelina Rodriguez Cuadros, desde o final do século XVI aparecem menções na dramaturgia de Lope de Vega à caracterização *a lo gracioso* como sinónimo de *a lo ridículo*, *de ridículo*, *mui a lo ridículo*. A descrição indica uma fixação léxica de uma composição gestual, verbal e de indumentária para o comediante, que pode ser comparada ao arlequim da *commedia dell'arte* italiana e às figuras cômicas populares com grande capacidade de improvisação de discurso, parodiando a retórica cultista ou conceptista, com jargões e jogos de linguagem. Na ópera italiana, o tipo cômico era chamado como o *cantor buffo*, definido como o ator dos chamados *intermezzos* ou *entreatros* cômicos, representados entre as óperas. Na tradução portuguesa de *O teatro à moda* é curiosa a nomenclatura e adaptações que o autor faz do texto italiano. O *cantor buffo* era agora o *gracioso*, intérprete dos *entremezes*:

Os graciosos pretenderão que o seu salário seja igual ao dos actores sérios, maiormente se no seu papel houver entoações, passos, trinados, cadências, etc. (...) Louvarão muito os actores da ópera, a música, o livro, os comparsas, etc., atribuindo-se, porém, a si e ao seu préstimo o bom sucesso da ópera, quando ela for bem aceita. Sempre representarão os mesmos entremezes, pretendendo (e com muita razão) que os cravos sejam afinados ao seu modo. Se algum entremez não for bem aceito, se desculparão dizendo que o não entendem.³⁷³

O personagem do *gracioso* é vinculado sobretudo ao gênero do entremez. Como o arlequim, o comportamento da personagem cômica baseia-se em sua fome constante e em seus casos amorosos com as criadas, enquanto trabalha para seu amo. E, ao contrário deste último, que age impulsionado por valores abstratos como a *honra*, *moral* e *dever*, a figura cômica compromete-se exclusivamente com a própria sobrevivência numa sociedade estamental.

Seu antepassado mais longínquo seria o escravo das comédias greco-latinas, sendo o gracioso o descendente moderno dessa “linhagem” de personagens cômicos no mundo ibérico. Nas comédias espanholas, a figura tem a função de conselheiro do amo, a quem critica com frequência. Por vezes, transforma a crítica em paródia, até a obtenção de benefícios pessoais. Para Maria Helena Pessoa Santos, o *gracioso* revela a “inoperância de determinados procedimentos idealistas e espiritualizantes que tendem a ser ironicamente subvertidos”, quando colocados em contraste em relação a um tipo de comportamento que evoca os domínios do escatológico e do baixo corporal, e, ao mesmo tempo, a sabedoria popular.³⁷⁴

No texto *A Siganinha*, curiosamente, três personagens falam com sotaque espanhol: Lourenço, Pepa e Pipo. A fome constante do primeiro, o *gracioso* Lourenço, é evidenciada, por exemplo no diálogo com seu amo, o velho Mauricio: “ah, senhor mi amo, saiba, que non trouxe mas q ervas, e sardinhas de salmoira, que estão bem gordias e tezas; tudo importa artes bintens; salbo el erro; beja, beja; dez rieis”. Ou na fala: “Ah, senhor, tudo em casa he lazeira: eu estou com fome de palmo, nem posso tiner-me nas piernas: Na terra a broa de abintes/ Fartaba hum homem deveras”³⁷⁵. Lourenço termina a cena com uma ária em que diz: “A barriga sempre ronca/ siempre anda rum rum rum/ Num ai broa, num ai baca;/ Num ai nada de bacum./ Ai la, le le, la le, Galicia./

³⁷³ CUADROS, Evangelina Rodriguez. *La técnica del actor Español en el Barroco*: Hipóteses y documentos. Madrid: Castalia, 1998, p. 49.

³⁷⁴ SANTOS, Maria Helena Pessoa. *Breves notas para uma definição tipológica do gracioso na literatura dramática de cordel do século XVIII*. Dissertação de mestrado, Universidade de Coimbra, 1993, p. 20-1.

³⁷⁵ Novo e gracioso entremez intitulado A siganinha, ou o velho logrado pela sagacidade da criada, que por querer casar com ella ficou sem filhas, sem noiva, e sem dinheiro. O qual no ano de 1794, se representou no Theatro do Salitre com geral acceitação. Lisboa, na officina de Antonio Gomes, 1794, p 05. Acervo Sala Jorge de Faria da Universidade de Coimbra.

Leve o demo el viego tonto, / a fome, mas a codicia”³⁷⁶

A fixação de Lourenço, dá lugar à astúcia de Pepa, a cigana que rouba o coração de Maurício e logo vê a oportunidade de lhe aplicar um golpe financeiro, junto a seu marido, Pipo. As cenas cômicas são entremeadas por cantos e danças, sugerindo uma destreza física, também comum aos *graciosos*, como, por exemplo, no diálogo entre Lourenço e a filha de Mauricio, Narcisa:

Sahe Lourenço com as castanholas.

LOURENÇO: Tenemos hoje festança,/ e para ella num tardo/ com las mias castanholas;/
Las sardinhas luego escamo

NARCISA: Que loucura he essa tua?

LOURENÇO: Dixe-me sanhor mi amo,/ que largasse da cosinha/ para bir para o
fandango.³⁷⁷

Em Portugal, o gracioso, apesar de toda a carga pejorativa ligada ao problema histórico da herança espanhola na cultura teatral portuguesa, era uma figura presente nos teatros públicos e de grande sucesso: a persistência do personagem nas dramaturgias e na cena revela o interesse dos espectadores e toda sua potencialidade cômica - e mercadológica.³⁷⁸

Em uma comédia metateatral intitulada *Anatomia Cômica*, de autor anônimo, publicada em 1789, há alguns elementos para analisar o apelo comercial dos entremezes e seus graciosos. O texto começa com um diálogo no teatro entre o empresário Gellazio, o maquinista Pascallino, o cômico Ambrozio, a “dama do teatro”, Aurelia, e o gracioso Matuzio:

Gellazio: Não sei como isto ha de ser! Vejo-me doido: por uma parte dos Compositores com empenhos para lhe aceitar obras; pela outra os Comicos desesperados, porque não presta para muitas, e eu no meio desta tormenta sem poder dar-lhe remedio; saõ horas de ensaio, e já estou receando ouvir queixumes.

Pascallino: Senhor Impressario, como V. m., não quer abandonar estes Compositores infernaes, que contaminão o Theatro, eu me ponho ao fresco; porque e o publico ha de desgostar-se, e eu não quero perder meu credito.

³⁷⁶ Ibid., idem.

³⁷⁷ Ibid., p. 06.

³⁷⁸ Em Portugal, na primeira metade do século XVIII, no governo de relativa estabilidade econômica e política de D. João V (1708-1750), beneficiado pela descoberta de ouro e diamantes de Minas Gerais, a prática teatral ainda repercutiria “resíduos seiscentistas” - fazendo alusão ao livro de Afonso Avilla - dividindo-se entre a corte, com representações em círculos restritos, a Igreja, com as tragicomédias jesuíticas, escritas e representadas em latim e o Pátio de Comédias ou das Arcas, especie de “corrales” espanhóis, administrado pela Santa Casa de Misericórdias. AVILA, Affonso. *Resíduos Seiscentistas em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967.

(...)

Aurelia: Não me faz conta representar no seu Theatro, Senhor Gellazio, V. m. não atende nem ao publico, nem ao nosso trabalho: antes quero ganhar menos em outro Theatro, do que ver-me obrigado representando pessoas insulças, e desta forma...

Gellazio: Vossas mercês querem matar-me, em todos os Theatros ha boas, e más pessas, e não póde tudo ser tolhurno, e eu...

Matuzio: Nem que V.m. me dobre o partido, eu fico no seu Theatro, faço-me em pedaços para dar algum sal ás frioleiras que V. m. Faz pôr em Cena, em termos de botar sangue pela boca, e por esta razão oculufuorum.

Gellazio: Se qualquer de Vossas mercês estivesse em meu lugar faria o mesmo.

Todos: Eu não.

Gellazio: E como hei de satisfazer aos empenhos de pessoas que tem camarotes fixos?

Aurelia: Pois he melhor enganar o publico annunciando-lhe huma péssa boa, e achando-se com huma ridícula cheia de puerilidades, e inepeias.

Matuzio: Ha de perder-se por força o conceito, e haõ de fugir os Espectadores; pois quem he que quer dar dinheiro por ouvir tolices sem senso comum, nem unidade, nem interesse.

Pascallino: Se não dá providencia...

Matuzio: Se não tem dó de nós..

Todos: Procure

Ambrozio: Galan.

Pascallin: Maquinista.

Aurelia: Dama.

Matuzio: Gracioso.³⁷⁹

O problema da qualidade das peças é colocado em chave cômica pelas personagens que desempenham diferentes funções no teatro. O conflito coloca-se para o empresário Gellazio porque além de estar ameaçado de perder seus funcionários, os quais numa espécie de “crise existencial” no ambiente de trabalho exigem “boas dramaturgias”, há também o risco de se perder parte dos espectadores. A justificava de que “ha boas e más pessas no teatro” não seria suficiente para convencê-los.

A comédia desenvolve-se com a entrada de quatro dramaturgos que propõem diferentes enredos e formas de textos a serem representados no teatro. Um deles traz um “entremez de muita qualidade” e comenta que “para se ter huma pessaa boa basta huma Aria que tem de gracioso”. Na leitura de seu texto há a descrição de cena de que “o ar deve estar turbado fazendo trovoens, e alguma chuva” e com personagens como “Pantufo o gracioso”, “Henrique segundo” e “Pacobio terceiro”. Em seguida, outro traz “huma pequena pessaa em verso lirico” intitulada “Entremez novo as Regateiras arriminadas” que se passa no mercado de peixe. Depois, vem um dramaturgo com a

³⁷⁹ Nova e pequena pessaa intitulada Anatomia Comica. Lisboa: Officina de Francisco Borges de Sousa, 1789, p. 2-3. Sala Jorge de Faria, Universidade de Coimbra. JF 2-4-46.

obra “Alexandre Victorioso em Arbeles”, uma “Tragedia em Tragédia”. O próprio escritor lê: “a primeira scena he nas margens do Granico, e aqui falla Parmeniaõ com Alexandre: Senhor, a vossa gloria incomparavel já sobe de um póllo para outro póllo, e a vossa fama nas azas da mesma vai já voando nos confins da Grecia.” Por último, vem o quarto dramaturgo com um “engraçado entremez” baseado na história de Dom Quixote e Sancho Pança, chamado “Sancho pança alagartado”.

A ridicularização dos dramaturgos e de seus textos na peça (são todos expulsos pelos artistas e funcionários do teatro) revela um problema concreto do mercado teatral e editorial: a demanda por novidades que atraíssem o público gerou uma produção de textos cômicos que se repetem em temas e formas, adaptações de adaptações, perdendo a idealizada “qualidade” ao reproduzir fórmulas duvidosas. Por outro lado, é inegável o sucesso de público das comédias “espanholadas, ao gosto português” e seus *graciosos*. Não é a toa que o tipo cômico tenha chegado à Casa da Ópera de Vila Rica.

No dia 13 de julho de 1770, João de Souza Lisboa enviou uma carta ao Reverendo Dr. João Caetano Pinto, residente em Sabará. No texto, após discorrer sobre pagamentos e negócios, o coronel escreve:

(...) E também terá chegado a notícia de vossa mercê que mandei fazer aqui huma Caza de Opera que se acha concluída mas o melhor lhe falta que são algumas figuras para representar o gracioso para os papeis de bobo se um ahy tiver noticias de algum sogeito que tenha o exercitado em operas e ainda não tenha propriedade para representar eu careso dellas (...) ³⁸⁰

Duas informações chamam a atenção neste trecho. A primeira diz respeito à carência de atores especializados para representação. Lisboa tinha a necessidade de contratar um ator que desempenhasse a função de “gracioso” no palco de sua Casa da Ópera, entretanto, esse ator poderia ter ou não experiência no ofício da representação de óperas. Ou seja, ele poderia ser um ator em formação ou mesmo um amador que nunca tenha representado esse tipo de figura cômica. Bastaria um desejo ou até mesmo a necessidade de trabalho. Seria “algum sogeito que tenha o exercitado em operas e ainda não tenha propriedade para representar”.

A “propriedade para representar” diz respeito a uma experiência prévia que garantiria a capacitação do artista, em outras palavras, uma *especialização*. Entretanto, a demanda por artistas e

³⁸⁰ CARTA enviada por João de Souza Lisboa ao Reverendo Doutor João Caetano Pinto em 13 de Julho de 1770 sobre a contratação de um gracioso. Belo Horizonte, APM, CC 1205 , fl. 28.

repertórios não necessariamente afirma um processo de profissionalização do teatro ou uma institucionalização dessa atividade cultural.

Por outro lado, estamos tratando de um tipo de ator que seria especialista na representação da figura cômica típica dos textos setecentistas portugueses. Seria possível ter uma imagem mais concreta do trabalho de ator para este personagem vital nas comédias portuguesas?

Evangelina Rodriguez Cuadros descreve três características do trabalho do comediante para a composição de um *gracioso* através do estudo de dramaturgias do século de ouro espanhol: em primeiro lugar seria a liberdade de atuação. Muitos textos indicam movimentações sempre com a observação “si puede ser”; “si quisieren”. Em segundo lugar, a improvisação a partir da vestimenta do ator, como na indicação: “quitase la sotana y ha de quedar como diablo. Quítase la túnica de demônio, y queda con otra blanca y pónese una cabellera rubia”; e por fim, o uso da máscara.³⁸¹ As três possibilidades de atuação se combinariam em determinados textos, revelando uma preparação comum que todo ator deveria ter: o desenvolvimento de técnicas corporais, como a acrobacia e a dança - substitutas muitas vezes do discurso verbal.

Não só os *graciosos* dotavam dessas habilidades. A *commedia dell'arte*, produziu uma sólida tradição iconográfica que permite imaginarmos as possíveis movimentações dos arlequins. Se há diferenças para o caso espanhol, podemos pensar nas prováveis continuidades em termos de composição cênica.

³⁸¹ CUADROS, op. cit., p 111.

Antigo Pátio de Comédias, em Lisboa.

Pintura presente no livro *Portugal nos séculos XVII e XVIII: quatro testemunhos*³⁸²

A improvisação também seria um ponto em comum. No caso italiano, a crítica atual redefine o conceito de improvisação praticado pelos profissionais italianos dos séculos XVI e XVII como um arquivo de sistematização pessoal de repertórios verbais ou gestuais previamente determinados. Portanto, uma forma, ainda que peculiar, de retórica verbal e gestual a partir dos papéis cênicos, como os *arlechini*, *innamoratti*, os *vecchi*, os *zanni*, os *capitani*, os *dottori*, etc³⁸³. Os *graciosos* possivelmente também teriam um repertório corporal previamente estabelecido, que seria contextualizado a partir dos temas das comédias e entremezes a serem apresentados.

Outra fonte interessante para a análise dessas figuras cômicas é através da leitura do manuscrito de uma tradução portuguesa da primeira parte de *Réflexions historiques et critiques sur*

³⁸² *Portugal nos séculos XVII e XVIII: quatro testemunhos*. Selecta a partir de quatro originais em língua francesa. CHAVES, C-B. Lisboa: Lisóptima, 1989.

³⁸³ cf. CUADROS, op. cit., p. 123.

*les différents théâtres de l'Europe avec les pensées sur la déclamation*³⁸⁴, de Luigi Riccoboni, o famoso ator e teórico italiano, diretor da Comédie-Italienne em Paris, de 1716 a 1731. Riccoboni possui uma vasta obra de escritos teóricos sobre representação, que inclusive foi traduzida em diversas línguas no século XVIII. A tradução portuguesa em questão, *Pensamentos sobre a Declamação*, foi dedicada ao Doutor Frei Joaquim de Santa Ana, um dos censores da Real Mesa Censória. Na advertência ao leitor, a edição do texto é justificada para auxiliar na “reforma de alguns abusos de que o Teatro necesita ser purgado, e fazelo digno de espectadores christãos, e conveniente a religião, razão e bons costumes”.³⁸⁵

Tudo indica que a tradução tenha sido encomendada pelo Frei Joaquim, tendo em vista a possibilidade de um projeto de reforma teatral, pois o texto vem acrescido de comentários do autor português. Entretanto, a motivação religiosa explicitada na advertência, induzida também pela dedicatória do texto a um frei da Igreja Católica, não determina um projeto concreto de teatro: há apenas um desejo abstrato de reforma do que estava estabelecido, até porque o manuscrito está incompleto.³⁸⁶

O texto original de Riccoboni é voltado para o trabalho do ator, com exemplos técnicos de sua experiência como comediante e diretor de teatro, almejando uma interpretação menos mecanizada, baseada em convenções e artifícios, presente no teatro francês do período. Esta outra forma estaria mais próxima do que ele chama de “tons de alma”, de “sentir o que se diz”³⁸⁷.

³⁸⁴ RICCOBONI, Luigi. *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de L'Europe avec les pensées sur la déclamation*. Paris: De l'Imprimerie de Jacques Guerin, 1737. O livro foi traduzido para o inglês em 1741, com segunda edição em 1754, por autor anônimo, e esta última dedicada ao ator inglês David Garrick. RICCOBONI, Lewis. *A general History of the stage, from its origin. In which the several theatres of Europe, those particularly of Italy, Spain, France, England, Holland, Flanders, and Germany, with regard to their excellencies and defects, are critically compared with each other; the various management of them described; and the characters, manners, and persons of the principal performers considered. Together with two essays; on the art of speaking in public, and a comparison between the antient and modern drama. Translated from the eminent Lewis Riccoboni. The second edition. To which is prefixed, an Introductory discourse concerning the present state and players*. London: Printed for W. Owen at Temple Bar, and Lockyer Davis, 1754.

³⁸⁵ *Pensamentos sobre arte de declamação tirados das reflexões históricas, críticas sobre os diferentes Theatros da Europa por Luiz Ricoboni, compositor dos Theatros da Opera de Pariz, cujo emprego exercer por mais de quarenta annos. Traduzido da lingua franceza para servir de instrucção a oradores portuguezes. Oferecido ao Rmo. P. M. Doutor Frei Joaquim de santa Anna, religioso da religião de S. Paulo Primeiro Eremita, deputado da real mesa censória*. Lisboa, ANTT, caixa 325, r. 2332, f. 07.

³⁸⁶ Não foi encontrada outra cópia nos arquivos portugueses.

³⁸⁷ Enfin, pour rendre encore plus sensible la proposition que j'ai avancée de déclamer avec les tons de l'âme, d'où dépend la bonne ou la mauvaise réussite d'un Orateur, & pour expliquer ce que l'on doit entendre par les *tons de l'âme*, on n'a qu'à se souvenir de ce que personne ignore. *Sentir ce que l'on dit*, voilà les *tons de l'ame*. RICCOBONI, op. cit., 1737, p. 263.

“Enfim, para tornar ainda mais sensível a proposição que avancei sobre declamar com os tons da alma, ou de onde depende o bom ou mau sucesso de um Orador, e para explicar aquilo que devemos entender por tons de alma, nós temos somente que lembrar daquilo que se ignora. Sentir o que se diz, isso é os tons de alma.” (tradução da autora).

Ora, se Riccoboni já propunha um projeto de interpretação do orador, ou comediante, e se a tradução portuguesa almejava uma reforma teatral nos palcos de Lisboa, teria de se contrapor a uma situação pré-estabelecida em relação ao trabalho de ator, provavelmente também mecanizada e baseado em convenção. Entretanto, a discussão do autor anônimo português só se torna mais concreta quando cita a figura do *gracioso*:

He necessário sobre este ponto tomar grande cuidado, e distinguir a diferença que ha entre a mudança do rosto bastante q explica os sentimentos da alma, das viragens dos que galanteaõ com o semblante: a primeira he da propriedade do orador, mas as outras saõ da dependência do gracioso. O q entrar fortemente no entusiasmo necessário, e declamar com os tons da alma, chegará a fazer q o seo semblante responda e acompanhe as expressões da palavra pelas mudanças da cor q o sangue he ministra, cos movimentos diversificados q os músculos se formaõ. O acompanhamento dos olhos pode ser acompanhamento dos instrumentos a uma Bella voz que canta: seos olhos e a cara naõ acompanhaõ a Declamação, he como a cabeça e o baxo q deveriam acompanhar [ilegível] parassem: neste caso o prazer da muzica diminue, e o efeito da expressão enfraquese.³⁸⁸

Em Portugal, o *gracioso* seria um “galanteador” nos palcos, responsável por um tipo de composição cênica baseada na “ornamentação” física, que o impediria de alcançar os “tons da alma” ou os “sentimentos da alma”. No original francês, Riccoboni escreve o termo *Scaramouche*, um dos personagens da *Comedia dell’arte*, que ficou popular na França com o ator Tiberio Fiorilo. Este, no século XVII, deixou de usar as famosas máscaras do gênero cômico italiano, e passou a desenvolver as *grimaces*, como o próprio Riccoboni fala no texto original, que seriam as *caretas*.³⁸⁹ O gracioso poderia ser o ator com habilidades físicas e expressivas próximas da caricatura.

Seja essa forma de interpretação mais ou menos valorizada historicamente, dotada de grande apelo popular, pela sua comicidade em potencial, o *gracioso* era um tipo *especializado*. Em Minas Gerais havia uma espécie de tradição desde as primeiras grandes festividades públicas, como o *Triunfo Eucarístico*, de 1733, e o *Aureo Trono Episcopal*, de 1748, de mascarados saírem pelas ruas para anunciar a celebração. Eram artistas que, com brincadeiras, improvisos cômicos e jocosos,

³⁸⁸ *Pensamentos sobre arte de declamação tirados das reflexões históricas...* op. cit., p. 08.

³⁸⁹ No original: “Il faut cependant sur ce point prendre bien garde, & distinguer la différence qu’il y a entre le changement du visage qui exprime les sentiments de l’ame, & les grimaces de ceux qui jouent du visage: le premier est du ressort de l’Orateur: mais les autres sont l’apanage du Scaramouche.” RICCOBONI, op. cit., 1737, p. 258.

“É necessário, entretanto, prestar atenção neste ponto, e distinguir a diferença que há entre a mudança de expressões faciais que exprimem os sentimentos de alma, e as caretas daqueles que representam com o rosto: o primeiro é recurso do Orador; mas os outros são características do Scaramouche”. (tradução da autora)

recitavam poesias e agitavam o cotidiano da vila ao publicizar a agenda festiva.³⁹⁰ Nas *Cartas Chilenas*, de Tomás Antonio Gonzaga, o poeta ironiza:

Chega-se, Doroteu, defronte dele/ Um mascara prendado: não estima/ Os discretos conceitos, nem se agrada/ de ver executar vistosos passos./ Manda, sim, que arremedei o nosso bispo,/ Que arremedo, também, o modo e o gesto, / De um nosso general. São estes momos/ Os únicos que podem comovê-lo/ No público a mostrar risonha cara.³⁹¹

Os mascarados nas *Cartas Chilenas* imitavam o Fanfarrão Minésio, “nosso general”, fazendo alusão a gêneros de origem medieval chamados de arremedilho e momos.³⁹² O tipo cômico poderia bem assumir o papel dos *graciosos* no palco do teatro - e se a hipótese for verdadeira, provavelmente o trabalho do ator deveria dialogar com as máscaras de rua. Por outro lado, é interessante notar que não só artistas contratados participavam das “mascaradas” em Minas Gerais. Em processo do Tribunal da Inquisição na capitania, de agosto de 1735, há a seguinte descrição:

Diligência de inocência do padre José Bernardo da Costa, vigário em Campanha, por solicitação, que andando um negro pardo mascarado na sua presença abusando das cerimônias da igreja, com suas ações pelas ruas públicas com hábito a imitação de clerical, o mandou prender, sendo o negro do reverendo padre João Teixeira de Melo, se estimulou este de tal sorte contra o suplicante, com ódio e vingança lhe ergueu com notória calúnia a falsidade do horrendo crime de solicitação, tendo para isso induzido a uma parda forra chamada Teodora de Moraes prometendo a ela dois negros para dizer quando fosse perguntada que o suplicante a solicitara, ao que a dita parda tem confessado. Segue

³⁹⁰ “Deu principio aos festivos dias um bando por ministério de vários mascaras; uns aprazível objecto da vista nas diferenças do traje, e precioso da compostura; outros na galantaria das figuras assunto de riso, e jocosidade: todos por diferentes modos anunciaraõ ao povo a futura solenidade, desde os fins de Abril até três de Mayo.” MACHADO, op. citt., p. 193-194.

“Pelo decurso de oito dias sucessivos, e precedentes ao da solemnidade, sahião de tarde pela Cidade toda varias mascaras, differentes nos trajes, e na jocosidade dos gestos, os quaes em graciosos bandos, e poesias, que espalhavão ao povo, avisavão por celebre estylo a futura festividade.” RIBEIRO DA SILVA, Francisco. *Aureo Throno Episcopal*. Lisboa: 1749. Edição crítica e fac-similar In: AVILA, op. cit., v. II, p. 387.

³⁹¹ GONZAGA, op. cit., p. 286.

³⁹² Arremedilho é um gênero teatral popular da Idade Média apresentado geralmente depois de peças litúrgicas, baseado em um jogo cênico de declamação e a mímica. Há um documento que cita a representação de um arremedilho em Portugal no século XII. Alguns historiadores portugueses como Francisco Rebello definem o arremedilho como uma espécie de origem do teatro de Gil Vicente. REBELLO, L. Francisco. *Breve História do Teatro Português*. Lisboa: Bertrand, 2000, p. 18. Mascarada também faz referência a um tipo de divertimento cortesão baseado no disfarce por meio do uso de máscaras, o gênero coreográfico seria próximo do *momo*, também uma forma cômica popular que se utilizava de máscaras.

diligência para apurar a inocência do padre José Bernardo da Costa e a calúnia do padre João Teixeira de Melo.³⁹³

O uso de máscaras fazia parte de práticas jocosas e festivas da sociedade local que não necessariamente se vinculava a uma atividade remunerada. O pesquisador Carlos Versiani aponta que o edital das festas de 1786 permitia a diversão de qualquer um que quisesse sair mascarado pelas ruas “franqueando se a liberdade de dous mezes de Mascaras que devem principiar desde do dito dia treze”. Ao mesmo tempo, a Câmara ordenava evitar “toda desordem que possa prejudicar ao socego publico”³⁹⁴

Ora, se a prática de “máscaras” era comum a vários grupos sociais como forma de divertimento público, não necessariamente ligada a artistas especialmente contratados para desempenhar tal função com um tipo de formação específica, o problema da busca por atores para desempenhar papéis cômicos no palco do teatro persistia. Não seria tão fácil encontrar *operários* para trabalhar na Casa da Ópera, fazendo referência a denominação utilizada pelo Morgado de Mateus para o músico regente - derivada diretamente da palavra “ópera”.

Operário era o trabalhador da Casa da Ópera, sentido que revela um nível de especialização no ofício.³⁹⁵ Outra denominação peculiar aparece em uma carta de Souza Lisboa com um sentido parecido: “Hoje he q me da noticia de estar o d.o sugeito nessa Vila e que esta fazendo negocio de as vender a esses *operistas* dessa vila e quer seguir viagem p.a S. Paulo.”³⁹⁶ Entre operistas e operários, a busca por atores - e as dificuldades decorrentes dessa procura - é presente em outras cartas de João de Souza Lisboa.

³⁹³ DILIGÊNCIA de inocência do padre José Bernardo da Costa. PT/TT/TSO-IL/028/13404 – m0001 a m0040. [16/08/1735].

Agradeço à pesquisadora Keli Carvalho, do departamento de História da UFMG, pela indicação.

³⁹⁴ APM - CMOP - Cód.112 - A, fls 154 a 155v. Apud. VERSIANI, op. cit., 1995, p. 64.

³⁹⁵ Antonio Manso, espécie de diretor artístico do teatro, como vimos no capítulo 01, também seria chamado de “mestre da ópera” pelo governador da capitania. No Dicionário de Antonio de Moraes e Silva operário seria sinônimo de trabalhador. MORAES E SILVA, op. cit., p. 366. No Dicionário de Raphael Bluteau, de 1728, “operario” aparece como sinônimo de “obreiro”, metáfora religiosa do “obreiro do senhor” ou “operario evangélico”. BLUTEAU, op. cit., p. 34.

³⁹⁶ CARTA enviada por João de Souza Lisboa ao Capitão José de Souza Gonçalves em 5 de Março de 1775, à respeito do roubo de algumas óperas. Belo Horizonte, APM, CC – 1205, fl.256.

2. 11 Busca por atores

Nos primeiros anos de atividade, há poucos registros dos possíveis atores/cantores que teriam representado no teatro de Vila Rica. Tampouco sabemos detalhes sobre o estilo de interpretação. Rogério Budasz comenta que seria “um tipo de representação mais modesta, a meio caminho entre a “alta” e a “baixa” cultura, entre o teatro falado e o cantado, é o que se entendia no Brasil do século XVIII por “ópera”.³⁹⁷

Apesar de não termos muitos dados concretos, é apenas através das cartas de Lisboa que podemos constituir uma imagem dessas figuras. Além do documento de 13 julho de 1770 sobre o gracioso, menções à contratação de artistas são esparsas. Por exemplo, em 22 de agosto do mesmo ano, João de Souza Lisboa escreve ao alferes Antonio Muniz de Medeiros:

(...)Desse continente escrevia Jozé Bonifácio ao secretario do Senhor General e juntamente ao Cap. Antonio da Motta dicendo que tenha gosto de vir para esta casa sendo do agrado de S. Ex. Pois se desejava empregar no seu serviço, este dizia na carta do seu texto, e na carta do Mota dizia o mesmo mais (...) menos passar e so trazia se teria a acomodarse na Casa da Opera e que já não tinha vindo por não ter que gastar em caminho e juntamente. [...] em que vis cujas cartas se me mandarão mostras ves o que eu respondia logo dava não se duvida ser acomodado na Caza de Ópera se viesse e que enquanto ao seu transporte não teria duvida mandarlhe aos estes porque o dipoes me pagaria (...)³⁹⁸

No texto fica aparente que o tal de José Bonifácio ofereceu-se para trabalhar na Casa da Ópera por intermédio do “Senhor General” e que se hospedaria por um período no próprio teatro. Em outubro de 1770, Lisboa volta a escrever uma carta sobre a mesma figura:

Jozé Bonifacio aqui se acha nesta caza ainda não sei das suas abelidades as quaes se hão de ver a sinco do corrente que fas. O Sr. General annos e se faz huma opera de Gosto que lá chegará a noticia della sem embrago de que isto cá não tem que ver a vista de la.³⁹⁹

³⁹⁷ BUDASZ, op. cit., p. 20.

³⁹⁸ CARTA de João de Souza Lisboa enviada ao Alferes António Muniz de Medeiros em 22 de agosto de 1770 sobre o ator José Bonifácio. Belo Horizonte, APM. CC 1205, f. 31 e 31v.

³⁹⁹ CARTA enviada por João de Souza Lisboa ao Alferes Antonio Muniz de Medeiros em 3 de Outubro de 1770 sobre a presença de José Bonifácio na *Casa da Ópera* de Vila Rica. APM, CC – 1205, fls. 40v e 41.

João de Souza Lisboa dá a entender que Bonifácio fará sua primeira apresentação no dia 05 de novembro: seria um cantor ou comediante da ópera, pelo destaque à palavra “abelidades”? É possível também que fosse protegido do tal “Sr. General”, uma autoridade militar importante da região. Entretanto, apesar da indicação e proteção da autoridade, Bonifácio não tinha condições de alugar uma casa para si, pois continuava a morar na Casa da Ópera, como vemos num documento quatro anos depois, de 1774:

A mim se me entregão as solfas em luzas para remeter a vm.ce que são remetidas de Portugal pelo senhor seu filho Agostinho da Silva Campos, e que as cartas que as acompanhava me dis conduto já a remeteo a vm.ce as tomarei que faça entregues na que me escreve me suplica logrou a vmce o socorro e ahum a mezada por que he bem notória as despesas que são mayores em Coimbra do mefeito teve na pauta do de ____ vm.ce a deve socorrer por não há de ficar parado se o que aproveitado nisso fara o que entender e agora há o razão de postardes quando queira fazer a Joze Bonifacio que mora nesta Caza mandou pedir Agostinho de Almeida duas arias para essa senhoras se divertirem e tresladarem e a meu logo as mandou e forão doze como ate agora não tem vindo todos os dias me esta a falar nellas que as mandou vir logo a vm.ce que tendo ocasião o faça como essas senhoras tem mesma solfa e se quiser ficarde mim algumas arias que sejam do bom gosto vmce também ma mande e para as tresladar e as remeterei logo.⁴⁰⁰

Bonifácio teria se tornado também uma espécie de co-administrador da Casa da Ópera, um ajudante de Lisboa na busca por repertórios e partituras, além de uma provável presença nos palcos do teatro? E quem seriam essas “senhoras” que queriam se “divertir” com as arias? Seriam cantoras contratadas? Elas mesmas “tresladariam”, ou seja, traduziriam as peças musicais? Ou seria parte do publico ou pessoas da sociedade que queriam se apresentar?

O certo é que outros artistas passaram pelo tablado da Casa da Ópera de Souza Lisboa, inclusive mulheres. O ponto em comum que os unia, não seria as possíveis habilidades ou especialidades técnicas, mas sim - ironicamente - a cor da pele.

⁴⁰⁰ CARTA enviada por João de Souza Lisboa ao Tenente José da Silva Campos em 18 de julho de 1774 (a respeito do envio de árias para que as senhoras pudessem se divertir). Belo Horizonte, APM, CC – 1205, fl.21.

2. 12 Escravidão nos palcos da Casa da Ópera

Se na Europa setecentista a escravidão era tema de peças como *L'île des esclaves*, de Marivaux; *Inkle and Yarick*, de George Colman⁴⁰¹; no palco da Casa da Ópera de Vila Rica, era parte integrante da cena, a própria matéria prima que estruturava as representações, pois eram os atores e cantores, em sua grande maioria, mestiços e negros, homens e mulheres descendentes de escravizados ou até mesmo os próprios escravizados, que mesmo pintando suas caras, não escondiam o fenótipo racial: as mãos escuras eram vistas pelo público, como notou o viajante francês Saint Hilaire, na sua passagem por Vila Rica, em 1817: “Os atores tem o cuidado de cobrir o rosto com uma camada de branco e vermelho; mas as mãos traem a natureza que deus lhes deu, e provam que a maioria deles é de mulatos.”⁴⁰²

A observação de Saint-Hilaire não foi isolada. Tomás Antônio Gonzaga, frequentador da Casa da Ópera na década de 1780, no poema satírico inacabado *Cartas Chilenas*, compartilha da mesma impressão ao comentar as apresentações teatrais nas festividades em comemoração ao casamento real dos infantes portugueses, de 1786: “Ao gosto das Espanhas, bravos touros;/ Ordena-se, também, que, nos teatros, /Os três mais belos dramas se estropiem/ repetidos por bocas de mulatos;/ Não esquecem, enfim, as cavalhadas.”⁴⁰³

O comentário pejorativo do poeta revela seu descontentamento pessoal: como textos elevados poderiam ser “repetidos por mulatos”? É certo que numa sociedade onde a escravidão era valor e mediava todas as relações, a ideia de trabalho manual ou mecânico, mesmo realizado por profissionais livres, como artesãos, carpinteiros, arquitetos, pequenos comerciantes, era sinônimo de um trabalho rebaixado. O intendente Teixeira Coelho, em 1780, já bem observava que não havia “na capitania de Minas nem um homem branco, nem uma mulher branca que queiram servir porque se persuadem que lhes fica mal um emprego que eles entendem que só compete aos escravos”.⁴⁰⁴

Se a elite branca da sociedade mineira ocupava os cargos administrativos, jurídicos e eclesiásticos, para os homens e mulheres pobres e livres, nem escravizados nem ricos, sobrava a possibilidade de tentar a vida ocupando posições num crescente mercado interno local, o que incluía

⁴⁰¹ MARIVAUX, Pierre de. *L'île des esclaves*. Comédie en un acte. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy. À Paris, 1725; COLMAN, George. *Inkle and Yarick*: a opera in three acts, 1787.

⁴⁰² SAINT-HILAIRE, op. cit., p. 73.

⁴⁰³ GONZAGA, op. cit., p. 270.

⁴⁰⁴ TEIXEIRA COELHO, José João. *Instrução para o governo da Capitania de Minas Gerais (Manuscrito de 1780)*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e culturais, 1994.

a profissão de artista. No caso de Minas Gerais, as especificidades de sua vertiginosa formação, estruturaram uma sociedade com certa mobilidade social. Diferentemente de outras capitanias da América Portuguesa, em Minas era possível galgar mais rapidamente relativa ascensão social, o que possibilitou, por exemplo, o caso de alguns escravizados comprarem sua própria alforria, ou mesmo negros recém libertos ocuparem novos lugares sociais.

Essa particularidade de Minas Gerais, no entanto, não fez com que as desigualdades abissais se dissolvessem. Ao contrário, os chamados “desclassificados do ouro”⁴⁰⁵, a massa pobre e miserável da sociedade mineira multiplicava-SE ocupando por vezes o lugar social da vadiagem, do marginal, da mão-de-obra barata e disponível.

Parte desse fenômeno se deve aos números relativos à população de escravizados e seus descendentes em Minas Gerais. O censo demográfico de 1776, aponta um total de 319.769 habitantes na capitania. Desse número, 249.105 eram de ascendência africana, dos quais 174.135 eram escravizados. Para centrarmos somente em Vila Rica, com número total de habitantes de 78.518, os brancos eram apenas 16% da população. Ou seja, havia 65.839 homens e mulheres “pretas” e “pardas” circulando pelas ruas, trabalhando na cidade, em roças e lavras próximas.⁴⁰⁶

Esses homens e mulheres pertenciam a comunidades afro-diaspóricas, com origem em partes da África Central e África Atlântica, do Alto Guiné a Benguela, e embarcavam, em sua grande maioria, dos portos da Costa da Mina para a América portuguesa.⁴⁰⁷ Os que chegavam com vida do longo e terrível trajeto, traziam consigo práticas culturais diversas que tiveram de ser reinventadas como estratégia de sobrevivência em situação de cativo.

Naquele vasto território, havia muita riqueza convivendo com a pobreza extrema. A composição complexa da sociedade de maioria negra e mestiça, estruturada pelo trabalho escravo, gerou uma atmosfera de tensão social constante. Formas de escapar da barbárie da escravidão foram construídas. De acordo com o pesquisador Carlos Magno Guimarães, de 1710 a 1798 pelo menos 160 quilombos, as chamadas agrupações de negros escravizados fugidos do cativo, foram descobertos e destruídos na capitania mineira por meio de expedições organizadas pelo poder

⁴⁰⁵ Referência a obra MELLO E SOUZA, Laura de. *Os desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

⁴⁰⁶ STUMPF, Roberta Giannubilo. Minas contada em números: A capitania de Minas Gerais e as fontes demográficas (1776-1821). In *Revista Brasileira de Estudos de População*, no. 34, 529-548.

⁴⁰⁷ HEYWOOD, Linda. *Diáspora negra no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2009, p. 72. SILVA, Angela Fileno da. *Amanhã é dia de Santo: circularidades atlânticas e a comunidade brasileira na Costa da Mina*. São Paulo: Alameda editorial, 2014, p. 14.

local⁴⁰⁸. O perigo de insurreições era iminente, sem contar na relação conflituosa com os donos de lavras, comerciantes e homens de negócios da região. Diversas forças sociais e políticas estavam em jogo naquele momento e não deixavam as autoridades locais terem um sono tranquilo. Em carta, o Conde de Assumar, terceiro governador da capitania, ainda início do século, relata seu desespero em certo tom poético:

Os dias nunca amanhecem serenos; o ar é nublado perpétuo; tudo é frio naquele país, menos o vício, que está ardendo sempre [...] a terra parece que evapora tumultos; a água exalta motins; o ouro toca desaforos; destilam liberdades os ares; vomitam insolência as nuvens; influem desordens os astros; o clima é tumba da paz e berço da rebelião; a natureza anda inquieta consigo, e amotinada lá por dentro, é como no inferno.⁴⁰⁹

A imagem da colônia como inferno que rondava as mentalidades dos homens brancos da elite local era alimentada pela desconfiança, e muitas vezes pelo medo da população negra e mestiça, a mesma que contraditoriamente era mão-de-obra estruturante daquela sociedade. As formas culturais locais não deixariam de se relacionar com as tensões sociais em jogo: no palco da Casa da Ópera eram os mesmos negros e mestiços que representariam as histórias de reis e rainhas europeias, cavaleiros e damas, deslocando - mesmo que por poucos instantes - o lugar social que ocupavam no cotidiano da cidade, e sem dúvida alguma bagunçando o referencial do público que ocupava o teatro.

A presença de negros e mestiços nas atividades artísticas em Minas Gerais remonta ao início do período de formação da capitania. Em festividades públicas, como a do *Triunfo Eucarístico*, por exemplo, de 1733, esse grupo social diverso participou não só da organização da festividade, como também atuou na procissão principal assumindo as funções de músicos, dançarinos e atores, além de possivelmente estarem envolvidos na manufatura das arquiteturas efêmeras, como os arcos triunfais, os tablados, etc. No relato de Simão Ferreira Machado, publicado em 1734, em Lisboa, temos a descrição de conjuntos de *choromelleyros* profissionais, como por exemplo, no trecho: “(...) vinhaõ apé oito negros, vestidos por galante estilo, tocavaõ todos charamellas, com tal ordem, que alternaõ as suas vozes com as vozes do clarim, suspendidas humas, em quanto soavaõ outras.”⁴¹⁰

⁴⁰⁸ GUIMARÃES, Carlos Magno. *Mineração, quilombos e Palmares*: Minas Gerais no séc. XVIII. In: REIS, João José. *Liberdade por um fio*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996, p. 142.

⁴⁰⁹ PORTUGAL, D. Pedro Miguel de Almeida e (Conde de Assumar). *Discurso histórico e político sobre a sublevação que nas Minas houve no ano de 1720 - Estudo crítico, estabelecimento do texto e notas*: Laura de Mello e Souza, Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1994, p. 59.

⁴¹⁰ MACHADO, op. cit., p. 214-215.

A festa, que apesar de suspender o tempo cotidiano da vila, reiterava as hierarquias sociais existentes, é um dos primeiros documentos que nos ajudam a pensar nas relações entre raça, escravidão e práticas representacionais em Minas Gerais. O que vemos surgir depois dela, ao longo do século XVIII, é um aumento significativo de músicos, artesãos e atores negros e mestiços, formados muito provavelmente pela relação mestre-discípulo, que sobreviviam de forma mais ou menos autônoma por meio de contratos estimulados pela sociedade urbana e seus cerimoniais e liturgias abundantes, a ponto do mesmo intendente citado acima questionar em 1780 que “aqueles mulatos que não fazem absolutamente ociosos se empregam no exercício de músicos, os quais são tantos na capitania de Minas que certamente excedem o número dos que há em todo reino. Mas em que interessa o Estado este aluvião de músicos?”⁴¹¹

Para a Casa da Ópera, eram muitos desses mesmos músicos mestiços que compunham tanto a orquestra quanto os possíveis elencos de cômicos, e aprendiam na prática o ofício da representação de óperas e comédias - e alguns deles inclusive analfabetos, como no caso da atriz Gertrudes Maria, da Casa da ópera de São Paulo, em 1798.⁴¹²

Para o proprietário, nos primeiros anos de existência do teatro, a carência de profissionais habilitados misturava-se ao seu desejo de publicizar a programação da Casa da Ópera. E para isso, a presença de mulheres cantoras ou cômicas se tornou um atrativo fundamental - mesmo posteriormente com a proibição de mulheres em cena em Portugal, no governo de D. Maria I.

Em duas cartas, João de Souza Lisboa menciona com orgulho a contratação de atrizes para seu teatro. Na já citada carta de 20 de setembro de 1770, o coronel escreve para um de seus agentes: “Saberá vossa mercê que já tenho na Caza da Ópera duas femeas que representaõ e huma delas com todo primor mesmo melhor que as do Rio de Janeiro”.⁴¹³ Em outra correspondência, de janeiro de 1771, Lisboa comenta que a presença de mulheres nos palcos trazia um apelo diferenciado a sua Casa da Ópera, a ponto de curar seu amigo de determinada doença:

(...) e achar vm.ce milhoras na sua moléstia, que por força vm.ce havia de estranhar porque lhe falta o mimo da corte, a vir achar nesa terra o limitado e tosco della, que pior he vm.ce

⁴¹¹ TEIXEIRA COELHO, op. cit.

⁴¹² AMARAL, Antonio Barreto do. *História dos velhos teatros da cidade de São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 37.

Agradeço à professora Elizabeth Azevedo pela citação.

⁴¹³ CARTA enviada por João de Souza Lisboa ao Doutor Joaquim José Freire de Andrada em 20 de Setembro de 1770, onde menciona as duas mulheres contratadas pela *Casa da Ópera* de Vila Rica. Belo Horizonte, APM, CC 1174 fls. 42v.

não ter lá nenhum que se vm.ce há vir agora na minha caza da opera entre duas raparigas de bom gosto, estão representando com muita aceitação, que as que vm.ce vio herão de homnes que já ninguém os quer ver, se ellas não vão ao tablado segurolhe qe vm.ce logo tinha saude e parece me que vm.ce só com esta noticia sara não me aproveito das de sua terra por quanto como lá estive, as vi não só são dezengano do Mundo, se não também de nos mesmos.⁴¹⁴

O interesse por atrizes que representassem em seu teatro revela não só à procura por artistas para o palco, mas também a preocupação em motivar o público para ir ao seu teatro – e o apelo de mulheres em cena seria um diferencial, inclusive seriam “muito melhor que as do Rio de Janeiro” - fazendo referência a outra Casa da Ópera importante da América portuguesa. Se o engajamento de comediantes do sexo masculino em Minas já era uma dificuldade, podemos imaginar a tarefa árdua de encontrar mulheres dispostas à subir nos palcos. Chama a atenção a denominação de “fêmeas” na primeira carta citada - um tratamento objetificado e possivelmente uma alusão à forma como mulheres escravizadas eram negociadas. Seriam as atrizes descritas por Lisboa escravizadas ou mesmo mulheres forras que ainda traziam na cor da pele a mácula do passado de escravidão?

Há poucos documentos que restaram sobre o teatro mineiro que nos auxiliam a traçar um perfil mais detalhado desses artistas no final do século XVIII. As fontes mais interessantes inclusive são do início do XIX, mais especificamente um processo de um empresário contra uma cômica e uma lista de pagamento de todos os funcionários da Casa da Ópera.

Em 1803, Antonio de Padua, empresário do teatro desde pelo menos 1797, entrou com um libelo civil contra a cômica Francisca Luciana, acusando-a de dever 137 oitavas de ouro. No extenso processo foram anexados bilhetes, cartas, documentos que revelam um pouco melhor a relação trabalhista entre as partes. O combinado entre a atriz e o empresário era de que este pagaria o aluguel de sua casa, peças de seu vestuário, bilhetes e boletos, enquanto a cômica seria descontada no ordenado que ganhasse pela representação de óperas (total de 22 representações). Um combinado um tanto estranho, que revela a dependência e pobreza de Francisca - a atriz ganhava 2 oitavas por récita, o que teoricamente seria inclusive mais que o valor pago para o comediantes

⁴¹⁴ CARTA enviada por João de Souza Lisboa a José Gomes Freire de Andrade em 4 de Janeiro de 1771 sobre a presença de mulheres no elenco da sua Casa da Ópera. Belo Horizonte, APM, CC 1174, fls. 46v.

portugueses.⁴¹⁵ Em 21 de julho Francisca pede a Pádua “duas oitavas q estou com a caza limpa sem ter o qe comer” e assina como “sua cativa”.⁴¹⁶

A situação de penúria de Francisca Luciana é agravada pela escrita da expressão “sua cativa”. Sabe-se que há uma longa tradição na literatura ocidental que relaciona o amante ao cativo - seria o escravo do amor, como no poema do autor clássico português Luis de Camões: “Aquele cativa que me tem cativo....”.⁴¹⁷ Mas numa sociedade dominada pela escravidão, o “cativo” poético automaticamente teria o sentido concreto: seria o cativo braçal. Em outro documento Francisca escreve que está “a seus pés para pedir-lhe que queira mandar dinheiro” pois está “com a Casa da Ópera limpa”. Seria Francisca além de cômica, responsável pela limpeza do teatro? Mais bilhetes seguem na documentação relatando o desespero de Francisca pedindo dinheiro para comer a Antonio de Padua.

Outro caso que se associa diretamente com a situação de cativo dos atores é relativo à Casa da Ópera de São Paulo. O governador Morgado de Mateus escreve em seus diários sobre a fuga de comediantes, em 1770:

Domingo 6 de Mayo

[...] Não se fazem Operas por ter/fugido huma das principaes figuras.

3a feira 15 [de Maio]

Escreveraõ se varias Ordens/para se ir em Seguin.to do Operario q fugio dizem p.a

Goyazes. [...] ⁴¹⁸

Por que teria fugido o ator do teatro? Quais seriam as condições de trabalho que estaria submetido na Casa da Ópera do governador de São Paulo? O ator citado por Mateus seria primeiro,

⁴¹⁵ É difícil fazer uma aproximação entre os valores de Portugal e colônia, ainda mais se tratando de épocas distintas. Nas contas do Teatro do Bairro Alto, os atores ganhavam aproximadamente 2\$000 réis por récita em 1764. Se pensarmos que realizavam 15 recitas por mês, seria cerca de 30\$000 réis mensais.

As duas oitavas de Francisca Luciana já em 1803, corresponderiam aproximadamente à 2\$400 réis - de acordo com a tabela de valores monetários de Tarquínio J. Barbosa: “O principal sistema em uso residia na circulação de ouro em pó, admitido exclusivamente em território mineiro valendo a oitava (3,6 gramas aproximadamente) 1\$200 reis”. Autos da Devassa. Vol. 03, p. 471. Entretanto na mesma documentação do libelo contra Francisca Luciana, é anotado que atriz comprara “um toicinho” por uma oitava. Quanto efetivamente valeria a oitava de Luciana?

No caso de São Paulo, Antonio Barreto do Amaral cita que do contrato de 1798 para realização de espetáculos na Casa da Ópera, a primeira dama e o primeiro ator receberiam, cada um, oito mil réis por mês - não temos ideia de quantos espetáculos por mês seriam. AMARAL, op. cit, p. 37.

⁴¹⁶ CITAÇÃO feita por Antonio de Padua, empresário da Casa da Ópera de Vila Rica, contra Francisca Luciana, cômica do mesmo teatro, relativa a uma dívida de 137 oitavas de ouro. AHMI, Códice 155, Auto 2081, 1o Ofício, fls. 4 e 4v.

⁴¹⁷ CAMÕES, Luis de. *Endechas a Bárbara escrava*. In: Poesia Lírica de Camões. Lisboa: Ulisses, 1998.

⁴¹⁸ Arquivo de Mateus – 21,4,14 no001. Diário – 4o Maço 19 de Março de 1769 a 26 de Maio de 1769 Apud. BRESCIA, op. cit., 2010, Apêndice 3, p. 467-468.

capturado em Jacuí, Minas Gerais.⁴¹⁹ Ao invés de ter sido um episódio isolado, no mesmo ano outro comediante tentaria fuga com dois soldados; e em 1772 mais um ator chamado Bonifácio - seria este o mesmo do teatro de Vila Rica?⁴²⁰ - fora preso por conta de tentativa de fuga. Esse caso é curioso porque após a prisão, o Morgado de Mateus contratou um juiz da Vila de Santos para dirigir as óperas em seu teatro, como citado anteriormente:

Porque o divertimento das Óperas, praticado hoje em a maior parte das Capitanias deste Brasil, nem pode continuar, nem subsistir, sem haver Diretor, que dê providência às inumeráveis faltas, que de contínuo sobrevêm aos que entram neste exercício: encarrego desta direção ao Doutor Juiz de Fora da Vila de Santos José Gomes Pinto de Moraes, que mediante a direção que lhe tenho dado, cuide em obviar todas as faltas e fazer aprontar nos dias determinados as óperas estabelecidas, ordenando nesta matérias o que lhe mais parecer conveniente, para o que os músicos e todos os atores das ditas óperas cumprirão as suas ordens, e lhe os poderá mandar prender à minha ordem todas as vezes que for necessário castigá-los.⁴²¹

O caso desdobraria-se, porque o ator Bonifácio em 1773 solicitou ao governador permissão para mudar-se para a Vila de Santos por “estar experimentando muitos prejuízos em sua casa”.⁴²² A atitude do Morgado de Mateus impressiona porque trata os artistas de sua Casa da Ópera como caso de polícia e coloca um juiz para dirigir seu teatro com o encargo de vigiar os atores para que eles cumpram suas ordens.

É certo que tal postura não seria muito diferente do que ocorria em Portugal. No documento para o Estabelecimento dos Teatros Públicos da Corte, de 1771, há uma cláusula que permite aos diretores do teatro chamarem um inspetor responsável para prender atores que descumprissem suas “obrigações”.⁴²³ E nos contratos dos atores do Teatro do Bairro Alto há inúmeras previsões de multas em dinheiro. Mas os conflitos relatados nos documentos são de ordem mais sutil do que ocorrera em São Paulo: atores se negam a permanecer em cena com bailarinos porque consideravam

⁴¹⁹ Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional MS 21-3, 1. f. 324v Apud. BUDASZ, op. cit., p. 50.

⁴²⁰ Rogério Budasz em publicação de 2008 nota essa semelhança, assim como Rosana Brescia em sua tese de 2010. Não sabemos até agora se se trata da mesma pessoa ou se seria um homônimo. BUDASZ, op. cit, p. 50 e BRESCIA, op. cit., p. 245.

⁴²¹ Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional, MS 21, 3,1, f. 324 v. Apud, BUDASZ, op. cit., p. 50.

⁴²² Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional, MS 21, 3,1, f. 324 v. Apud, BUDASZ, op. cit., p. 51.

⁴²³ Nos estatutos da *Sociedade estabelecida para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte (...)* “Para que os actores, dançarinos e mais pessoas que se acharem empregadas no serviço dos ditos teatros cumpram inteiramente com as suas obrigações, não faltando a elas com qualquer pretexto, ou à obediência com que devem executar o que se lhes determinar do serviço dos mesmos teatros. No caso de assim o não fazerem os directores poderão logo requerer ao ministro inspector a que pertencer mande executar o procedimento de prisão contra qualquer das ditas pessoas.” *Sociedade estabelecida para a subsistência (...)*, op. cit., p. 15.

uma “indignidade”, instrumentistas trocam insultos durante a apresentação por conta do andamento da música, assim como há disputas na distribuição de personagens.⁴²⁴

Há fontes que comprovam uma situação diferente para outros comêicos que trabalharam nas Casas da Ópera da América portuguesa, como no caso da cantora Joaquina Lapinha, que obteve considerável reconhecimento. Mas não por acaso o viajante Ruders descreve a cantora em Portugal como “natural do Brasil e é filha de mulata, por cujo motivo tem a pele bastante escura. Este inconveniente, porém, remedeia-se com cosméticos”.⁴²⁵ Anos antes, em 1767, a cor da pele dos atores do Rio de Janeiro também não tinham passado despercebida pelo francês Bougainville de passagem pela teatro da capital do vice-reinado: “Nous pûmes dans une salle assez belle y voir les chefs-d’oeuvre de Métastasio représentés par une troupe de mulâtres”.⁴²⁶

Também mestiços eram o músico Gabriel Castro Lobo e a atriz Violanta Monica que aparecem descritos nos gastos do Senado da Câmara por “representar e tocar” na Casa da Ópera de Vila Rica, por ocasião das festividades dos Desposórios dos infantes portugueses, em maio de 1786. As duas figuras possuem trajetórias distintas que revelam um pouco mais sobre a realidade social dos artistas que trabalhavam no teatro mineiro.

Lobo aparece em outros documentos como tenor contratado para cantar nas festas do Senado de 1788 e também em ajustes com irmandades religiosas.⁴²⁷ Era um músico atuante e importante em Vila Rica, como compositor e regente, e tinha o ofício de trombeta da cavalaria, com posse de bens e inclusive de escravizados.⁴²⁸ Será o pai de João de Deus de Castro Lobo, um dos compositores de Minas conhecidos do século XIX. João de Deus inclusive será o regente da orquestra de dezesseis músicos da Casa da Ópera em 1811, aos 17 anos.⁴²⁹

Violanta Mônica, por sua vez é citada por ter sido “ensinada por músicos”. Tal descrição indica o método de aprendizado da época, em que músicos/atores mais experientes ensinavam outros artistas, numa relação mestre-aprendiz. Entretanto, ao mesmo tempo, sugere certo despreparo

⁴²⁴ Ver casos relatados por MARTINS, op. cit., p. 139-141.

⁴²⁵ RUDERS. *Viagem à Portugal*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981, p.88. Apud. BRESCIA, Rosana. *A Casa da Ópera de Vila Rica*. Jundiaí: Paco editorial, 2012, p. 115.

⁴²⁶ BOUGAINVILLE, op. cit., p. 112.

“Nós nos colocávamos em uma sala muito bonita para ver as obras-primas de Metastasio representadas por uma trupe de mulatos.” (tradução da autora)

⁴²⁷ LANGE, Curt. “La música en Minas Gerais: un informe preliminar”. Boletín Latino-americano de Música.” Tomo n. IV-1ª parte. RJ –Imprensa Nacional, 1946.

⁴²⁸ LEONI, op. cit., 79.

⁴²⁹ FRIEIRO, op. cit., p. 183.

técnico, a ponto de necessitarem aulas específicas para cantarem as óperas. A atriz mestiça, em 1794 teria emprestado 200 mil réis a Manuel Machado Dutra para que este se ordenasse padre. Mas já em 1804 a aparente situação de “abundância” se modificara. Neste ano, Violanta morava com duas filhas e um neto em uma casa alugada e segundo a pesquisadora Rosana Brescia, há indícios de que a atriz teria morrido na pobreza.⁴³⁰

Tal diferença poderia também transparecer uma desigualdade de formação técnica entre músicos/artistas que atuavam na Casa da Ópera e outros que trabalhavam com regularidade em cerimoniais religiosos. O musicólogo Curt Lange comenta sobre o Termo do Senado da Câmara para arrematação pública do serviço de música para as festas oficiais de 1773. Na ocasião, o diretor do conjunto, José Theodoro Gonçalves de Mello aceitara com a condição de que se incorporassem alternativamente alguns músicos da Casa da Ópera nas corporações de música religiosa para se “adestrarem”⁴³¹. Ou seja, os músicos do teatro seriam ensinados por outros artistas tecnicamente superiores.⁴³²

Gabriel Castro Lobo, como músico e compositor experiente, talvez tivesse sido contratado somente para a festividade. Teria sido o mesmo caso com Violanta Monica? Ou ela seria uma atriz do elenco do teatro? Os dois nomes representavam duas trajetórias distintas de artistas ligados à Casa da Ópera. O ponto em comum entre ambos novamente era a cor da pele escura, condição que não poderia ser apagada nem maquiada, saltando aos olhos do público daquele teatro criado para trazer um sopro de “polidez” para as Minas. Isso quando não havia a associação direta entre a profissão de atriz com a prostituição, como no caso do já citado viajante Saint-Hilaire, sobre a Casa da Ópera de São Paulo que relaciona as atrizes com mulheres públicas⁴³³ ou do viajante Georg Freyreiss que as descreve como “mulheres de vida alegre”.⁴³⁴

⁴³⁰ ESCRITURA de dívida, obrigação e hipoteca que faz o Reverendo Manuel Machado Dutra de duas moradas de casas à Violenta Monica da Cruz. AIMI, 1o. Ofício de Notas, v. 168, fls. 98 e 98v. O documento é analisado por BRESCIA, op. cit., 2012, p. 107.

⁴³¹ LANGE, Curt. *A música no período colonial em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1979, p. 36.

⁴³² Ao analisar a documentação descrita por Curt Lange, Rogério Budasz chama a atenção para o fato de cronistas e viajantes estrangeiros do início do século XIX elogiarem as apresentações de música sacra e criticarem cenários, figurinos e orquestras dos teatros em Minas Gerais e Rio de Janeiro. Para Budasz, seria um reflexo do desequilíbrio entre a qualidade de despesas para o funcionamento de uma ópera ou peça teatral e a entrada de capital a partir da venda de ingressos e camarotes. Para balancear a conta, era preciso conter gastos e, por isso, a qualidade técnica dos artistas envolvidos seria precária - situação contrária dos eventos religiosos que geralmente envolviam mais investimento por parte das irmandades. BUDASZ, op. cit., p. 76.

⁴³³ SAINT-HILAIRE, op. cit., p. 243.

⁴³⁴ FREYREISS, Georg Wilhelm. *Viagem ao interior do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: EDUSP, 1982, p. 44.

Na realidade local essa associação talvez de fato não fosse aleatória ou simplesmente um preconceito trazido da Europa. Há estudos que analisam a proliferação da prostituição entre mulheres escravizadas, livres e pobres, na sua grande maioria negra, especialmente em Minas Gerais, como uma alternativa de subsistência em meio à miséria daquela sociedade.⁴³⁵ É possível relacionar a prostituição com a função de comediante nesse sentido quando comungam-se fatores como raça, pobreza e relativa exposição social. Uma atriz negra e mestiça seria mais objetificada pela associação de seu fenótipo à escravidão e talvez por isso mesmo, seria utilizada como forma especialmente eficaz de atrair o público masculino ao teatro.

Mas a objetificação não acontece apenas com mulheres. Para homens comediantes a questão racial também é associada a uma constante desumanização que aparece nos relatos e comentários de espectadores. O caso se repete em outras capitanias, como por exemplo em Goiás em 1790 quando foram representadas várias óperas por ocasião das festividades de celebração do aniversário do ouvidor da capitania:

Esta noite saiu a público a comédia Tamerlão na Pérsia, representada pelos crioulos. Quem ouvir falar nesse nome dirá que foi função de negros, inculcando neste dito a ideia geral que justamente se tem que estes nunca fazem coisa perfeita e antes dão muito que rir e criticar. Porém não é assim a respeito de certo número de crioulos que aqui há; bastava ver-se uma grande figura que eles têm; esta é um preto que há pouco se libertou, chamado Victoriano. Ele talvez seja inimitável neste teatro nos papéis de caráter violento e altivo.⁴³⁶

A desumanização muitas vezes não é tão aparente, e chega implícita nos relatos de viajantes com referência a uma ideia de “arte primitiva”, como para os bávaros Spix e Martius em 1818 na Casa da Ópera de São Paulo que escreveram terem assistido à ópera cômica *Le Deserteur*, de Michel-Jean Sedaine, com música de Pierre-Alexandre Montingy, representada por um conjunto de “atores, pretos ou de cor”, sendo o principal deles um barbeiro de ofício. A música seria “ainda confusa, à busca de seus elementos primitivos”.⁴³⁷

⁴³⁵ FIGUEIREDO, Luciano. *O avesso da memória: cotidiano e trabalho da mulher em Minas Gerais no século XVIII*. Rio de Janeiro: José Olimpio, 1993, p. 77.

⁴³⁶ MOURA, Carlos Francisco. *O Teatro em Mato Grosso no século XVIII*. Belém: SUDAM, 1976, p. 27.

⁴³⁷ SPIX, J. B. e MARTIUS, C. F. von. *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. Belo Horizonte : Itatiaia, São Paulo : EDUSP, 1981, p. 141.

Por outro lado, havia uma série de práticas representacionais ligadas a grupos sociais de homens e mulheres negras e mestiças, como o *batuque* e o *lundu*⁴³⁸ em Minas Gerais, envolvendo complexas apresentações danças, músicas e cantos em terreiros e ruas das cidades mineiras. Tomás Antonio Gonzaga descreve uma cena em Vila Rica nas *Cartas Chilenas*:

A tão formoso sítio tudo acode/ Ou seja de um ou seja de outro sexo,/ Ou seja de uma ou seja de outra classe./ Aqui lascivo amante, sem reboço,/ À torpe concubina oferta o braço;/ Ali mancebo ousado assiste e fala/ À simples filha, que seus pais recatam;/ A ligeira mulata, em trajes de homem,/ Dansa o quente londum e o vil batuque/ E aos cantos do passeio, inda se fazem. Acções mais feias, que a modéstia oculta.⁴³⁹

Tais músicas e danças faziam parte do cotidiano das “margens” da capitania, derivadas de rituais religiosos como o Calundu⁴⁴⁰, que motivaram diversos tipos de perseguição por parte das autoridades. Em 1805, há um requerimento do Tenente José Correia da Silveira, morador em Suçuí, pedindo providências contra uma viúva e suas três filhas “pardas”, que:

(...) invadiram as terras de seu vizinho e vivem escandalosamente fazendo batuques desonestos, ajuntamentos e jogos, onde se encontram ladrões e malévolos de todas as

⁴³⁸ Câmara Cascudo define Batuque como “dança com sapateado e palmas, ao som de cantigas acompanhadas só de tambor quando é de negros, ou também de viola e pandeiro, (...) Os instrumentos de percussão, de bater, membrafones, deram batismo à dança que se originou no continente africano, especialmente pela umbigada, batida de pé ou vênica para convidar o substituto do dançador solista. Batuque é denominação genérica para toda dança de negros na África. Nome dado pelo português. Com o nome específico de batuque não há coreografia típica. Será propriamente a dança em geral, o ajuntamento para o baile. (...) CASCUDO, Luis da Camara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988, p. 114. Lundu seria: “Lundum, landu, londu, dança e canto de origem africana, trazidos de Angola para o Brasil. A chula, o tango brasileiro, o fado, nasceram ou devem muito ao lundu. Era bailado de par solto, homem e mulher (...) Idem, o. 446.

⁴³⁹ GONZAGA, op. cit., p. 284-285.

⁴⁴⁰ Câmara Cascudo escreve que “Até meados do século XVIII era o mesmo que candomblé ou macumba, festa religiosa dos africanos escravos, com canto e dança ao som de batuques (...) Ibid., p. 183. O historiador Alexandre Marcuse em tese de doutorado sobre uma “calanduzeira” de Minas Gerais, no século XVIII detalha os rituais de cura e “feitiço” de Luzia Pinto, “preta forra, filha de Manuel da Graça e de Maria da Conceição, natural de Angola e moradora na vila do Sabará, envolvendo uma complexa indumentária e gestual, envolvendo danças e cantos. Em depoimento de testemunha anexado ao processo do Tribunal do Santo Ofício, há o relato do português Antônio Leite Guimarães, morador de Sabará, em 1742: “(...) com efeito, estando na casa da dita preta Luíza – aliás, Luzia – Pinta, esta disse a ele testemunha que bem sabia o que ele tinha, e que se recolhesse por ser de noite, e que o curaria. E, pela noite adiante, ouviu ele testemunha tocar instrumentos a que chamam tabaques, e ao mesmo tempo cantar coisas que ele não entendia; e, neste tempo, assentado na cama onde estava deitado, a viu passar vestida de invenções com um espadim na mão. E, falando ela com as suas pretas, saiu para fora muito brava, que parecia endemoninhada, e trouxe umas folhas do mato, que deu a ele testemunha para se curar, das quais usou sem experimentar efeito algum; nem nisso teve fê, antes o abominou. E isso mesmo viu o sobredito José da Silva Barbosa acima declarado, e sabe ele testemunha que a dita Luíza – aliás, Luzia – Pinta diz que, com aquelas danças, lhe vêm os ventos de adivinhar, que assim lhe chama pela palavra “ventos”, e sabe ele testemunha que, nessa ocasião, ficava horrorosa e enfurecida; e mais não disse – digo, e isso sabe ele testemunha pelo que viu e é público em todas estas vizinhanças; e mais não disse, nem do quinto. (...). MARCUSSI, Alexandre Almeida. *Cativeiro e cura*. Tese de doutorado. FFLCH/USP, 2015. Anexo 01: Processo Inquisitorial de Luzia Pinto. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Fundo Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Lisboa, proc. 252, p 466.

partes, tendo estas mulheres levado seus filhos e de outros vizinhos para tal balbúrdia (...)⁴⁴¹

A criminalização de práticas culturais e de sociabilidade negra vinha em processos jurídicos contra o “distúrbio da ordem” ou em medidas repressivas imediatas. Nas fontes documentais do século XVIII e XIX os batuques são sempre associados à violência e prostituição, como em Barbacena, no relato de Saint-Hilaire, que faz referência à dança ser “nacional na Província de Minas”:

Barbacena é célebre, entre os tropeiros, pela grande quantidade de mulatas prostituídas que a habitam, e entre cujas mãos esses homens deixam o fruto do trabalho. Sem a menor cerimônia vêm oferecer-se essas mulheres pelos albergues; muitas vezes os viajantes as convidam para jantar e com elas dançam batuques, essas danças lúbricas que, não podemos dizer sem pejo, se tornaram nacionais na Província de Minas.⁴⁴²

Ao longo do século XIX, ironicamente, tais atividades artísticas pouco a pouco seriam apropriadas em ambientes “oficiais” da cultura local.⁴⁴³ Mas até esse processo se efetivar, batuques e lundus deveriam estar discretamente nos palcos da Casa da Ópera, mais presentes nas comédias e entremeses, do que em um repertório dito “sério”. É provável que atores e atrizes negras e mestiças, mesmo que participassem nas ruas e terreiros de danças e cantos de origens africanas, no teatro tivessem um comportamento cerimonial, baseado em convenções europeias.

Isso porque a possibilidade de trabalhar como artista era uma forma de tentar relativa ascensão econômica no mundo colonial, marcado pela violência, regido por leis estamentais e rígidas hierarquias. Talvez fosse também uma forma de conseguir certo reconhecimento público, mobilidade social, certa autonomia ou até mesmo a simpatia e conseguinte proteção por parte de algum homem da elite local. Se compararmos com casos de atores europeus do século XVIII,

⁴⁴¹ Requerimento do Tenente José Correia da Silveira contra Francisca da Silva. Belo Horizonte, APM, SG-CX.64-DOC.63

⁴⁴² SAINT-HILAIRE, op. cit., p. 64.

⁴⁴³ José Ramos Tinhorão comenta o processo: “(...) pelos começos do século XIX, a maior diversificação social começava a refletir-se no plano cultural, através de uma nacionalização e branquização das danças introduzidas pelas africanas. Assim, os batuques já se dividiam em três diferentes tipos, conforme a posição dos seus integrantes na estrutura sócio-econômica: os africanos e seus descendentes ainda sujeitos à condição de escravos dançariam nos terreiros das senzalas, ao som de cantos de suas terras e música de percussão; os “negros livres” (na maioria crioulos e, por certo, muitos pardos) formariam suas rodas “diante de uma de suas choupanas”, juntando à percussão as cordas de uma viola, indicadora do relevo dado aos cantos; e, finalmente, os brancos da classe média imitariam os dois em suas salas, não apenas abrandando a força da percussão em favor do desenvolvimento da parte cantada, mas casando o “pitoresco” da umbigada e do miudinho com a coreografia ibérica do fandango, no que chamavam lundu”. TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos, origens*. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 68

grande parte deles provinha de classes médias e burguesas e galgavam não só possibilidades de sustento, mas principalmente o desejo de compartilhar um referencial da cultura ocidental que se pretendia universalizante.

Além disso, a arte teatral pelo seu caráter representacional, na metamorfose do ator em personagem provocava inversões de papéis no palco, ou pelo menos, a ilusão das inversões de papéis na sociedade do Antigo Regime. A dramatização de reis e rainhas, de virtudes como honra, lealdade, justiça feita por homens e mulheres de grupos sociais considerados inferiores à aristocracia poderia ser vista com certa suspeita: a representação do palco poderia deixar de ser apenas representação e a inversão extrapolar a vida real?

Por outro lado, a situação é paradoxal. O ator na Europa fica à margem da sociedade monárquica, ao mesmo tempo que encontra no teatro uma de suas mais elevadas expressões. Jean Duvignaud comenta que até a Revolução Francesa, a profissão de ator isola aquele que a exerce dos seus contemporâneos - mesmo pensando em figuras de grande sucesso como David Garrick, na Inglaterra e Mme. Clarin, na França.⁴⁴⁴ A própria existência dos comediantes não deixa de oferecer exemplos suspeitos de imoralidade, fazendo com que o teatro continuasse a ser um lugar “perigoso” e “malsão”.⁴⁴⁵

Se na Europa a figura do ator carregava tantas contradições, na América portuguesa as tensões sociais eram mais latentes. A escravidão como valor mediava todas as relações, inclusive o que era colocado em cena. Mas o que esperar das representações teatrais feitas em uma sociedade formada como extensão do império português na América, colonizada fundamentalmente para extração de matérias primas, sob o trabalho de um aluvião de índios e negros escravizados, como parte de um movimento colonialista global no início da era do capitalismo?

⁴⁴⁴ Virginia Scott comenta que até mais tarde, passado o período revolucionário, na França em 1815, a Igreja se recusou a aceitar o corpo da atriz Mlle. Raucourt para ser enterrado. SCOTT, op. cit., p. 58.

⁴⁴⁵ DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do comediante*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p. 100.

CAPÍTULO 3

UMA APRESENTAÇÃO DE *ZAIRA*, DE VOLTAIRE, EM 1793

Sentada estava a Rainha,/ sentada, a olhar a cidade./ Quando fora, tudo aqui?/ Em que lugar? Em que idade?/ Vassalos, mas de que reino?/ Reino de que Majestade?

Cenário. Romanceiro da Inconfidência, Cecília Meireles

No domingo 14 de julho de 1793 as cortinas do palco da Casa da Ópera se abriram para a estreia de *Zaira*, de Voltaire. Aquela noite seria o início de uma nova temporada teatral marcada por certas peculiaridades: num espaço onde predominou o drama cantado de influência italiana, se apresentaria uma tragédia francesa, talvez de forma declamada, de autoria de um dos dramaturgos mais controversos do século XVIII. Possivelmente, era também a reabertura do teatro após os desdobramentos da revolta antifiscalista e antimetropolitana conhecida como Inconfidência Mineira, em uma data carregada de simbologias políticas.⁴⁴⁶ E 14 de julho era o dia de aniversário da Tomada da Bastilha, a data histórica que marca o início da Revolução francesa.

23 anos se passaram desde a inauguração da Casa da Ópera em 1770. Ao longo de pouco mais de duas décadas muita gente havia passado pelos camarotes, plateias e palco, entre os períodos de abertura e fechamento do teatro. Os protagonistas de sua construção há muito tempo não circulavam mais pelos seus corredores: em 1773, o governador-geral Conde de Valadares, quem motivara sua edificação, havia retornado para Portugal; seu proprietário, João de Souza Lisboa, havia falecido em 1778, deixando seus bens em uma situação irregular - inclusive o próprio teatro; e Cláudio Manuel da Costa, o poeta autor da ópera original apresentada no teatro, teve uma morte trágica, em 1789, após sua prisão em decorrência da devassa da Inconfidência mineira. Os tempos seriam outros e novos personagens ocupariam esse espaço.

Naquele ano de 1793, era o músico Antonio de Padua⁴⁴⁷ o responsável pelas atividades da Casa da Ópera, assinando a documentação do período como *empresário do teatro*. Eram novos tempos inclusive do ponto de vista dos termos utilizados: a palavra *administrador* já não mais aparecia nas fontes. Tudo indica que Padua havia arrendado o prédio para realização de temporadas

⁴⁴⁶ Não há fontes documentais que comprovem as atividades do teatro no início da década de 1790. Sabe-se que pela gravidade do acontecimento da Inconfidência, há a possibilidade de em Vila Rica as atividades teatrais terem sido temporariamente suspensas no período que durou a devassa (1789-1792).

⁴⁴⁷ ESTATUTOS da confraria de Santa Cecília ereta na catedral da Cidade de Mariana, L.o no 27 – Retirado da Cx. 293 – doc.3. ANRJ, Mesa de Consciência e Ordens, Códice 830 / Vol I / Código do Fundo 45. Apud. BRESCIA, op. cit., 2010, p. 231.

teatrais comprometendo-se com a sua manutenção. O sistema de aluguel de camarotes e venda de entradas continuava como fonte de renda para pagamento das despesas do teatro, funcionários e investimento em novos materiais (tendo em vista a possibilidade de lucro como negócio).

Antonio de Padua pagava o valor do aluguel à Junta da Real Fazenda⁴⁴⁸, administrada em última instância pelo governador geral da capitania, o Visconde de Barbacena, como pode ser visto pelo documento:

(...)Sabe pello ver a hum de ser publico e notorio que o Autor he morador nesta Villa e na/ mesma si ocupa no exzersisio de emprensario da Caza da opera cuja Caza adimenistra por arrendamento que paga a Rial Fazenda (...) ⁴⁴⁹

Agora o teatro estava nas mãos do poder político local, pois todos os bens do coronel João de Souza Lisboa, o construtor do teatro, haviam sido sequestrados, como consequência das grandes dívidas que tinha com a Tesouraria da Fazenda.⁴⁵⁰ Souza Lisboa não tinha filhos. Seus sobrinhos residentes em Lisboa, Pedro e Eusebio - o primeiro, religioso, frei da Ordem franciscana (arrábido), e o segundo, escrevente do Erário Régio em Lisboa, que de forma muito curiosa “fugira” de seu cargo com uma “Dançarina da Opera para a Italia”⁴⁵¹, numa viagem à América portuguesa, tentaram

⁴⁴⁸ De forma geral, a Junta da Fazenda era um órgão da administração colonial, que tinha como objetivo gerir os rendimentos régios e promover sua arrecadação através da arrematação e fiscalização dos contratos, e da arrematação dos ofícios de magistratura. A instituição era presidida pelo governador (ou vice-rei), pelo ouvidor, ou juiz de fora que ocupavam o cargo de procuradores da fazenda. Os demais cargos como o de tesoureiro-geral, escrivão e contador eram eleitos na mesma Junta e dependiam das características assumidas pelo órgão de acordo com o local em que era estabelecido, assim como suas atribuições poderiam variar dadas as circunstâncias e as extensões territoriais a serem administradas. O historiador Kenneth Maxwell possui a tese de que a Junta da Fazenda havia se transformado em um órgão administrativo colonial com certa autonomia de poder, ao final do século XVIII. Ver CHAVES, Cláudia Maria das Graças. *A administração fazendária na América portuguesa: a Junta da Real Fazenda e a política fiscal ultramarina nas Minas Gerais*. In: Almanack. Guarulhos, n.05, p.81-96, 1o semestre de 2013; MAXWELL, Kenneth. *A Devassa da Devassa: A Inconfidência Mineira: Brasil e Portugal, 1750-1808*. 7a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010. p.153.

⁴⁴⁹ CITAÇÃO feita por Antonio de Padua, empresário da Casa da Ópera de Vila Rica, contra a Joana Maria da Silva, testamenteira de sua irmã Rosa Maria da Silva, relativa à uma dívida de um camarote na Casa da Ópera. Ouro Preto, AHMI, Códice 160, Auto 2172, 1o. Ofício, fl. 4v.

⁴⁵⁰ “O Coronel João de Souza Lisboa era assistente em Vila Rica e foi contractador de alguns contractos das Entradas e Dizimos da Capitania de Minas Gerais: Morreo no anno de mil setecentos e setenta e sete e ficou devendo à Fazenda Real hum milhão duzentos e tantos mil Cruzados. Logo que o ditto coronel morreo fez-se pinhora pela Fazenda Real segundo o costume: Inventariarão-se lhe os seos bens, separando-se as Contas, que elle tinha com os seos socios dos diversos Contractos, e depois desta diligencia pozendo-se-lhe os seos bens em Praça que foram Rematados, e seguirão-se depois as Fazendas que também as remataraõ diversas pessoas em cujo poder se achaõ.”
INFORMAÇÃO acerca do Coronel João de Souza Lisboa e de seus sobrinhos que viviam em Lisboa. Lisboa, AHU_ACL_CU_011, Cx.103, D.25, Rolo 99.

⁴⁵¹ “Este João de Souza Lisboa tem dous sobrinhos nesta Corte hum por nome Frei Pedro, religioso arrabido, e outro Euzebio de tal, foi Escrevente no Erário, fugio da sua occupação com uma Dançarina da Opera para a Italia. Recolheo-se a sua Caza passados alguns tempos, e unindo-se com o Sobredito Frei Pedro immaginaraõ passar a Minas Geraes a Vizitar o dito seu Tio João de Souza Lisboa, por não saberem que este era falecido.” Ibid., idem.

a posse de algumas propriedades do tio. Entretanto, tudo indica que não fora bem sucedida a negociação.

A mudança de gestão da Casa da Ópera não necessariamente demonstrava um interesse específico do governo local em coordenar as atividades do teatro. Em outro documento, já de meados do século XIX, a Tesouraria da Fazenda afirma que do teatro “nem lucro tira, ou se o tira, é muito diminuto, de seu arrendamento”.⁴⁵² O aluguel do prédio para terceiros seria uma forma de conservar o edifício em funcionamento e de, no mínimo, não dar prejuízos à Câmara e ao Senado de Vila Rica.

A possibilidade de manter o teatro ativo talvez também correspondesse a um desejo pessoal das autoridades locais: muitas delas tinham camarotes alugados e frequentavam a casa de espetáculos como forma de divertimento e sociabilidade. A Casa da Ópera, duas décadas depois de sua inauguração, já era parte integrante da cultura urbana de Vila Rica, mobilizando uma nova geração de letrados e membros da elite local pós-Inconfidência.

Nesse novo contexto, pode-se pensar que a Casa da Ópera a partir de agora caminhava num sentido menos personalista, já que ao invés de um único dono, uma instituição política local era responsável por sua propriedade.⁴⁵³ A forma de arrendamento era mediada em última instância pelo próprio governador da capitania, tornando o teatro, pelo tempo do contrato, de responsabilidade de seu *empresario* - o que pelo menos *a priori* garantiria mais autonomia nas atividades teatrais.

Antonio de Padua, por sua vez, tinha à sua disposição um teatro já minimamente estruturado, com um elenco de artistas mais ou menos aptos a trabalhar nas óperas, tragédias, entremezes, comédias, orquestra e danças, assim como um acervo de cenários, figurinos, partituras e textos teatrais que Pádua poderia utilizar se quisesse. Do ponto de vista da formação de companhias teatrais, não há dados específicos sobre a gestão do empresário, a não ser o libelo contra a atriz Francisca Luciana, em 1803, já discutido no capítulo anterior. É certo que em 1820 o trabalho teatral na Casa da Ópera estava estruturado de maneira mais organizada. O também

⁴⁵² Relatório que a assembléa legislativa provincial de Minas Gerais apresentou na sessão ordinária de 1854. Ouro Preto, Typographia do Bom Senso, 1854, p. 32 e 33. Apud. BRESCIA, op. cit., 2012, p. 57.

⁴⁵³ Segundo Rosana Brescia, logo no início do século XIX, o teatro passaria a ser responsabilidade do Departamento de Obras Públicas de Vila Rica. Depois, passada a independência, já em meados do século, a Sociedade Dramática Ouro-pretana fez um requerimento à Assembleia Legislativa Provincial de Minas Gerais para receber “ ‘uma módica subvenção’ para realizar obras de reparo na antiga Casa da Ópera da capital da província, que, apesar de estar ‘desde longos tempos em deplorável estado de deterioração’, encontrava-se ainda em funcionamento. (...) Foi somente em 1854 que a Assembleia Legislativa Provincial, na pessoa de seu presidente Francisco Diogo Pereira de Vasconcelos, decidiu tomar uma atitude em relação às obras do teatro e, então, descobriu-se que a Casa da Ópera ainda era propriedade do falecido João de Souza Lisboa”. Ibid., idem.

empresário José Joaquim Vieira Souto⁴⁵⁴, para se defender de uma denúncia feita pelo comerciante Venâncio Joze Dias, que o acusava de não pagar os gêneros comprados pela taberna do teatro (um total de 101\$000 réis)⁴⁵⁵, escreveu em "Carta e planilhas que justificam os gastos do Teatro de Vila Rica em 1820", os nomes de atores empregados no teatro, com seus respectivos pagamentos relativos a cinco óperas representadas.

Vieira Souto assina a documentação como *empresário teatral* e na lista são descritos cerca de quinze atores e funcionários como o ponteiro (responsável pelo ponto dos atores), um contra-regra, um dançarino, um carpinteiro, um alfaiate, um cabeleireiro, um porteiro, um “tambor, descrito como “Escravo” e “Servente efetivo”.⁴⁵⁶

O pagamento dos atores variava a cada réeita, provavelmente de acordo com o “destaque” de seus personagens. Foram apresentadas as peças *Os salteadores*, *Carvoeiro de Londres*, *Academia de Musica*, e o “sucesso” setecentista *D. João de Alvarado*⁴⁵⁷ - já representado em outros anos no teatro ao longo do século XVIII, ao longo dos meses de janeiro e fevereiro. Gabriel de Castro Lobo, músico conhecido nas Minas, por exemplo, recebia 1\$200 réis por representação, Anna Clara do Nascimento, 1\$600 réis e Thomasia de Souza, 600 réis. Os valores mais baixos eram relativos à equipe de produção, recebendo todos por peça 300 réis. O dançarino em todas as apresentações recebeu 1\$600.

Tal forma de organização do trabalho teatral da Casa da Ópera seria já bem diversa dos

⁴⁵⁴ Na Gazeta de Lisboa, em 1815 é nomeado alferes. Aparece como censor do Conservatório Dramático Brasileiro. Ver Guia de pagamento ao alferes do 1º Regimento de Cavalaria de Linha do Exército como empregado nos trabalhos de mineração. Coleção Casa dos Contos In <http://acervo.redememoria.bn.br/redeMemoria/handle/20.500.12156.2/300245>. Acesso em 24 de novembro de 2019.

⁴⁵⁵ “(...) o Supplicante traduzio, no requerimento em/vulgar 101\$000 reis, - a forma por elle escrita com algarismos 17\$137 1/2 reis legitima importância total de doze garrafas de vinho ordinario, vinte duas de agoardente de cana, e trinta medidas de azeite de mamona que forneço para o teatro desde doze de outubro de mil oitocentos e dezenove até dois de Janeiro de mil oitocentos e vinte; tempo em que o Supplicante pela vontade sua deixou de assistir ao teatro, pela cauza dada por elle de querer abandonar as datas das diversas parcelas da conta com as datas dos dias em que houve teatro, segundo os Mappas juntos. Julgará Vossa Excelência a verdade do requerido.” Carta e planilhas que justificam os gastos do Teatro de Vila Rica em 1820, escritas pelo empresário José Joaquim Vieira Souto, incluindo os nomes dos empregados da companhia e os pagamentos relativos a cinco óperas representadas. Belo Horizonte, APM, CC – Cx.134, planilha 21.140/4.

Joaquim Vieira Souto aparecerá posteriormente como editor do periódico liberal *O Astréa*, publicado no Rio de Janeiro, então capital do Brasil, à época do Primeiro Reinado, entre 1826 e 1832.

⁴⁵⁶ Os nomes são dos atores são: Gabriel de Castro Lobo, João Nunes Mauricio, Jozé da Costa Coelho, Antonio Anjelo, Tristão José Ferreira, Manoel Jozé Pereira, Lauriano Jose do Couto, Doarte Joze, Sebastião de Barros e Silva, Manoel Joze da Costa, Januario de Castro, Joaquim Joze do Amaral e as atrizes Anna Clara do Nascimento, Anna Soares e Thomasia de Souza.

CARTAS e planilhas que justificam os gastos do Teatro de Vila Rica em 1820, escritas pelo empresário José Joaquim Vieira Souto, incluindo os nomes dos empregados da companhia e os pagamentos relativos a cinco óperas representadas. Belo Horizonte, APM, CC – Cx.134, planilha 21.140/4

⁴⁵⁷ Provavelmente se trata de *Os salteadores ou Os bandoleiros*, de Schiller, de 1781; e da *Comedia Nova intitulada O carvoeiro de Londres, ou a dama desenterrada*, publicada em Lisboa, de autoria anônima, em 1804.

primeiros anos do teatro de Souza Lisboa, quando ainda o contratador alugava seu prédio teatral a administradores, como Marcelino José de Mesquita, que apesar de certa autonomia na criação artística, ainda dependia do proprietário para aquisição de obras e contratação de artistas e funcionários. É certo que muito tempo havia se passado desde a construção do edifício, mas o detalhamento das funções revela senão a regularidade das atividades teatrais, uma *especialização* do trabalho, já em vias mais *profissionais*.⁴⁵⁸ Podemos supor que em 1793, o trabalho teatral na Casa da Ópera estivesse mais próximo de uma possível autonomização, inclusive pela própria denominação de Antonio de Pádua como *empresário*, ainda que a perspectiva individual dos atores/cantores fosse mediada e limitada pela estrutura escravista (seja através das condições de miséria, como no caso de Francisca Luciana; seja pela precária formação artística, ou pelo racismo estruturante da sociedade mineira setecentista).

Não sabemos quando Pádua iniciou seu contrato, muito menos há dados sobre a vida pessoal do empresário. Segundo algumas fontes documentais, o empresário “ocupava-se de outros empregos”⁴⁵⁹. No Arquivo Público Mineiro são encontrados documentos com o nome de Antonio de Padua Coimbra⁴⁶⁰ ou do capitão Antonio de Padua⁴⁶¹, mas não temos pistas se se trata do mesmo empresário do teatro, ou se seriam apenas homônimos. O que temos em relação à Casa da Ópera são registros do aluguel de um camarote a João Rodrigues de Macedo, um dos maiores contratadores de Minas no final do século XVIII até 1800, sendo o primeiro recibo, do ano de 1793:

O Sr. João Rodrigues de Macedo de 14 de Julho de 1793 thé 2 de março de 1794 se fizerão
19 operas

⁴⁵⁸ Se compararmos com o caso português, já na década de 1760, o Teatro do Bairro Alto tinha uma companhia estável formada só por atores portugueses, que contava, para além dos cômicos com um dramaturgo e tradutor de peças, um escrivão e um ensaiador e apontador (responsável pelo ponto dos atores) - que produziriam juntos com os outros funcionários do teatro cerca de 15 espetáculos por mês. A grande maioria dos atores eram submetidos a contratos de 11 meses, sujeitos a pagarem multas caso descumprissem os combinados do prazo para estudarem os seus papéis, estarem presentes nas representações, faltarem em ensaios. Se não tinham uma vida luxuosa, tampouco ganhavam mal - por volta de 2\$000 réis por representação (alguns mais outros menos). MARTINS, op. cit., p. 74 e 133.

⁴⁵⁹ “(...) além de impresario da referida caza da opera desta vila, taõ bem se ocupa em outros empregos como he notório por tandose e procedendo em tudo e por tudo, com muita honra, bom procedimento, e verdade, menos capaz de vir a juízo, nem fora dele pedir o que na rivalidade se lhe não dever nem haverá pessoa que o contrate com verdade o afirme (...)” CITAÇÃO feita por António de Pádua, empresário da *Casa da Ópera* de Vila Rica, contra Joana Maria da Silva relativa à uma dívida de um camarote na *Casa da Ópera*. Ouro Preto, AHMI, 1º Ofício de Notas, Codice 160, Auto 2172.

⁴⁶⁰ SOLICITAÇÃO do pagamento de uma ama, para cuidar e amamentar uma criança que está sendo criada em sua residência., em 21 de julho de 1802. Belo Horizonte, APM, CMOP, cx. 75, doc. 91.

⁴⁶¹ RECIBO passado por Manuel José Pinto ao capitão Antonio de Padua referente à compra de arcos de capim, em 17 de maio de 1820. Belo Horizonte, APM, CC - CX. 42 - 30186

A 1/8va Emporta 28 1/2 ‘’

14/07/93 - Zara

4/08 - Feira de Marmantil

1/09 - Sezostre

7/09 - Queijeira

20/10 - Os 7 namorados

21/11 - Semiramis

22/11 - Mafoma

23/11 - Eroa da China

11/12 - D. João

6/01/94 - 7 namorados

19/01 - Engeitada

9/02 - Mentirozo

20/02 - Bons amigos

24/02 - repetição

02/03 - Serjo

Benefício do Marcelino Clemenção 1 1/2

Soma 30 ‘’ ‘’

No verso : Recebi a quantia retro e pella ter recebido lhe paçei esta de minha letra e sinal.

Villa Rica em 7/06/1794

Antonio de Padua

Vemos pelo documento que a temporada de 1793 a 1794 seguiu com apresentações mensais de julho ao início de março do ano próximo. O término da temporada possivelmente obedeceu a quaresma, período de reclusão religiosa quando, em Portugal, os teatros eram proibidos de funcionar.⁴⁶² O repertório escolhido seguia autores já bem conhecidos no teatro desde a década de 1770, como Metastasio, com as óperas *Eroa da China* e *Semiramis*; Goldoni, com a ópera jocosa *Feira de Marmantil*; e variados entremezes cômicos como *D. João*; *7 namorados*, *Bons amigos* e *Serjo*.

Ao final vemos um “benefício do Marcelino Clemenção”, que pode sugerir uma prática também presente nos teatros portugueses. Na documentação em cordel e edições de peças

⁴⁶² No ano seguinte, temos registro de representações que vão de novembro de 1794 a 20 de fevereiro de 1795 - deixando dúvidas sobre uma certa regularidade de início de temporada.

Nem sempre a Casa da Ópera deixou de representar na quaresma, pois em carta de João de Souza Lisboa já citada, o contratador escreve sobre a intenção de representar *São Bernardo*, de Cláudio Manuel da Costa no mesmo período em 1775. Ver CARTA enviada por João de Souza Lisboa ao Capitão José de Sousa Gonçalves em 5 de Março de 1775, à respeito do roubo de algumas óperas e solfas. Belo Horizonte, APM, CC – 1205, fl.256.

setecentistas portuguesas são vistos vários espetáculos caracterizados como “benefícios”. De acordo com o *Diccionario do Theatro Portuguez*, de Sousa Bastos, o termo significa:

Chamam-se espectaculos em *beneficio* aquelles cujo producto, deduzidas as despesas ordinárias do theatro, pertencem ao artista beneficiado. (...) Beneficios d’artistas seriam quasi todos os artistas dos nossos theatros estão habituados a fazer annualmente o seu *beneficio*, a fim de equilibrarem as suas finanças pela insignificância de alguns ordenados e pelos meses em que, no estio, não tem contracto.

Há outro sentido beneficio, seria o beneficio simulado: N’alguns theatros mal administrados, e sem pensarem as emprezas nos prejuízos e no descredito que d’ahi lhes advêm, não conseguindo chamar concorrência por outra forma, annunciam beneficios simulados á fim de poderem á ultima hora mandar vender por contratadores, a todo o preço, os bilhetes que lhe restam.⁴⁶³

Se o “benefício” apresentado no dia 02/03, com a representação da peça cômica *O Velho Serjo* fosse no sentido de um espetáculo extraordinário feita em torno de um artista do teatro, numa especie de homenagem/ arrecadação de fundos privados, podemos supor que Marcelino Clemenção fosse um ator conhecido do público de Vila Rica - a ponto de chamar público para sua programação especial.⁴⁶⁴ Por outro lado, a segunda definição de *beneficio*, nos revelaria uma espécie de “golpe” publicitário para atrair mais público. Teria sido essa a intenção de Antonio de Pádua para encerrar a temporada de 1793-1794?

Tivesse ocorrido o “golpe publicitário” ou não, pelo documento podemos perceber um tipo de organização teatral diferente dos primeiros anos de funcionamento do teatro. O número de peças (19 ao todo)⁴⁶⁵ e a certa frequência de 1793 a 1800 (período que abrange os recibos dos camarotes de João Rodrigues de Macedo) chamam a atenção, indicando maior regularidade em termos de produção. É de autoria de Antônio de Pádua também um libelo cível contra a falta de pagamento de um camarote⁴⁶⁶, o que demonstra também o crescimento da atividade teatral como mercado. O conjunto de fontes documentais podem indicar o processo de autonomização das atividades teatrais

⁴⁶³ SOUSA BASTOS, op. cit., p. 24.

⁴⁶⁴ Em pesquisa no Arquivo Público Mineiro, não encontramos nenhum documento citando o seu nome - o que não impede que haja em outros arquivos sobre história de Minas no século XVIII, como o Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro, ou o Arquivo do Histórico do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto.

⁴⁶⁵ Mesmo que o total das 19 óperas anunciadas logo no início do recibo não correspondesse à soma das representações descritas (16 ao todo) - poderiam ter tido mais repetições do que as anunciadas.

⁴⁶⁶ CITAÇÃO feita por Antônio de Pádua, empresário da *Casa da Ópera* de Vila Rica, contra Joana Maria da Silva relativa à uma dívida de um camarote na *Casa da Ópera*. Ouro Preto, AHMI, 1º Ofício de Notas, Códice 160, Auto 2172.

que chegaria em um grau mais avançado no século XIX.

Do ponto de vista das formas teatrais, a grande novidade da temporada de 1793 será a presença de três tragédias de Voltaire, um dos autores mais encenados do século XVIII na Europa: *Zaira*, logo no início da temporada, seguida de *Sezostris* e *Mafoma*. Para um espaço habituado a encenar óperas metastasianas, com mudanças de cenários, efeitos especiais e uma cena amparada pela música constante, a estreia de uma tragédia possivelmente declamada causaria no mínimo um estranhamento para o público.

Ao mesmo tempo, a presença do texto francês no palco do teatro em Vila Rica é marcada por coincidências políticas questionáveis. Em primeiro lugar, porque a memória da Conjuração mineira era muito recente nas mentalidades locais e alguns dos letrados inconfidentes, como Cláudio Manuel da Costa, tiveram um protagonismo nas atividades da Casa da Ópera. Segundo, porque a apresentação foi realizada no mesmo dia do aniversário da queda da Bastilha, no ano em que os reis Luis XVI e Maria Antonieta foram julgados, condenados e guilhotinados durante o processo revolucionário na França. Historicamente sabe-se da influência de autores franceses para a organização da sedição antimetropolitana. A apresentação de *Zaira* no teatro de Vila Rica teria algum tipo de vínculo com o episódio da Inconfidência ao se associar a elementos da história recente francesa? Como essa encenação pode ser interpretada em termos estéticos e políticos? E quais seriam os antecedentes que motivaram a existência da cena trágica na Casa da Ópera?

3. 1. A cena trágica no teatro de Vila Rica

Pouco antes da representação de *Zaira* na Casa da Ópera mineira, o debate sobre formas de representação da tragédia ecoava no grupo de árcades mineiros. Mais especificamente entre os poetas que estavam na década de 1770 em Portugal. As discussões teóricas acompanhavam as encenações de textos franceses nos palcos portugueses, mobilizaram traduções e de certa forma indicavam que as condições para a realização de uma cena declamada estavam se armando no ambiente colonial através da rede de contatos entre os letrados.

Em 1772, o mineiro Basílio da Gama escrevera um poema intitulado *A declamação trágica*, publicado pela primeira vez no mesmo ano pela Regia Oficina Topográfica. O poeta filiado à *Arcadia Romana*, e um dos fundadores da *Arcadia Ultramarina*, trabalhava neste momento em Lisboa, como secretário do Marquês Pombal. São de sua autoria três pedidos à Real Mesa Censória para edição de traduções de tragédias de Voltaire. No poema em questão, Basílio da Gama dirige-se a uma atriz anônima e usa ao longo de todo texto citações de várias peças francesas,

majoritariamente, de autoria do filósofo francês. Através do poema, onde o autor faz uma pequena poética cênica, podemos ter uma ideia do trabalho de interpretação de um texto declamativo em Portugal:

Tu, que os costumes nossos melhor que ninguém pintas,/ Ensina-me o segredo, com que
dás alma às tintas./ (...)Vós, que buscais a glória, não procureis atalhos:/ O plácido
descanso é filho de trabalhos./ Pisai o ócio vil, que flores tem por leito:/ Exercitai a voz, e
cultivai o peito./ Lede no coração, sondei a Natureza./ Sabei as doces frases da língua
Portuguesa./ (...) O povo, assim que a vê, começa a assobiar:/ Para falar em verso convém
saber falar./ Julgai a sangue frio, e examinai por gosto/ Que paixões, que caráter exprime o
vosso rosto./ Nele hão de respirar as iras, o furor,/ E por seu turno a raiva, o ódio, a
ambição, o amor.⁴⁶⁷

Segundo o poeta, o trabalho da atriz deve se equilibrar a partir do estudo racional e do “cultivo de paixões”: exercitar a voz, conhecer a língua portuguesa, observar o mundo ao redor. A atriz deve fazer uma escolha pensada sobre quais sentimentos representar através das expressões do rosto. Basílio da Gama então cita *Zaira* para exemplificar suas ideias:

Talvez a enternecer-nos vosso desejo aspira?/ Fazei com esses olhos que eu na infeliz
Zaira / Veja a cruel batalha de um peito generoso,/ Que perde as esperanças de vir a ser
ditoso:/ Quando banhando as mãos do Pai, a quem adora,/ Prefere ao seu Amante um Deus,
que ainda ignora./ (...)O público embebido c'oa trágica grandeza/ Olha pra o vosso estado,
não olha pra beleza. (...) / A Dama presumida estuda o dia inteiro/ Um brando mover de
olhos, ao vidro lisonjeiro./ Vai, um por um, dispondo por simetria os passos,/ E aplaude ao
movimento dos vagarosos braços./ Do vidro, que te engana, não sigas o conselho./ Busca,
que dentro d'alma tens o melhor espelho. ⁴⁶⁸

A atriz deve lidar com seu “estado” de emoções: o público está atento ao seu “estado, não olha pra beleza”. O texto deveria ganhar novas dimensões com as expressões do olhar, do movimento dos braços, dos possíveis gestos corporais:

⁴⁶⁷ BASILIO DA GAMA, José. A declamação trágica. In: *Obras poéticas*. Ensaio e edição crítica por Ivan Teixeira. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 256.

⁴⁶⁸ Ibid., p. 257.

(...)Entrando, o vosso andar simples, e majestoso / Ofreça aos nossos olhos um ar imperioso./ Conforme a agitação seja também diverso:/ Rápido, ou vagaroso, como o pedir o verso./ Que sem afetação, na encantadora sala,/ Imitem as ações tudo o que a língua fala. / Cuidai em reprimir-lhe o excesso tão-somente./ Que sirvam as paixões de intérprete eloqüente./ Não posso ver as mãos, que de seu sítio saem,/ Erguem-se por engonços, e por engonços caem./ Por isso as cenas mudas querem estudo à parte./ Nelas é que consiste todo o triunfo d'arte./ Então é que o talento chega à maior altura./ A glória das ações é toda da figura.⁴⁶⁹

Basílio da Gama chama a atenção para as “cenas mudas”, as quais consistiriam “todo o triunfo d'arte”. É curioso o destaque do poeta, porque depois de citar Voltaire e de sublinhar a importância de se falar bem o texto, a partir do conhecimento da língua e da escolha das emoções a serem representadas no palco, os momentos de “silêncio”, sem nenhuma fala, seriam os mais significativos para o ator, pois concentrariam todo o gestual e toda capacidade de expressão em cena. É interessante também perceber uma preocupação do poema para que houvesse um estudo histórico para as peças que representassem outras épocas:

(...)O povo, que vos julga, e que examina os erros, / Não quer de vós rubins, quer tão-somente ferros./ Abri a antiga História, ali vereis dispersas / Pelos diversos climas trinta nações diversas. / Examinai-lhe os gostos, a inclinação, os Numes,/ Quais eram seus vestidos, as artes, os costumes./ A Fábula engenhosa, que úteis enganos tece, / Todos os seus tesouros liberalmente oferece. (...)Lança do peito fogo, lança dos olhos raios, / Ó alma grande, e rara, eu mesmo, eu mesmo o vi, / O Gênio de Voltaire erra ao redor de ti. (...) ⁴⁷⁰

O poema elogioso para a atriz portuguesa se estende ao comentar sobre outras tragédias de Voltaire e Corneille. O referencial de Basílio da Gama é o teatro clássico francês, que naquele momento em Portugal, estava sendo muito discutido especialmente pelos árcades como modelo de dramaturgia. O trabalho do ator, nesse caso, estava centrado no domínio da língua, no estudo historiográfico, na capacidade de aprendizagem permanente, na escolha de emoções e gestos a serem expressados, e finalmente, na habilidade de se comunicar o texto. Os preceitos para o ofício da atuação - em especial para um texto declamado - seria de ordem mais racional aliada a uma “sensibilidade de alma”, como o meio de se criar expressões e gestos cênicos. O ator /atriz deveria

⁴⁶⁹ Ibid., p. 259.

⁴⁷⁰ Ibid., p. 260.

observar o mundo, estudar a diversidade cultural existente, ler livros de arte, cultivar o “espírito”. O centro da representação da tragédia seria a existência de atores intelectualizados e sensíveis para declamar bem o texto.

A teatralidade da tragédia declamada era diversa da forma das óperas metastasianas, que tinham como centro a força da música aliada ao texto poético, juntamente com os efeitos especiais de mudanças de cenários e maquinarias; assim como a forma do texto declamado era também diferente das farsas, entremezes, e comédias espanholas. Nesse caso, o jogo corporal dos atores, sua movimentação em cena, capacidade de improviso e presença de danças e músicas, comporiam uma cena dinâmica, aberta a surpresas e possibilidades de interação com o público.

Por outro lado, a descrição das comemorações pelo aniversário do ouvidor de Cuiabá, Dr. Diogo de Toledo Lara Ordonhes, em 1790, escritas por um anônimo, trazem uma nova perspectiva sobre como poderia ter sido a encenação do texto *Zaira* de Voltaire em Vila Rica, porque registram que houve na vila uma cena híbrida entre ópera e tragédia, como veremos mais adiante. É certo que em terras lusas, o compositor Marcos Portugal criara a música para *La Zaira*, que seria agora *tragedia per música*, a partir do libreto italiano de Mattia Botturini, em 1802.⁴⁷¹ Esta se tratava de uma versão italiana posterior de *Zaira*, com outra autoria - inclusive feita como ópera.⁴⁷²

Por esse caso, talvez nem em Portugal - e nem inclusive na própria França fora do ambiente ilustrado e da corte - a representação da tragédia clássica se realizasse de maneira plena a partir dos preceitos idealizados pelos teóricos e dramaturgos seiscentistas, atualizados no século XVIII (no caso francês, especialmente Voltaire). A fórmula horaciana do *instruire et plaire* nos palcos portugueses, tão discutida pelos árcades portugueses, enfrentou resistência das plateias dos teatros públicos, como o do Bairro Alto e o da Rua dos Condes: o que mais fazia sucesso eram as comédias “espanholadas”, as adaptações “ao gosto português” e as óperas que impressionavam o público com suas tramoias mecânicas, demônios, dragões, incêndios e naufrágios.

⁴⁷¹ O viajante Ruders, assistiu a encenação e escreveu sobre a atriz que interpretou *Zaira*, a italiana Angelica Catalani: “O vigor e o encanto da expressão, que distinguem a Catalani não podem nunca ser suficientemente admirador. Bastava para se ficar completamente satisfeito, mesmo que se não conseguisse ouvir mais nada, o incomparável acento com que ela diz aquelas palavras son figlia, son germana e son amante. Mas infinitamente mais difíceis, senão impossíveis de executar para qualquer outra voz são certas passagens de algumas árias. Os duetos que ela canta com Crescenttini, assombram e encantam a não mais poder.” RUDERS, Carl Israel. *Viagem a Portugal 1798-1802*. V. I. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981, p. 261.

⁴⁷² MARTINS, op. cit., p. 96.

Entretanto, houve encenações em Lisboa e no Porto de obras de Molière, Corneille e Voltaire.⁴⁷³ Este, em especial, era uma figura contraditória no ambiente lusitano. A *Voltaireomania*, termo criado pelo Abade Desfontaines como título do seu texto de resposta aos ataques anônimos de Voltaire: *La voltaïromanie*, de 1739⁴⁷⁴, rapidamente dissociou-se do conteúdo de provocação ao filósofo francês para se tornar sinônimo da popularidade das obras voltairianas na França e em outros lugares do mundo (voltaïrofilia/ voltaïrofobia). Em Portugal, a recepção de Voltaire seria tortuosa, apesar da proximidade geográfica com a França. Se no próprio país de origem do filósofo parte de sua obra foi proibida, o quê dizer em uma monarquia conservadora e católica como Portugal.

Há dados sobre a recepção da obra de Voltaire no reino luso desde a primeira metade do século XVIII, ainda sob o governo de D. João V⁴⁷⁵. Mas é somente a partir do final da segunda metade do século que se multiplicaram citações, edições e encenações das tragédias voltairianas, juntamente com outros franceses, como Molière, Corneille, Racine. A presença francesa no teatro português fará parte do contraditório movimento das luzes “ao sul” da Europa, nos mesmos centros

⁴⁷³ Na história do teatro português é sobretudo a partir do final da década de 1760 que começam a ocorrer com mais frequência encenações de dramaturgos franceses. No Teatro do Bairro Alto, por exemplo, nas temporadas de 1769-1770 há a representação das tragédias *Zaira* e *Alzira*, de Voltaire; em 1770-1771, *Narciso, ou o namorado de si mesmo*, de Rousseau e em 1774-1775, *O órfão da China*, novamente de Voltaire.

Ao mesmo tempo, pelos pareceres da Real Mesa Censória, Voltaire é citado como uma figura ambígua. Num relatório de Frei Francisco de S. Bento, com data de 5 de Julho de 1770, relativo à Coleção das obras de Mr. Voltaire, a produção literária do filósofo, “que umas vezes se mostra Católico Romano e outras inteiramente libertino”, tornava-se perigosa pela sua capacidade de seduzir o leitor. Nas palavras do frade “a eloquência e graça que lhe são naturais e o magistério decisivo com que escreve fazem a sua leitura sumamente perigosa”. Daí surge a questão se todas as obras devem ser proibidas ou não, ainda que muitas não tenham “motivos para censura”. Ao final do processo, o censor defende as obras de teatro de Voltaire são dignas de serem representadas, escrevendo que “Elas correm em toda a Europa, e se representam nos palcos com aplauso”. Ver MARTINS, op. cit., p. 100.

⁴⁷⁴ Lepape explica que: Já fazia algum tempo que Voltaire vinha trocando setas envenenadas com o abade Desfontaines, seu ex-protégido. Em 1738, pôs em circulação um libelo maldoso contra o abade, assinado por um tal de cavaleiro de Mouhy e intitulado “Le préservatif”. No essencial, “Mouhy” ocupava-se da revista de Desfontaines, *Observations sur les écrits modernes*, na qual encontrava erros, disparates e falhas de estilo. Essa crítica “literária”, porém, não vinha só; era acompanhada por outra, esta de caráter pessoal: nela, o autor atacava sem discrição o “vício” de Desfontaines, suas questões com a justiça, a intervenção do bom Voltaire, que o tinha salvo do pior, a ingratidão com que Desfontaines o havia pago. O abade não se deixou enganar quanto ao verdadeiro autor do *Préservatif*, e caprichou no contra-ataque. Que veio sob a forma de uma pequena e injuriosa brochura. LEPAPE, Pierre. *Voltaire: nascimento dos intelectuais no século das Luzes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995, p. 128.

⁴⁷⁵cf. FERREIRA DE BRITO. *Voltaire na cultura portuguesa: os tempos e os modos*. Porto: Universidade do Porto, 1991, p. 60.

irradiadores da cultura escolástica, como Itália, Espanha e Portugal.⁴⁷⁶

A presença de Voltaire no “iluminismo católico” português nos interessa porque especificamente alguns “brasileiros” foram os responsáveis por traduções e edições. Além disso, de uma forma ou de outras as discussões teatrais realizadas no reino em jornais, universidades, academias chegaram na América Portuguesa e podem ter influenciado na escolha de repertório para a representação de *Zaira*, em 1793.

3.2 Voltaire entre Portugal e o Brasil

Enquanto em 1770 textos polêmicos de Voltaire entravam para o Index das obras proibidas pela Real Mesa Censória em Portugal, com a alegação de serem “abomináveis produções da incredulidade, e da libertinagem de homens tão temerários, e soberbos, que denominão “espíritos fortes”, se atribuem o especioso título de Filósofos” e que teriam chegado a “penetrar neste Reino por caminhos indirectos, e occultos”⁴⁷⁷, Basílio da Gama, na época matriculado Universidade de Coimbra, entregou um requerimento para a Real Mesa Censória com a tradução da tragédia *Mafoma, ou o fanatismo*, do filósofo francês. O texto fora suprimido pela instituição censória. Posteriormente, outras tentativas foram feitas, com veredictos favoráveis. Em 1776, há outro pedido

⁴⁷⁶ A historiadora Ana Cristina Araújo comenta que: “A sul, as dificuldades criadas à livre circulação de ideias conferem menor fluidez às linhas de fronteira no interior do espaço cultural europeu. Algumas cidades italianas, e sobre todas Roma, continuam a exercer um enorme fascínio sobre os amantes de antiguidades. Se no capítulo da história erudita e da filosofia da História, tenha-se em mente a *Scienza Nuova* (1725) de Giambattista Vico (1688-1744), a margem de inovação é considerável, também nos domínios da filosofia, da pedagogia, da economia e do direito, iluministas como Muratori, Genovesi, Giannone, Verri, Galiani, Filangieri e Beccaria logram, ainda em vida, alcançar notoriedade internacional. Nos anos trinta do século XVIII, Luís António Verney demanda terras de Itália, acabando aí por se fixar. Por essa altura, surgem também, em Espanha e Portugal, as primeiras manifestações públicas, razoavelmente consequentes, de defesa de uma nova ordem cultural.” (...) Globalmente, a irradiação contrastada das Luzes em Portugal resulta mais dos antagonismos de percurso intelectual realizados no âmbito de uma cultura cosmopolita e não tanto do seu afunilamento à órbita de influência italiana. Por fim, ao pressupor-se um consenso fundamental de concepções no campo da história das ideias, anulam-se as disputas ou as diferentes orientações que norteiam a afirmação do ideal filosófico setecentista.” ARAÚJO, op. cit., 2003, p. 17-18.

⁴⁷⁷ De acordo com Edital da Real Mesa Censória de 24 de dezembro de 1770: “Autores franceses e ingleses: Fontaine, Hobbes, La Mettrie, Rousseau, Spinoza, Voltaire: *Lettres Philosophiques*, *Essai sur l’Histoire Generale*, *Précis de l’Ecclesiastique*, *Mélanges de Littérature*, d’*Histoire*, e de *Philosophie*; *Religion naturelle*, *Poeme sur le desastre de Lisbonne*, *La loi naturelle* (todas estas obras se acham juntas na Collecção das do sobredito author, reimpressa em Amsterdam 1764, e também separadas. Atribuem-se-lhes as seguintes: *Epitre a Uranie*, 1733; *Candide, ou l’optimisme*, 1759; *La pucelle d’orleans*, 1762 *Dictionnaire Philosophique Portatif*; *Le Catécumene*, 1768 ; *Le Diner de Mr. de Boulainvilliers*, 1768; *L’Homme aux quarante écus*, 1768; *La Philosophie de l’Histoire*, Utrecht, 1765; *La princesse de Babylone*, Gen, 1768, reimpressa na mesma cidade, e anno, debaixo do título: *Voyages e aventures d’une princesse Babylonienne pour servir de suite a ceux de Scarmentado*; *Zapata, ou Questions d’un Bachalier*, 1768.” Lisboa, ANTT, RMC, Regimento da Real Mesa Censória. Título X: Das regras que se devem observar na Censura dos Livros, em quanto se não formar hum novo Index Expurgatorio, e do que na formação se deve praticar.

Quando do exame das obras, foi constatado pela censura que continham “huma doutrina ímpia, falsa, temeraria, blasfema, herética, cismática, sediciosa, offensiva a paz, e socego publico, e só própria a estabelecer os grosseiros, e deploráveis erros do Atheismo, Deismo, e do Materialismo, a introduzir a relaxação dos costumes a tolerar o vicio, e a fazer perder toda a ideia da virtude”. Ibid.

de aprovação para licença de representação da peça no Teatro da Calçada da Graça e apesar de não haver o nome do tradutor, o registro de localização indica o nome de José Basílio da Gama.⁴⁷⁸

Apesar da histórica rivalidade entre a produção cultural dos reinos italianos e a França, e da filiação do poeta mineiro à *Arcádia Romana*, sua troca de correspondências com o próprio Pietro Metastasio, e as inúmeras referências literárias de italianos, como bem nota Sérgio Buarque de Holanda, lembrando dos ecos de Torquato Tasso, Petrarca e Scipionne Maffei, no poema épico *O Uruguai*, Basílio da Gama tinha especial apreço por Voltaire e pelos franceses, como mostra suas alusões do poema *A Declamação trágica*, citados anteriormente. O próprio Voltaire, crítico da forma operística, era um admirador do versos de Metastasio e suas tragédias ressoavam os mesmos cenários exóticos e histórias cheias de reviravoltas e sentimentalismo.

Outro acadêmico, filiado à *Arcadia Romana* e amigo de Basílio da Gama, chamado Seixas Brandão, escritor e médico formado na Faculdade de Montpellier, na França, em 1767, pode ter traduzido duas peças de Voltaire para o português (*Zaire e Alzire*), provavelmente ainda no final da década de 1760, quando já circulava por Lisboa.⁴⁷⁹

Ainda na década 1770, Voltaire era sobretudo lido e discutido em ambientes letrados em Portugal - dos quais os dois lusoamericanos faziam parte. Outro mineiro - e mestiço - que certamente vivia em Lisboa no mesmo período, era o poeta Silva Alvarenga, que nasceu em Vila Rica, cursou o Seminário de Mariana, e em 1766, e depois partiu para estudar Cânones na Universidade de Coimbra, entre 1768 e 1771. Seu primeiro poema publicado foi dedicado à Termino Sipílio, nome arcádico adotado por Basílio da Gama⁴⁸⁰ - amigo com quem conviveu nos oito anos em que esteve em Portugal.⁴⁸¹

⁴⁷⁸ Ver CAMÕES, José e PINTO, Isabel. As traduções de Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète na cena e na página: um caso de voltaíromania nas últimas décadas do século XVIII português. In: *eHumanista*: Volume 22, 2012. Disponível em: <http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/22>. Acesso em: 23 de novembro de 2019.

⁴⁷⁹ BALBI, Adrien. *Essai Statistique sur le Royaume du Portugal et D'Algarve*. Paris: Librairies Chez Rey et Gravier, 1822, vol. 2, p. 209.

⁴⁸⁰ SILVA ALVARENGA, Manuel Inácio. Epístola a José Basílio da Gama (Termino Sipílio). In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Colonial*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 353-355.

Em outros poemas de Silva Alvarenga evoca sua relação de amizade com Basílio da Gama. O pesquisador Gustavo Henrique Tuna comenta sobre o poema publicado pela Régia Oficina Tipográfica em Lisboa, em 1780, cujos cenários traçados pelo poema remontam às paisagens das Minas. No texto, o poeta expressa sua gratidão ao amigo por lhe ter apresentado ao círculo pombalino de poetas e artistas, possibilitando seu reconhecimento em Portugal. Ver TUNA, Gustavo Henrique. *Silva Alvarenga: representante das Luzes na América portuguesa*. Tese de doutorado, USP, 2009, p. 73.

⁴⁸¹ Cf. Ibid., p. 47.

Na epístola, Silva Alvarenga cita Boileau ao elogiar Basílio da Gama⁴⁸² e ao fim do poema, celebra feitos do Marquês de Pombal, carregado de um otimismo nas artes quanto ao reinado de D. José I:

Hoje aplanar os caminhos aos séculos vindouros/ A glória da nação se eleva e se assegura/
Nas letras, no comércio, nas armas, na cultura./ Nasceram as artes belas, e o raio da verdade/
Derrama sobre nós a sua claridade./ Vai tudo a florescer, e porque o povo estude/ Renasce
nos teatros a escola da virtude./ Consulta, amigo, o gênio, que mais em ti domine: Tu podes
ser Molière, tu podes ser Racine. Marquezes tem Lisboa, se cardeais, Paris./ José pode fazer
mais do que fez Luiz.⁴⁸³

No poema, Silva Alvarenga alude à função moralizante do teatro, estimulando o amigo homenageado a escrever dramaturgia. Os referenciais neoclássicos estão claros: “Tu podes ser Molière, tu podes ser Racine” e mais, o poeta mineiro transparece o presumível desejo de Basílio da Gama de se tornar um escritor de peças teatrais em Portugal.

Basílio da Gama, Seixas Brandão e Silva Alvarenga fizeram parte da *Arcadia Ultramarina*, que na América tinha como vice-custódio Cláudio Manuel da Costa. É muito provável uma troca de correspondências entre os poetas, e inclusive Basílio da Gama esteve no Brasil por volta de 1768, como foi discutido no capítulo 01. Decerto havia entre eles discussões sobre teatro e trocas de referências sobre autores franceses, como Voltaire.

Outro poeta, também mineiro, residente em Portugal no mesmo período era Alvarenga Peixoto, que se formara em 1767 no curso de Leis em Coimbra, e em 1769 foi nomeado Juiz da Vila de Sintra - permanecendo como tal até seu retorno para o Brasil, em 1772. Alvarenga Peixoto também tinha relação com teatro, com interesse na produção italiana. Pode ter sido autor de uma tradução da tragédia *Méropé*, de Maffei (1713)⁴⁸⁴ - texto, inclusive, reformulado por Voltaire.⁴⁸⁵

Alvarenga Peixoto também escreveu um texto trágico em verso intitulado *Enéas no*

⁴⁸² Silva Alvarenga sugere que a moderação defendida por Boileau em sua *Arte poética* seria brilhantemente aplicada por Basílio da Gama, elogiado em sua “habilidade de dosar o sentimento com a razão”. Dentre os livros que figuram na Biblioteca de Silva Alvarenga, há um volume das sátiras de Boileau. Ibid., p. 57.

⁴⁸³ SILVA ALVARENGA, op. cit. p. 355.

⁴⁸⁴ VERÍSSIMO, José. *Historia da Literatura Brasileira*: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908), Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves – Lisboa, A. Editora, 1916, p.3.

⁴⁸⁵ Há uma tradução para o português em cordel, de 1786: *Méropé*, tragédia de M. de Voltaire, traduzida do francez. Lisboa, na Officina de Antonio Gomes, 1786.

*Lácio*⁴⁸⁶, dedicado ao vice-rei Marquês do Lavradio, quando de sua passagem pelo Rio de Janeiro à caminho de Minas:

Ao mesmo Marquês [do Lavradio]/ Servindo de prólogo ao drama Enéas no Lácio/ Se armada a Macedônia ao Indo assoma, / E Augusto a sorte entrega ao imenso lago;/ Se o grande Pedro errando incerto e vago/ Bárbaros duros civiliza e doma;/ Grécia de Babilônia exemplos toma,/ Aprende Augusto no inimigo estrago,/ Ensina a Pedro quem fundou Cartago/ E as leis de Atenas traz ao Lácio e Roma./ Tudo mostra o teatro, tudo encerra;/ Nele a cega razão aviva os lumes/ Nas artes, nas ciências e na guerra./ E a vós, alto senhor, que o rei e os nunes/ Deram por fundador à nossa terra,/ Compete a nova escola de costumes.⁴⁸⁷

A tragédia apresentada pela poesia, com temática clássica de um episódio da *Eneida*, de Virgílio, poderia ser mais uma versão ou tradução da ópera *Enea nel Lazio*, que teve inúmeras variantes e autores no século XVIII.⁴⁸⁸ No texto, vê-se ressaltado os valores pedagógicos e moralizantes do teatro, ideais compartilhados pelos árcades portugueses e mineiros, por teóricos e dramaturgos italianos e franceses, incluindo Voltaire.

Tomás Antonio Gonzaga, enfim, também se formou em Direito em Coimbra (1768) e depois exerceu a função de juiz de fora na cidade portuguesa de Beja até ser nomeado em 1782 como ouvidor de Vila Rica. Gonzaga, até onde se sabe, não produziu nenhuma obra teatral, mas certamente era frequentador de teatros em Portugal, pois manteve o mesmo costume em Vila Rica, como se vê nas *Cartas Chilenas*.

A relação dos letrados luso-brasileiros em Portugal criou laços que se aprofundaram quando retornaram à América portuguesa. Basílio da Gama foi o único que permaneceu em Portugal, vindo a falecer em 1795. Do convívio entre os poetas, surgiram inúmeras discussões sobre teatro que devem ter sido trazidas para a região de Minas Gerais e que se estenderam para o Rio de Janeiro. Silva Alvarenga retorna em 1782 para se estabelecer no Rio de Janeiro, onde foi nomeado professor

⁴⁸⁶ Segundo Caio César Esteves Souza: “(...)há críticos que consideram a hipótese – verossímil – de que essas obras volumosas jamais tenham existido. Nós realizamos buscas nos arquivos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, no Centro de Documentação e Comunicação da FUNARTE e no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, e não encontramos qualquer registro da existência dessas peças de teatro.” SOUZA, Caio César Esteves. *Alvarenga Peixoto e(m) seu tempo*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 2017, p. 30.

⁴⁸⁷ ALVARENGA PEIXOTO. *Obras poéticas*. Introdução e notas Domingos Carvalho da Silva. São Paulo: Prefeitura de São Paulo, 1956, p. 33.

⁴⁸⁸ Há a versão de Paolo Rolli e Porpora (1734), Jomelli e Mattia Verazi (1755); de Goldoni (1760).

régio de retórica. Em Vila Rica, estava o poeta Cláudio Manuel⁴⁸⁹, que já tinha uma relação intensa com a Casa da Ópera, e mais tantos outros letrados com quem criaria novos e aprofundaria antigos laços de sociabilidade, numa expansão simbólica da *Arcadia Ultramarina*. Nas palavras de Antonio Candido: “é fora de dúvida que a Arcadia foi padrão de uma sociabilidade literária que extravasou dos quadros associativos.”⁴⁹⁰

Em particular, Alvarenga Peixoto, Tomás Antonio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa não só eram parte de uma vida literária atuante na região das Minas, como também participaram, de uma forma ou de outra, na revolta mais importante da capitania no final do século XVIII, a Inconfidência Mineira. E de alguma maneira, há um vínculo entre o episódio da Inconfidência, a Casa da Ópera e a estreia da tragédia de Voltaire em 1793 - se não há uma relação direta, pelo menos há um entrecruzamento entre os acontecimentos, seja pelas figuras históricas, seja pelas discussões que os assuntos evocam.

3.3 *Zaira*, a Casa da Ópera e a Inconfidência

No dia 14 de julho de 1793, o contratador João de Rodrigues de Macedo chegou à Casa da Ópera para assistir de seu camarote a estreia da tragédia *Zaira*, de Voltaire. Macedo fora um dos conjurados, envolvido na rede de contatos e sociabilidades que se armara para a revolta antifiscalista e antimetropolitana. Embora várias reuniões tenham sido realizadas em sua casa - no grandioso casarão que hoje é a Casa dos Contos - e apesar das relações pessoais que tinha com Tomás Antônio Gonzaga, Luís Vieira, Carlos Correia e Alvarenga Peixoto⁴⁹¹, o poderoso contratador não havia sido convocado como testemunha por nenhuma das devassas e muito menos fora interrogado. Aliás, foi um dos poucos que se manteve em liberdade e que, após a inconfidência, retomou a sua vida sem muitas dificuldades.⁴⁹²

Vila Rica aparentemente respirava mais tranquila. O suplício de Tiradentes e a imagem de sua cabeça exposta no centro do pelourinho da vila ainda ressoavam no imaginário local. O recado

⁴⁸⁹ É importante lembrar também o vínculo estilístico do poema *Vila Rica*, de Cláudio Manuel com o poema *Henriade*, de Voltaire. O poeta mineira estabelece um diálogo também com o ensaio sobre a poesia épica do autor francês.

⁴⁹⁰CANDIDO, op. cit., 2011, p. 156.

⁴⁹¹ Tornar-se-ia credor de figuras eminentes, como o ouvidor geral da comarca do Rio das Mortes (1776-1780), o amigo, poeta e futuro inconfidente Inácio José de Alvarenga Peixoto. Era também o principal cliente do advogado Cláudio Manuel da Costa e figura constante no tribunal de Tomás Antônio Gonzaga, ouvidor de Vila Rica de 1782 a 1789. Vicente Viera da Mota, outro dos inconfidentes, era seu contador e guarda-livros, tendo realizado toda a organização do arquivo do contratador.

⁴⁹² MAXWELL, op. cit., p. 328.

dado pela Coroa era claro: quem “questionasse o inquestionável”⁴⁹³, ou seja, o poder metropolitano, seria punido. Entretanto, naquela cidade enevoada, de ruas tortuosas, que tinha como horizonte penhascos e serras, o clima social era ainda de tensão. A normalidade era apenas aparente. O êxito da Revolução Americana, de 1776, o impacto das ideias de intelectuais iluministas, assim como a sombra da Revolução de São Domingos, que se iniciara em 1791, e de seus jacobinos negros, rondavam os habitantes das Minas e as autoridades da Coroa.

Até meados do início da década de 1760, os oligarcas da capitania estiveram lado a lado do poder metropolitano, formando uma elite peculiar ligada à intensa vida urbana.⁴⁹⁴ As revoltas da segunda metade do século seriam “surdas, constantes, disseminadas, cotidianas”, nas palavras de Laura de Mello e Souza, pois o inimigo havia se tornado parte da própria população, seria o “gentio bravo”, os “negros quilombolas fugidos”, o “vadio pernicioso”, que ameaçavam a todo instante as roças, lavras, casas, famílias.

Entretanto, ao mesmo tempo em que havia a perseguição contra àqueles que atemorizavam o sono dos poderosos, a ideia de “inconfidência como insubordinação” formava-se no seio da alta sociedade mineira⁴⁹⁵, intensificando o sentimento de desagregação social:

(...)os ilustrados das Minas, “guiados pelas luzes da razão e pelos conhecimentos que ministram as histórias”; sabendo, como letrados, - são palavras de Tomás Antônio Gonzaga - que “a ocasião mais oportuna para um levante é aquela em que se alteram os ânimos dos vassalos”, desenvolveram o hábito das reuniões domésticas e das conversas diárias. Nestas, entraram, certamente, cogitações sobre a situação tensa, que nas Minas extrapolava a questão meramente fiscal e dizia respeito, sobretudo, às forças desagregadoras, aos agentes da desordem, aos adeptos de uma contra-sociedade que desprezava o domicílio fixo, a família nuclear, o trabalho sistemático, a propriedade privada, enfim os valores que a parte melhor constituída do corpo social reverenciava como essenciais. A situação explosiva da capitania tornara-se evidente não apenas para os governantes, para quem a continuidade da dominação colonial exigia urgência em encontrar soluções.⁴⁹⁶

A conjuração de 1789 fora apenas uma das sedições protagonizadas por membros da elite local que estremeceram a região das Minas na segunda metade do século XVIII: Curvelo, Mariana, Sabará foram palco de inconfidências ao longo das décadas de 1760 e 1770. Entretanto, a de 1789

⁴⁹³ Ibid., p. 282.

⁴⁹⁴ MELLO E SOUZA, op. cit., 2006, p. 90.

⁴⁹⁵ cf. Ibid., p. 102.

⁴⁹⁶ Ibid., p. 103.

foi a que assumiu maiores proporções, envolvendo uma extensa rede de letrados, militares, autoridades, religiosos, para além da própria capitania.⁴⁹⁷

A Casa da Ópera vira passar por entre seus corredores nos últimos anos alguns dos conjurados: Cláudio Manuel da Costa, o poeta e autor da primeira ópera representada no teatro, aparece também como assinante de um camarote, em 1772. No mesmo documento, o capitão-mor de Vila Rica, José Alvares Maciel, pai do inconfidente de mesmo nome, é mais um dos devedores de camarote. Além dessa associações diretas, é possível pensar a frequência de outros personagens ligados à vida política de Minas no teatro⁴⁹⁸.

É fato que o teatro de Vila Rica durante a década de 1780 não possui registros históricos além da citação no poema satírico *As Cartas Chilenas*, que circulou em forma de panfletos anônimos, no ano de 1786, como provocação política ao então governador-geral Cunha Meneses.⁴⁹⁹

No poema, o teatro descrito por Gonzaga aparece apenas na 12a carta. A Casa da Ópera já não era mais o espaço privilegiado da erudição, de educação dos povos, onde a elite culta local se reuniria para expandir sociabilidades, inclusive contribuindo com o repertório, no caso de Cláudio Manuel e sua ópera *São Bernardo*. Agora, o teatro estava dominado pelos vícios cultivados pelo governador da capitania. É um “magriço mulato”, o provável empresário da casa teatral, (o segundo

⁴⁹⁷ Não é possível saber se a revolta surgiu como consequência do contexto anterior ou se deriva do contexto de insurgências que tomaram o território mineiro ao longo de todo o século XVIII. A memória revoltosa de um dos crimes mais graves que um súdito poderia cometer - Inconfidência seria sinônimo de “traição ao rei” - permanecia mesmo que à contragosto dos governantes. Ao certo seguiam os burburinhos, murmúrios, boatos mesmo depois de terminada a devassa, em 1792, aliás, de forma espetacularizada com as comemorações do enforcamento de Tiradentes no Rio de Janeiro: seria mesmo fundada uma República em Minas Gerais e um Universidade em Vila Rica? Os escravizados seriam libertados? O governador geral seria morto ou atraído para a causa dos inconfidentes? A manufatura seria estabelecida através da fundição de ferro? Quem de fato teria participado? A conspiração teria sido de fato um plano “bem arquitetado que só falhou por um triz?” CF. MELLO E SOUZA, op. cit., 2011, p. 175.

⁴⁹⁸ A rede de letrados em Minas no final do século XVIII que tiveram relação com o episódio da Inconfidência é extensa: Tomás Antônio Gonzaga estava em Vila Rica desde 1782; muito amigo de Claudio Manuel da Costa. Este, o mais velho dos poetas, era lido e tido como uma referência pela elite culta local; da parte dos religiosos, havia o famoso Cônego Luis Vieira da Silva, professor do Seminário de Mariana, e dono de uma das maiores bibliotecas da colônia; José Alvares Maciel filho, que se formara em Coimbra e fora para a Inglaterra estudar siderurgia; Alvarenga Peixoto, era ouvidor da Comarca de Rio das Mortes desde o retorno de Portugal, em 1776; Domingos Vidal de Barbosa Lage, nascido no Rio de Janeiro, foi ex-aluno de Silva Alvarenga e médico formado em Bordéus após um período de estudos em Montpellier, na França, em 1785; José Aires Gomes, proprietário de terras e sócio de João Rodrigues de Macedo; e o capitão José de Resende Costa, o padre Carlos Correia de Toledo, todos donos de bibliotecas. Sem contar também nos burocratas que se agregaram ao grupo: o intendente do ouro Francisco Gregório Pires Monteiro Bandeira; os doutores José Pereira Ribeiro e seu tio Diogo Pereira de Vasconcelos. O médico Seixas Brandão, amigo de Basílio da Gama, citado anteriormente também vivia em Vila Rica, e certamente convivia com a elite culta local, embora não tenha se envolvido no episódio da Inconfidência.

⁴⁹⁹ Sabe-se da amizade entre o poeta e Cláudio Manuel da Costa, inclusive houve uma polêmica sobre a autoria dos verso. Rodrigues Lapa, no prefácio às *Obras Completas* de Gonzaga, comenta que os folhetos foram impressos na oficina de Claudio Manuel, à quem também é atribuída a *Epístola a Critilo*, que abre as *Cartas*.

ensaiador mestiço, depois de Marcelino José de Mesquita) chamado de Lupésio, a quem Tarquínio Oliveira identifica como o músico Manuel Lopes da Rocha⁵⁰⁰:

Na corja dos marotos aparece/um magriço mulato, a quem o chefe,/por ocultas razões,
estima e preza./Talvez que, noutro tempo, lhe levasse/os miúdos papéis às suas damas,
ocupação distinta, que já teve/um famoso Mercúrio, que comia/sentado à mesa dos mais
altos deuses./Deseja o nosso chefe que este lucre/quatrocentas oitavas, pelo menos,/e, para
que não saiam do seu bolso,/descobre esta feliz e nova ideia:/dispões dos bens alheios como
próprios:/no publico teatro de Lupésio/ordena, Doroteu, se represente/uma vista comédia,
por que fiquem/para o velho mulato os lucros dela.⁵⁰¹

A visão de Gonzaga da relação entre Lupésio, o empresário, e o governador-geral da Capitania, o “Fanfarrão Minério” Cunha e Menezes, era de cumplicidade. O governador “por ocultas razões, estima e preza” o empresário, e quer que este lucre uma quantia considerável através da representação de uma comédia em seu teatro. Gonzaga dá a entender que o empresário tinha negócios com o governador geral para além da casa de espetáculo - e que o empenho do governador na apresentação seria uma forma de pagamento de Lupésio. Este teria sido algum tipo de agenciador de prostituição ou contratos? O que seria “os miúdos papéis” que levava às damas em outro tempo?

De qualquer maneira, vemos aqui uma proximidade entre o responsável pelas atividades da Casa da Ópera com a mais alta autoridade do poder político local, indicando também trânsitos de outro tipo em relação ao público que frequentava o teatro. Na história do edifício teatral mineiro, o vínculo entre política e os responsáveis pelo teatro foi fundamental para sua existência. Entretanto, agora, em 1786, esse elo entre governo e teatro seria malvisto por Tomás Antônio Gonzaga - sua rivalidade com o Fanfarrão Minério faria do teatro um espaço hostil. O poema segue satirizando a forma de cobrança dos ingressos e camarotes:

Ordena, ainda mais, que o seu Robério/os boletos reparta pelas damas,/pelos contratadores
opulentos/e por quantos casquilhos os quiserem/pagar, ao menos, por dobrado preço./
Robério assim o faz; supõe, coitado,/que prometeu pedir alguma missa./e, junto co mulato,
vai entrando/em uma e outra casa, aonde deixa/ou selado papel, para a plateia,/ou, com

⁵⁰⁰ Segundo Tarquínio Oliveira: “A Ópera de Vila Rica, com a falência e morte de João de Souza Lisboa, passou a Lupésio, Manuel Lopes da Rocha, Eem 1783. Deste, a propriedade se transferiu para João Rodrigues de Macedo, por voltar de 1790. O encarregado por Macedo de sua gestão foi antonio de Padua que recebia por peças encenadas, segundo recibos da Casa dos Contos. Talvez fosse ator 4 anos antes. Em 1804, é capitão de auxiliares e trabalha na Casa de Fundação como fundador de ouro. Estava então com 50 anos de idade. Nome completo: Antonio de Lara de Padua.” OLIVEIRA, Tarquínio J. B. de. *Cartas Chilenas*: fontes textuais. São Paulo : Referência, 1972, p. 156.

⁵⁰¹ GONZAGA, op.cit., p. 346.

tábua pendente, a velha chave./Ah! Nota, Doroteu, que acção tão feia!/Aquele bruto chefe, que não paga/às pessoas mais nobres o cortejo/sequer por um criado, agora manda/que o seu próprio Robério, o seu bom aio,/ande de porta em porta, qual mendigo,/pedindo para um bode a benta esmola!/Então, amigo, a quem? a quem? aos mesmos/que tem desfeitoado muitas vezes,/e às pobres, que é mais, às pobres moças,/que hão de ganhar, à custa do seu corpo,/com que possam pagar deste convite/um tão avantajado, indigno preço./Maldita sejas tu, pouca vergonha,/que tanto influxo tens sobre este lesão!/Chegou-se, Doroteu, a noite alegre/destinada à função; e o vil Robério/da nova prova de fervor e zelo:/vai-se pôr, com o traste do mulato,/na porta da plateia; e, quando acaba/a primeira jornada, também, corre/os cheios camarotes: fina ideia!/para ver se os tolinhos assim largam,/na copa do chapéu que a esmola apanha,/embrulhos de mais peso! Ah! doce amigo,/quem bandalho nasceu, inda que suba/ao posto de major, morreu bandalho, /que o tronco, se da fruto azedo ou doce,/procede dá semente e qualidade/da negra terra, em que foi gerado⁵⁰²

O empresário Lupésio sairia pelas ruas da cidade com um homem de confiança do governador-geral, chamado no poema de Robério, para vender os ingressos com antecedência de porta em porta. O valor cobrado seria mais alto do que o comum, um “indigno preço”. A cólera de Gonzaga ocorre porque a cobrança seria realizada nas casas de quem o governador geral tem feito “desfeitas” - supomos que tenha sido oferecido ao próprio ouvidor. Como Gonzaga era muito amigo de Cláudio Manuel, pode-se pensar que o incômodo com a atitude do governador-geral e do empresário do teatro também se estendiam ao poeta, que era conhecido por toda a vila e região como um letrado associado pelo menos aos primeiros anos de funcionamento da Casa da Ópera; e naquele ano passara a ser o juiz-presidente da Câmara.⁵⁰³

O “aio” do governador, Robério, à quem Gonzaga faz referência, seria uma espécie de bajulador de Cunha Menezes no poema. Em outras cartas ele é descrito como um mediador de contratos e negócios, mas principalmente como alguém ligado à música e à poesia. Robério, figura desprezada pelo poeta, estaria envolvido no universo artístico local, pois em alguns versos das cartas, Gonzaga escreve sobre suas tentativas de criação poética.⁵⁰⁴ Segundo Tarquínio Oliveira, Robério seria Roberto Antônio de Lima, que em documentação encontrada, era tesoureiro da

⁵⁰² Ibid., idem.

⁵⁰³ MELLO E SOUZA, op. cit., 2011, p. 173.

⁵⁰⁴ No trecho da Carta 1:

“Caminha atrás do chefe um tal Robério,/ Que entre os criados tem respeito de aio/ (...) Tu só podes cantar, em coxos versos/ E ao som da má rabeca, com que atroas/ Os feitos do teu amo e os seus despachos” GONZAGA, op., cit., p 227. Na Carta 5: “A negra noite em dia se converte / À força das tigelas e das tochas/ Que em grande cópia nas janelas ardem./ Aqui o bom Robério se distingue:/ Compõe algumas quadras, que baptiza./ Com o distinto nome de epigramas,/ E pedante rendeiro as dependura/ Na dilatada frente, que ilumina,/ Fazendo-as escrever em lindas tarjas./ Rançoso e mau poeta, não nasceste / Para cantar heróis, nem coisas grandes!/ Se te queres moldar aos teus talentos,/ Em tósca frase do país somente/ Escreve trovas, que os mulatos cantem”. Ibid., p 274.

Intendência de Vila Rica, e que depois se tornara sargento-mor do 3º Regimento da Cavalaria Auxiliar do termo de Vila Rica.⁵⁰⁵

Na 6a. carta do poema de Gonzaga, o teatro também aparece descrito como uma das principais atrações das festividades públicas que ocorreram em 1786. De acordo com o poeta, Cunha Meneses não era muito afeito à representação teatral, pois mais interessava estar presente no final das apresentações para que pudesse ser visto pelo público:

Ordena-se também que, nos teatros,/ Quando já no castelo de madeira/ As peças fuzilavam,
sinal certo/ De que o nosso herói e o velho bispo/ No adornado palanque se assentavam./
Agora dirás tu: “É forte pressa!/ Os chefes nos teatros entram sempre/ As horas de correr-se
acima o pano”.⁵⁰⁶

Para Gonzaga, o teatro cumpriria um papel de exibição política do governador Fanfarrão Minério, como figura pública diante dos espectadores/súditos. O poeta devia pensar que aqueles seriam tempos mais ásperos para a elite local, lembrando com saudade do período imediatamente anterior, sob administração de Meneses e Castro, em que:

Ajuntavam-se os grandes desta terra/ À noite, em casa do benigno chefe/ que o governo
largou. Aqui, alegres, / com ele se entretinham largas horas;/ Depostos os melindres da
grandeza, / Fazia da humanidade os seus deveres/ No jogo e na conversa deleitosa⁵⁰⁷

A sociabilidade letrada que circulava ao redor do governador precedente teria sido substituída pela “tolice e vã soberba”, apesar do “sangue herdado” de Cunha Meneses - que deveria ter nascido sultão no Turco Império,/ metido entre vidraças e reclinado em coxins de veludo”⁵⁰⁸. Mas não só de Meneses e Castro os poetas deviam lembrar. Cláudio Manuel certamente contaria para o amigo dos tempos do Conde de Valadares, e do processo que culminou na construção da

⁵⁰⁵ OLIVEIRA, op. cit., 1972, p. 135.

⁵⁰⁶ GONZAGA, op., cit., p. 281.

⁵⁰⁷ Ibid., p. 229.

⁵⁰⁸ Ibid., p. 230.

Casa da Ópera, fazendo Gonzaga pensar que o “viver em colônias”⁵⁰⁹ teria desses infortúnios: havia de se contar com a “sorte” de quem lhes governaria.

Quase uma década depois, em 1793, quando os poetas não mais circulavam pelas ruas montanhosas de Vila Rica, e a memória recente da cabeça exposta de Tiradentes na praça central rondava fantasmagoricamente os habitantes da vila, a Casa da Ópera voltou a abrir suas portas para a estreia da tragédia de Voltaire, *Zaira*. Teria essa encenação algum elo com o passado da revolta antifiscalista mineira? E como teria sido? Falada, cantada ou talvez um híbrido de formas teatrais, misturando cenas declamadas, recitativos, árias e duetos de óperas? As três hipóteses levantadas de alguma maneira expõe as dificuldades de realização de uma cena declamada na colônia.

3.4 A peça: *Zaira*

A tragédia de maior sucesso de Voltaire, escrita em versos alexandrinos, em 1732, e apresentada pela primeira vez no mesmo ano na Comédie-Française, narra a história de Zaira, uma jovem escravizada desde o nascimento em Jerusalém, no tempo da sétima cruzada do rei francês São Luis, ou Luis IX (monarca que inclusive fora aprisionado no Egito). O conflito gira em torno de Zaira e Orosman, filho do sultão Saladin e atual soberano, que quer se casar com Zaira, contrariando o costume poligâmico muçulmano. De acordo com Voltaire um “jeune homme plein de grandeur, de vertus, et de passions”⁵¹⁰

Zaira corresponde seu amor, embora desde a primeira cena se anuncie a tensão religiosa que se desdobrará ao longo das cenas. A protagonista tem origem francesa e cristã, mas por ter sido criada em cativo num reino muçulmano, nunca fora batizada. A tragédia atinge seu ápice quando seu pai, Lusignan, que é prisioneiro de Orosman, é libertado e a reconhece como filha. Uma série de mal entendidos levam ao desenlace final, com a morte de Zaira por Orosman, enlouquecido de ciúmes.

⁵⁰⁹ Aludindo a expressão de Luís do Santos Vilhena, professor régio de língua grega na cidade de Salvador, que afirmou em 1802 “não é das menores desgraças o viver em colônias”. Ver MOTA, Carlos Guilherme. *A ideia de revolução no Brasil (1789-1801)*. São Paulo: Ática, 1996, p. 21-22.

⁵¹⁰ Épître dédicatoire à Mr. Falkener, Marchand anglais, depuis ambassadeur à Constantinople. In: VOLTAIRE, *Zaire; Le Fanatisme ou Mahomet le prophète; Nanine ou l'Homme sans préjugé; Le Café ou l'Écossaise*. Paris: Flammarion, 2004, p. 58.

“Jovem pleno de grandeza, virtude e paixão” (tradução da autora).

As cenas passam-se em cinco atos, com uma única indicação de cenário: “La scène est au sérail de Jérusalem”⁵¹¹. O espaço do palácio abre possibilidades de ambientação e inclusive deixa transparecer a ambiguidade do que seria caracterizar um palácio: é um local público ou privado? Será representada a sala de recepção do sultão ou o quarto íntimo de Zaira? Os jardins abertos ou os corredores estreitos? - A falta de uma indicação cenográfica mais precisa revela também as ambiguidades da própria tragédia setecentista, que oscila entre a dimensão pública e privada das personagens.

A ambientação nesse local ainda seguia uma espécie de tradição italiana para a representação de tragédias. Em meados do XVII, num dos primeiros tratados sobre ópera italiana, no já citado *O corego*, o autor escreve, evocando o arquiteto romano Vitrúvio: “Quanto à variedade dos cenários para tragédia, comédia, pastoral ou sátira, é sabido o que diz Vitrúvio: que, para a tragédia, se fazem necessários amplos edificios com colunatas, afeais e variadas ordens de arquitetura, apropriados para paços e palácios.”⁵¹²

Como o teatro de Vila Rica possuía uma série de telões pintados e maquinários cênicos herdados das primeiras duas décadas de representações, é possível imaginar a reutilização de algumas telas com a temática dos palácios, semelhante à descrição acima, talvez propondo pequenas modificações para representação da tragédia específica.

Os telões pintados seriam colocados ao fundo do palco - geralmente, um grande telão principal, e quadros menores que poderiam ser acoplados perto dos bastidores, evocando uma paisagem tradicional e reconhecível para os espectadores. Para a elaboração dos telões, o recurso gráfico criado no Renascimento italiano da perspectiva central era indispensável.

Logo abaixo, podemos ver uma gravura já do início do século XIX, uma espécie de estudo de cenário do pintor francês Ciceri para a Comédie-Française, do Palácio de L’Alcazar, para a montagem de *Zaïre*. É curiosa a descrição da imagem nos arquivos da Comédie-française que sugerem que o mesmo telão havia sido usado para as peças *O Cid*, de Corneille; *Bajazet*, de Racine e *Mahomet*, de Voltaire.⁵¹³ Como não temos vestígios dos materiais de cena da Casa da Ópera de Vila Rica, a imagem francesa pode nos ajudar no exercício da imaginação. Por outro lado, no início

⁵¹¹ Ibid., p. 66

“A cena se passa em um palácio de Jerusalem”. (tradução da autora)

⁵¹² Capítulo V: Algumas considerações sobre o desenho dos cenários no que se refere à pintura. In: *O Corego*, op. cit., p. 111.

⁵¹³ *Le Cid d'Andalousie* : actes I et III ; Pierre Lebrun (auteur) . *Bajazet* ; Jean Racine (auteur) . *Le Cid* ; Corneille (auteur) . *Mahomet* ; Voltaire (auteur) . *Zaïre* ; Voltaire. Base la Grange Comédie Française.

do século o viajante Saint Hilaire, quando de sua estada em Minas dizia sobre o teatro que “entre as decorações que são variadas, há algumas suportáveis”⁵¹⁴.

Le Palais de l'Alcazar; Atelier de Ciceri, 1825. Base la Grange Comédie Française.

A utilização somente de telões para a cenografia aparentemente seria mais simples do que a conjunção de telões e maquinários para efeitos especiais e sonoros. Entretanto, havia variadas formas de se fazer a mudança das telas no palco. Como no texto já citado, *O corego*:

As cenas e as perspectivas mudam de modo variado como no teatro, em pedras, em selvas, em jardins, em inferno e semelhantes. Os modos de mudá-las são muitos. O primeiro muito insípido e ordinário é puxar certos tecidos tal como quadros. O segundo é uma tela no meio do palco, a qual se dobra ora de um lado, ora do outro (...). Esse modo é fácil e de pouca despesa, mas, com ele, se pode fazer somente uma mudança. O terceiro é fazê-la surgir de baixo para cima das outras. (...) O quarto modo é o dos triângulos, belíssimo porque se poderá montar em palcos de qualquer grandeza e altura e poderão ser feitas infinitas

⁵¹⁴ SAINT HILAIRE, op. cit., p. 73.

Supondo que houve apenas um telão pintado com a representação de um palácio para a tragédia *Zaira*, em Vila Rica, ainda assim teríamos que considerar o trabalho de maquinistas para sustentação desse único telão coordenado com o abrir e fechar das cortinas no início da peça e entreatos. A presença desse tipo de cenário influenciaria a cena, pois a convenção teatral até meados do século XVIII, na França e Itália, era de que os atores tinham que se colocar sempre na chamada “boca de cena”, ou seja, bem à frente do palco, pois assim haveria espaço para troca de telões - chamada em Portugal de *transformação*⁵¹⁶ e a elaboração dos efeitos especiais de maquinários.

A novidade do texto francês não significaria uma ruptura com as teatralidades que dominaram a Casa da Ópera desde 1770, até porque óperas de Metastasio e entremezes cômicos seriam representados durante a temporada. Ademais, as paisagens poderiam ajudar a compor as relações entre os personagens, a reiterar sentimentalismos do texto, assim como sublinhar a grandiosidade do tema escolhido. Entretanto, os possíveis efeitos de cena estariam limitados pela própria dramaturgia de Voltaire: na peça não há incêndios, anjos que descem do céu, terremotos, batalhas, mudanças variadas de cenários, navegações, como há nas óperas do arcadismo italiano.

Mesmo com um único telão, o espaço do palco era pouco utilizado para movimentação dos atores, ficando restrito à boca de cena, a parte gestual da representação era limitada. É somente na segunda metade do XVIII, que, na França, começa a haver uma mudança na composição dos cenários, em que se colocam no palco, além dos telões, elementos de cena como escadas, praticáveis, pedras e ruínas⁵¹⁷, gerando novas possibilidades gestuais e de movimentação cênica.

⁵¹⁵ O corego, op. cit., Das Máquinas, p. 199.

No clássico do italiano Nicola Sabbattini, *Pratica di fabbricar scene e macchine ne' teatri*, o arquiteto seiscentista comenta outras possibilidades de operações de mudanças de cena. Ver Capítulo 01 do Livro 02. SABBATTINI, Nicola. *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre par Nicola Sabbattini de Pesaro, anciennement architecte de Son Altesse Sérénissime le Duc Francesco Maria della Rovere, dernier seigneur de Pesaro*. Imprimé augmenté du Livre sconde au très illustre révérend seigneur, Monseigneur Honorato Visconti, Archevêque de Larissa de la Province de Romagne et Président de l'exarchat de Ravenne Avec Privilege. Ravenne chez Pietro de' Paoli et Gio. Battista Giovanelli. Imprimeurs de la Cour, 1638.

⁵¹⁶ De acordo com o Dicionário de Theatro de Sousa Bastos: “É o nome que se dá á mudança rápida da cena, já levantando ou baixando o panno de fundo e trocando os bastidores, já transformando quanto está em cena por meio de machinismo. Também se chama transformação á mudança de fato á vista do publico, o que se executa trazendo o artista o fato de cima seguro apenas por papel collado e por baixo já o outro com que ha de apparecer. Quando está chegado o momento da *transformação*, o artista colloca-se disfarçadamente sobre uma calha aberta, e, no momento da deixa, puxam debaixo o fato que tem de desaparecer. Este processo he facilimo e de ha muito usado.” SOUSA BASTOS, op. cit., p. 148.

⁵¹⁷ BRET-VITTOZ. Renaud. Les formes en question. In: FRANTZ, Pierre; MARCHAND, Sophie. *Le théâtre français du XVIIIème siècle*. Paris: L'avant-scène théâtre, 2009, p. 324.

A cenografia de *Zaira* na Casa da Ópera de Vila Rica tende a ser menos inventiva e mais vinculada à tradição seiscentista da ópera italiana, continuada até pelo menos a primeira metade do século XVIII em Portugal e também na França: telões pintados e atores na boca de cena, talvez alguma troca de painéis - se houvesse mais algum além do palácio. E também, caso o maquinista ou empresário, ou mesmo algum ator sugerisse um efeito especial - um resquício da teatralidade operística - é possível pensar, por exemplo, num céu coberto de nuvens, ou numa fonte de água em movimento, como parte do cenário do palácio.⁵¹⁸

Esboço de cenário de Ignácio de Oliveira Bernardes, cenógrafo português da segunda metade do século XVIII.

Biblioteca Nacional de Portugal (cota: D89)

⁵¹⁸ Ambas as possibilidades são explicadas no livro de Sabbattini, respectivamente no capítulo 37 e 35: “Comment représenter une fontaine qui ait l’air de jeter continûment de l’eau; e comment faire que, petit à petit, une partir du cel se couber de nuages.” SABBATTINI, op. cit., p. 131,

“Como representar uma fonte que possui um jato continuo de água, e como fazer que, pouco a pouco, uma parte do céu se cubra de nuvens.” (tradução da autora).

Outro elemento fundamental para compor a cena era a iluminação, que além de fazer o palco visível em um espaço fechado como o prédio teatral, poderia ajudar a compor atmosferas e mudanças de cena. Nicola Sabbattini, no século XVII, foi o inventor de um sistema que podia ajustar e modelar a intensidade da luz, durante a apresentação do espetáculo. Em seu tratado, o arquiteto escreve sobre variadas técnicas de iluminação, explicando como fazer lamparinas à óleo, como posicionar lustres com as chamas de velas, e como colocar e acender as luminárias em cena, sem que fossem vistas pelos espectadores. Os detalhes descritos por Sabbattini impressionam: o arquiteto comenta sobre como representar uma luz diurna no palco do teatro, com desenhos explicativos indicando angulações de luminárias.⁵¹⁹

Havia uma técnica sofisticada de iluminação da cena pelo menos desde a primeira metade do século XVII na Itália, que poderia ser colocada em prática no palco da Casa da Ópera de Vila Rica. Especificamente para *Zaira*, é possível imaginar que o espetáculo deve ter trabalhado com efeitos de iluminação, intensificando o sentimentalismo da tragédia e gerando mutações plásticas da cena, já que provavelmente havia poucas mudanças de telão, e à princípio - nenhum efeito especial ou sonoro feito pelos maquinários. Para tanto, varas giráveis para a iluminação dos bastidores, luzes da ribalta e quadros de luz foram utilizados.

Para além do palco, como sabemos que os camarotes da Casa da Ópera de Vila Rica eram iluminados por velas, de acordo com o relato de Saint-Hilaire⁵²⁰, a luz da sala influenciaria na iluminação da cena: momentos de penumbra seriam limitados, pois a plateia teria constantemente luz. ⁵²¹

⁵¹⁹ Por exemplo: “(...) mais si l’on fait la lumière d’un côtés de la scène, sois du droit, sois du gauche, las maisons, la perspective médiane, le sol - disons tout le décor - se montrera sous un jour bien meilleur (...) et fort propre à faire éprouver aux spectateurs un plaisir complet.” Ibid., p. 22.

“(…) mas se nós fazemos a iluminação de um lado da cena, seja à direita ou à esquerda, as casas, a perspectiva média, o sol - queremos dizer toda a decoração - se mostrará sob um dia bem melhor (...) e próprio a fazer com que os espectadores experimentem um prazer completo.” (tradução da autora).

⁵²⁰ " Até agora não se tentou iluminar a sala de outra maneira a não ser colocando velas entre os camarotes.”. SAINT-HILAIRE, op. cit., p. 73.

⁵²¹ O maquinista francês Boulet escreveu em 1801 o *Essai sur l'art de construire les théâtres, leurs machines et leurs mouvements*. No capítulo 24 ele explica: “N'Italie, il n'y a pas de lumières permanentes dans les salles pendant le spectacle. En France, et sur-tout a Paris, on veut au contraire une illumination. Elle peut servir en effet au plaisir d'être vu ou de voir ; mais, on sacrifie ainsi ce qui se passe au théâtre. Il faut donc indiquer un moyen terme. Le lustre sera conservé brillant des lumières désirées, et descendu à la hauteur du rang des secondes loges. Au moment de l'ouverture, ou bien au lever du rideau, il montera sous le plafond.” (...) BOULLET, Cen. *Delà manière d'éclairer la salle, sans nuire trop aux effets de la scène et du théâtre*. Paris, 1801, p. 94.

“Na Itália não há luminárias permanentes nas salas durante o espetáculo. Na França, sobretudo em Paris, nós vemos, pelo contrário, uma iluminação. Ela pode servir de fato ao prazer de ser visto ou de ver; mas, sacrificamos assim o que se passa no palco. É necessário indicar um meio termo. O lustre será conservado brilhante de luzes desejadas, à altura da posição dos segundos camarotes. No momento de abertura, ou bem quando se levantar a cortina, ele subirá em direção ao teto. (...) (tradução da autora).

Os figurinos também ajudavam a compor a peça, e devem ter sido reaproveitados, com a adição de alguns tecidos ou pedrarias. Se levarmos em consideração a descrição do viajante Saint-Hilaire, do início do século XIX, que diz que os atores “Não tem a menor ideia de indumentária; e por exemplo, em peças tiradas da história grega vi personagens vestidos à turca, e heroínas à francesa.”⁵²² Podemos imaginar uma composição de figurinos mais improvisada, a partir do acervo que havia no teatro.

Saint-Hilaire, se acompanhasse as produções teatrais na França, antes da viagem ao Brasil e Uruguai entre 1816 e 1822, saberia que já em meados do século XVIII, mais especificamente com a montagem de uma tragédia de Voltaire, em 1755, chamada *O órfão da China* (*L'Orphelin de la Chine*), os famosos atores Lekain e Mme. la Clairon propuseram uma reforma na composição dos figurinos, para que deixassem de ser uma vestimenta convencional e reutilizável em qualquer tipo de representação, para se tornar um objeto de pesquisa histórica, ambientando-o onde se passasse a própria peça. Tal mudança se tornou um imperativo para as peças parisienses.⁵²³

Uma imagem francesa, de encenações de *Zaira* na Comédie-Française, no final do século XVIII, pode nos ajudar a imaginar uma composição mais historicizante dos figurinos, de acordo com o padrão francês:

⁵²² SAINT-HILAIRE, op. cit., p. 73

⁵²³ BRET-VITTOZ, op. cit., p. 324.

Posteriormente, em suas memórias, a atriz Mlle. Du Clairon escreveu:(...)costume contributes much to the spectator's illusion, and the player takes the tone of his role from it more easily; costume exactly copied, however, is not practicable: it would be indecent and ridiculous. Draperies in the antique style set off and reveal too much nudity. (...) But in making up for this defect, it is necessary to preserve the outlines, to indicate at least your desire to imitate and to follow, as much as possible, the luxury or simplicity of the times and places. (...)I wish especially that all chiffons, all current fashion, be avoided with care. (...) The only fashion to follow is the costume of the role one is playing.” NAGLER, A. M. *A source book in theatrical history*. New York: Dover Publications, 2017, p. 303.

“(…) figurinos contribuem muito para a ilusão do espectador, e a partir deles o ator consegue acessar o tom de seu papel mais facilmente; entretanto, um figurino idêntico à uma roupa de época não é praticável: ele seria indecente e ridículo. Drapeados ao estilo antigo escorregam e revelam muito a nudez. (...) Mas para compensar esse defeito, é necessário preservar as linhas, indicar pelo menos seu desejo de imitar e de seguir, o máximo possível, o luxo ou a simplicidade dos tempos e lugares históricos. (...) Eu desejo especialmente que todos os *chiffons* e toda a moda atual sejam evitados com cuidado. (...) A única moda para seguir é o figurino do personagem que um ator está interpretando.” (tradução da autora).

À esquerda, figurino de Mr. Molé, no papel de Nérestan, para a tragédia *Zaira*, na Comédie Française. Image fixe: Théâtre-Français [non identifié] (graveur); Gravure Res-GRA-Leva-095, Base La Grange, Comédie-Française. À direita, o ator Lekain como Orosmane, em *Zaira*. Gravura de Augustin de St. Aubin. GRA. PER.MF.0065, 1770, Base La Grange, Comédie-Française.

Saint-Hilaire não fora o único viajante a notar certa aleatoriedade dos figurinos na América portuguesa. Outro francês, Jacques Arago, na descrição que fez a partir de sua estada no Rio de Janeiro, utiliza-se da palavra *caricatural* para falar sobre os figurinos de Orosmane numa apresentação de *Zaira*, no Teatro São João, em 1817:

(...) Orosmane est coiffé d'une toque surmontée de vingt cinq ou trente plumes de diverses couleurs, et deux énormes chaînes de montre promenant jusqu'à micuisse de monstrueuses

breloques avec un cliquetis pareil à celui du trousseau de clefs d'un tourière en inspection. De gigantesques bracelets ornent ses bras nerveux (...) La pièce d'étouffe qui pèse sur ses épaules n'est ni un manteau, ni un casaque, ni un houppelande, ni un carrick ; mais elle tient des quatre espèces de vêtements à la fois et ne peut sa décrire dans aucune langue. C'est à effrayer le pinceau le plus oseur du caricaturiste.⁵²⁴

Para Arago, a indumentária era composta por excessos. Havia “monstruosos pingentes”, “gigantescos braceletes”, “quatro espécies de figurinos usadas de uma única vez”, além do chapéu de Orosmane ter sido decorado por “vinte cinco ou trinta plumas de diversas cores”. O conjunto de adereços compunham uma estética maneirista, cheia de hibridismos barrocos, bem distante do padrão neoclássico de composição historicizante (ainda que idealizada) do teatro francês da segunda metade do século XVIII. Entretanto, é interessante pensar que três anos antes da representação de *Zaira* na Casa da Ópera de Vila Rica, em Cuiabá, houve uma representação de *Zaira*, em 1790. Nas fontes documentais, há uma descrição dos atores e seus respectivos personagens, apontando o uso de figurinos pensados a partir da diversidade cultural presente na tragédia:

João Francisco da Silva - Osman, à turca
Silverio José da Silva - Zaira
Manuel de Souza Brandão - Fatima.
Alberto José Ribeiro - Orasmin, à turca
João Francisco Monteiro - Nerestam, de militar
João Rodrigues - Chatillon, à francesa
O mesmo João Francisco Monteiro - Lusignan

É preciso lembrar que a caracterização *à francesa*, *à turca* já era presente em festividades na colônia, seguindo padrões europeus. Tais trajes seriam convenções ligadas à manuais de pintura, gravura e iconografias em geral dos séculos XVI e XVII, que criaram tópicos a serem

⁵²⁴ ARAGO, Jacques. *Souvenir d'un aveugle. Voyage autour du monde*. Paris: Hortet et Ozanne, 1839-1840, v. 01, p. 129-130. Apud. BUDASZ, op. cit., p. 252.

“Orosmane está penteado com um chapéu coberto com vinte e cinco ou trinta plumas de diversas cores, e duas enormes correntes de relógio como talismãs monstruosos chegando até as coxas, caminhando com um chacoalhar semelhante ao de um molho de chaves sendo examinadas em uma bandeja. Gigantescos braceletes ornem seus braços nervosos (...) A peça de cobertura que pesa sobre seus ombros não é nem um sobretudo, nem uma casaca, nem uma *houppelande*, nem um *carrick*; mas ele veste quatro espécies de vestimentas ao mesmo tempo, algo que não pode ser descrito nenhuma linguagem. É de assustar a pena mais ousada do caricaturista.” (tradução da autora).

reproduzidas.⁵²⁵ Na festa do *Triunfo Eucarístico*, por exemplo, as alegorias e figuras do cortejo principal vestiam-se à *trágica*, à *mourisca*, à *castelhana*. Pelas descrições do relato de Simão Ferreira Machado podemos traçar de modo simplificado que as vestimentas à castelhana possuem capa e chapéu; as vestimentas à trágica possuem capacete com plumas ou fios de tecido, broches, borzeguins e camisas com mangas; e as vestimentas à mourisca possuem turbantes, galões e fraldões.⁵²⁶

Pode-se pensar que essa tradição se mantivesse na Casa da Ópera de Vila Rica, utilizando-a como pressuposto para a criação da indumentária, em que figurinos eram reaproveitados e roupas contemporâneas eram utilizadas misturadas a adereços específicos.

Com os telões pintados, alguns maquinários de cena, figurinos e adereços prontos, além da presença dos músicos da orquestra na cena, que provavelmente estavam localizados no palco ou à frente dele, por ainda não existir o chamado *fosso da orquestra*⁵²⁷, o empresário teria que primeiro montar a programação da noite de espetáculo, tal como sugere a notícia do teatro do Corpo da Guarda, em 1779, na cidade do Porto, onde foi representado outro texto de Voltaire, a tragédia *Maífoma*. No material de divulgação impresso:

(...) No fim do primeiro acto, se executará um novo, excelente e harmonioso concerto de flautas, de admirável composição. Acabado o segundo, se seguirá uma nova e completa sinfonia.

Finalizado o terceiro, cantará a beneficiada uma nova e incomparável ária, composição de um moderno e insigne autor.

⁵²⁵ RIPA, op. cit., p. 419 e 420. Na publicação há a descrição das alegorias representantes das quatro partes do mundo, já citadas no primeiro capítulo: Europa, Asia, Africa e América. Disponível em: <https://archive.org/details/iconologia00ripa>. Acesso em: 27 de dezembro de 2019.

Ao mesmo tempo, desde o século XV, havia o interesse em tradições culturais diversas, ligadas à expansão marítima. Fontes documentais revelam que D. Manuel, rei de Portugal em tinha em seu guarda-roupa “vestidos à mourisca”, segundo Gaspar Correia o monarca “tynha e avya por estado ter sempre gramdes guarda roupas cheas de todolos vystydos de feyçoens estramgeiras com todalas galamtaryas de chaparises douro botões e pomtas e forros riqos” Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*. Coimbra. Imprensa da Universidade. 1926, parte IV. cap. LXXXIV. In: SENOS, Nuno. *A Coroa e a Igreja na Lisboa de quinhentos*, p. 114. Revista Lusitania Sacra, 2a série, 15, 2003.

⁵²⁶ MAYOR, op. cit., p. 119-120. Para se ter uma ideia, a vestimenta à castelhana é descrita no relato de outra festa mineira, o Aureo Throno Episcopal: “Acompanhavão às estribeiras dous pages vestidos à Mourisca com suas vestias de seda encarnada, fraldão do mesmo, guarnecido tudo de galões de prata, turbantes, e laços de fitas cahidos, calçados com meias vermelhas, e çapatos de marroquim com fivellas de pedrarias.” Aureo Throno Episcopal. op.cit., p. 442-443.

⁵²⁷ Sabbatini escreve que os músicos não podem ficar atrás das cenas porque ali eles atrapalham o jogo das máquinas do teatro. O ideal é que sejam acomodados fora da cena, a cada lado, e por isso, “on dressera deux balcons de bon bois, scellés en les murs et spacieux suffisamment pour loger leurs personnes et leurs instruments”. SABBATINI, op. cit., p. 58.

“(…) nós criaremos duas varandas de boa madeira selada nas paredes e suficientemente espaçosas para alojar as pessoas e seus instrumentos.” (tradução da autora).

O arquiteto ainda comenta que se for necessário acomodar os músicos dentro do palco, é necessário que seja bem à frente. Ver Ibid., idem.

Seguir-se-á ao quarto um admirável quinteto, de execução assaz difícil, composto por autor de conhecido nome, e tocado com a devida perfeição.
Dará fim a tragédia com um belíssimo concerto de oboé e acompanhado de boa orquestra.
E completar-se-á o divertimento com o novo entremez em música intitulado: O Esposo fingido, de graciosa e belíssima invenção e gosto.⁵²⁸

Nesse caso vemos inclusive a apresentação de um entremez ao final de *Mafoma*, texto também de autoria de Voltaire. A presença da orquestra ao final dos atos da tragédia, seguida da peça cômica formaria uma composição com *intermedios*⁵²⁹, próxima à ideia de *jornadas teatrais*, presente no teatro espanhol. Neste caso, a estrutura do espetáculo seria constituída de múltiplas manifestações artísticas: no primeiro ato ou jornada da comédia espanhola, o espectador poderia assistir a uma loa, uma pequena cena que anuncia o tema da peça. Entre a primeira e a segunda jornada, representariam-se os entremeses. Por último, um baile seria apresentado antes da terceira jornada, com mais efeitos de música e de cena.⁵³⁰

O divertimento oferecido ao público pelo teatro teria duração de várias horas, fazendo do espaço teatral um local de trânsito, encontros, fruição, contemplação, conversas, em resumo, de múltiplas sociabilidades. Tomás Antônio Gonzaga cita o termo *jornada* em suas *Cartas Chilenas*.⁵³¹

Entretanto, a composição de "jornadas teatrais" mantinha uma hierarquia de representações. A tragédia era o ápice da noite e, por isso, o trabalho teatral deveria de alguma maneira convergir para a representação do texto principal. A forma seria próxima da experiência relatada pelo viajante Jacques Arago, no início do século XIX, quando de sua passagem no Rio de Janeiro. Inclusive com a representação de *Zaira*:

⁵²⁸ Notícia (impressa) do espetáculo de benefício de Teresa Joaquina com a tragédia *Mafoma ou o fanatismo* e o entremez *O esposo fingido* (1779). Lisboa, ANTT/ RMC, cx. 324, nº 2292 (9). Disponível em: <http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=2440&sM=t&sV=voltaire>. Acesso em 12 de dezembro de 2019.

⁵²⁹ No Dicionário do Theatro Português: Intermedio: Em espetáculos extraordinários, quasi sempre em benefícios, nos intervalos da peça que se representa, ou entre duas comedias, fazem-se às vezes intermédios, nos quaes tomam parte artistas diversos, do theatro ou de fora, em que se cantam arias, duettos, cançonetas, romanzas e se representam monólogos ou scenas comicas, se recitam poesias, havendo também partes de concerto instrumental. SOUSA BASTOS, op. cit., p. 78.

Já no Dicionário de Teatro, de Patrice Pavis: "Intermedio é o Número (acrobático, musical, dramático, etc) apresentado durante os entreatos da peça, consistindo num coro, balé ou sainete. Na Idade Média, os mistérios eram entrecortados por cenas ou cantos onde o Diabo e Deus comentavam as ações anteriores. Na Itália, no Renascimento, os *intermedii* eram construídos por cenas de assunto mitológico, entre os atos da peça principal. Na França, a palavra é *entremets*, na Espanha entremés. Certas refeições principescas apresentavam entremeses ou interlúdios dramáticos ou musicais. No século XVII, na França balés enfeitavam os entreatos (...) Quando o intermédio ganha em extensão e profundidade, tende a tornar-se um curto espetáculo autônomo, como uma peça, um ato ou uma cortina." PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 212.

⁵³⁰ cf. CICCIA, Marie-Noëlle. *Le théâtre de Molière au Portugal au XVIIIe siècle: de 1737 à la veille de la révolution libérale*. Paris: Centre culturel Calouste Gulbenkian, 2003, p. 51.

⁵³¹ GONZAGA, op. cit., p. 346.

Mes courses de la journée m'ont conduit à la place du *Rocio*, où est situé le vaste théâtre royal. Je lis l'affiche: *Zaïre*, une comédie, trois intermèdes, et *Psyché*, ballet en trois actes et à Grand spetacle.⁵³²

Se a noite de 14 de julho de 1793 fosse pensada nos termos de uma *jornada teatral*, a peça *Zaira* seria representada juntamente com outras manifestações artísticas, tendo interlúdios nos entreatos, e danças ou árias após a tragédia, com talvez alguma apresentação de uma cena cômica, dialogando com o tema de *Zaira*. A diversidade da noite, com um conjunto de atividades artísticas, manteria o público entretido, pois haveria “teatro” para todos gostos.

Entretanto, a peça de Voltaire tinha uma especificidade que talvez tivesse causado estranhamento no público. De forma diversa das óperas de Metastasio, que mesmo nas partes chamadas de “recitativos” tinham constante acompanhamento musical, ou das comédias e entremeses, que tinham como centro da ação os personagens *graciosos* e suas pantomimas, danças e até acrobacias; a força cênica do texto de Voltaire estava em seus versos declamados. Em outras palavras, a cena (ação dramática/ integração dramática) dependia do texto metrificado. É a poesia ritmada que guia a ação, como um “organismo completo, que comunica”, utilizando a expressão de Raymond Williams.⁵³³

É interessante perceber a mudança de teatralidade que o texto declamado promove na cena: o foco se desloca para o trabalho dos atores, especialmente quanto à capacidade de oratória poética, que na tradução poderia manter os alexandrinos ou escrever rimas soltas, combinando gesto e voz, juntamente com os outros elementos da cena, como cenário, música, adereços, figurinos, etc. No documento citado sobre a representação de *Mafoma*, no Porto, inclusive há menção à ideia de *teatro recitado*: uma primeira apresentação da tragédia, logo após sua tradução para o português, havia sido feita por *curiosos*, ou seja, por atores amadores no Teatro da Corte com o objetivo de recitar os

⁵³² ARAGO, op. cit., p.129-130. Apud. BUDASZ, op. cit., p. 252.

“As minhas compras do dia me conduziram à praça do Rocio, onde está situado o grande Teatro Real. Eu li o cartaz: *Zaira*, uma comédia, três intermédios, e *Psyché*, balé em três atos e ao Grande Espetáculo.” (tradução da autora).

⁵³³ WILLIAMS, Raymond. *O drama em cena*. São Paulo: Cosac&Naif, 2010, p. 101.

Inclusive uma ideia que Williams trabalha em seu ensaio sobre *Antonio e Cleópatra*, de Shakespeare, é interessante para se pensar a encenação de *Zaira*, de Voltaire: “A integração dramática - assim como o ritmo utilizado para concretizá-la - reside na estrutura de sentimento que o verso dramático, organismo completo, comunica. Apesar de tratar de uma peça elisabethana, ou seja, de um texto criado em outro contexto, período histórico e condições produtivas e convenções estéticas muito diferentes da França setecentista, o teórico chama a atenção para a, e mais, seria a partir do verso que se revelaria a estrutura de sentimento da obra.” Ibid., idem.

versos de Voltaire, dando ênfase ao caráter literário do texto teatral.⁵³⁴

Por outro lado, nas festividades de Cuiabá, em 1790, a tragédia declamada de Voltaire tornou-se uma ópera com “abundância de arias e recitados cantados com feliz execução”, além de duetos. Segundo a crítica das festas:

Domigo, 29: Representou-se a tragédia de Zaira, acompanhada com o mais jocoso entremez que jamais vi representado. Essa noite foi certamente muito plausível, a tragédia bôa de si mesma por ser muito terna e commover muito os affectos, suposto que a versificação é um pouco frouxa por defeito do traductor; os heróes escolhidos, pois representou o papel de Orosman o incomparável João Francisco e o de Zaira Silvério José da Silva; o acesso e forno das damas, a propriedade, aceio e riqueza dos vestidos de ottomanos, distinguindo-se sobre todos os de Osman, a quem até encarnaram a cara, braços e pernas; o aceio do que vestia à franceza; a abundância de arias e recitados, cantados com feliz execução pelo mesmo João Francisco, e alguns duetos por outros, com letra apropriada da tragedia (ainda que é impropria nesta a cantoria); as bellas sonatas que freqüentemente executou a orchestra, que teve de mais a mais a singularidade nunca vista, ao menos no meu tempo, em Cuyabá possuir uma trompa, a boa iluminação, a bem excetuada acção das duas mortes e, finalmente, o sobredito entremez, que não fez um instante a toda platea cessar de rir e bater palmas (porque ali estava João Francisco do Velho enamorado), tudo isto deu um lustre e gosto muito grande a essa função.⁵³⁵

É curioso que o autor do texto reconheça que “é impropria nesta a cantoria”. Ou seja, mesmo sabendo que o texto era para ser declamado, os organizadores adaptaram a representação para ser cantada - se fosse vista por Voltaire certamente seria chamada de “monstruosa”, dada as críticas que o filósofo tecia ao tipo de espetáculo italiano.⁵³⁶

Além disso, há uma espécie de desvio mercantil que se explicita no texto. A representação do “mais jocoso entremez que jamais vi representado” após *Zaira*, causou furor nos espectadores, e “não fez um instante a toda platea cessar de rir e bater palmas”. Isso porque além da comédia ter

⁵³⁴ “No Teatro do Corpo da Guarda, na noite do dia 24 do mês de Setembro deste ano se há-de representar, a beneficio de Teresa Joaquina, a insigne tragédia intitulada *Mafoma ou o fanatismo*, composição do célebre monsieur Voltaire e tradução em verso solto por autor de grande nome, para serviço do Teatro da Corte, onde foi recitada com geral estimação e aplauso, não merecendo menos nesta cidade, quando, entre paredes, foi posta em cena pelos curiosos que, pelo seu incomparável merecimento, a fizeram aplaudir.” Notícia (impressa) do espetáculo de beneficio de Teresa Joaquina com a tragédia *Mafoma ou o fanatismo* e o entremez *O esposo fingido* (1779). Lisboa, ANTT/ RMC, cx. 324, nº 2292 (9). Disponível em: <http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=2440&sM=t&sV=voltaire>. Acesso em 12 de dezembro de 2019.

⁵³⁵ MOURA, op. cit., p. 64.

⁵³⁶ O filósofo dizia que a ópera era “um espetáculo bizarro e magnificante que satisfaz antes aos ouvidos e aos olhos do que à mente”. VOLTAIRE, *Oeuvres*. Paris, 1877-1885, 52v., v.2, p.52. Apud. CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. São Paulo: Unesp, 1995, p. 140.

sido muito engraçada, na opinião do crítico, o público se divertiu especialmente com o ator João Francisco, que fora reconhecido de um outro entremez intitulado “Velho enamorado”.

Este mesmo João Francisco era o “incomparável ator” que havia representado Orosmane na tragédia de Voltaire pouco tempo antes. O fato de todos os personagens terem sido interpretados por homens, (provavelmente seguindo a proibição realizada por D. Maria I em Portugal, que banuiu a participação de mulheres como atrizes dos teatros públicos no final do século XVIII, preocupada com a “moral pública”⁵³⁷) deve também ter estimulado um estranho jogo cômico dentro da própria tragédia, motivado pelo travestimento dos atores.

Ao mesmo tempo, essa não seria a única apresentação cantada de *Zaira*. A tragédia teria se transformado em ópera já antes, no Rio de Janeiro, em 1778, como atesta as transcrições de partituras feitas por Curt Lange, indicando, após a parte instrumental, uma voz acompanhada de dois violinos.⁵³⁸ Posteriormente, em 1809, a “ópera” foi novamente representada. Segundo as partituras encontradas também pelo musicólogo alemão, a cena 7 do segundo ato teria o recitativo em italiano.⁵³⁹

⁵³⁷ Em Vila Rica há dois relatos de viajantes que comentam sobre a ausência de mulheres no palco da Casa da Ópera. Georg Wilhelm Freyreiss escreve em 1814 que “Antigamente era pior ainda, porque não se admitiam atrizes em cena e o ator, que um dia representava de galã, no outro dia representava de amante.” FREYREISS, op. cit., p.44. Pouco mais tarde, entre 1817 e 1821, Johann Emanuel Pohl relata que: “Como se julga impróprio que as senhoras representem um papel no teatro, todos os papéis femininos são desempenhados por homens. Bem se Mode imaginar a impressão que causa a um europeu tal modo de representar.” POHL, op. cit., p. 398.

Apesar dos relatos, é possível considerar a presença de mulheres no palco de Vila Rica por conta das fontes documentais que fazem referência ou mesmo citam nomes de atrizes desde o início das atividades teatrais, em 1770.

Ver também SCHIAPPA, Bruno. *Mulheres fora do teatro*. Texto pertencente ao projeto de investigação História do Teatro Português *online*” financiado pela FCT (PTDC/HAH/72397/2006), desenvolvido no Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa.

⁵³⁸ LANGE. Apud. BUDASZ, op. cit., anexo 10, p. 274 - 280.

⁵³⁹Ibid., p. 118.

Fotografia de partitura da encenação de *Zaira* no Rio de Janeiro.
Belo Horizonte, ACL/UFG. Cx. 23, Série 10.3.16.13, fl. 4.

As apresentações em Cuiabá e no Rio de Janeiro teriam sido acrescidas de árias, duetos e recitativos. Tudo indica que o acréscimo deve ter sido feito seguindo uma escolha estética dos organizadores da cena, privilegiando o teatro cantado talvez por receio da reação do público ou pela dificuldade da cena declamada - certamente mais estática, séria, monótona do que as variações operísticas.

Mas sabendo da dependência do texto em relação à cena na forma da tragédia neoclássica, cabe questionar qual tradução de *Zaira* teria sido representada na Casa da Ópera mineira. O tipo de versão textual, que inclusive pode ter sido acrescida de partes musicais, seria determinante para o espetáculo. Será que houve mesmo tragédia declamada à francesa em Vila Rica?

3. 5 Versões de *Zaira*

A encenação de *Zaira* em Vila Rica pode ter seguido uma tradução portuguesa do texto pelo ator Pedro Antonio, escrita em 1769, quando da representação da peça no Teatro do Bairro Alto, e publicada posteriormente, em 1783.⁵⁴⁰ Em relação ao texto original de Voltaire, de 1732, a versão portuguesa tem duas grandes diferenças - que trazem consequências diretas para a representação: a peça foi escrita em versos brancos e das muitas cenas, algumas foram resumidas e outras foram cortadas.

Zaira, de Voltaire, tradução de Pedro Antonio, 1783. Arquivo da Sala Jorge de Faria da Universidade de Coimbra.

Pedro Antonio manteve o ritmo poético do texto, mas de forma diferente dos alexandrinos (que possuem doze sílabas poéticas, com a presença de duas tônicas). O tradutor português tentou manter as imagens líricas e metáforas do texto, mas de forma geral, a versão portuguesa é mais

⁵⁴⁰ *Zaira*, tragédia de Voltaire traduzida por Pedro Antonio. Lisboa: Offic. de Antonio Rodrigues Galhardo, 1783.

concisa e com menos ritmo poético. Além disso, há poucas rubricas e nenhuma indicação de cenário.

O texto de Voltaire possui várias cenas de reconhecimento e viradas dramatúrgicas de apelo sentimental, e a versão portuguesa acompanha todas as ações cênicas. Entretanto, se na peça original tais *coup de théâtre* soavam um tanto quanto artificiais pelas múltiplas coincidências, na tradução de Pedro Antonio tais acontecimentos soam ainda mais postiços, pela velocidade em que ocorrem. Por exemplo, quando o personagem Lusignan, prisioneiro de Orosmane é libertado à pedido de Zaira, na cena III do ato II:

Scène III

(Zaïre, Lusignan, Châtillon, Nérestan, plusieurs esclaves chrétiens.)

LUSIGNAN: Du séjour du trépas quelle voix me rappelle?/ Suis-je avec des Chrétiens?... Guidez mes pas tremblants/ Mes maux m'ont affaibli plus encor que mes ans". (*En s'asseyant.*)/ Suis-je libre en effet?

ZAÏRE: Oui, Seigneur; oui, vous êtes.

CHÂTILLON: Vous vivez, vous calmez nos douleurs inquiètes./ Tous nous tristes Chrétiens...(.)⁵⁴¹

Na cena, a súplica do velho Lusignan poderia encontrar uma resposta cênica por conta da presença do coro de cristãos. Em algumas outras falas o coro é mencionado, como por exemplo, quando Châtillon diz ao velho cavaleiro: “Vous vivez, vous calmez nos douleurs inquiètes/ Tous nos tristes Chrétiens”⁵⁴², provavelmente tentando encontrar um eco no grupo de escravizados. A cena se desenrola com longos diálogos entre os personagens até chegar a revelação ou reviravolta mais surpreendente do texto: Lusignan reconhece Zaira e Nérestan como seus filhos perdidos, através da identificação de uma cruz de Zaira:

⁵⁴¹ VOLTAIRE, op. cit., p. 84

“Cena 03
Zaira, Lusignan, Châtillon, muitos escravos cristãos.

LUSIGNAN: Qual voz me lembra da estadia da morte?/ Estou e entre cristãos?/ Guiem meus passos trêmulos/ Minhas dores me enfraqueceram mais que a minha idade./ Sentando-se/ Estou livre de fato?

ZAÏRE: Sim, senhor, vós estais.

CHÂTILLON: Vós viveis, vós acalmai nossas dores inquietas./ Todos nós tristes cristãos.” (tradução da autora)

⁵⁴² Ibid., idem.

(...)

LUSIGNAN: Vous...Seigneur!...Ce sérail éleva votre enfance? En les regardant.

Hélas! De mes enfants auriez-vous connaissance?/ Ils seraient de vote âge, et peut-être mes yeux.../ Quel ornement, Madame, étranger en ces lieux?/ Depuis quand l'avez vous?

ZAÏRE: Depois que je respire,/ Seigneur...Eh quoi! d'où vient que votre âme soupire?

LUSIGNAN: Ah! daignez confier à mes tremblantes mains...

ZAÏRE: De quel trouble nouveau tous mes sens sont atteints!/ Seigneur, que faites-vous?

LUSIGNAN: Ô ciel! Ô Providence!/ Mes yeux, ne trompez point ma timide espérance;/ Serait-il bien possible? Oui, c'est elle...Je vois/ Ce présent qu'une épouse avait reçu de moi,/ Et qui de mes enfants ornaît toujours la tête,/ Loursque de leur naissance on célébrait la fête:/ Je revois...Je succombe à mon saisissement. (...) ⁵⁴³

O reencontro entre pai e filhos desdobra-se ao longo da cena em monólogos e diálogos entre Lusignan, Zaira e Nérestan. Se compararmos com a versão portuguesa, todas as ações são bem mais ágeis, inclusive com cortes de personagens:

Scena III

(Lusignan sustentado por dois captivos.)

LUSIGNAN: Onde estou! Aonde?/ Que Angelica voz, mizericordioza/ Me te m chamado, para que contemple/ Outra vez a serena luz do dia,/ Que ha tanto, se negou para os meus olhos?/ Estou com Christãos! Mas ai de mim! Tão debil/ Sinto o estragado corpo, que não posso/ Sustentar-me: descançai/ Os meus trêmulos passos: finalmente/ *(Senta-se/* Na realidade estou, dizei, liberto?

CHATILLON: Estais, e com a vossa finda toda/ a mizera desgraça dos Christãos.

LUSIGNAN: Oh querida luz! E ainda mais querida/ Que a mesma luz, aquela voz! Dizei-me,/ Sois Chatillon, meu companheiro Martyr? (...) ⁵⁴⁴

⁵⁴³ Ibid., p. 88.

“(...)

LUSIGNAN: Vós...Senhor!...Este palácio lembra vossa infância? *(Olhando-os)*/ Infelizmente! / Conhecem meus filhos?/ Eles seriam da vossa idade, e pode ser que meus olhos.../ Que ornamento estranho a esses lugares, senhora?/ Desde quando o tem?

ZAÏRE: Desde quando respiro/ Senhor...e o quê!/ De quê vossa alma suspira?

LUSIGNAN: Ah! Dê confiança às minhas mãos trêmulas...

ZAÏRE: Meus sentidos estão atentos a uma nova inquietação/ Senhor, o que fazéis?

LUSIGNAN: Ó céu! Ó providência!/ Meus olhos, não confundam minha tímida esperança;/ Será possível? Sim, é ela... Eu vejo/ Este presente que uma esposa recebeu de mim/ Que meus filhos usavam sempre na cabeça/ Quando de seus nascimentos nós celebrávamos a festa/ Eu relembro..Eu sucumbo à minha surpresa. (...)” (tradução da autora)

⁵⁴⁴ Zaira, tradução de Voltaire, por Pedro Antonio (...), op. cit., p. 12.

Em sua entrada, Lusignan é sustentado por apenas dois cativos. Não há mais a presença de um coro de cristãos (diminuindo o impacto coletivo da condição de cativo). A personagem de Zaira só entra um pouco depois no diálogo entre Châtillon e Lusignan. E logo já acontece a revelação da paternidade, após Nérestan contar sobre um episódio de sua infância:

Lusignan: De Cezaréa vós?.../ Quem sabe, talvez visseis a meus filhos?/ Ai de mim! mas, Senhora, esse ornamento/ (*Levantando os olhos para Zaira.*) Que no peito trazeis, he muito estranho/ Enfeite desta terra: ha muitos tempos, / Que o vosso peito adorna?

Zaira: Desde o meu nascimento se conserva: Porém vós assustai-vos? Que motivo/ Em vós ha para tanto?⁵⁴⁵

Após a pergunta de Zaira, o velho prisioneiro revela que a personagem é sua filha. Logo depois, ao reconhecer uma cicatriz em Nérestan, descobre que o cavaleiro também é seu filho. Outro exemplo das diferenças entre a versão original e a portuguesa pode ser vista no ato III. No texto original, cada cena é dividida pela entrada e saída de personagens. Na cena II do ato III está somente Nérestan e Corasmin, logo após Orosmane conceder a liberdade ao velho Lusignan. O quadro tem uma única fala de Corasmin, que logo se retira. A cena III se passa com Nérestan sozinho no palco dizendo um pequeno monólogo à espera de Zaira, para então na cena IV Zaira entrar:

Scène II
(*Corasmin, Nérestan*)

CORASMIN: En ces lieux, un moment, tu peux encor rester. /Zaïre à tes regards viendra se présenter.

⁵⁴⁵ Ibid., idem.

Scène III

NÉRESTAN: En quel état, ô cel! En quels lieux je la laisse! Ô ma religion! Ô mon père! Ô tendesse! Mais je la vois.⁵⁴⁶

Scène IV

(*Zaire, Nérestan*)

NÉRESTAN: Ma souer, je puis donc vous parler? Ah! Dans quel temps le ciel nous voulut rassembler! Vous ne reverrez plus un trop malheureux père. (...)

Na versão portuguesa, as cenas II e III são reorganizadas e resumidas. A fala de Corasmin (que em Portugal é Orasmin) torna-se parte da cena I. Os quadros cênicos não se estruturam mais pela saída de entrada de personagens somente, mas são pensados através de blocos temáticos, guiados pelo texto original:

ORASMIN: (...)Oh, lá, Christão entrai, que, brevemente/virá Zaira falar-vos. Vai-se.

CENA II:

Nérestan e logo depois Zaira:

NÉRESTAN: Em que estado infeliz minha irmã deixo! Oh pai! Oh religião! Mas Zaira chega.

Zaira e o dito

Rendo graças ao Ceo de permitir-me, / Que vos veja outra vez, irmã querida; / Mas fomos infelizes; que este encontro a ser o ultimo vem. / No que respeita a hum amante pai, vos certifico, / De mais não vedes seu nevado rosto. (...) ⁵⁴⁷

⁵⁴⁶ VOLTAIRE, op. cit., p. 94

“Cena II

(*Corasmin, Nérestan*)

CORASMIN: Nesses lugares um momento, tu podes ainda permanecer. / Zaira ao teu olhar irá se apresentar.

Cena III

NÉRESTAN: Em qual estado, ó céu! / Em quais lugares eu a deixo! Ó minha religião! Ó meu pai! Ó ternura! / Mas eu a vejo.

Cena IV

(*Zaire, Nérestan*)

NÉRESTAN: Minha irmã, posso então lhe falar? Ah! Em qual tempo o céu nos quis reunir? Vós não voltará a ver mais um infeliz pai. (...) (tradução da autora)

⁵⁴⁷ *Zaira, tradução de Voltaire por Pedro Antonio (...), op. cit., p. 18.*

De maneira geral, os cortes e resumos em relação ao texto original agilizam a sucessão de ações, mas perde-se na reiteração sentimental das cenas. No final trágico de mortes sucessivas, é evidente as diferenças entre as versões. Depois de Orosmane receber uma carta anônima em seu palácio para Zaira, que tem como conteúdo a indicação de um caminho para a Igreja onde ocorreria o batismo da protagonista, junto a seu irmão Nérestan, e interpretá-la como se fosse uma carta de amor, o sultão resolve seguir Zaira em uma floresta à noite. O ciúme que estava sendo gestado desde o primeiro ato, nesse momento transborda da fala - que revelava os sentimentos - para ação: Orosmane mata sua amada com um punhal na cena IX, do ato V. Este inclusive é um dos poucos momentos de toda a peça que Voltaire indica rubricas de ação dos personagens:

Scène IX

(Orosmane, Zaire, et Fatime, marchant pendant la nuit dans l'enfoncement du théâtre)

ZAÏRE: Viens, Fatime.

OROSMANE: Qu'entends-je! Est-ce là cette voix/ Dont les sons enchanteurs m'ont séduit tant de fois?/ Cette voix qui trahi un feu si légitime?/ Cette voix infidèle, et l'organe du crime?/ Perfide!... Vengeons-nous... Quoi! C'est elle? ô destin!./ *Il tire son poignard.*

Zaïre! Ah Dieu!... ce fer échappe de ma main.

ZAÏRE, à Fatime: C'est ici le chemin, viens, soutiens mon courage.

FATIME: Il va venir.

OROSMANE: Ce not me rend tôte ma rage.

ZAÏRE: Je marche en frissonnant, mon coeur est éperdu.../Est-ce vous, Nérestan, que j'ai tant attendu?

OROSMANE, *courant à Zaïre*: C'est moi que tu trahis: tombe à mes pies, parjure.

ZAÏRE: Je me meurs, ô mon Dieu!

OROSMANE: J'ai vengé mon injure. (...)⁵⁴⁸

⁵⁴⁸ VOLTAIRE, op. cit. 127.

Cena IX

(Orosmane, Zaïre e Fatime caminhando durante a noite ao fundo do teatro.)

ZAÏRE: Venha, Fatime.

OROSMANE: Que escuto? É essa voz cujos encantamentos me seduziram outrora?/ Essa voz que traiu um tão legítimo fogo?/ Essa voz infiel, e natural do crime?/ Pérfida!... Vingamo-nos... Quê! É ela? Oh, destino!/*(Ele tira seu punhal).*

Zaïre! Ah, Deus!... Esse ferro escapa da minha mão.

ZAÏRE *(à Fatime)*: Ele virá.

OROSMANE: Essa palavra me devolve toda minha raiva.

ZAÏRE: Eu caminho tremendo, meu coração está em desespero.../ És tu, Nérestan, quem eu tanto esperei?

OROSMANE *(correndo em direção à Zaïre)*: Sou eu quem tu trais: caia aos meus pés, perjúria.

ZAÏRE *(caíndo nos bastidores)*: Eu estou morrendo, oh meu Deus!

OROSMANE: Eu vinguei minha injúria. (...) *(tradução da autora)*

Zaira anuncia que está morrendo, indo em direção a um dos bastidores laterais. Após sua morte, seu corpo permanece em cena, em um dos lados do palco. A peça termina quando Orosmane mostra para Nérestan e Fatima sua “vingança”: “(...) Regarde, elle est ici.”, apontando para Zaira. O final trágico intensifica-se com a descoberta do vínculo de irmandade entre a protagonista e Nérestan. Orosmane desesperado, chamado de bárbaro pelo irmão de Zaira, mata-se com o mesmo punhal. Mas antes, num final de redenção, ordena a liberdade de todos os cristãos e a distribuição de todos os seus tesouros, indo em direção à amada morta.

No texto de Pedro Antonio a cena toda - desde a morte de Zaira até o suicídio de Orosmane - é muito sintética, e possui outro tipo de organização. Orosmane segue Zaira já com Nérestan, que está algemado desde a cena anterior. A rapidez dos acontecimentos fica evidente no exemplo:

(...)

OSMAN: Os vossos olhos/ Em vão procuraõ a infiel perjura,/ Que abaixando o espirito sublime,/ O vil afeito d’um infame escravo/ Pertendeo abraçar. Dizei-lhe agora,/ Que vos ame, que aumente a minha injuria.

NÉRESTAN: Ah, Senhor, que dizeis? Que horror me assombra...

OSMAN: Alli voltai os olhos: demandailhe.

Osman aponta para Zaira

NÉRESTAN: Oh fatal temerário acerto! Engano...

OSMAN: Repara, indigno escravo.

NÉRESTAN: Que fizeste?/ Oh desgraçada irmã!

OSMAN: Irmã disseste!/ Irmã! Oh Ceos, que escuto. (...) ⁵⁴⁹

O que vemos, além das diferenças formais do texto, é certa liberdade de tradução no caso português, como se fosse uma reescritura a partir do original de Voltaire. Mesmo com os cortes e resumos de cenas, o tradutor escolheu manter certo tom poético no texto, conservando sua característica *retórica*. Além disso, a versão portuguesa, ao contrário das traduções em cordel “ao gosto português”, não sugere a presença de graciosos, nem traz indicações de árias ou duetos cantados. O texto segue as ações cênicas criadas por Voltaire, mantendo as conexões causais nas cenas para acentuar a dimensão trágica da história.

Não se sabe se essa foi exatamente a tradução utilizada em Vila Rica, se algum letrado local havia traduzido do texto original, ou se ainda houve uma adaptação a partir de trechos do texto que chegaram até Minas. É possível inclusive considerar as três possibilidades juntas, se levarmos em

⁵⁴⁹ *Zaira, tradução de Voltaire por Pedro Antonio (...), op. cit., p. 35.*

consideração os empecilhos enfrentados por João de Souza Lisboa para a organização de um repertório no início das atividades do teatro. O fato é que em outras representações de *Zaira* na América portuguesa, o texto saltou aos olhos de alguns espectadores.

Nas críticas das festas de Cuiabá há o seguinte comentário sobre o texto: “Esta noite foi certamente muito plausível, a tragédia boa de si mesma por ser muito terna e comover muito os afetos, suposto que a versificação é um pouco frouxa por defeito do tradutor”⁵⁵⁰

O problema da tradução do texto também foi identificado anos depois no Rio de Janeiro, pelo viajante francês Jacques Arago: “O Voltaire, pardonne à ton sacrilège traducteur!” A descrição que o viajante faz é curiosa e nos leva a pensar na relação dependente entre o texto de Voltaire e a interpretação dos atores:

Orosmane parle et gesticule. – Qu’on me ramène aux galères ! Voici Zaïre, Nérestan, Châtillon, Lusignan ; ils ont tous fait serment d’outrager le grand homme... Mais les loges applaudissent... je ne demande pas mieux, et je vais faire comme les loges : - Bravo ! Bravissimo ! – pourquoi se singulariser ? Après la tragédie, la comédie et les farces... moi, je croyait la farce jouée. ⁵⁵¹

A dificuldade na interpretação do texto declamado de Voltaire - em contraposição com o elogio tímido para a farsa “je croyait la farce jouée” - expõe a diferença do trabalho dos atores na América portuguesa. Se a tradução do original era precária, causando problemas para sua declamação, os testemunhos sobre a interpretação revelam certo descompasso na cena. Saint-Hilaire ao comentar sobre a cena da Casa da Ópera de Vila Rica no começo do século XIX escreve:

Quando esses atores gesticulam, o que raramente acontece, poder-se-ia pensar que são movidos por molas, e o ponto, que lê as peças enquanto eles a declamam, fala tão alto, que frequentemente sua voz mascara completamente a dos interpretes.⁵⁵²

⁵⁵⁰ MOURA, op. cit., p. 63.

⁵⁵¹ ARAGO, op. cit., p. 129-130.

⁵⁵² SAINT-HILAIRE, op.cit., p 73

A comparação do gestual dos atores como se fossem movidos por molas, leva-nos a imaginar uma cena estática, marcada por convenções e artificialidades. Apesar da interpretação declamada ser pensada a partir de certos padrões vocais e também de movimento, o tom pejorativo dado por Saint-Hilaire traça uma imagem caricatural, excessiva, quase patética, diferente da comédia que soaria menos “postiça”. A descrição é do início do XIX, mas pode nos ajudar a pensar uma espécie de “tradição da atuação” em Vila Rica. John Luccock, outro viajante de passagem por Minas, que visitou a Casa da Ópera, em 1817, relata:

Via-se no palco, uma mulher sentada, não no chão e de pernas cruzadas como é costume aqui, mas numa cadeira europeia e costurando à maneira nossas, enquanto que um rígido figurão, com os olhos cravados no teto e os braços grudados no corpo, dirigia-se a uma outra mulher, num compasso lento e monótono; ao que, replicava ela, com idêntica apatia e inflexibilidade de estátua/ Era impossível representar-se cena mais aborrecida e como aconteceu de estarem outros órgãos sensoriais da minha pessoa irritados, além dos olhos e dos ouvidos, deixei meu lugar e de novo tentei conseguir entrar num dos camarotes, ou no mínimo, num dos corredores que lhe ficam por detrás’ e como isso não pudesse ser, fui-me embora. Foi este fato lembrado em meu desfavor e, na realidade, comprometeu de todo a minha reputação como homem de bom gosto em Vila Rica.⁵⁵³

A apatia, falta de movimentação e ênfase no gestual seriam as marcas dos atores para Luccock. Tais sinais de uma interpretação estática e artificial poderiam ainda ser intensificados pela presença de uma maquiagem branca no rosto dos atores. Tal como foi discutido no capítulo anterior, os atores e atrizes, em sua maioria mestiços e negros, pintavam o rosto de branco, seguindo o modelo de maquiagem cênica vigente na Europa dos setecentos.

A tal camada branca de pó certamente dificultava certas possibilidades expressivas dos rostos dos atores. Como a atriz francesa Mlle. Du Clairon, escreveu em suas *Memórias*, em 1803:

⁵⁵³ LUCCOCK, op. cit., p. 333.

The use of white paint is now almost general upon the stage. (...) Is it possible that an actress, whose countenance is enamelled with paint, and consequently, incapable of any motion, can give expression to the passions of rage, terror, despair, love or anger?⁵⁵⁴

O ponto de vista de Mlle. du Clairon, uma das atrizes francesas responsáveis, juntamente com o ator Lekaine o próprio Voltaire, por mudanças significativas na cena francesa ainda em meados do século XVIII, coloca em questão a prática comum dos setecentos de maquiar os rostos dos atores e atrizes de branco: como expressar raiva, amor, ódio, tristeza se o rosto do intérprete traz uma camada grossa de pó? - É de se notar aqui já um início de mudança de padrão, que privilegiará valores como “naturalidade”, “veracidade” em detrimento da “convenção”, “padronização”. Por outro lado, será justamente a ideia de norma e protocolo que irá guiar a cena da Casa da Ópera de Vila Rica - seguindo os padrões europeus.

Se levarmos em consideração a descrição dos viajantes, teríamos no palco da Casa da Ópera de Vila Rica atores e atrizes dotados de certa apatia, com uma interpretação artificial, reiterada pelo uso da maquiagem, que os limitava ainda mais em suas expressões faciais. A força da interpretação declamada, aproximada da forma recitada, em que o ator seria obrigado a imprimir um ritmo ao texto, a partir das rimas, pontuação e das chamadas “palavras de valor”⁵⁵⁵, estaria comprometida. Podemos imaginar uma cena estática, centrada nos versos - pode ser que não tivéssemos aqui nem os versos alexandrinos (o coração da tragédia voltaireana⁵⁵⁶), ou mesmo que estivessem mal traduzidos - de abstrações moralizantes e filosóficas. Diante de tal realidade, é de se perguntar se seria possível representar uma tragédia aos moldes franceses no palco da Casa da Ópera de Vila Rica.

⁵⁵⁴ CLARON. Mémoires. In: NAGER, A. M. *A source book in theatrical history*. New York: Dover publications, 2017, p. 303.

“O uso da pintura branca é quase generalizado nos palcos. (...) É possível que uma atriz, cuja expressão esteja decorada pela pintura, e consequentemente, incapaz de qualquer movimento, pode dar expressão às paixões de fúria terror, desespero, amor ou cólera?” (tradução da autora)

⁵⁵⁵ cf. PAVIS, op. cit., p. 85.

⁵⁵⁶ Segunda a definição de Agnès Pierron: “Déclamation: Diction cadencée des tragédiens. En France, elle se met en place au XVIIe siècle et se codifie à la fin du siècle suivant dans différents traités, dont le premier est celui du tragédien lunévillois Monvel (1745-1812). La déclamation est liée à l’alexandrin, ce vers de douze pieds, qui permet la cadence.”PIERRON, Agnès. *Le théâtre, ses métiers, son langage: lexique théâtral*. Paris: Hachette, 1994. p. 37.

“Declamação: dicção cadenciada de tragédias. Na França, a categoria surge no século XVII e se codifica em fins do século seguinte em diferentes tratados, cujo primeiro é de autoria do tragediógrafo de Luneville, Monvel (1745-1812). A declamação está ligada ao alexandrino, os versos de doze sílabas que permitem a cadência.” (tradução da autora)

3. 6 Das dificuldades da tragédia, das facilidades da comédia

A observação do viajante Jacques Arago, citada anteriormente, não nos parece fortuita: “Après la tragédie, la comédie et les farces... moi, je croyait la farce jouée”. A farsa seria mais “representável” no ambiente colonial. O gênero cômico ligeiro e sua forma desajustada por excelência, cheia de ironias e inversões de hierarquias, em que os criados e empregados sobreviviam a partir de trapanças e picardias, sem finais moralizantes, dizia da organização social da colônia, em especial da mineira, das formas de se viver, inventadas pelos homens e mulheres livres numa ordem escravista. A comédia *D. João de Alvarado*, representada no mesmo ano na Casa da Ópera de Vila Rica narra as aventuras de um nobre que se traveste de seu criado para seduzir uma dama por quem estava apaixonado. A estratégia também segue para o criado, que se torna seu amo por alguns dias, causando diversas peripécias.

A temática de uma comédia como essa deveria também oferecer motes variados para improvisação dos atores, que certamente adaptariam situações e cenas para a realidade local. Sabe-se que na Casa da Ópera de São Paulo, houve a representação de um entremez chamado *Toucinheiros de Atibaia*, que segundo o Morgado de Mateus era “galantíssimo pela notável propriedade com que apareceram em ceroulas, cachimbo na boca e porrete na mão, papo na garganta, falando de papo paulista cerrado com a mesma propriedade”⁵⁵⁷ Tal liberdade de se lidar com a cena a ponto dos atores falarem como “paulistas”, criarem situações cômicas para além do texto, traria para o palco uma vivacidade dificilmente encontrada em outras formas mais dependentes de convenções teatrais rígidas, além de trazer imagens reais do ambiente colonial. Certamente, os atores deveriam desempenhar seus papéis sem constrangimentos, usando do corpo e da voz para estabelecer relações jocosas com o público, inclusive com o uso de máscaras, tais como os mascarados que saíam pelas ruas das vilas anunciando as festividades públicas. Da mesma forma, os artistas poderiam usar alguns gestuais e elementos de danças e cantos de origem africana. Como no testemunho de um comerciante de algodão francês, L. F. de Tollenare, na Bahia, em 1816:

Os verdadeiros entremezes são de assuntos familiares; uns constam dos amores grotescos de um velho negro ciumento e de uma velha negra faceira; de um inglês ébrio estropeando o português, de marinheiros portugueses que travam brigas e sacam punhais ou facas, de cenas de criados poltrões, de portadores espancados ou vilipendiados, etc, etc. O mais interessante a que assisti foi o de um velho taverneiro avarento e apaixonado por uma

⁵⁵⁷ Diários de Morgado de Mateus, 16 de abril de 1769. Apud. BUDASZ, op. cit., p. 87.

jovem vendilhona. O velho está sempre a vacilar entre o seu amor e o seu cofre. A rapariga emprega todos os recursos da faceirice para conservá-lo preso nos seus laços. O mais eficaz consiste em dançar diante dele o lundu. Esta dança, a mais cínica que se possa imaginar, não é nada mais nem menos do que a representação mais crua do ato de amor carnal. A dançarina excita o cavaleiro como os movimentos menos equívocos; este, responde-lhe da mesma maneira; a bela se entrega à paixão lúbrica; o demônio da volúpia dela se apodera; os tremores precipitados das suas cadeiras indicam o ardor do fogo que a abraça; o delírio torna-se convulsivo, a crise do amor parece operar-se, e ela cai desfalecida nos braços do seu par, fingindo ocultar com um lenço o rubor da vergonha e do prazer.⁵⁵⁸

A descrição do comerciante é de espanto misturado a um julgamento moralista. Tais danças e gestuais seriam “demoníacas”, mas certamente provocariam o público - seja pela sexualidade explícita de alguns movimentos, seja pelo reconhecimento de parte dos espectadores do que estava sendo colocado em cena em chave cômica - era uma forma de dar um “tom local” para os entremezes portugueses.

Além disso, o sucesso de público da comédia indicava que a escolha de repertório nos teatros coloniais seguia para além da ideia de atualização em relação à produção europeia, o pressuposto mercantil, em que o desempenho dos atores era medido pela reação da plateia, ficava à frente inclusive do texto teatral.

A ópera, por sua vez, teria a sua teatralidade vinculada à força expressiva da música e dos efeitos de maquinários e cenários. Ao mesmo tempo, nos palcos coloniais, os libretos e árias eram recortados, adaptados, acrescidos de partes, formando uma cena menos dependente da trama principal, da história do libreto, e mais autônoma, ligada aos números musicais, episódica - entre as árias e duetos, centradas no efeito do aparato. Sem contar que a espetacularidade da forma operística, de gênese barroca, de enorme apelo sensorial, que causava comoção e maravilhamento do público, era familiar das práticas representacionais de Minas.

Apesar das exigências técnicas para se encenar uma ópera, as diversas teatralidades envolvidas possivelmente não deixariam os espectadores tão entediados. Como no relato de James Forbes, sobre a Casa da Ópera do Rio de Janeiro, em 1765:

(...) geralmente há ópera duas vezes por semana, e adicionalmente, em cada feriado. Eu acho que a música e a dança são as melhores partes das suas óperas. Eles não possuem

⁵⁵⁸ TOLLENARE, L. F. *Notas dominicais tomadas durante uma viagem em Portugal e no Brasil em 1816, 1817 e 1818*. Salvador: Progresso, 1956, p. 289-290. Apud. TINHORÃO, op. cit., p. 69-70.

mulheres que apareça no palco e os homens que as representam são bastante desajeitados em todas as suas ações, e mesmo aqueles que aparecem em seu próprio personagem não são atores extraordinários.⁵⁵⁹

Mas mesmo a cena da ópera parecia não funcionar plenamente nos palcos da América Portuguesa. Seja por conta dos atores não serem “extraordinários”, seja pela falta de aptidão que poderiam ter os músicos dos teatros, seja pelo difícil investimento em cenários, adereços, figurinos e maquinários. A realidade colonial era bem mais precária e áspera do que a lisboeta. É curioso que no Porto - a única cidade que para além de Lisboa tinha uma Casa da Ópera - as formas operísticas também tinham seus limites. Nas *Reflexões sobre o restabelecimento do teatro no Porto*, de 1778, o poeta e literato Ricardo Raimundo Nogueira ponderava sobre o caso portuense:

Não me meto a averiguar se o Porto pode ou não sustentar um Teatro italiano; o certo é que se pode não quer. No tempo em que eu aí estive, vi que apesar da protecção amais empenhada, não se fazia uma ópera digna de se ver. Alguma vez se arrojavam a representar óperas heróicas; mas como as executavam? Nenhum dos actores sabia sustentar com decência um papel sério; o vestuário era indigno e velho, as cenas quase sempre as mesmas, as comparsas pobres e miseráveis.⁵⁶⁰

Apesar do desejo em se representar óperas e da “protecção” de poderosos, as dificuldades materiais se impunham tanto na cena operística do Porto, quanto no ambiente colonial. No entanto, com toda a precariedade e fragilidade que poderia ter a cena, a forma da ópera soava menos desajustada do que a tragédia declamada no palco da Casa da Ópera de Vila Rica, talvez porque expusesse o próprio descompasso através da fragmentação e colagem de trechos, misturas de idiomas, entre “mutilações e desfigurações”, tal como notou o viajante prussiano Ludwig von Rango em 1819, no Teatro São João no Rio de Janeiro:

⁵⁵⁹ FORBES, James. Manuscript upon Brazil. 15 de nov, 1765. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, MS-49,7, 2. Transcrito em Anais da Biblioteca Nacional, n. 99 (1979), p. 152. Apud. BUDASZ, op. cit., p. 127.

⁵⁶⁰ REFLEXÕES sobre o estabelecimento do teatro no Porto em três cartas de Ricardo Raimundo Nogueira, 1778. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Sala Jorge de Faria/ J.F. 4-9-5
Nogueira sabia que de todas as “formas de representação a ópera era a que demandava “um aparato de grande custo e de extraordinária magnificência. Actores excelentes, que representem e cantem com toda a perfeição, orquestra soberba, vestuário rico e elegante, comparsas magnificas e numerosas, um teatro espaçoso e bem iluminado. Tudo quanto a Poesia, a Música, e a Pintura têm mais capaz de fazer um espetáculo grande, magnífico e brilhante.” Ibid.

Tancredo, um fragmento da Caça de Henrique IV, o califa de Bagdá e outras óperas conhecidas são exibidas, mas mutiladas e desfiguradas. No intervalo de dois atos, costumam apresentar um bailado. Obviamente, desta parte é que os portugueses, visto que logo depois se retira a metade do público. O todo pelo todo, não lhes nego razão; o bailado ainda é o melhor do espetáculo.⁵⁶¹

Para o estrangeiro, tal forma fragmentada era vista como desfiguração. De fato, a representação de uma ópera com inúmeras inserções de árias, duetos e recitativos pertencentes a diferentes obras deveria ser algo no mínimo confuso e muito diferente das encenações, por exemplo, de Metastasio nos teatros das cortes europeias. Ainda mais se pensarmos que entre os atos havia apresentações de danças, inserções instrumentais, entremezes. Mas essa multiplicidade talvez divertisse o público, surpreendido pela colagem de fragmentos.

É certo que a instabilidade financeira das Casas da Ópera na América Portuguesa impunha limites à cena operística, mas ainda assim a ópera teria o trunfo da música constante e certa “ordem na desordem” entre as partes misturadas. Aos olhos de um prussiano, que devia ouvir as histórias sobre representações faustosas de óperas na corte de Frederico II, seria algo monstruoso, mas em terras coloniais, entre tantos “barbarismos” e “selvagerias”, só de haver uma casa de espetáculos com a representação de óperas em consonância com o repertório europeu, já seria algo a ser “comemorado”.

A tragédia declamada, apesar da cena aparentemente mais simples em termos de efeitos e maquinários, exigia do público um nível de atenção muito diferente da ópera, mesmo esta sendo fragmentada. O maravilhamento dos efeitos da cena e música teria de ser substituído pelo jogo poético e pela capacidade de identificação dos espectadores com as personagens. Ainda que se mantivessem nas tragédias de Voltaire os cenários exóticos e o tom moralizante encontrados em Metastasio, acena recitada, centrada na força do texto e ritmo da poesia, impunha ao trabalho dos atores alta capacidade dialógica e expressividade sentimental.

Seria possível tal forma de interpretação em uma sociedade dominada pela violência, em estado de guerra permanente? Os próprios atores materializavam em cena a impossibilidade de se criar no palco e, especialmente na relação com a plateia, a capacidade de identificação com o outro. Se independente dos personagens que interpretavam, por suas mãos escapava o estigma da pele escura - que os associava direta ou indiretamente à condição de escravidão - como causar o sentimento de empatia e alteridade com o público? Como fazer com que os espectadores chorem os

⁵⁶¹ LEITHOLD, T., RANGO, Ludwig von. *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos em 1819*. Companhia Editora Nacional, 1966, p. 145. Apud. BUDASZ, op. cit., p. 18.

infortúnios de Zaíra ou se comovam com o arrependimento de Orosmane? Dos relatos de viajantes, os comentários sobre a reação do público são relacionados à comédia, como no caso de Cuiabá, em que o mesmo ator que representava Orosmane, fazia um tipo cômico do entremez “velho enamorado”. Mas é curioso notar que as dificuldades para a representação da cena trágica também foram expandidas para além dos palcos coloniais, como no caso do *Suplício de Tiradentes*, em 1792.

3.7 A cultura letrada e teatral pós-inconfidência

No dia 18 de abril de 1792, na cidade do Rio de Janeiro, houve a leitura da sentença final contra os acusados de cometerem o crime da Inconfidência, condenando o alferes Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, à forca, a ter a cabeça cortada e exibida em alta estaca no centro de Vila Rica, o corpo esquartejado e suas “partes expostas nas vias de acesso à capitania e naqueles lugares por ele mais frequentados”. Sua casa seria destruída e o solo salgado. Outros inconfidentes como Joaquim Freire de Andrade, José Alvares Maciel, Alvarenga Peixoto, Oliveira Lopes e Luís Vaz deviam também ser “enforcados, decapitados e esquartejados”.⁵⁶²

Mas como num *coup de théâtre*, após a sentença, foi planejada a leitura de uma carta de clemência da rainha que transformou todas as determinações anteriores, salvo a de Tiradentes, em banimento. No dia 21 de abril, o alferes foi transportado pela cavalaria do vice-rei para uma forca localizada nas cercanias da cidade, onde “ao redor das 11 horas, sob o rigor do sol (...) depois de discursos e aclamações á nossa augusta, pia e fidelíssima Rainha, o bode expiatório foi sacrificado”⁵⁶³ Celebrou-se na igreja carmelita um “solene *Te Deum laudamos*”⁵⁶⁴ e num tablado em frente à Igreja da Lapa dos Mercadores foi apresentado o entremez *Esganarelo, ou o casamento*

⁵⁶² Maxwell relata que segundo uma testemunha: “...então se viu representada a cena mais tragico e cómica, que se pôde imaginar. Mutuamente pedirão peerdão e o derão; porém cada um fazia por imputar a sua ultima infelicidade ao excessivo depoimento do outro. Como tinham estado, ha três annos incommunicados, era n’elles mais violento o desejo de falar. Depois de quatro horas de recriminações recíprocas os presos foram postos sob pesadas correntes ligadas às janelas da sala.” MAXWELL, op. cit., p. 304.

Agradeço à professora Iris Kantor pela informação à respeito do episódio do “Suplício de Tiradentes”.

⁵⁶³ Ibid., p. 305.

⁵⁶⁴ Festa do Despotismo: supplicio de Tiradentes. In: Revista do Arquivo Público Mineiro. Ouro Preto: Imprensa Oficial de Minas Gerais, vol. 01, n. 03, 1896.

por força,⁵⁶⁵ baseado na obra de Molière, *Esganarelo ou o cornudo imaginário*.

O espetáculo exemplar feito pela Coroa portuguesa foi intitulado posteriormente como *Suplício de Tiradentes*. Seria uma espécie de auto de fé com tons cômicos, dotado de uma teatralidade híbrida de punição, violência e alívio (para o público e sobreviventes), que nenhuma Casa da Ópera teria condições de representar. Tragédia e comédia agora tomariam novas proporções no palco do sistema colonial em crise.⁵⁶⁶

Após o enforcamento público de Tiradentes, a versão portuguesa do texto de Molière vinha como uma forma de escape do horror, um corte patético distanciado que impossibilitou a continuidade da tragédia explicitada. Na adaptação portuguesa, o tema do velho ridículo desejoso de se casar com uma moça nova, chamado Esganarelo, ganhou novo fôlego cômico ao ser aconselhado por dois filósofos fanfarrões (Pancrácio e Doutor) que só dialogavam citando frases em latim indecifráveis e inúteis para o velho. É de se questionar se a escolha do texto foi pensada como forma de sátira vulgar à figura do letrado colonial. Pois pouco antes, eram os poetas e personagens reais Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto expostos, pela leitura da sentença pública, como “condenados traidores da Coroa”.

No contexto do espetáculo punitivista de horror, a possível comicidade ganhava tons grotescos. Como na cena entre o filósofo Pancrácio e Esganarelo, em que o velho pede conselhos ao intelectual:

PANCRÁCIO: O dom da palavra foi dado ao homem para explicar os seus pensamentos: Assim como estes são os retratos de todas as cousas, assim as palavras são o retrato daqueles mesmos; estes retratos differem huns dos outros; pois os pensamentos se distinguem das cousas que são seus originaes, quando as palavras nada mais são que os pensamentos explicado por hum sinal exterior: *Ergo per signa notariorum index in verbis*

⁵⁶⁵ Entremez do Esganarelo, ou o casamento por força, de autor anônimo. Lisboa: Lisboa : Offic. de Filippe da Silva e Azevedo, s/d. Há uma versão idêntica publicada na oficina de Antônio Gomes, em 1794. Disponível em: https://www.bibliartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=158290QG0720I.1385181&profile=ba&source=~!fcgbga&view=subscriptionssummary&uri=full=3100024~!130845~!0&ri=1&aspect=subtab63&menu=tab13&ipp=20&spp=20&staffonly=&term=casamento+por+força&index=.GW&uidex=&aspect=subtab63&menu=search&ri=1&limitbox_1=COL01+=+TC. Acesso em: 20 de fevereiro de 2020.

Segundo Ana Rita Martins 1769, terá subido ao palco do Teatro da Rua dos Condes O casamento por força com tradução de António Duarte Serpa (Lisboa, na oficina de José da Silva Nazaré, 1769). MARTINS, op. cit., p. 185.

⁵⁶⁶ A Conjuração Mineira não trazia um programa político coeso e, se havia a proposta de fundação de uma República, era ainda abstrata e cheia de ambiguidades, oscilando entre reformismo e ação revolucionária. De acordo com João Pinto Furtado, seu fracasso seria furto de seus limites e ambivalências. Entretanto, mesmo após o “malogro da Inconfidência” e os veredictos jurídicos dos autos da devassa, o situação de crise não se dissiparia. De acordo com Fernando Novais: “Inconfidência mineira e conjuração baiana atestam a situação pré-revolucionária que se vivia na colônia”. NOVAIS, Fernando. *Portugal e Brasil na crise do Antigo regime colonial (1777-1808)*. São Paulo: Hucitec, 1983, p.143.

reproducitur dum peripatecis.

ESGANARELO: Rebenta já maldito, e excommungado fallador.

PANCRACIO: Ainda ateimo em que a palavra *est animi index est pectoris imago*, a imagem da alma, e o retrato do coração. (*Vai para dentro, e põem-se à janela.*) Sim, sim, he hum espelho, que nos representa clara, e distinctamente os mais occultos arcanos da nossa alma: Sendo pois V.m. hum animal racional, ac per conseques tendo a faculdade de fallar, porque me não explica claramente seu pensamento! (*Sahe outra vez.*) (...)

ESGANARELO: Deixe-me fallar, endemoninhado, maldito!

PANCRÁCIO: Sim, falle, que eu também quero falar com muita brevidade: Falle, falle, impertinente, he mais ignorante que o bruto, que dizia a formula de um chapeo.

ESGANARELO: Fora, senhor Doutor! V.m. está louco! Vá gritar para o inferno; deixe0-me falar, senão há de levá-lo à bréca. (*Atira-lhe pedras a janela, e Pancrácio sahe*)⁵⁶⁷

O jogo cômico de impossibilidade de comunicação entre as personagens assume ares violentos por parte de Esganarelo, quando este, depois de o xingar, atira pedras no filósofo, - enquanto Pancrácio sai de cena balbuciando frases ridículas. No texto, o velho Esganarelo ainda encontra outro filósofo, chamado Doutor, que afirma repetidamente que as coisas “podem ser como não ser”, e também acaba conversando com uma “Sigana”, o que motiva mais consequências cômicas na peça. O final se resolve com o casamento de Esganarelo, que quase não se efetivou por este estar “confuso da cabeça”. É se perguntar quem mais estaria confuso na plateia diante de um dia marcado por tanta violência naturalizada com um desfecho cômico.

O espetáculo de horror no Rio de Janeiro foi duplicado em Vila Rica um mês depois, quando a cabeça de Tiradentes “já então se achava presa em alto poste, erecto na praça principal de Villa Rica”. Por três noites “viam-se luminárias em todas as casas, cobertas de ricos damascos e de finas sedas...Até o santuário foi ornado sumptuosamente, e nele entoarão-se os cânticos e louvores ao Omnipotente...”⁵⁶⁸ Na ocasião, o músico Marcos Coelho Netto arrematou m contrato de música para apresentar a função do *Te Deum Laudamos*, acompanhado de muitos dos músicos que estiveram presentes nas apresentações que ocorreram na Casa da Ópera, em 1786, durante as festividades do casamento dos infantes portugueses.⁵⁶⁹

Não há fontes documentais que comprovem as atividades do teatro de Vila Rica em 1792, mas um ano depois, será justamente a tragédia *Zaira*, de Voltaire, que será representada no palco da Casa da Ópera. Dado a gravidade dos acontecimentos anteriores e a memória da Inconfidência que

⁵⁶⁷ Entremez do Esganarelo...op. cit., p. 07.

⁵⁶⁸ *Festa do despotismo*, op. cit., p. 403.

⁵⁶⁹ LANGE, op cit., 1946, p. 444 - 445.

permanecia por Minas Gerais através de boatos e murmúrios, é possível indagar sobre o significado político dessa encenação no 14 de julho.

A Casa da Ópera, como propriedade da Junta da Fazenda, tinha como autoridade máxima o governador geral, Visconde de Barbacena - o mesmo responsável pelos primeiros desdobramentos jurídicos da Inconfidência após a suspensão da derrama de fevereiro de 1789 e a delação de Silvério dos Reis.⁵⁷⁰ Nessa ocasião, Barbacena garantia a proteção do rico negociante e latifundiário Inácio Correia Pamplona, do contratador Joaquim Silvério dos Reis e de João de Rodrigues de Macedo, que não seria submetido a nenhum interrogatório, investigação ou implicação.⁵⁷¹

Este último seria justamente o assinante de um camarote no teatro de Vila Rica em 1793⁵⁷² e deve ter acompanhado a temporada teatral que mesclou óperas italianas, comédias e entremeses com duas tragédias de Voltaire: *Zaira* e *Mahomet, ou o fanatismo*.

Voltaire não era um dos filósofos mais radicais do movimento que ficou conhecido como “luzes” ou “república das letras”. Sua história de vida inclusive é cheia de contradições. O autor circulava em ambientes aristocráticos e burgueses, criticava valores da sociedade do antigo regime, sem contudo, propor uma ruptura radical com a nobreza, sofria com o autoritarismo e censuras persecutórias, ao mesmo tempo em que era aclamado por parte de suas obras - especialmente no teatro e na poesia.⁵⁷³ Mas suas ideias mobilizaram debates polêmicos no século XVIII e, anos mais tarde, em 1791, em pleno processo revolucionário, numa espécie de apoteose triunfal, seu corpo foi panteonizado no Panteão, o templo “onde tudo será Deus, exceto o próprio Deus”⁵⁷⁴.

⁵⁷⁰ Kenneth Maxwell detalha os contraditórios acontecimentos envolvendo as posturas tomadas pelo Visconde de Barbacena após conhecimento da sedição. Entre eles está a cronologia entre a suspensão da derrama e a denúncia de Silvério dos Reis. Ver capítulo 6 “A farsa”. MAXWELL, op. cit., p. 279

⁵⁷¹ Kenneth Maxwell supõe que o que Macedo havia dado em troca “só pode ser suspeitado, mas há provas evidentes de que Barbacena, em certo momento, manteve certos entendimentos financeiros com o contratante.” Ibid., p. 242. Barbacena teria feito arranjos semelhantes com Silvério dos Reis. “À luz do ulterior comportamento de Barbacena só se pode presumir que os compromissos do governador com os contratantes. Com outros eram de tal ordem que persistiriam depois de ultrapassada a farsa que Barbacena precisava barganhar.” Ibid., p. 240.

⁵⁷² Alguns pesquisadores, como Tarquínio Barbosa, inclusive acreditavam que o poderoso contratador seria o mantenedor do teatro na última década do século XVIII provavelmente por conta dos recibos assinados por Antônio de Pádua. BARBOSA, op. cit., p. 156.

⁵⁷³ Era visto por uns como “o próprio enviado do diabo e por outros, como profeta de uma nova e verdadeira religião”, como aquele que abalou as estruturas do Antigo Regime, e como um aristocrata conservador, bajulador dos poderosos e da ordem estabelecida. NASCIMENTO, Maria das Graças de Souza. *O Cândido de Voltaire: militância e melancolia*. In: DoisPontos, Curitiba, São Carlos, vol. 9, n. 3, p.129-138, dezembro, 2012, p. 02.

⁵⁷⁴ ROBINET. *Le Mouvement Religieux à Paris pendant la Révolution*. Paris, 1896, p. 540. Apud: SABORIT, Ignasi Terradas. *Religiosidade na Revolução Francesa* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2009, p. 150. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/x9qvt/pdf/saborit-9788599662984.pdf>. Acesso em 14 de dezembro de 2019.

Especificamente em *Zaira*, Voltaire estimulado por estudos filosóficos e históricos⁵⁷⁵ quis colocar em cena o “contraste de valores como honra, pátria, amor, religião”⁵⁷⁶, a partir do conflito entre as ideias de fanatismo e tolerância. Em suas próprias palavras seria uma “tragédia cristã”⁵⁷⁷ que estimularia debates filosóficos e um aprendizado moral por parte do público. A peça, nesse sentido, contribuiria para a relativização de religiões diferentes. O final trágico mostraria pela via contrária o princípio universalizante da tolerância religiosa⁵⁷⁸

A discussão religiosa era vital na obra de Voltaire, que assumiu por vezes uma postura militante, como no caso jurídico de Calas, de 1761, motivador da escrita do *Tratado sobre a Tolerância*, redigido entre 1762 e 1763.⁵⁷⁹ A tolerância como imperativo moral em Voltaire abria a possibilidade para a constituição de um *ethos* ou modelo comportamental universal, ao mesmo tempo em que se apresentava como força política pacificadora. Ao mesmo tempo, o princípio da

⁵⁷⁵ Em 1756 Voltaire publica *Essais sur les mœurs et l'esprit des nations*, um estudo histórico sobre diversos povos e países, envolvendo a China, Índia, Turquia e Prússia.

⁵⁷⁶ “L’idée me vint de faire contraster dans un même tableau, d’un côté, l’honneur, la naissance, la patrie, la religion; et de l’autre, l’amour plus tendre et le plus malheureux; les mœurs de mahométans et celles des chrétiens; la cour d’un soudan et celle d’un roi de France; et de faire paraître pour la première fois des Français sur la scène tragique.” VOLTAIRE. *Lettre a M. de la Roque*. In: Théâtre complet de Voltaire. Tome second. Chez G. Le Roy, Imprimeur du Roi, 1788, p. 26.

“Minha ideia era contrastar em um mesmo quadro, de um lado, a honra, o nascimento, a pátria, a religião; e de outro, o amor mais terno e o mais infeliz; os modos maometanos e os cristãos; a corte de um sultão e a de um rei da França; e fazer aparecer pela primeira vez os franceses na cena trágica.” (tradução da autora)

Segundo John Gray: “As ideias iluministas de Voltaire levaram-no a conceber praticamente todas as sociedades que conheceu como aproximações - ou, o mais das vezes, distanciamentos - da civilização. Advogava firmemente a tolerância religiosa e mostrava-se um crítico implacável do eurocentrismo. Encontrou sólidos valores em várias outras culturas antigas e modernas. Valorizava-as, porém, não como fins em si mesmos e sim como degraus para uma civilização universal.” GRAY, John. *Voltaire*. São Paulo: Unesp, 1999,

⁵⁷⁷“(…)On l’appelle à Paris, tragédie chrétienne”. VOLTAIRE. *Avertissement*. In: VOLTAIRE, op. cit., 1788, p. 02.

[“Nós a chamamos em Paris, tragédia cristã” (tradução da autora)]

⁵⁷⁸ De acordo com John Gray: “Os pensadores iluministas sempre quiseram anular a diversidade de tradições e crenças religiosas, que até então haviam governado a humanidade, com uma nova ética de autoridade racial e universal. Quer fundamentassem essa ética nos reclamos da razão, como Kant, ou na constância da natureza humana, como Hume, os filósofos do Iluminismo eram unânimes na convicção de que os valores básicos do homem civilizados do homem são essencialmente idênticos. Essa moralidade define os valores da civilização universal pela qual trabalham todos os iluministas. Sem a moralidade universal, o projeto iluminista de uma civilização universal não é mais defensável. Mas é a fé na emancipação universal e não no progresso que une o Iluminismo ao Cristianismo. Aceitem ou não os filósofos iluministas uma concepção qualquer de progresso, são governados pela tese da emancipação da humanidade por intermédio do acúmulo de saber. (...)A fé dos *philosophes* numa possível condição de liberdade universal para os homens isola-os dos antigos, a quem admiravam, e aproxima-os dos cristãos, que insistiam em desprezar. GRAY, John. op. cit., p. 26.

⁵⁷⁹ O episódio de Calas é considerado um dos mais célebres escândalos jurídicos do Antigo Regime. Jean Calas, protestante e comerciante de Toulouse foi acusado de assassinar seu filho - que havia sido encontrado enforcado - porque queria se converter ao catolicismo. Voltaire foi militante no caso - “nas centenas de cartas que redigiu, reconhecemos como o filósofo construiu uma consistente via argumentativa, tentando mostrar aos quatro ventos que a condenação do réu fora motivada pelo fanatismo religioso daqueles que se diziam “devotos”, acreditando servir a Deus com um sangue de um pai de família simplesmente porque este não compartilhava dos mesmos ritos que os católicos. BEDÊ, Ana Luiza Reis. *Voltaire e as estratégias de uma mise en scène*. São Paulo: editora FAP-UNIFESP, 2013, p. 49.

tolerância se conectava com a ideia de liberdade, também defendida por Voltaire: liberdade política, civil e religiosa que deviam se espalhar para além das fronteiras de um único território.

Entretanto, na prática, a dramaturgia de *Zaira* com o final de mortes sucessivas marca a virada de Orosmane de um líder justo e amoroso, que “traitait avec douceur les esclaves chrétiens”⁵⁸⁰, para um personagem impetuoso, violento, cego de ciúmes, “bárbaro”, como o próprio Nérestan o chama. O choque de modelos de culturas intensifica-se ao longo da peça através do posicionamento autoritário de Lusignan ao não aceitar a união de Zaira com Orosmane, e do discurso intolerante e arrogante do próprio Lusignan e de Nérestan em relação aos muçulmanos. A tragédia termina com triunfo da religião católica, que surge através da redenção de Orosmane e a libertação de todos os cristãos de Jerusalém. A possibilidade de convivência entre religiões não se efetiva plenamente: a morte de Orosmane marca as suas desmedidas pessoais que transbordam para seu governo, minimizando as atitudes intolerantes dos cristãos ao longo de toda peça.

Além disso, não há um processo de mudança nem de aprendizado para os personagens: o que se anuncia no início se potencializa até o final, pois os conflitos religiosos e políticos entre cristãos e muçulmanos só se intensifica a ponto de terminar em mortes e lágrimas. O amor entre Zaira e Orosmane não foi suficiente para evitar a tragédia.⁵⁸¹

Os limites temáticos da peça de Voltaire abriam espaço para o discurso católico “triunfar” no palco de Vila Rica. E estranhamente, a história de *Zaira*, contemporânea ao rei Luís IX da França, canonizado como São Luís, duplicava-se na religiosidade local pela presença da pintura do próprio rei francês na Igreja do Carmo, vizinha à Casa da Ópera.⁵⁸² Teria Zaira, no teatro colonial um sentido também religioso?

A presença católica nos palcos do teatro, desde a encenação de *São Bernardo*, de Cláudio Manuel, ganhava novos ares, impulsionada pela atualização frente ao repertório português, que cada vez mais se influenciava pela dramaturgia neoclássica francesa. A provocação política como um eco da Inconfidência Mineira, através das coincidências implícitas à autoria de Voltaire, e à escolha do dia 14 de julho como data de apresentação, estaria amalgamada à cultura religiosa local.

Ao mesmo tempo, a representação de *Zaira* na Casa da Ópera de Vila Rica, um misto entre

⁵⁸⁰ VOLTAIRE, op. cit., p. 73.

⁵⁸¹ SCOTT-PRELORENTZOS, Alison. Religious tolerance in Eighteenth-century drama: three examples. IN: BADIR, Magdy Gabriel and LANGDON, David. J. *Eighteenth-century French theatre: aspects and contexts*. Studies presented to E. J. H. Greene. Departments of Romance Languages and Comparative Literature of the University of Alberta, 1986, p. 91.

⁵⁸² De acordo com a notícia de jornal, na Igreja de Nossa Senhora do Carmo há uma pintura do século XVIII que retrata o rei Luís IX, da França. Disponível em: <https://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/pinturas-do-seculo-xviii-pertencentes-a-igreja-do-carmo-em-ouro-preto-sao-restauradas.ghml>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2020.

tragédia recitada e forma operística barroca, era uma espécie de espetáculo fantasmagórico. Os debates estéticos e filosóficos protagonizados pelos inconfidentes que motivaram sua existência no teatro já não mais eram ouvidos na vila colonial. A cultura urbana de Vila Rica se modificava agora com a ausência de seus letrados rebeldes, e novos “cidadãos” teriam de ocupar os assentos do prédio teatral. Mas é de se perguntar para quem o texto francês estava sendo encenado, se provavelmente o que garantia o engajamento e prazer estético da maior parte dos espectadores coloniais eram os entremezes cômicos de apelo mercantil representados após a atração principal da noite. O que estreou no palco do teatro em 1793 era uma apresentação ambígua, que diante de sua relação com o passado recente local, influência religiosa e hibridismo de formas, fazia com que o “novo” nascesse com cara de “velho”, explicitando o contexto de crise política em fins do Antigo Regime colonial.

...

As dificuldades para a representação de *Zaira* no palco da Casa da Ópera de Vila Rica, que provavelmente teria sido uma encenação híbrida entre ópera e tragédia, aliada à espetacularização do enforcamento de Tiradentes no Rio de Janeiro (finalizado com a versão portuguesa da comédia *Esganarelo*), revelam as ambiguidades das formas teatrais na América portuguesa.

A cena declamada chegou aos palcos dos prédios teatrais da colônia de modo desajustado, numa espécie de fusão torta entre gêneros teatrais europeus, com teatralidades de excessos barrocos, ajustadas às expectativas mercantis das farsas e entremezes cômicos. Ao mesmo tempo, a presença da tragédia nos teatros indica um prenúncio de mudança de ciclo das formas cênicas coloniais, menos conectada à espetacularidade das festas religiosas e cívicas, e mais próxima da cena dialógica, desenvolvida ao longo do século XIX.

Tal processo de transformação estava associado às discussões estéticas sobre teoria de gêneros protagonizadas pelos letrados árcades, assim como se relacionava à institucionalização do teatro a partir do funcionamento das Casas da Ópera (de relativa regularidade) e da incipiente formação de um mercado teatral nas capitanias da América portuguesa.

A representação de *Zaira*, em Vila Rica, diz respeito a um tempo de continuidades e rupturas, quando ainda a força do imaginário católico e da filosofia da segunda escolástica ibérica

misturava-se aos ventos do pensamento ilustrado europeu, num momento chave da história local em que uma revolta antifiscalista e antimetropolitana foi gestada.

Na cena exposta, os discursos abstratos e moralizantes do texto de Voltaire, contrastavam com as diversas precariedades do trabalho teatral em relação à organização de repertório, produção de cenário e adereços, frequência de apresentações, e contratação de artistas. A representação heteróclita foi feita por atores e cantores negros e mestiços, que apesar de pintarem os rostos com pó branco, seguindo padrões de maquiagem europeus, não conseguiam esconder totalmente a cor da pele aos olhos do público e acabavam por revelar a ordem escravista da própria sociedade mineira. No fundo, era a própria realidade colonial a matriz estruturante dos desejos e ambições dos homens e mulheres que construíram a cena da Casa da Ópera de Vila Rica.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

1. Fontes Primárias Manuscritas

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Lisboa

ANÚNCIO da venda em Casa de Romão José. Homem Cego. LISBOA, ANTT/RMC. n.5075: Comédias, entremezes, etc.

DILIGÊNCIA PARA HABILITAÇÃO da Ordem de Cristo de João de Souza Lisboa, natural de Lisboa, filho de Antonio de Souza, e de Anna Lopes. De 28 de junho de 1758. Habilitação da Ordem de Cristo, Letra J, Maço 10, nº 8.

DILIGÊNCIA de inocência do padre José Bernardo da Costa. PT/TT/TSO-IL/028/13404 – m0001 a m0040. [16/08/1735].

LICENÇA para representação da Comedia nova intitulada Honestos desdens de amor. Lisboa, ANTT, Real Mesa Censória, n. 2185.

OBRAS. Cláudio Manuel da Costa. ANTT/RMC n. 2113, microfilme 0783.

PENSAMENTOS sobre arte de declamação tirados das reflexões históricas, críticas sobre os diferentes Theatros da Europa por Luiz Ricoboni, compositor dos Theatros da Opera de Pariz, cujo emprego exercer por mais de quarenta annos. Traduzido da lingua franceza para servir de instrucção a oradores portugueses. Oferecido ao Rmo. P. M. Doutor Frei Joaquim de santa Anna, religioso da religião de S. Paulo Primeiro Eremita, deputado da real mesa censória. Lisboa, ANTT, caixa 325, r. 2332.

REGIMENTO da Real Mesa Censória. Titulo X: Das regras que se devem observar na Censura dos Livros, em quanto se não formar hum novo Index Expurgatorio, e do que na formaçaõ se deve praticar. Lisboa, ANTT, RMC.

Arquivo Histórico Ultramarino (AHU), Lisboa

INFORMAÇÃO acerca do Coronel João de Souza Lisboa e de seus sobrinhos que viviam em Lisboa.

Lisboa, AHU_ACL_CU_011, Cx.103, D.25, Rolo 99.

Sala Jorge de Faria (JF/Universidade de Coimbra), Coimbra

REFLEXÕES sobre o estabelecimento do teatro no Porto em três cartas de Ricardo Raimundo Nogueira, 1778/ J.F. 4-9-5

Acervo Curt Lange (ACL), Belo Horizonte

ANOTAÇÃO de Curt Lange sobre documento do Arquivo Nacional. Belo Horizonte, ACL/UFMG 10.3.16.07.

ANOTAÇÃO de Curt Lange sobre correspondência de João de Souza Lisboa. Belo Horizonte, ACL,Cx.23, Série 10.3.16.01.

Provável esboço do texto *La Opera y las Casas de Opera en el Brasil Colonial*, de Curt Lange. Belo Horizonte, ACL/UFMG 10.3.16.07

Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (AHMI), Ouro Preto

CITAÇÃO feita por Antonio de Padua, empresário da Casa da Ópera de Vila Rica, contra Francisca Luciana, cômica do mesmo teatro, relativa a uma dívida de 137 oitavas de ouro. Ouro Preto, AHMI, Códice 155, Auto 2081, 1o Ofício, fls. 4 e 4v.

ESCRITURA de Arrendamento da Casa da Ópera de Vila Rica assinada entre o Coronel João de Sousa Lisboa e Marcelino José de Mesquita. Ouro Preto, AHMI, Ofício de Notas, Vol.151, fl.107v.

ESCRITURA de dívida, obrigação e hipoteca que faz o Reverendo Manuel Machado Dutra de duas moradas de casas à Violenta Monica da Cruz. Ouro Preto, AIMI, 1o. Ofício de Notas, v. 168, fls. 98 e 98v.

O Parnazo Obsequioso e Obras., de Cláudio Manuel da Costa, 1768, Ouro Preto, AHMI.

Arquivo Nacional do Rio de Janeiro (ANRJ), Rio de Janeiro

RECIBO pelo pagamento de quarenta oitavas de ouro por João de Souza Lisboa para a festividade de N. Sra. do Terço. ANRJ, Casa dos Contos, Avulsos, Cx. 290.

RECIBO de João Baptista Gomes pelo pagamento feito por João de Souza Lisboa de trinta e cinco oitavas de ouro para a festividade de N. Sra. do Rosário da Matriz do Ouro Preto. 08 de outubro de 1754. ANRJ, Casa dos Contos, Avulsos, Cx. 290.

Arquivo Público Mineiro (APM), Belo Horizonte

CARTAS enviadas pelo Dr. Claudio Manoel da Costa à Academia Brazilica dos Renascidos em Salvador da Bahia. APM, Col. APM Cx.01 doc.03.

CARTA de João de Souza Lisboa a 17 de fevereiro de 1770 sobre envio da ópera S. Francisco. Belo Horizonte, APM, CC 1205, fl. 56v.

CARTA enviada por João de Souza Lisboa ao Tenente Joaquim José Marreiros a 8 de Março de 1770 sobre a contratação de Marcelino José de Mesquita para as decorações da *Casa da Ópera*. APM, CC – 1205, fls. 11v e 12.

CARTA enviada por João de Souza Lisboa ao Reverendo Doutor João Caetano Pinto em 13 de Julho de 1770 sobre a contratação de um gracioso. Belo Horizonte, APM, CC 1205, fl. 28.

CARTA enviada por João de Souza Lisboa a João Baptista de Carvalho em 31 de Julho de 1770 sobre a construção da *Casa da Ópera*. Belo Horizonte, APM, CC – 1206, fls.2, 2v e 3.

CARTA de João de Souza Lisboa em 03 de agosto de 1770 sobre remessa do padre Ignacio Bello de Freytas. Belo Horizonte, APM, CC 1205, fls. 30.

CARTA de João de Souza Lisboa enviada ao Alferes António Muniz de Medeiros em 22 de agosto de 1770 sobre o ator José Bonifácio. Belo Horizonte, APM. CC 1205, f. 31 e 31v.

CARTA enviada por João de Souza Lisboa ao Alferes Antonio Muniz de Medeiros em 3 de Outubro de 1770 sobre a presença de José Bonifácio na *Casa da Ópera* de Vila Rica. Belo Horizonte, APM, CC – 1205, fls. 40v e 41

CARTA enviada por João de Souza Lisboa ao Doutor Joaquim Joze Freire de Andrada em 20 de setembro de 1770. Belo Horizonte, APM, CC 1174 fls. 42v.

CARTA de João de Souza Lisboa enviada a Rodrigo Francisco Vieira a 19 de novembro de 1770. Belo Horizonte, APM CC 1205 f. 37.

CARTA enviada por João de Souza Lisboa a Rodrigo Francisco Vieira em 14 de Dezembro de 1770 sobre o aparecimento da Opera São Bernardo. APM, CC – 1205, fls 45v e 46.

CARTA enviada por João de Souza Lisboa a José Gomes Freire de Andrade em 4 de Janeiro de 1771 sobre a presença de mulheres no elenco da sua Casa da Ópera. Belo Horizonte, APM, CC 1174, fls. 46v.

CARTA enviada por João de Sousa Lisboa ao Alferes Antonio Muniz de Medeiros em 15 de Janeiro de 1771 sobre o pagamento de óperas e solfas que deveriam ser enviadas à Vila Rica. Belo Horizonte, APM, CC – 1205, fl.50v e 51.

CARTA enviada por João de Souza Lisboa ao Tenente José da Silva Campos em 18 de julho de 1774 (a respeito do envio de árias para que as senhoras pudessem se divertir). Belo Horizonte, APM, CC – 1205, fl.21.

CARTA enviada por João de Souza Lisboa a Vicente Mauricio de Oliveira em 21 de Dezembro de 1774 sobre o recebimento e o envio de óperas. Belo Horizonte, APM. Códice 1205, f. 244.

CARTA enviada por João de Souza Lisboa ao Capitão José de Sousa Gonçalves em 5 de Março de 1775, à respeito do roubo de algumas óperas e solfas. Belo Horizonte, APM, CC – 1205, fl.256.

CARTA de João de Souza Lisboa ao Capitão José de Sousa Gonçalves, em São João Del Rey, 29 de março de 1775. Belo Horizonte, APM, códice 1205, f. 256.

CARTA enviada por João de Souza Lisboa ao Capitão José de Sousa Gonçalves em 6 de Abril de 1775 à respeito das óperas roubadas. Belo Horizonte, APM, CC – 1205, fl.259v.

CARTAS e planilhas que justificam os gastos do Teatro de Vila Rica em 1820, escritas pelo empresário José Joaquim Vieira Souto, incluindo os nomes dos empregados da companhia e os pagamentos relativos a cinco óperas representadas. Belo Horizonte, APM, CC – Cx.134, planilha 21.140/4.

LEMBRANÇA da despesa que fez o administrador Luis de Barros com doença que teve o negro do contrato, o mais do que consta esta conta, tudo para benefício do mesmo contratado. APM, CC, Cx 124, Planilha 20938/4.

LISTA do sebo que deu o administrador Luiz de Barros para esta caza, pala vella da Caza da Ópera, a pedido do Sr. Coronel João de Sousa Lisboa, o seguinte: APM, CC, Cx. 124, Planilha 20 938/5.

OFÍCIO enviado pelo intendente Antonio Jose Godinho Caldeira a Rodrigo José de Meneses informando ter recebido a notícia de que o mulato Marcelino José de Mesquita encontrava-se preso. Belo Horizonte, APM, SC – Códice 230, fls.14 e 14v.

OFÍCIO enviado pelo intendente Antonio Jose Godinho Caldeira a Rodrigo José de Meneses informando ter recebido a notícia de que o mulato Marcelino José de Mesquita encontrava-se preso. Belo Horizonte, APM, SC – Códice 230, fls.14 e 14v.

RECIBO passado ao administrador geral dos reais contratos do dízimo, João de Souza Lisboa, referente à quantia gasta com ele e com negro. APM, CC. CC - CX. 6 - 10125.

RECIBO passado por Manuel José Pinto ao capitão Antonio de Padua referente à compra de arcos de capim, em 17 de maio de 1820. Belo Horizonte, APM, CC - CX. 42 - 30186

REPRESENTAÇÕES e cópia do termo que se lavrou à respeito da casa do coronel João de Souza Lisboa. Belo Horizonte, APM, CC, Cx.75 – Planilha 20024.

REQUERIMENTO de Luís Antônio de Barros sobre o pagamento pela celebração do falecimento de D. Pedro. Belo Horizonte, APM, CMOP, cx. 98, rolo 530 (14/03/1787).

SOLICITAÇÃO de 20 oitavas de ouro pela confecção de 05 varas que serão usadas pelos vereadores. Belo Horizonte, APM, CMOP, cx. 60, doc. 26.

SOLICITAÇÃO do pagamento das 10 arrobas e 06 libras de cera, vendidas para as festividades da câmara. Belo Horizonte, APM, CMOP, cx. 58, doc. 34.

SOLICITAÇÃO do pagamento de uma ama, para cuidar e amamentar uma criança que está sendo criada em sua residência., em 21 de julho de 1802. Belo Horizonte, APM, CMOP, cx. 75, doc. 91.

SOLICITAÇÃO de um mandato de pagamento, no valor de 285 oitavas, 03 quartos e 06 vinténs de ouro, pela cera fornecida para as festividades da câmara. Belo Horizonte, APM, CMOP, cx. 55, doc. 38.

SOLICITAÇÃO do pagamento pela construção de um tablado que foi usado na praça durante a festa de aclamação do rei. APM, CMOP, Cx. 25, doc. 13.

SOLICITAÇÃO do pagamento de 25 oitavas de ouro, referente às obras realizadas na casa da ópera e no prédio da câmara. APM, CMOP, Cx. 25, Doc. 09.

SOLICITAÇÃO de pagamento pelas músicas executadas nos funerais de D. João V. APM, CMOP, cx. 24, doc. 42.

2. Fontes primárias impressas

Peças de cordel publicadas

Alexandre na India, ópera composta na língua italiana pelo abbade Pedro Metastasio, s/a; s/d, Biblioteca de Teatro de Cordel da Fundação Calouste Gulbenkian.

Allessandro nell'Indie, dramma per musica, da rappresentarsi nel gran teatro nuovamente eretto alla Real Corte di Lisbona, nella primavera dell' anno MDCCLV per festeggiare il felicíssimo goiano natalizio di sua maestà fidelíssima D. Maria Anna Vitoria, Regina di Portogallo, Algarve (...) per comando della sacra real maestà Del Re fidelíssimo Nostro Signore (...) Lisbona, Nella Regia Stamperia. Universidade de Coimbra, Sala Jorge de Faria/ JF 2-6-80.

Comedia Nova intitulada *Vencer-se he maior valor, ou Alexandre na India, do abbade Pietro Metastasio*. Lisboa : Offic. de Francisco Borges de Sousa, 1792. Biblioteca de Teatro de Cordel da Fundação Calouste Gulbenkian.

Discrição, harmonia e fermozura. BNP. Cota do exemplar digitalizado: cod-1379-5. In:<http://purl.pt/16498>. Acesso em 18 de janeiro de 2020.

Drama recitado no Theatro do Pará - uma das Casas da Ópera da América Portuguesa - ao principio das Operas, e comedia nelle postas pelo Doutor Juiz Presidente da Camara, e vereadores, do ano de 1793 em aplauso do Fausto Nascimento de sua Alteza Real a Serenissima Senhora D. Maria Thereza princesa da Beira e, presumptiva herdeira da Coroa de Portugal, escrito por José Eugenio de Aragão e oferecido ao senhor João Pereira Caldas. Universidade de Coimbra, Sala Jorge de Faria/ JF 2-6-80.

Entremez do Esganarelo, ou o casamento por força, de autor anônimo. Lisboa: Lisboa : Offic. de Filippe da Silva e Azevedo, s/d. Há uma versão idêntica publicada na oficina de Antônio Gomes, em 1794. Disponível em: https://www.biblartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=158290QG0720I.1385181&profile=ba&source=~!fcgbga&view=subscriptionssummary&uri=full=3100024~!130845~!0&ri=1&aspect=subtab63&menu=tab13&ipp=20&spp=20&staffonly=&term=casamento+por+força&index=.GW&uindex=&aspect=subtab63&menu=search&ri=1&limitbox_1=COL01+=+TC.

Gratidão, drama em obséquio dos felicísimos e suspirados annos da Serenissima Senhora D. Carlota Joaquina, princesa do Brazil, para se representar no Teatro do Salitre em o dia 25 de Abril de 1789, por João Antonio Neves Estrella, e publicado em Lisboa no mesmo ano.

Nova e pequena pessa intitulada Anatomia Comica. Lisboa: Officina de Francisco Borges de Sousa, 1789, p. 2-3. Sala Jorge de Faria, Universidade de Coimbra. JF 2-4-46.

Novo e gracioso entremez intitulado a Siganinha ou o velho logrado pela sagacidade da criada que por querer casar com ella ficou sem filhas, sem noiva e sem dinheiro: o qual no Anno de 1794 se representou no Theatro do Salitre com geral aceitação. Lisboa: Offic. de Antonio Gomes, 1794. Universidade de Coimbra, Sala Jorge de Faria/ JF 2-7-46.

Parnaso Acusado e Difeso, festa teatrale per musica dal reppresentarsi nell'imperial favorita festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio della sacra cesarea, e cattolica real maestà di Elisabetta Cristina Imperadrice regnante per comando della Sacra Cesaria, e Cattolica Real Maestà di Carlo VI, imperadore de' romani sempre augusto L'anno MDCCXXXVIII. Si vendono a Pasquino, all'insegna di S. Gio: di Dio. In Vienna, ed in Roma, Per Gio: Zempel, con licenza de' Superiori. Disponível em: <https://archive.org/details/ilparnasoaccusat199meta/page/n1>.

O empresário em Angústia, farça em Musica para se representar no Theatro da Rua dos Condes no Carnaval do Anno de 1792. Dedicada ao Illmo. e Exmo. Senhor Duque de Cadaval. Lisboa: Na Offic. de Simão Thaddeu Ferreira, no ano de 1792. Universidade de Coimbra, Sala Jorge de Faria/ JF 26-1-79.

Oratória a Jozé no Egypto. Lisboa: Typografia nunesiana, 1789. Universidade de Coimbra, Sala Jorge de Faria/ JF 2-6-60.

Zaira, tragédia traduzida por Pedro Antonio. Lisboa: Offic. De Antonio Rodrigues Galhardo, 1783. Universidade de Coimbra, Sala Jorge de Faria/ 17-4-11.

Outras fontes publicadas

ALVARENGA PEIXOTO. *Obras poéticas*. Introdução e notas Domingos Carvalho da Silva. São Paulo: Prefeitura de São Paulo, 1956.

AUTOS da Devassa da Inconfidência Mineira. Belo Horizonte: Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 2016.

BECKFORD, Willian. *The journal of William Beckford in Portugal and Spain: 1787-1788*. London: Hart-Davis, 1954.

BALBI, Adrien. *Essai Statistique sur le Royaume du Portugal et D'Algarve*. Paris: Librairies Chez Rey et Gravier, 1822, vol. 2.

BASÍLIO DA GAMA, José. *Obras poéticas*. Ensaio e edição crítica por Ivan Teixeira. São Paulo: EDUSP, 1996.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El gran teatro del mundo/ Gran mercado del mundo*. Madrid: Cátedra, 1989.

CAMÕES, Luis de. Endechas a Bárbara escrava. In: *Poesia Lírica de Camões*. Lisboa: Ulisses, 1998.

CRUZ E SILVA, Antonio Diniz. O Falso Heroísmo. In: *Poesias de Antonio Diniz da Cruz e Silva*. Na Arcadia Lusitana Elpino Nonacriense. Tomo IV. Lisboa, na Typografia Lacerdina, 1814.

ESCRITURA de arrendamento do Teatro da Graça a Cláudio José António de Azevedo (7 de Setembro de 1769) Arquivo Distrital de Lisboa - Livro de Notas 748 (1º Cartório Notarial-ofício B), ff. 49-50. Disponível em: <http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/>

ESSAI SUR L'ART DE CONSTRUIRE DES THÉÂTRES, *leurs machines et leurs mouvements*, par le C. Boulet, machiniste du Théâtre des Arts. Paris: Germinal, an 9, 1801.

FESTA DO DESPOTISMO: supplicio de Tiradentes. In: Revista do Arquivo Público Mineiro. Ouro Preto: Imprensa Oficial de Minas Gerais, vol. 01, n. 03, 1896.

FIGUEIREDO, Manuel de. *Theatro*, v.VIII, Lisboa: Impressão Regia, 1804.

GARÇÃO, Correia. Teatro Novo. In: *Obras completas*. Volume II: Prosas e teatro. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1982.

GONZAGA, Tomás Antonio. As cartas chilenas. In: *Obras completas*. Edição crítica de Rodrigues Lapa. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1942.

INSTITUIÇÃO da Sociedade estabelecida para a subsistência dos Theatros Públicos da Corte: estatutos/ sociedade estabelecida para a subsistência dos Theatros Públicos da Corte. Lisboa: na Regia Typografia Silviana, 1771, p. 4, art. I. Disponível em: http://purl.pt/15365/4/909414_PDF/909414_PDF_24-C-R0150/909414_0000_capa-20_t24-C-R0150.pdf

LESSING, Gotthold Ephraim. *Dramaturgia de Hamburgo*: selecção antológica. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/ Edusp, 1975.

MACHADO, Simão Ferreira. *Triumpho Eucharístico*, exemplar da cristandade lusitana em pública exaltação da fé na solene trasladação do Diviníssimo Sacramento da Igreja da Senhora do Rosário, para um novo templo da Senhora do Pilar em Vila Rica, corte da Capitania das Minas. Lisboa Ocidental: Oficina de Musica, 1734. In: AVILA, Afonso. *Resíduos Seiscentistas de Minas Gerais*. v. I. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967.

MARCELLO, Benedetto. *O Teatro à moda*: tradução portuguesa do século XVIII. Edição de José Camões e Filipa Freitas. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, 2009.

_____. *O Teatro à moda*. São Paulo: UNESP, 2010.

METASTASIO, Pietro. *Tutte le opere*. B. BRUNELLI (ed.), Milano. A. Mondadori, 1951-1954.

NAGER, A. M. *A source book in theatrical history*. New York: Dover publications, 2017.

NOTÍCIA (impressa) do espectáculo de benefício de Teresa Joaquina com a tragédia *Mafoma ou o fanatismo* e o entremez *O esposo fingido* (1779). Arquivo Nacional da Torre do Tombo - Real Mesa Censória, caixa 324, nº 2292 Disponível em: <http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=2440&sM=t&sV=voltaire>

O COREGO. Texto anônimo do século XVIII sobre a arte da encenação. Tradução, organização e notas: Ligiana Costa. São Paulo: Edusp, 2017

OLIVEIRA, Tarquinio J. Barbosa. *Comédia do mais heróico segredo- Artaxerxes*. In: Anuário do Museu da Inconfidência, v. 07, 1984.

PIMENTEL, Alberto. *Zamperineida* segundo um manuscrito da Biblioteca Nacional de Lisboa, publicado e anotado por Alberto Pimentel. Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1907.

POHL, Johann Emmanuel. *Viagem ao interior do Brasil*. Belo Horizonte, São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1976.

PORTUGAL, D. Pedro Miguel de Almeida e (Conde de Assumar). Discurso histórico e político sobre a sublevação que nas Minas houve no ano de 1720 - Estudo crítico, estabelecimento do texto e notas: Laura de Mello e Souza, Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1994.

PORTUGAL nos séculos XVII e XVIII: quatro testemunhos. Selecta a partir de quatro originais em língua franceza. CHAVES, C-B. Lisboa: Lisóptima, 1989.

RIBEIRO DA SILVA, Francisco. *Aureo Throno Episcopali*. Lisboa: 1749. Edição crítica e fac-similar In: AVILA, op. cit., v. II.

RICCOBONNI, Luigi. *Pensées sur la déclamation*. Paris, Briasson, 1738.

RIPA, Cesare. *Iconologia, or moral emblems*. (trad. P. Tempest). London: Benj. Motte, 1709. Disponível em: <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa/page/n8/mode/2up>

RUDERS, Carl Israel. *Viagem a Portugal 1798-1802*. V. I. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981.

SABBATTINI, Nicola. *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre par Nicola Sabbattini de Pesaro, anciennement arquite de Son Altesse Sérénissime le Duc Francesco Maria della Rovere, dernier seigneur de Pesaro*. Imprimé augmenté du Livre sconde au très illustre révérend seigneur, Monseigneur Honorato Visconti, Archevêque de Larissa de la Province de Romagne et Président de l'exarchat de Ravenne Avec Privilege. Ravenne chez Pietro de' Paoli et Gio. Battista Giovanelli. Imprimeurs de la Cour , 1638. Disponível em: <https://>

books.google.com.br/books?id=ZMMvAQAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

SAINT- HILAIRE, Auguste. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

SILVA ALVARENGA, Manuel Inácio. Epístola a José Basílio da Gama (Termino Sipílio). In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Colonial*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SPIX, J. B. e MARTIUS, C. F. von. *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. Belo Horizonte : Itatiaia, São Paulo : EDUSP, 1981.

SOUSA BASTOS, António de. *Carteira do artista: apontamentos para a história do teatro português e brasileiro acompanhados de notícias sobre os principais artistas, escriptores dramáticos e compositores estrangeiros*. Lisboa, Antiga Casa Bertrand, 1898.

VOLTAIRE. Lettre a M. de la Roque. In: *Théâtre complet de Voltaire*. Tome second. Chez G. Le Roy, Imprimeur du Roi, 1788.

_____. *Zaïre; Le Fanatisme ou Mahomet le prophète; Nanine ou l'Homme sans préjugé; Le Café ou l'Écossaise*. Paris: Flammarion, 2004.

_____. *Cartas iluministas: correspondência selecionada e anotada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

Catálogos e guias

CARRARA, Angelo Alves. *A Real Fazenda de Minas Gerais: guia de pesquisa da coleção Casa dos Contos*. UFOP, Departamento de História, 2003.

El escenario de la ilusión: iluminación y sonido en la escena barroca. Catálogo de la exposición de máquinas teatrales. España: Antigua Escena S.L., 2008.

MATHIAS, Herculano Gomes. *A coleção da Casa dos Contos de Ouro Preto (documentos avulsos)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1966.

PAIVA, José Pedro. *Guia de Fundos e Coleções da Universidade de Coimbra*. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

Obras de referência

BLUTEAU, Rafael. *Vocabulário Português e Latino*. Coimbra : Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1728. Disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/1/bluteau>

CASCUDO, Luis da Camara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

MORAES SILVA, Antonio de. *Diccionario da Língua portugueza*. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1789. Disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/dicionario/edicao/2>

SOUSA BASTOS. *Diccionario do Theatro Portuguez*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1908.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

3. Livros, teses, dissertações e artigos

ABALADA, Victor Emmanuel Teixeira Mendes. *Metastasio por Francisco Luiz Ameno: Ópera, poder e literatura nas reformas do Portugal Setecentista*. Dissertação de mestrado, UNIRIO, 2011.

ALCIDES, Sérgio. *Estes penhascos: Cláudio Manuel da Costa e a paisagem de Minas (1753-1773)*. São Paulo: Hucitec, 2003.

_____. *Seixas Brandão e o malogro da Arcádia Ultramarina*. In: Oficina da Inconfidência. Revista do Trabalho, ano 4, n. 03, dez. 2004 Museu da Inconfidência, Ouro Preto, p. 87.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O Trato dos Videntes: Formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ALMEIDA, Carla Maria Carvalho de. *De Vila Rica ao Rio das Mortes: mudança do eixo econômico em Minas colonial*. Locus: Revista de História, v. 11, n. 1/ 2, 2005

ALMEIDA, Maria João. *O Teatro de Goldoni no Portugal de Setecentos*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007.

AUERBACH, Erich. La cour et la ville. In: *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. São Paulo: Duas cidades/ Editora 34, 2012.

AMARAL. Antonio Barreto do. *História dos velhos teatros da cidade de São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.

ARANHA, Raquel da Silva. *A dança na corte e os balés nas óperas de Portugal no século XVIII: aspectos da presença de elementos franceses no ambiente cultural português*. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, 2010, p. 95.

AVILA, Affonso. *Resíduos Seiscentistas em Minas: textos do século de ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967.

_____. *Teatro em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX*. Ouro Preto: Secretaria Municipal de Cultura e Museu da Prata, 1978.

ARAÚJO, Ana Cristina. *A Cultura das Luzes em Portugal: temas e Problemas*. Lisboa: Livros Horizonte, 2003.

ARAÚJO, Jorge de Souza. *Perfil do leitor colonial*. Tese de doutorado. UFRJ, 1988.

ARAÚJO, Luiz Antonio Silva. *Contratos nas Minas Setecentistas: o estudo de um caso – João de Souza Lisboa (1745-1765)*. In: Anais do X Seminário sobre Economia Mineira, UFMG, 2002. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/files/153/6519764.pdf>.

_____. *Contratos e tributos nas Minas setecentistas: o estudo de um caso – João de Souza Lisboa (1745-1765)*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação de História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense, 2002.

BARATA, José Oliveira. *História do Teatro em Portugal (séc. XVIII): António José da Silva no palco joanino*. Algés: Difel, 1998.

_____. *A poética de Manuel de Figueiredo*. In: Humanitas, v. XLV, 1993.

BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BEDÊ, Ana Luiza Reis. *Voltaire e as estratégias de uma mise en scène*. São Paulo: editora FAP-UNIFESP, 2013.

BÉHAGUE, Gérard. Música” barrôca” mineira: problemas de fontes e estilística. *Universitas*, n. 2, p. 131, 2007.

BOSCHI, Caio César. Nem tudo que reluz vem do ouro. In: SZMRECSÁNYI, Tamás. *História econômica do período colonial*. São Paulo: Hucitec, 1996.

BORRALHO, Maria Luisa Marato. Manuel de Figueiredo, atento leitor de Aristóteles e Corneille ou de como o desejo de verdade pode naturalmente conduzir ao inverossímil. In: *Carnets III, L’(In)vraisemblable*, janvier 2011, pp. 49-69. Disponível em: <http://carnets.web.ua.pt/>.

BOXER, Charles R. *A idade do ouro no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BRAGA, Teófilo. *História do Theatro Portuguez: A baixa comédia no século XVIII*. Porto: Imprensa portuguesa, 1871.

BRESCIA, Rosana Marreco. *C’est là que l’on joue la comédie: les Casas da Ópera en Amérique Portugaise (1719-1819)*. Tese de doutorado. Universidade de Paris IV e Universidade Nova de Lisboa, 2010.

_____. *É lá que se representa a comédia: a Casa de Ópera de Vila Rica (1770 – 1822)*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.

_____. *From puppets to Opera: 300 years of the first permanent theatre of Brazil*. Revista Musica Hodie, 2019, Vol. 19.

BRITO, Manuel Carlos de. *Vestígios do teatro musical espanhol em Portugal durante os séculos XVII e XVIII*. Estudos de História da Música em Portugal. Lisboa: Estampa, 1989 (I).

_____. *O papel da Ópera na luta entre o Iluminismo e o obscurantismo em Portugal (1731-1742)*. Estudos de História da Música em Portugal. Lisboa: Estampa, 1989 (II).

_____. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge University Press, 1989.

_____. *Da ópera ao divino à ópera burguesa: a música e o teatro de D. João V a D. Maria I*. In: Sociedade portuguesa de estudos do século XVIII. *Portugal no século XVIII de D. João V à Revolução Francesa*, Universitária. Editora, 1991.

BUDASZ, Rogério. *Teatro e música na América portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder*. Curitiba: Deartes/UFPR, 2008.

CABECINHAS, Carlos. *Ciência Litúrgica como disciplina universitária*. Manuel de Azevedo S.J. (1713-1796) e as primeiras cátedras de ciência litúrgica. In: *Didaskalia* xl (2010)2.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmen. *História do Teatro Brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

CAMÕES, José e PINTO, Isabel. *As traduções de Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète na cena e na página: um caso de voltaíromania nas últimas décadas do século XVIII português*. In: *eHumanista*: Volume 22, 2012. Disponível em: <http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/22>.

CARDOSO, Lino de Almeida. *O som social: música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, século XVIII e XIX)*. São Paulo: Edição do autor, 2011.

CASTAGNA, Paulo. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. Tese de Doutorado. USP, 2000.

CASTILLA, Alberto. Estudio preliminar In: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *Entremeses*. Madrid: Akal, 2007.

CUADROS, Evangelina Rodriguez. *La técnica del actor Español en el Barroco: Hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia, 1998, p. 49.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira v. I*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

_____. Os ultramarinos. In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

CAPULANAS Cia. de Arte Negra; SALOMÃO, Salloma (orgs.) *Negras Insurgências: Teatros e dramaturgias negras em São Paulo - perspectivas históricas, teóricas e práticas*. São Paulo: Capulanas Cia. de Arte Negra, 2018.

CARVALHO, Mário Vieira de. *Pensar é morrer, ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1993.

_____. *Trevas e luzes na ópera de Portugal setecentista* In: Sociedade portuguesa de estudos do século XVIII. *Portugal no século XVIII de D. João V à Revolução Francesa*, Universitária. Editora, 1991.

CATÃO, Luiz Pena. *Sacrílegas palavras: Inconfidência e presença jesuítica nas Minas Gerais durante o período pombalino*. Tese de Doutorado, UFMG, 2005

CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

- CHARTIER, Roger. *Origens culturais da Revolução Francesa*. São Paulo: Unesp, 2009.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. São Paulo: Expressão Popular, 1ª reimpressão, 2015.
- CRUZ, Duarte Ivo. *O teatro no período de Pombal*. In: Revista Camões, n. 15/16, 2003.
- CARREIRA, Laureano. *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1980.
- CICCIA, Marie-Noëlle. *Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIIIe siècle*. Centre Culturelle Calouste Gulbenkian, 2003.
- DUPRAT, Régis. *A música na Sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Musicologia : Paulus, 1995.
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do comediante*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- ELLIS, Myriam. *Contribuição ao estudo do abastecimento das áreas mineradoras do Brasil no século XVIII*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1961.
- ENES, Thiago. *De como administrar cidades e governar impérios: almotaçaria portuguesa, os mineiros e o poder (1745-1808)*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFF, 2010.
- ESTEVES, Suely Maria Perucci. *Ópera de Demofonte em Trácia*. In: Anuário do Museu da Inconfidência, 1990.
- _____. *A Ópera de Demofonte em Trácia: tradução e adaptação de Demofonte, de Metastasio, atribuídas a Cláudio Manuel da Costa, Glauceste Satúrnio*. Dissertação de mestrado, USP, 2007.
- FALCON, Francisco e RODRIGUES, Cláudia. (orgs). *A “época pombalina” no mundo luso-brasileiro*. Rio de Janeiro: FGV, 2015.
- FARIA, João Roberto (orgs). *História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva/ SESC, 2012.
- FRANTZ, Pierre; MARCHAND, Sophie. *Le théâtre français du XVIIIème siècle*. Paris: L'avant-scène théâtre, 2009.
- FERREIRA DE BRITO. *Voltaire na cultura portuguesa: os tempos e os modos*. Porto: Universidade do Porto, 1991.
- FIGUEIREDO, Luciano. *O avesso da memória: cotidiano e trabalho da mulher em Minas Gerais no século XVIII*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1993.
- _____. *Tradições radicais: aspectos da cultura política mineira setecentista*. In: RESENDE, Maria Eugênia Lage de. E VILLALTA, Luiz Carlos.(orgs.) *As Minas Setecentistas*. v.I. Belo

Horizonte: Autêntica/Cia. Do Tempo, 2007. FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva e o contratador de diamantes*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

FRANÇA, José Augusto. *Lisboa pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertrand, 1977.

FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livreria do Cônego: como era Gonzaga e outros temas mineiros*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

FURTADO, Júnia Ferreira. *Homens de negócio: a interiorização da metrópole e do comércio nas Minas setecentistas*. São Paulo: Hucitec, 1998.

_____. *Chica da Silva e o contratador de diamantes*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

FURTADO, João Pinto. *O manto de Penélope: história, mito e memória da Inconfidência mineira de 1788-1789*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GALANTE DE SOUSA, J. *O teatro no Brasil*, Tomo I, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1960.

GASPAR, Tarcísio de Souza. *Palavras ao chão: Murmurações e Vozes em Minas Gerais no século XVIII*. Dissertação de mestrado, UFF, 2008.

GUIMARÃES, Carlos Magno. Mineração, quilombos e Palmares: Minas Gerais no séc. XVIII. In: REIS, João José. *Liberdade por um fio*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.

GRAY, John. *Voltaire*. São Paulo: Unesp, 1999.

GRUZINSKI, Serge. *As quatro partes do mundo: história de uma mundialização*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Edusp, 2014.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural na esfera pública: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa*. São Paulo: Unesp, 2014.

HANSEN, João Adolfo. A categoria “representação” nas festas coloniais dos séculos XVII e XVIII. In: JANCÓS, Istvan e KANTOR, Iris (orgs.) *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec/ Edusp/ Fapesp/Imprensa Oficial, 2001.

_____. *Para que todos entendais*. Poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra: letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII. Belo Horizonte/ São Paulo: Autêntica, 2013.

_____. Autoria, obra e público na poesia colonial luso-brasileira atribuída a Gregório de Matos e Guerra. In: *Journal of Lusophone Studies*. v. 12, 2014, p. 95.

HESSEL, Lothar Francisco; READERS, George. *O Teatro no Brasil da colônia à regência*. Porto Alegre: UFRGS, 1974.

HEYWOOD, Linda. *Diáspora negra no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2009.

- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. Minas e Metais preciosos. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (org). *História Geral da Civilização Brasileira: administração, economia e sociedade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. *História Geral da Civilização Brasileira: administração, economia e sociedade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- JACOBBI, Ruggero. *Teatro no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- JANCSÓ, István. A sedução da liberdade: cotidiano e contestação política no final do século XVIII. In: MELLO E SOUZA, Laura. (eds.). *A História da Vida Privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, v.1.
- KANTOR, Iris. *Pacto festivo em Minas colonial: a entrada triunfal do primeiro bispo na Sé de Mariana*. Dissertação de Mestrado. FFLCH/USP, 1996.
- _____. Entradas episcopais na capitania de Minas Gerais (1743 e 1748): a transgressão formalizada. In: JANCSÓ, Istvan e KANTOR, Iris (orgs.) *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec/ Edusp/ Fapesp/Imprensa Oficial, 2001.
- _____. *Esquecidos e Renascidos: historiografia acadêmica luso-americana (1724-1759)*. São Paulo: Hucitec, 2004.
- LAFAYETTE SILVA. *História do teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938.
- LAMAS, Fernando Gaudereto. *Para além do ouro nas Gerais: outros aspectos da economia mineira no setecentos*. In: HEERA, Revista de História Econômica e Economia Regional Aplicada, v. 03, n. 04, jan./jun. 2008. Disponível em: http://www.ufjf.br/heera/files/2009/11/04artigo_3.pdf.
- LAMEGO, Alberto. *Autobiografia e inéditos de Cláudio Manuel da Costa*. Bruxelles: L'édition d'art, 1919.
- LANGE, Curt. *La música en Minas Gerais: un informe preliminar*. Boletín Latino-americano de Música." Tomo n. IV-1ª parte. RJ –Imprensa Nacional, 1946.
- _____. *A organização social no período colonial brasileiro*. In: Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, v. 4. Coimbra, 1966.
- _____. *La musica en Villa Rica (Minas Gerais, siglo XVIII)*. Revista Musical Chilena, 22 (103), 1968.
- _____. *A música no período colonial em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1979.
- LAPA, Manuel Rodrigues. *Cartas Chilenas: um problema histórico e filológico*. Rio de Janeiro: MEC, 1958.
- _____. *A Casa da Ópera de Vila Rica*. In: Suplemento Literário do Jornal Minas Gerais, 20 de janeiro de 1968.
- LEEUVE, Alexandra van. *A cantora Joaquina Lapinha*. Tese de doutorado. UNICAMP, 2007.

- LEONI, Aldo Luiz. *Os que vivem da arte da música*, Vila Rica, Século XVIII. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, 2007.
- LEPAPE, Pierre. *Voltaire: nascimento dos intelectuais no século das Luzes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- LUKÁCS, G. *Posfácio*. In: GOETHE. J. W. Os anos de aprendizado do jovem Wilhelm Meister. São Paulo: Editora 34.
- MACHADO NETO, Diósnio. *Administrando a festa: Música e Iluminismo no Brasil colonial*. Tese de doutorado, USP, 2008.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Global, 1996.
- MARCUSSI, Alexandre Almeida. *Cativeiro e cura*. Tese de doutorado. FFLCH/USP, 2015.
- MARINHO, Henrique. *O Theatro Brasileiro: alguns apontamentos para sua história*. Paris/ Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904.
- MARTINS, Ana Rita Palma Mira Delgado. *A fábrica do Teatro do Bairro Alto: 1761-1775*. Tese de doutorado. Universidade de Lisboa, 2017.
- MATTOS, Franklin de. *O teatro na ilustração francesa*. In: CARVALHO, Sérgio de. (org). O teatro e a cidade: lições de história do teatro. São Paulo: SMC, 2004.
- MATTOSO, Katia M. de Queirós. *Ser escravo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- MAXWELL, Kenneth. *Marquês de Pombal: paradoxo do iluminismo*. São Paulo: Paz e Terra, 1997
_____. *A Devassa da devassa: a inconfidência mineira Brasil e Portugal (1750-1808)*. São Paulo: Paz e Terra, 2010 (7a edição).
- MAYOR, Mariana. *O Triunfo Eucarístico como forma de teatralidade no Brasil colônia*. São Paulo: Desconcertos, 2019.
- MELLO E SOUZA, Laura de. *Os desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
_____. *Claudio Manuel da Costa: o letrado dividido*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.
_____. *O sol e a sombra*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006,
_____. *Norma e conflito: aspectos da história de Minas no século XVIII*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
_____. *Festas barrocas e vida cotidiana em Minas Gerais*. In: JANCÓS, Istvan e KANTOR, Iris (orgs.) *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec/ Edusp/ Fapesp/ Imprensa Oficial, 2001.
- MENDONÇA. Carlos Sússekind de. *O Theatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Mendonça Machado e Cia. Officinas typographicas, 1926.

- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- MIRANDA, José da Costa. *Apontamentos para um futuro estudo sobre o teatro de Metastasio em Portugal, no séc. XVIII*. Separata de Estudos Italianos em Portugal, n. 36, 1973.
- MOTA, Carlos Guilherme. *A ideia de revolução no Brasil (1789-1801)*. São Paulo: Ática, 1996.
- MONTEIRO, Marianna. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1998.
- MONTEIRO, Nuno Gonçalo. *D. José I: na sombra de Pombal*. Lisboa: Temas e Debates, 2006.
- _____. *Sebastião José e o terramoto: entre o governo da casa e o governo do reino*. In: O terramoto de 1755: Impactos históricos. Lisboa: Livros Horizonte, 2007.
- MOTT, Luiz. *Rosa Maria Egípcíaca: uma santa africana no Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- _____. Modelos de santidade para um clero devasso: a propósito das pinturas no Cabido de Mariana, 1760. *Revista de História do Departamento de História*. Belo Horizonte, n. 09, 1989.
- NASCIMENTO, Maria das Graças de Souza. *O Cândido de Voltaire: militância e melancolia*. In: Dois pontos, Curitiba, São Carlos, vol. 9, n. 3, p.129-138, dezembro, 2012.
- NERY, Ruy Vieira. Ihe chamam uma nova corte : a música no projecto de administração iluminista do Morgado de Mateus em São Paulo (1765-1784) »NERY, Ruy Vieira (ed.) *As Musicas Luso-Brasileiras no final do Antigo Regime : Repertórios, Práticas e Representações*, Actes du Colloque International de Lisbonne 2008, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- NOGUEIRA, Carlos. *Aspectos da literatura de cordel portuguesa*. Coimbra. Revista eHumanitas, v. 21, 2012.
- NOVAIS, Fernando. A. *Portugal e a crise no antigo sistema colonial*. São Paulo: Hucitec, 1983.
- OLIVEIRA, Fernando Matos de. *Poesia e Metromania: inscrições setecentistas*. Tese de Doutorado, Universidade de Coimbra, 2008.
- OLIVEIRA, Tarquínio J. B. de. *Cartas Chilenas: fontes textuais*. São Paulo : Referência, 1972.
- PAIXÃO, Múcio da. *O Theatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Moderna, 1936.
- PASQUALE, Daniela di. *Metastasio al gusto portoghese: Traduzioni e adattamenti del melodramma metastasiano nel Portogallo del Settecento*. Roma: Aracne, 2007.
- PEDREIRA, Jorge. M. *Negócio e capitalismo, riqueza e acumulação: os negociantes de Lisboa (1750-1820)* Revista Tempo, Rio de Janeiro, n. 15.
- PIERRON, Agnès. *Le théâtre, ses métiers, son langage: lexique théâtral*. Paris: Hachette, 1994
- PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

- REBELLO, L. Francisco. *Breve História do Teatro Português*. Lisboa: Bertrand, 2000.
- ROSA, Marta Brites. *António José de Paula: um percurso teatral por territórios setecentistas*. Tese de doutorado. Universidade de Lisboa, 2017, p. 25.
- ROSENFELD, Anatol. *Teatro Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge Antonio. *A Arcádia na crise do sistema literário português*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Teoria Literária e História Comparada da FFLCH/USP, 1992.
- RUSSEL-WOOD, A. J. R. *Escravos e libertos no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005
- _____. *O Governo Local na América Portuguesa: um estudo de divergência cultural*. Revista de História, USP, Ano XXVIII, v. LV, n. 109, 1977.
- SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *A Vila em Ricas Festas: celebrações promovidas pela Câmara de Vila Rica (1711-1744)*. Belo Horizonte: C/Arte, Face/Fumec, 2003.
- SANTOS, Maria Helena Pessoa. *Breves notas para uma definição tipológica do gracioso na literatura dramática de cordel do século XVIII*. Dissertação de mestrado, Universidade de Coimbra, 1993.
- SANTOS, Patricia Ferreira dos. *Poder e palavra: discursos, contenda e direito de padroado em Mariana (1748-1764)*. Dissertação de Mestrado, USP, 2007.
- SANTOS, Sidnéa Francisca dos. *Palco, camarote e tribunal: análise e transcrição de documentos processuais do séc. XVIII envolvendo uma atriz e uma freqüentadora da Casa da Ópera de Vila Rica*. Trabalho de Conclusão de Curso, UFOP, 2011.
- SAMPAIO, Albino Forjaz de Sampaio. *Subsídios para a História do Teatro Português: Teatro de Cordel* (catálogo da colecção do autor) Lisboa: Imprensa Nacional, 1922.
- SCARATO, Luciane Cristina. *Caminhos e descaminhos do ouro nas Minas Gerais: administração, territorialidade e cotidiano (1733-1783)*. Tese de doutorado. UNICAMP, 2009, p. 152.
- SCOTT-PRELORENTZOS, Alison. Religious tolerance in Eighteenth-century drama: three examples. IN: BADIR, Magdy Gabriel and LANGDON, David. J. *Eighteenth-century French theatre: aspects and contexts*. Studies presented to E. J. H. Greene. Departments of Romance Languages and Comparative Literature of the University of Alberta, 1986
- SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: *Cultura e política*. São Paulo: Paz e terra, 2001.
- SCOTT, Virginia. *Women on stage in early modern France: 1540-1750*. Cambridge University Press, 2010.

SEQUEIRA, Gustavo Matos. *Os pátios de comédia e o teatro de cordel*. Conferência de 18 de maio de 1946 In: A Evolução e o espírito do teatro em Portugal - 2o ciclo (1a serie de conferencias promovido pelo “Século”, 1947.

SILVA, Angela Fileno da. *Amanhã é dia de Santo: circularidades atlânticas e a comunidade brasileira na Costa da Mina*. São Paulo: Alameda editorial, 2014.

SILVA, Charles Roberto. *Teatro para os trópicos: o governo imperial brasileiro e a questão teatral (1822-1889)*. Tese de doutorado: Teoria e Prática do Teatro: Escola de Comunicação e Artes, 2017.

SILVA, Marcela Verônica da. *Constância da Retórica, Mudança de Estilo: a obra acadêmica de Cláudio Manuel da Costa*. Dissertação de Mestrado: Literatura e Vida Social: Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Universidade Estadual Paulista, 2009.

SOBRINHO, José Seixas. *O teatro em Sabará: da colônia à República*. Belo Horizonte: B.Alvares, 1961.

STUMPF, Roberta. *Cavaleiros do ouro e outras trajetórias nobilitantes: as solicitações de hábitos das ordens militares nas Minas setecentistas*. Tese de doutorado. Universidade de Brasília, 2009.

_____. *Minas contada em números – A capitania de Minas Gerais e as fontes demográficas (1776-1821)*. Revista Brasileira de Estudos da População. V. 34, n. 03, 2017.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac&Naif, 2004.

TIMMS, Colin; WOOD, Bruce Wood. *Music in the London Theatre from Purcell to Handel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil colonial*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos*. São Paulo: Editora 32, 2012.

UHANA, Adma. *A epopéia em prosa seiscentista*. São Paulo: Unesp, 1997.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Aurea: vidas de Santos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

VASQUES, Eugenia. *Espaços teatrais da Lisboa do Barroco aos séculos XVII e XIX*. Amadora : Escola Superior de Teatro e Cinema. (Sebentas – Coleção História do Teatro Português, no 1), 2009.

VERSIANI, Carlos. *As Cartas Chilenas e as Festas de Vila Rica em 1786*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 38, 1995.

_____. *O movimento arcádico no Brasil setecentista: significado político e cultural da Arcádia ultramarina*. Tese de doutorado. UFMG, 2015.

VERÍSSIMO, José. *Basilio da Gama sua vida e suas obras*. In: *Obras poéticas de Basilio da Gama*. Paris: Garnier, 1920.

VERÍSSIMO, José. *Historia da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves – Lisboa, A. Editora, 1916.

VILLALTA, Luiz Carlos. As origens intelectuais e políticas da Inconfidência Mineira. In: RESENDE, Maria Eugênia Lage de. e VILLALTA, Luiz Carlos.(orgs.) As Minas Setecentistas. v.II. Belo Horizonte: Autêntica/Cia. Do Tempo, 2007.

WILLIAMS, Raymond. O drama em cena. São Paulo: Cosac&Naif, 2010.

_____. Cultura. São Paulo: Paz e Terra, 2011.