

A PRIMEIRA CASA DA ÓPERA  
NA AMÉRICA PORTUGUESA:  
REPRESENTAÇÕES TEATRAIS  
EM VILA RICA NA PRIMEIRA  
METADE DO SÉCULO XVIII.

ROSANA MARRECO BRESCIA  
Universidade Nova de Lisboa  
rbrescia@fesh.unl.pt

### RESUMO

O presente artigo aborda as representações teatrais em Vila Rica ainda na primeira metade do século XVIII, desde as récitas em teatros efêmeros, montados para as grandes celebrações civis e religiosas, às apresentações no primeiro teatro público permanente da capital das Minas Gerais. Pretende-se conhecer um pouco mais sobre a primeira Casa da Ópera na América Portuguesa, tanto no que diz respeito a sua localização como arquitetura, além de levantar uma hipótese sobre quem seria seu possível administrador ou proprietário. A pesquisa foi desenvolvida a partir da análise de fontes documentais conservadas no Arquivo Público Mineiro, que foram confrontadas com mapas e imagens coetâneas. Além das fontes primárias relativas ao primeiro teatro de óperas luso-americano, pretende-se contextualizar a produção teatral da capital das Minas Gerais com aquela desenvolvida nas demais cidades e vilas luso-brasileiras dos setecentos. Nesse sentido, o presente artigo estabelece uma ligação entre as primeiras récitas teatrais documentadas em Vila Rica em 1733 e a pujante atividade teatral desenvolvida na última metade do século, quando a segunda Casa da Ópera foi construída.

**Palavras-chave:** Casa da Ópera; Vila Rica; teatros públicos permanentes; teatros luso-brasileiros.

A PRIMEIRA CASA DA ÓPERA  
NA AMÉRICA PORTUGUESA:  
REPRESENTAÇÕES TEATRAIS  
EM VILA RICA NA PRIMEIRA  
METADE DO SÉCULO XVIII.

ROSANA MARRECO BRESCIA  
Universidade Nova de Lisboa  
rbrescia@fcsh.unl.pt

### ABSTRACT

This paper approaches the theatrical performances in Vila Rica during the first half of the 18th century, from the plays performed in ephemeral theatres built for the great civil and religious celebrations to the performances held in the first permanent public theatre of the capital of Minas Gerais. We intend to expand the knowledge concerning the first Opera House in Portuguese America, both on what regards its location and architecture, as well as to suggest the hypothesis of who was its administrator or owner. The research was developed from the analyses of primary sources preserved at the Public Archive of Minas Gerais, which were confronted with maps and images from the 18th century. Besides the primary sources regarding the first theatre of the region, we intend to contextualise the theatrical production of the capital of Minas Gerais with the one developed in the remaining cities and villages of 18th century Portuguese America. In this sense, the current paper establishes a connection between the first theatrical performances documented in Vila Rica in 1733 and the thriving theatrical activity developed on the last half of the century, when the second Opera House was erected.

**Keywords:** Opera House; Vila Rica; public permanent theatres; luso-brazilian theatres.

## INTRODUÇÃO

A região das Minas Gerais, que até finais do século XVII era uma parte pouco ou nada conhecida dos “sertões” da capitania de São Paulo, passou por uma drástica mudança após a descoberta do ouro. A abundância do metal precioso fez com que o eixo econômico do império português na América fosse deslocado do Nordeste, sobretudo da Bahia e de Pernambuco, para as Minas (MELLO E SOUZA, 2001, p. 183). Entre 1711 e 1715, foram fundadas as primeiras vilas, e, em 1745, o primeiro bispado. O rápido desenvolvimento socioeconômico e cultural da região fez com que Vila Rica se tornasse um dos núcleos urbanos mais populosos do continente americano. Em meados dos setecentos, Vila Rica já concentrava 20% da população total da América Portuguesa (VALADARES, 2004, p. 207). Essa sociedade, desigual em todos os sentidos, contava desde cedo com uma elite constituída em função da exploração do ouro, do comércio, da terra, ou do envolvimento em funções burocráticas da máquina da administração colonial portuguesa. Essa elite era formada essencialmente por portugueses, mais ou menos cultivados ou, nas palavras do ministro Martinho de Melo e Castro, “pessoas mui abonadas e de maior estimação e prestígio”, denominadas nobres (VALADARES, 2004, p. 264). Foi nessa vila, povoada pela incerteza provocada pela corrida do ouro, pela riqueza súbita daqueles que tiveram sorte na exploração mineira, e por muitos que queriam reproduzir os modelos das cidades portuguesas, que foi fundado um dos primeiros teatros públicos permanentes da América Portuguesa: a primeira Casa da Ópera.

### AS PRIMEIRAS REPRESENTAÇÕES TEATRAIS

A primeira referência a uma representação teatral na capital das Minas Gerais data da década de 1730. Assim como todas as demais vilas e cidades luso-brasileiras, a Câmara de Vila Rica tinha a obrigação de celebrar os eventos políticos mais importantes para o reino e para a vida privada da família real portuguesa. Outras ocasiões também eram celebradas com grande aparato, como os aniversários dos governadores das capitanias, a chegada de um novo bispo e outras grandes celebrações religiosas. Essas festas alcançaram o seu apogeu nas Minas Gerais com a descoberta do ouro, segundo István Iancsó e Iris Kantor, “correspondendo à plenitude do regime de festividades barrocas nos principais centros urbanos de então” (2011, p.11). Segundo os autores:

Seja no financiamento das armações efêmeras, da iluminação pública, dos fogos de artifício e divertimentos públicos, ou mesmo, mediante a prática da etiqueta ou a exibição da pompa, a festa barroca luso-americana procurava impor uma ordenação formal a um mundo aparentemente instável (IANCSÓ; KANTOR, 2001, p. 11).

As descrições que temos dessas numerosas festividades chegaram até nós através de relatos panegíricos impressos em Lisboa. Eram descrições produzidas pela elite culta e destinada ao público cultivado da metrópole, e, conseqüentemente, empregam uma retórica exagerada para a descrição detalhada da programação das festas. A partir da autorização para a publicação, seguida da impressão e circulação, esses relatos ganhavam o *status* de verdade histórica e política, um verdadeiro testemunho do bom governo e do sucesso de um administrador colonial (MELLO E SOUZA, 2001, p. 550). Nesse sentido, devemos sempre

analisar com cautela a veracidade das descrições de determinadas festividades retratadas nos relatos panegíricos, ainda que os mesmos sejam, por vezes, o único testemunho histórico da realização de representações teatrais públicas na colônia.

A primeira menção a uma representação teatral em Vila Rica é descrita pelo panegírico intitulado *Triunfo Eucharístico*, escrito por Simão Ferreira Machado, “original de Lisboa e habitante nas Minas”, e publicado em 1734, em Lisboa. Os seis dias consecutivos de festas comemoravam o traslado do Santíssimo Sacramento da Igreja de Nossa Senhora do Rosário para a nova Igreja Paroquial de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto. Na ocasião, um tablado foi montado diante da Igreja, como descreve o panegírico:

O Tablado das comédias se fez junto da Igreja custoso na fabrica, no ornato, e apparencia de varios bastidores: viraõ-se nelle insignes representantes, e gravíssimas figuras: foraõ as comédias: El Secreto a vozes: El Principe Prodigioso: El Amo criado (AVILA, 2006, p.116-118).

A obra *El Secreto a Voces* é de autoria do celebre autor espanhol Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). Já *El amo criado* foi escrito por Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648), enquanto *El Principe Prodigioso* é de Augustín Moreto y Cabaña (1618-1669), em coautoria com Juan de Matos Fragozo (1608-1689). Os autores citados estão entre os expoentes máximos do teatro espanhol do *Siglo de Oro*. Apesar de terem vivido e produzido suas obras no século XVII, esses autores foram frequentemente representados nos tablados efêmeros da América Portuguesa ao longo da primeira metade do século XVIII (MARRECO BRESCIA, 2010, p.64-73).

A menção de que o tablado era “custoso na fábrica e ornato” e tinha “vários bastidores” nos permite supor que os cenários foram executados e posicionados em perspectiva, como preconizava a arte da cenografia italiana desde o século precedente. Mesmo os *Corrales/Pátios* de comédias ibéricos, que tinham uma estruturação arquitetônica significativamente distinta dos teatros seiscentistas italianos, já haviam incorporado algumas das inovações técnicas criadas e difundidas pelos cenógrafos e arquitetos teatrais italianos.

As obras representadas em 1733, durante as festividades em comemoração pela transferência do Santíssimo Sacramento para a nova Igreja do Pilar, são as primeiras peças teatrais representadas em Vila Rica de que se tem notícia, mas é muito provável que outras efemérides, tais como o casamento dos príncipes de Portugal e Espanha, realizado em 1729, também tenham sido celebradas na capital das Minas Gerais, cujo núcleo urbano já se encontrava em franco desenvolvimento.

Poucos anos mais tarde, um teatro público permanente já se encontrava em funcionamento em Vila Rica, porém, antes de nos aprofundarmos sobre esse importante edifício, faz-se fundamental esclarecer as semelhanças e diferenças entre os tablados efêmeros e os teatros permanentes.

O teatro enquanto um espetáculo comercial se consolidou ao longo do século XVI na Europa, concomitantemente ao surgimento da profissão de ator (CALVO, 2003, p. 241). Isso acontece quando espetáculos que antes eram realizados em praças públicas passam a ser encenados em espaços delimitados por muros, pois essa era a única forma de controlar o acesso dos espectadores e, conseqüentemente, cobrar o valor dos ingressos daqueles que

quisessem assistir (CALVO, 2003, p. 629). O empreendimento foi muito bem-sucedido e não tardou para que teatros públicos, que oferecessem temporadas permanentes, fossem estabelecidos em diversas cidades da península ibérica. Alguns eram administrados por empresários particulares, outros pelas Câmaras Municipais, irmandades ou confrarias, e outros serviam ainda como fonte de renda para hospitais e Misericórdias.

Apesar de alguns teatros públicos já estarem plenamente operativos em Portugal ao longo do século XVII, não foram encontrados registros de edifícios destinados a tais funções na América Portuguesa. Mesmo sem edifícios específicos, as representações teatrais faziam parte da vida quotidiana dos habitantes do Brasil desde princípios da colonização portuguesa, fosse com o teatro dos Jesuítas nas aldeias ou colégios, fosse com as representações realizadas em tabladros efêmeros. A mais antiga descrição de uma representação cênica profana realizada em um tablado efêmero no Brasil data de 1641, quando o Rio de Janeiro comemorou a restauração do trono português. Segundo a *Relação da Aclamação que fez na Capitania do Rio de Janeiro do Estado do Brasil*, escrita por Jorge Rodrigues, publicada em 1641, foi montado um tablado na praça principal da cidade, abaixo do Palácio dos Governadores. Contudo, a chuva intensa fez com que o Governador ordenasse que os atores representassem em uma das salas do palácio, sem que houvesse distinção dos assistentes, ainda que a capacidade de público tenha sido limitada às restrições do espaço.

No que tange ao repertório encenado nessas ocasiões, toda a documentação levantada, até o presente, indica que as obras do *Siglo de Oro* espanhol compunham a grande maioria das programações teatrais. Há registros de, ao menos, 17 obras teatrais espanholas encenadas nos palcos efêmeros brasileiros entre 1717 e 1752 (MARRECO BRESCIA; LINO, 2008, p. 185-187). Levando em consideração que nem todas as festividades contavam com um panegírico publicado em Lisboa para a descrição das festas, é possível que o número de títulos teatrais efetivamente encenados seja ainda muito maior do que os conhecidos até o momento. Além do repertório castelhano de caráter profano, algumas obras de temática religiosa também foram levadas às cenas dos tabladros efêmeros na América Portuguesa, ainda na primeira metade do século XVIII. Esse foi o caso de “Oratório de Santa Helena”, de autoria do abade romano Pietro Metastasio, encenada em um tablado construído no átrio do recém-inaugurado Convento de Nossa Senhora da Ajuda no Rio de Janeiro – o primeiro convento feminino da cidade –, por ordem do governador Gomes Freire de Andrade (BNRJ, Manuscritos, II.24,15,45).

Ainda que o repertório dos teatros efêmeros não pareça se distanciar daquele representado nos teatros públicos permanentes ao longo do século XVIII, e que, muito provavelmente, os músicos e atores – bem como cenógrafos, figurinistas e demais profissionais técnicos – que participavam das celebrações pontuais também fossem empregados em algum dos teatros estáveis existentes, a atividade dos teatros permanentes não deve ser confundida com a dos teatros públicos. Os tabladros montados em praças tinham caráter efêmero, eram financiados por instituições civis e religiosas e não tinham fins lucrativos (MARRECO BRESCIA, 2010). Eram destinados a toda a estratificada população das cidades e vilas luso-americanas, pois tinham a intenção de afirmar o poder dessas instituições e do Rei de Portugal junto à população. Já os teatros públicos permanentes eram verdadeiras empresas que tinham como objetivo o lucro financeiro alcançado a partir da venda de bilhetes (CALVO, 2003). Ainda que

o público desses teatros fosse heterogêneo, e que fossem guardadas as distâncias socioculturais no interior do edifício, os espectadores pagavam bilhetes para assistir as récitas (BUDASZ, 2008). As temporadas eram muito mais extensas e havia toda a preocupação – inerente a um local comercial – em agradar os clientes/espectadores. Com base no exposto acima, o sucesso do empreendimento dependia da busca por novas obras, por novas composições musicais, por melhores atores disponíveis, por cenários e máquinas teatrais capazes de produzir grandes efeitos. Já os teatros efêmeros eram produzidos com esmero para agradar ao distante Rei, mostrando quão eficientes e dedicados eram os administradores coloniais ou outros endinheirados residentes da colônia que pudessem financiar as récitas ou a impressão dos panegíricos correspondentes. Os teatros públicos precisavam necessariamente agradar ao público que efetivamente assistia às representações, e aqueles que falhavam com esse objetivo encontraram sérios problemas para manter a sua atividade. Nesse sentido, a existência de um teatro público permanente, em uma determinada vila ou cidade, mostra quão estruturada estava a sua população, a ponto de proporcionar plateia a esse tipo de entretenimento de forma estável, além dos divertimentos financiados por entidades civis e religiosas que eram inerentes à vida cotidiana luso-brasileira.

### A CASA DA ÓPERA (c.1746)

Com base no documento intitulado *Escritura de Sociedade*, datado de 29 de novembro de 1719, e preservado no Arquivo Nacional, a primeira referência a um teatro público permanente em território luso-americano provém do Rio de Janeiro, quando uma sociedade com fins lucrativos foi instituída para a encenação de um “presépio” na noite de Natal e sucessivas (AN, Livro de escrituras 89, fls 63,64v). Outro caso bastante curioso é o do tablado montado dentro da sala de vereanças da Câmara de Salvador da Bahia, em 1729 (AHU\_ACL\_CU\_005, cx.45, d.4043, Rolo 5). Contudo, ainda que o dito tablado tenha permanecido de forma mais ou menos estável até 1733, não se tratava de um edifício teatral construído para esse fim, mas sim da adaptação de um tablado efêmero a um local coberto, previamente construído para o exercício de outras funções. Também o fato de o local em questão ser a Câmara da então capital do Brasil, coloca em xeque a abertura do espaço a outras camadas sociais além da classe dominante.

Poucos anos mais tarde, surge a referência a uma Casa da Ópera em funcionamento na capital da capitania das Minas Gerais. A primeira referência documental à existência do edifício data de 25 de junho de 1746. Trata-se da ordem de prisão de Veríssimo Dias de Moura, que escavou uma mina d’água por ele canalizada até a frente da Casa da Ópera, ainda que o objetivo fosse levar a canalização até a casa do Coronel Caetano Alves Rodrigues (APM, CMOP, Cx.18, d.59). Essa é a mais antiga fonte encontrada que cita o termo “Casa da Ópera” no Brasil (BUDASZ, 2007, p. 184) – mesmo em Portugal, o primeiro teatro conhecido pelo termo Casa da Ópera foi a Real Caza da Ópera de Salvaterra de Magos, construída em 1753. Como mencionado anteriormente, havia um teatro em funcionamento no Rio de Janeiro, contudo as duas únicas fontes que fazem referência aos teatros públicos permanentes da capital fluminense, ainda na primeira metade do século XVIII, são o documento de fundação da sociedade que administraria o “presépio”, datado de 1719 (AN, Livro de escrituras 89, fls.63

a 64v), e um relato de um viajante francês, de 1748 (SONNERAT, 1806, pp.26-27), que faz referência ao “lugar da representação/teatro”. O teatro ativo na sala de vereanças da Câmara de Salvador, em funcionamento entre 1729 e 1733, era denominado “tablado de comédias” (AHU\_ACL\_CU\_005, Cx.45, D.4043).

Outros documentos datados de 1751 também fazem referência a Casa da Ópera de Vila Rica. Durante as festividades organizadas para celebrar a aclamação do rei D. José I, realizadas em 1751, algumas obras teatrais foram organizadas na cidade, mais precisamente na Casa da Ópera, ainda que essas récitas tivessem que ser, por obrigatoriedade, gratuitas e acessíveis à população. Para isso, foi acordado com o arrematante Francisco Mexias, além da organização do *Te Deum Laudamus* a dois coros com seis rabecas, rabecão e harpa; a produção das obras *O Labirinto de Creta*, de autoria do dramaturgo luso-brasileiro António José da Silva, *Os Encantos de Merlim*, de autoria anônima (*Theatro Comico Portuguez*, 1744, p.259-391), e *O Velho Sérgio*, de autor desconhecido. Mexias se comprometeu a contratar as melhores figuras disponíveis na capitania, incluindo Pedro Fernandes Lima, da Comarca do Rio das Mortes (APM, CMOP - Cx.25, doc.11, fl.03). Este é outro precioso dado revelado por este documento: as récitas em comemoração pela aclamação de D. José I foram representadas por atores “vivos”, e não por marionetes. Não só ao menos duas das obras citadas no documento foram originalmente escritas para teatros de bonifrates, como não se tem notícia de um teatro público permanente em atividade na América Portuguesa a empregar “atores vivos” em 1751. A respeito do teatro em atividade no Rio de Janeiro, as duas menções anteriores a essa data fazem referência a teatros de bonifrates. O documento de estabelecimento de uma sociedade para representar um presépio na noite de Natal, e nas subseqüentes, diz respeito a um presépio de bonecos, que, na ocasião, seriam confeccionados pelo sócio Plácido Coelho de Castro (AN, Livro de escrituras 89, fls. 63 a 64v). A seguinte menção a uma representação teatral no Rio é o já mencionado relato do viajante a bordo da nau *L'arc en ciel*, datado de 1748, publicado por Pierre Sonnerat. Nele, o marinheiro francês afirma ter visto bonecos de tamanho natural representarem uma peça sobre a conversão de alguns pagãos por Santa Catarina. O relato também afirma que os bonecos eram bons e ricamente vestidos, que as vozes e os movimentos eram agradáveis e o mecanismo era tão bom que passava despercebido pelos espectadores (SONNERAT, 1806, 4v, p.26-27). Posteriormente, outro teatro entraria em atividade no Rio de Janeiro: a famosa Ópera dos Vivos, administrada pelo padre Boaventura Dias Lopes. Como sugiro em um artigo publicado em 2019, a Ópera dos Vivos não parece ter suplantado o antigo teatro de bonecos, mas sim ter sido um novo teatro, assim denominado em contraposição ao teatro então conhecido na capital fluminense.

Independentemente de a Ópera dos Vivos ser um edifício distinto do antigo teatro de bonecos, o fato é que a primeira referência documental a esse teatro é de 30 de agosto de 1754 (AN, Livro de Escrituras nº70, Fls 27. 27v). Ainda é importante mencionar que muitas récitas teatrais foram executadas por atores vivos, muitas vezes denominados “curiosos”, em representações realizadas em teatros efêmeros construídos em praças públicas. Essas festividades, porém, eram esporádicas e o contrato era pontual, não configurando vínculo empregatício a médio/longo prazo entre os atores e os empresários/arrematantes, e muito menos com as entidades financiadoras, fossem a Igreja Católica e as Ordens Religiosas, ou os

Governos das Capitanias e Câmaras municipais. Também se faz necessário salientar que um teatro de bonifrates emprega atores, ainda que esses emprestem somente suas vozes aos bonecos e, por vezes, um mesmo ator possa manipular diversos personagens/bonifrates. Nesse sentido, a Casa da Ópera de Vila Rica é o primeiro teatro público permanente a contratar atores vivos para estarem plenamente em cena para uma temporada aparentemente regular e com fins lucrativos.

Voltando à documentação relativa às festividades de 1751, na ocasião, a Câmara contratou João Martins da Costa para a demolição da parede frontal do edifício para que um maior número de espectadores pudesse assistir às representações. O mesmo documento requer a remoção do curral e a extração dos gradeamentos e pavimento interno, o que indica que se tratava de um edifício coberto, não mais como os pátios de comédias ibéricos, e que havia pelo menos uma ordem de camarotes. Após as récitas, Costa deveria reconstruir todo o edifício como antes, para que não houvesse maiores prejuízos, o que sugere que o teatro era uma propriedade privada como a grande maioria das Casas da Ópera da América Portuguesa construídas ao longo do século XVIII.

### POSSÍVEL LOCALIZAÇÃO DA CASA DA ÓPERA

A ideia da utilização de um teatro permanente, e não de um teatro efêmero construído em uma praça pública, como era o habitual nesse tipo de festividade, ganha ainda mais sentido se considerarmos que as obras apresentadas por ocasião da aclamação de D. José I poderiam contar com toda a maquinaria cênica existente no teatro. O próprio documento da arrematação, firmado junto a Francisco Mexias, previa que as comédias fossem executadas com toda “a bizarria possível”, o que significa contar com o máximo de efeitos cênicos conhecidos na altura e disponíveis em Vila Rica. Mas o fato de ter sido utilizado o teatro permanente então existente para essa ocasião específica nos indica, primeiramente, que o mesmo estaria localizado em frente a um largo ou praça, já que as ruas de Vila Rica eram, como ainda são, demasiado estreitas para comportar um número significativo de espectadores. Além disso, o acréscimo de um público tão reduzido não justificaria o investimento feito pela Câmara para a demolição de uma das paredes do teatro.

A respeito da localização da primeira Casa da Ópera, a documentação relativa à prisão de Veríssimo Dias de Moura inclui um parecer do procurador do Senado da Câmara de Vila Rica, no qual ele sugere que o suplicante seja solto para que possa demolir todo o encanamento feito em terras sobre as quais não tinha qualquer jurisdição – já que a “paragem” era a única por onde se podia passar água para a praça da vila, e, se algum dia o senado tivesse a intenção de procurar água para reforçar a fonte da mesma praça, poderia fazê-lo buscando a paragem que se encontrava junto aos fundos dos quintais da Rua Nova, onde havia um grande barranco, que consta que não se podia passar (APM, CMOP. Cx.18, Doc.59, fl. 1v). O primeiro fólio do maço de documentos menciona que Veríssimo encanou a água até “defronte da Caza da Opera desta V.a”, o que nos faz supor que a dita paragem fosse em frente da Casa da Ópera. Pois bem, a antiga Rua Nova de Vila Rica é atualmente a Rua Henri Gorceix, que parte de um morro (também citado no documento) e cuja corrente de água poderia suprir a fonte da praça desta vila. A Praça mencionada é certamente aquela onde se encontra o Palácio dos Governadores – atualmente o Museu de Mineralogia da Universidade Federal de Ouro

Preto –, onde havia uma fonte na primeira metade do século XVIII – como é possível ver na gravura abaixo reproduzida, a mais antiga imagem do Palácio dos Governadores ainda preservada. Lembrando que o próprio Palácio teve suas obras concluídas em 1741 – salvo obras de acabamento que se estenderam até os anos de 1780 –, podemos afirmar que a Casa da Ópera de Vila Rica estava localizada próxima ao mais importante eixo da urbe, o palácio da maior autoridade da capitania e a câmara da capital das Minas Gerais.



Imagem 1 – Praça principal de Vila Rica Fonte: Original manuscrito do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, ca. 1785-1790.

O tal barranco mencionado no documento, todavia, existe ao lado da Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia, construída entre 1771 e 1793, e, portanto, não existente na altura do funcionamento da referida Casa da Ópera. Contudo, se analisarmos a configuração da antiga Rua Nova, constatamos que se trata de uma rua bastante estreita e íngreme, e que o único ponto mais amplo é o final da mesma, ponto mais baixo por onde certamente poderia passar uma corrente de água. É o único ponto da rua que comportaria uma maior concentração de pessoas; o único ponto onde, ao se demolir a parede principal de um teatro, seria possível incrementar significativamente o número de espectadores com algum acesso visual ao palco, o que de fato aconteceu em 1751, como descrevem os documentos. Trata-se do cruzamento das atuais ruas Henri Gorceix e Padre Rolim, onde o mapa datado do último quarto do século XVIII mostra uma generosa área sem construções e onde, ainda hoje, há um grande jardim pertencente a um solar, cuja construção é posterior a data do funcionamento da Casa da Ópera.



Imagem 2 – Mapa de Vila Rica [detalhe] Fonte: Original manuscrito do Arquivo Histórico do Exército, Rio de Janeiro, ca. 1775-1800.



Imagem 3 – Cruzamento das Ruas Gorceix e Padre Rolim Fonte: Google Maps

## O EDIFÍCIO

Outro elemento que é possível inferir da documentação relativa às festividades pela aclamação de D. José I em Vila Rica é a arquitetura empregada no edifício. O mais provável é que a primeira Casa da Ópera não fosse construída em alvenaria, pois a remoção de uma parede teria, muito provavelmente, resultado no colapso completo do edifício, já que esse tipo

de construção implica uma estrutura autoportante, além do fato de que a remoção de uma parede de alvenaria seria uma operação difícil e custosa, que provavelmente não se justificaria para um evento pontual. Nesse sentido, o mais provável é que a Casa da Ópera fosse construída em adobe ou pau-a-pique, já que esse sistema construtivo permitiria a extração da vedação de uma das paredes sem que a estrutura de madeira que sustentava o edifício fosse danificada.

Mas qual seria a tipologia arquitetônica desse teatro? Não há maiores descrições sobre a conformação da planta do edifício para além das acima descritas, contudo, sabemos que o presépio do Rio de Janeiro muito provavelmente tinha uma forte influência dos teatros de tradição ibérica, denominados Pátios de Comédias, em Portugal, e Corrales de Comédias na Espanha. O relato do marinheiro francês, sobre uma representação em 1748, afirma que a sala tinha um formato retangular, que o palco, denominado “teatro”, era um pouco mais baixo dos que o autor conhecia na Europa, além de ser fechado por uma grade de arame e ser iluminado por velas. Os homens se acomodavam indistintamente, enquanto as mulheres ocupavam os camarotes que eram fechados por cortinas (SONNERAT, 1806, p.26-27). Praticamente todos os elementos descritos se encaixam na descrição de um pátio de comédias: a planta retangular, o palco ligeiramente elevado da plateia, a acomodação dos homens no espaço central e das mulheres nos camarotes, denominados cazuelas na Espanha. Contudo, o fato da representação contar com um grande número de velas indica que as récitas eram à noite, ao contrário da prática espanhola em que as récitas se davam à tarde. Tal prática já era comum em Portugal em princípios dos setecentos. No caso do Rio de Janeiro, é ainda muito provável que o espaço fosse coberto, como eram os coliseos espanhóis, que, entrado o século XVIII, tiveram o espaço de plateia completamente coberto, e, à semelhança do famoso Pátio das Arcas lisboeta, reconstruído após um incêndio nos primeiros anos dos setecentos (DE LOS REYES PEÑA; BOLAÑOS DONOSO, 2007, p. 272). Um dos benefícios da cobertura completa do espaço é a não sujeição da atividade teatral às condições meteorológicas.

Levando em consideração que o primeiro teatro verdadeiramente italiano construído em Portugal foi Salvaterra de Magos (inaugurado em 1753), é pouco provável que o teatro “à italiana” já fosse conhecido na América Portuguesa antes dos emblemáticos teatros construídos por Giovanni Carlo Sicinio Bibiena para o rei D. José I. No entanto, há indícios de que diversos elementos da arquitetura teatral italiana já eram conhecidos na metrópole décadas antes da chegada de Bibiena, sobretudo no que diz respeito à cenografia – que a essa altura era pensada de forma arquitetônica – e à maquinaria cênica. Esses indícios são evidentes nos libretos das óperas representadas em Lisboa, na década de 1730, nos quais constam descrições das cenas e dos efeitos necessários para a representação das obras. Esse conhecimento sobre a maquinaria e a cenografia teatral italiana também está presente nas obras do dramaturgo luso-brasileiro António José da Silva, cuja obra *Guerras do Alecrim e Manjerona* parece ter sido representada em Vila Rica, em 1743, antes mesmo da primeira publicação em Lisboa, que só aconteceu no ano seguinte (BUDASZ, 2019, p. 68)<sup>1</sup>.

Nesse sentido, seria coerente supor que a primeira Casa da Ópera de Vila Rica fosse um teatro de transição entre as tradições ibérica e italiana, ou seja: um teatro de planta retangular, com uma ordem de camarotes com balaustradas de madeira, provavelmente fechados por cortinas, e completamente coberto. Mas esse teatro provavelmente contava com elementos

<sup>1</sup> O musicólogo Rogério Budasz cita duas cartas do contratador Francisco Gomes da Cruz, datadas de Maio e Junho de 1743, que sugerem a apresentação da obra *Guerras do Alecrim e Manjerona* durante as festividades do Senhor do Bomfim em Vila Rica. BN, Manuscritos I-20,26,003 n°9 e n°10.

da cenografia italiana, como os bastidores em perspectiva – que já eram utilizados nas obras representadas durante o *Triunfo Eucarístico* –, entre outras máquinas cenográficas, como máquinas para efeitos de chuva, trovões, ventos, mares, etc., que possibilitariam a Francisco Mexias empregar toda a “bizarria possível” nas récitas de 1751.

Voltando à documentação relativa à comemoração pela aclamação de D. José I em Vila Rica, após as festas, Manoel Ferreira do Carmo escreveu ao senado da Câmara requisitando o pagamento previamente acordado, alegando que ele havia cumprido todo o previsto, e pedindo um pagamento extra de 25 oitavas de ouro, já que várias paredes do teatro “emprestado” por ele para as récitas estavam arruinadas, graças ao grande número de espectadores que compareceram aos espetáculos. Seria Manoel Ferreira do Carmo o proprietário ou o empresário do teatro? Sabemos que ele foi contratado para a execução das decorações efêmeras, armadas diante do edifício da Câmara, e para a construção da varanda e do dossel onde foi colocada a efígie do monarca luso. Ao analisarmos a origem e ocupação dos empresários, e por vezes dos proprietários das Casas da Ópera brasileiras, encontramos diversos homens de teatro. Músicos, armadores, pintores, cenógrafos, entre outros profissionais ligados às artes do espetáculo, atuaram também como empresários, cuidando de todo o sistema produtivo dos espetáculos teatrais, e angariando parte significativa dos lucros inerentes<sup>2</sup>. Por vezes, esses empresários chegaram a adquirir os teatros e arrendá-los para que terceiros o administrassem. Nesse sentido, a suposição de que Manoel Ferreira do Carmo tenha trabalhado nas decorações efêmeras, ao mesmo tempo que tinha um cargo administrativo na Casa da Ópera, fosse como proprietário ou como empresário, é coerente.

Segundo a documentação, Ferreira do Carmo teria reconstruído, ou mandado reconstruir, o teatro como antes, assim como o previsto no acordo com a Câmara, firmado antes das representações teatrais, e, por causa dos prejuízos adicionais, teria recebido o pagamento extra de 25 oitavas de ouro. Afinal, o relato menciona a “ruína [...] de várias paredes de dentro da Casa da Ópera”, o que pode significar que algumas paredes sofreram um tipo de dano que exigisse reparação imediata, mas não necessariamente que todas desabaram – o que, provavelmente, levaria a uma reconstrução total do edifício e certamente custaria mais do que 25 oitavas de ouro. O requerente alega ter cumprido todo o acordado, o que significa que o teatro foi reconstruído como antes. Assim sendo, a primeira Casa da Ópera de Vila Rica não teria desaparecido em 1751 como o que se acreditava até agora, mas teria seguido ainda ativa por alguns anos.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

A antiga capital das Minas Gerais, que hoje se destaca por conservar o mais antigo teatro luso-brasileiro, parece ter sido também a primeira vila luso-americana a contar com uma Casa da Ópera que empregava atores vivos de forma permanente, oferecendo uma programação estável à recentemente estabelecida e heterogênea sociedade mineira de princípios do século XVIII. A existência de um teatro público permanente em Vila Rica, em atividade ainda na

---

2 Manoel Luís Ferreira, empresário da Ópera Nova do Rio de Janeiro, era fagotista. Marcelino José de Mesquita, o primeiro empresário da segunda Casa da Ópera de Vila Rica, era pintor (inclusive foi ele o responsável pela execução das pinturas decorativas do edifício). Antônio Manso, empresário da Casa da Ópera de São Paulo, havia sido mestre de capela da Sé paulista, entre outros tantos casos de empresários profissionais atuantes na América Portuguesa.

primeira metade dos setecentos, atesta o alto nível de desenvolvimento da capital mineira, que se manifestava não somente na construção de imponentes templos e na realização de grandiosas festividades cristãs, mas também na existência de espaços de sociabilização fora do âmbito religioso e na promoção de atividades culturais de caráter profano.

À luz de novos documentos, é possível sugerir a localização desse primeiro edifício teatral, que teria sido edificado em local muito próximo ao centro nefrálgico do poder civil das Minas Gerais, confirmado a importância do edifício e da atividade nele desenvolvida. O teatro em atividade em 1746 foi o primeiro estabelecimento a utilizar o termo *Casa da Ópera*. Trata-se da mais antiga referência documental ao gênero “ópera” na América Portuguesa, já que os edifícios teatrais então existentes eram denominados como “tablado das comédias”, “lugar da representação” ou apenas “teatro”. Também a menção de que atores vivos representavam as tais “óperas” para o público da capital das Minas Gerais, em contraposição com os “bonecos” que atuavam no Rio de Janeiro, indica a existência precoce da profissão de ator profissional empregado por uma companhia permanente. Os atores de Vila Rica estavam plenamente em cena, ao contrário dos “bonecreiros” que manipulavam as marionetes e emprestavam suas vozes para os atores com “alma de arame e corpos de cortiça”, como define António José da Silva. Esses atores atuavam por toda uma temporada regular, e não somente nas representações realizadas durante as festas civis e religiosas. A primeira Casa da Ópera de Vila Rica, cuja existência pode ser comprovada desde 1746, esteve em funcionamento pelo menos até 1751, o que revela o êxito da atividade teatral realizada na capital mineira durante a primeira metade do século XVIII, já que uma atividade comercial deve necessariamente ser lucrativa para ser mantida por mais de 5 anos consecutivos.

Não sabemos ao certo quando a primeira Casa da Ópera desapareceu da paisagem urbana de Vila Rica, mas o certo é que não tardaria muito para que um novo edifício teatral, provavelmente maior e mais nobre, fosse construído na capital mineira. Em 1769, a edificação da Casa da Ópera, que ainda hoje se conserva em Ouro Preto, já estava em curso, tendo sido uma iniciativa do rico comerciante e contratador português, estabelecido nas Minas Gerais desde os tempos da antiga Casa da Ópera, o coronel João de Souza Lisboa. A Casa da Ópera de Souza Lisboa, em funcionamento desde o dia 6 de junho de 1770, é, portanto, a herdeira de uma rica tradição musical e teatral que existia em Vila Rica décadas antes de sua primeira récita pública.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVILA, Affonso. Resíduos Seiscentistas em Minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco. Vol.I. Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura de Minas Gerais; Arquivo Publico Mineiro, 2006.
- BUDASZ, Rogério. Opera in the Tropics: Music and Theatre in Early Modern Brazil. Nova York: Oxford University Press, 2019.
- BUDASZ, Rogério. Teatro e Música na América Portuguesa: ópera e teatro musical no Brasil (1700-1822), convenções, repertório, raça, gênero e poder. Curitiba: Deartes - Universidade Federal do Paraná, 2008.
- CALVO, Javier (dir.). Historia del Teatro Español. Vol.I. Madri: Editorial Gredos, 2003.
- CARVALHO SOUZA, Iara Liz. Liturgia real: entre a permanência e o efêmero. In: JANCSÓ, István; KANTOR; Iris (org.). Festas: cultura e sociabilidade na América Portuguesa. São Paulo: Universidade de São Paulo e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001. pp.545-567.
- DE LOS REYES PEÑA, Mercedes; BOLAÑOS DONOSO, Piedad. El Patio de las Arcas de Lisboa. In: DIEZ BORQUE, Javier María (ed.). Teatros del Siglo de Oro: corrales y colisiones en la Peninsula ibérica. Cuadernos de Teatro Clásico, Madri, n.06, p. 265-315, 1991.
- JANCSÓ, István; KANTOR, Iris. Falando de Festas In: JANCSÓ, István; KANTOR; Iris (org.). Festas: cultura e sociabilidade na América Portuguesa. São Paulo: Universidade de São Paulo e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001. pp.3-13.
- MARRECO BRESCIA, Rosana. From puppets to Opera: 300 years of the first permanent theatre of Brazil. Revista Musica Hodie, Goiania, v.19, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/57745>
- MARRECO BRESCIA, Rosana; LINO, Sulamita. O Teatro de tradição ibérica na América Portuguesa na primeira metade do século XVIII: arquitetura e repertório. European Review of Artistic Studies, Vila Real, v. 4, n.1, p. 31-53, 2013.
- MARRECO BRESCIA, Rosana. C'est là que l'on joue la comédie: les Casas da Ópera en Amérique Portugaise au XVIIIème siècle. 2010, 770 f. Tese (Doutorado em História Moderna e Contemporânea) - Université Sorbonne – Paris IV, Paris, 2010.
- MELLO E SOUZA, Laura. Festas Barrocas e vida cotidiana em Minas Gerais. In: JANCSÓ, István; KANTOR; Iris (org.). Festas: cultura e sociabilidade na América Portuguesa. São Paulo: Universidade de São Paulo e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001. pp-183-195.
- RODRIGUES, Jorge, Relaçam da Aclamação que fez na Capitania do Rio de Ianeiro do Estado do Brasil, & nas mais do Sul, ao Senhor Rey Dom João o IV. Lisboa: Domingos Álvares Livreiro, 1641.
- SONNERAT, Pierre. Voyage aux Indes Orientales et à la Chine. Vol.4. Paris: Dentu, 1806.
- Theatro Comico Portuguez. Lisboa: na Regia Oficina Sylviana da Academia Real, 1761.
- VALADARES, Virgínia Maria Trindade. Elites Mineiras Setecentistas. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2004.

## FONTES DOCUMENTAIS

ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO (Portugal). Conselho Ultramarino. Cx.45, D.4043, Rolo 5.

ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO (Portugal). Conselho Ultramarino. Cx.51, D.4489, Rolo 57.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Cartórios. 4º Ofício de Notas da Cidade do Rio de Janeiro, Livro de escrituras 89, fls. 63 a 64v.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Cartórios, 2º Ofício de Notas da Cidade do Rio de Janeiro. Livro de Escrituras nº70, Fls 27. 27v.

ARQUIVO PUBLICO MINEIRO (Brasil). Câmara Municipal de Ouro Preto. Cx.18, d.59 (18 de junho de 1746).

ARQUIVO PUBLICO MINEIRO (Brasil). Câmara Municipal de Ouro Preto. Cx.25, doc.11, fl.03.

BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). Manuscritos. II.24,15,45.

BIBLIOTECA NACIONAL (Portugal). Manuscritos. Descrição, Armonia e Fermoza, 16º Volume. COD. 1379//5.