

A cultura e a cidade: os edifícios teatrais nas Minas Gerais no século XVIII- **Profa dra Evelyn Furquim Werneck Lima**

Profa Adjunta da Unirio/Centro de Letras e Artes/ Coordenadora da Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo do Bennett/ Pós-doutora e pesquisadora da Capes(Paris X)

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

O estudo da arquitetura teatral, e até mesmo de toda a arquitetura civil do período colonial brasileiro tem se revelado bastante insuficiente, no âmbito da História da Arquitetura. Sabe-se que em Portugal os pátios de comédias foram aos poucos sendo transformados em salas de espetáculo, na cidade de Lisboa, entre os séculos XVII e XVIII. A intenção deste ensaio é discutir a presença das Casas de Ópera em Vila Rica e Sabará, além de outras que existiram no mesmo período em outras vilas mineiras. A arquitetura teatral é constituída por dois vetores: o lugar teatral como espaço exterior (edifício protagonista de determinada paisagem artística) e o espaço cênico como a ação que se desenrola no interior (a platéia, o palco e a cena), numa relação triangular recíproca.

No Brasil, as práticas teatrais do início do século XVIII ainda representavam a idéia de festa, de espetáculo, onde tudo dependia da metamorfose da cidade, recinto físico e natural, onde o cenário era o próprio casario. Até meados do século XVIII, inexistia um edifício específico e muitos espetáculos eram representados nos salões palacianos, ainda de domínio privado e restrito. Mas, as festas públicas, nas praças e ruas, estendiam-se ao domínio público, ficando o teor desses espetáculos entre o religioso e o profano.¹

Já em Portugal, relatos oficiais publicados na *Gazeta de Lisboa* e os vários projetos de arquitetura efêmera realizados por arquitetos e decoradores - acompanhados de libretos de espetáculos-, relatam e permitem avaliar os espaços de festa que antecederam os edifícios teatrais de pedra e cal, pelas inúmeras descrições localizadas (*Gazeta de Lisboa, Arquivos Arsenal*). Longe de se confinarem aos salões da corte, os jogos e representações ocorriam nas ruas da cidade. Os recursos cênicos dependiam das exigências dos locais de representação. A praça e a rua se apresentavam como espaços teatralizados, espaços privilegiados do espetáculo urbano. (CÂMARA, 1996:12)

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

Já em 1615 existem quinze colégios jesuítas em Portugal, havendo referências a representações com singular aparato, ideadas por professores de retórica. O teatro jesuítico foi uma primeira forma

¹ NOTA: na falta de construção de edifícios fixos fechados, representava-se nas igrejas, nas salas dos palácios, nos lugares públicos (praça, largo, rua, etc) Estes espaços de representação estavam divididos entre o domínio privado e público consoante o tipo de pessoas que os freqüentava.

audiovisual do aprendizado do latim e das qualidades educativas necessárias ao comportamento. Na Lisboa setecentista os colégios jesuítas apostavam na pompa escolhendo os pátios de seus edifícios para a representação das peças com alegorias católicas e mitológicas e estabelecendo a leitura plástica de um espetáculo, conforme constatado a leitura do periódico *A Gazeta de Lisboa*.

Apesar do fato de não terem sido criados colégios jesuítas nas Minas Gerais, (BOSCHI, 2003) este tipo de espaço teatral vai dar lugar às procissões comemorativas, como o Triunfo Eucarístico em Vila Rica, em 1733, publicado em Lisboa, em 1734, e por Simão Ferreira Machado e o Áureo Trono Episcopal ocorrido em Mariana em 1745. Estes espetáculos foram já bastante comentados por Afonso Ávila. (197..) A exemplo das manifestações espetaculares dos jesuítas, o aparato cênico das festas públicas que caracterizava as representações, ia desde um luxuoso guarda-roupa, repleto de brocados e jóias – até a utilização de maquinaria complicada, passando por cenários grandiosos e por um elevado número de personagens – luxo de encenação com música, canto, desfiles, cortejos, batalhas, semelhantes a desfiles teatrais.

No Brasil, no início do século XVIII, a ostentação cênica serviu para abafar a pobreza literária e o lúdico conquistou os becos, as ruas e as praças das principais cidades mineiras. A riqueza da encenação ofuscava o texto e a teatralidade dos espetáculos religiosos atingia o deslumbramento de uma grande festa profana, repleta de cantos, músicas e bailados. Como descreve Câmara, o *espetáculo tinha uma seqüência, onde os solos e os cantares com muitas vozes intensificavam a ação. As danças predominavam tanto nas peças como nas procissões....* (CÂMARA, 1996: 26)

Ao lado das festas mais populares, no princípio do século XVIII, o músico oficial da corte Antonio Teixeira contrata para Portugal não só os mais famosos maestros e cantores italianos do seu tempo como até decoradores e arquitetos a quem encarrega da edificação de novas casas de espetáculo.² O entusiasmo pela ópera intensifica-se com a inauguração em 1735, da Academia da Praça da Trindade, onde se apresenta uma companhia italiana dirigida por Paguetti. (REBELO, 1972:62) Entre 1735-39, Pietro Metastásio foi representado inúmeras vezes, e, além da burguesia, a corte também freqüenta este teatro, onde já se apresentavam espetáculos de música vocal e instrumental e que se transforma no templo oficial da ópera italiana O Teatro da Rua dos Condes, que já reunia a aristocracia e a burguesia em torno de Metastásio, exhibe também peças do teatro musicado de Antonio Jose da Silva que, desde 1733, apresentava seu espetáculo com auxílio de bonecos, com a grande novidade de serem concebidas e cantadas em português. Até o fim do século não cessou a construção de teatros erigidos para o “bel canto”:

A aristocracia portuguesa tinha também ao seu dispor o Teatro da Ajuda edificado em 1737, sob o risco de Bibiena, marca, a partir do 14 de setembro de 1739 a primeira concretização estável do teatro lírico. Também projetada por Giovanni Carlo Bibiena e inaugurada em 1755, a Opera do Tejo foi destruída pelo terremoto de 1755.³ Este foi o primeiro edifício teatral com verdadeira individualidade arquitetônica de Lisboa e um marco que integrava Portugal às demais cidades européias que já dispunham de grandes salas. Os teatros de Queluz e de Salvaterra, e os Teatros da Guarda (1762) e São João (1798) no Porto e, em 1793, o Teatro de São Carlos em Lisboa também integravam a rede de teatros importantes no cenário cultural português. Com tantas ofertas neste

² Os principais arquitetos e cenógrafos vieram da Itália: Petronio Mazzoni, Jacopo Azzolini, Giancarlo Bibiena, Nicolau Servandoni, Salvatore Colonelli cujas influências reaparecem em seus discípulos portugueses: Simão Caetano Nunes, (autor do projeto dos teatros do Bairro Alto, da rua dos Condes, do Salitre e da Graça; Inácio de Oliveira Bernardes, Lourenço da Cunha, Manoel Caetano de Souza, Manoel da Costa Gaspar, Jose Raposo e Jose da Costa e Silva, que desenhou o Teatro de São Carlos. (CF. REBELO, 1972:.....)

³ : O Teatro da Ajuda, construído sob o risco de Bibiena, marca, a partir do 14 de setembro de 1739 a primeira concretização estável do teatro lírico. O arquiteto Bibiena projetou e construiu em 1755 o Teatro do Paço da Ribeira, também chamado de “Opera do Tejo”, inaugurado em 2 de maio de 1755, com o espetáculo *Alessandro nell’India*, de David Peres. O terremoto destruiu o teatro do qual restam algumas gravuras.93- D. Jose fez erguer junto à corte 2 pequenos teatros: o teatro de Queluz e o Teatro de Salvaterra, onde eram encenadas obras de David Peres, Luciano Xavier dos Santos, Sousa Carvalho, Paisiello, Cimarosa.

campo da arte, era natural que, vindo ocupar altos cargos no Brasil, os portugueses desejassem frequentar espetáculos teatrais. Para Ivo Cruz, havia em Lisboa três “*barracões imundos onde se fazia teatro declamado*”. Um deles era o teatro da Rua dos Condes – erguido no Pátio das Hortas do Conde, que pertencia ao palácio do Conde de Ericeira e que teria dado origem entre 1756 e 1765 ao Teatro da Rua dos Condes. (CÂMARA, 1996: 32) - era uma espécie de ópera dos pobres também frequentada por membros da corte. Este teatro significou a espinha dorsal da estética e da indústria portuguesa de espetáculos. Quanto ao Teatro do Salitre, funcionava desde 1792 e só foi demolido para permitir a abertura da Avenida da Liberdade. Após o terremoto, as companhias italianas voltaram a se apresentar nos teatros reconstruídos do Bairro Alto e da Rua dos Condes. Ambos aparentemente muito modestos e de reduzidas dimensões. Como o teatro de ópera era muito pouco rentável, alteravam-se os programas operísticos com o do teatro declamado. O do Bairro Alto alternava ópera com teatro declamado e nele foram montadas as peças de Antonio José da Silva. (CRUZ, 1988: 102-103). A construção do Real Teatro de São Carlos em 1793, já agora voltado para a burguesia e financiado por famílias que criaram uma sociedade para restabelecer a ópera não mais sustentada pela corte, porém pelo público, ratifica o gosto português pelos espetáculos teatrais. Este teatro existe até hoje e foi o modelo do principal teatro construído no Rio de Janeiro após a chegada de D. João. (LIMA, 2000: 37)

1- Uma sala de espetáculo no campo: o Tejuco da Chica da Silva

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

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

Nas Minas Gerais, o espetáculo público antes das primeiras Casas de Ópera acontecia no próprio espaço urbano, tal como em Portugal. Até meados dos setecentos, praças, ruas e pátios eram utilizados como lugares teatrais destinados à esfera pública, e por onde as trupes ambulantes, denominadas companhias de comédias exibiam sua arte. Mas, a partir da inauguração de ópera de corte e de salas de espetáculos mais populares, nas grandes festas não se falavam mais em 3 dias de comédias, mas de 3 dias de ópera pública.

Um exemplo disto é o registro iconográfico aludindo à representação de um espetáculo em um espaço aberto: a cena desenhada nos azulejos seiscentistas no terraço da Capela do Palácio Fronteira em Benfica. A cena mostra-nos um palco elevado envolvido lateralmente por uma longa

parede com diversas janelas, facilmente identificado como a fachada de um palácio, acabando por se tornar modelo para um tipo de representação pública.

Os portugueses sempre gostaram de ópera e compreende-se que os palcos improvisados fossem insuficientes para a dimensão grandiosa daquele tipo de espetáculo. No Brasil, Ávila afirma que a ópera foi francamente cultivada na 2ª metade do século XVIII. É a época da Ópera do Padre Ventura, no Rio de Janeiro e da Casa de Ópera de Souza Lisboa, em Vila Rica. Na capitania de Minas, onde a atividade musical atingiu, segundo a opinião erudita de F. Curt Lange, um nível comparável no tempo ao dos grandes centros europeus, era natural que a ópera encontrasse excepcional ambiente para desenvolver-se.

Em 1818, foi armado um teatro na praça de Santo Antonio, no Tejuco, atual Diamantina, para a encenação da tragi-comédia *O salteador*, com que se encerrariam as festividades públicas ali realizadas. Segundo o cronista:

“O teatro representava em sua fachada um arco da ordem jônica, coroado com as armas do reino-unido. As vistas, duas em número, que assim o requeria, eram de bosques e rochedos; e como a demarcação diamantina oferece a cada passo bons exemplares de rochedos eriçados, ruínas, desfiladeiros e precipícios, foram maravilhosamente retratadas naquele quadro.” (Apud AVILA,1978:15)

Somente em junho de 1841 foi construído o Teatro Santa Isabel, reconstruído e ampliado em 1858 e demolido em 1912. Segundo o Relatório apresentado a Theofilo Ottoni, em 1882, o cenógrafo Alberto Berthal recebeu pagamento por 4 vistas que pintou para o teatro local. Como indicam as pesquisas, nas fazendas dos nobres, nas ruas do arraial e mais tarde na cidade, as atividades teatrais sempre estiveram presentes no Tejuco, atual Diamantina.

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

Ávila lembra que nas grandes festas públicas a teatralidade envolvia toda a vida social do homem barroco. É ele quem lembra que:

“aludindo às encenações teatrais realizadas nas festividades de inauguração da nova Matriz do Pilar de Ouro Preto em 1733, Simão Ferreira Machado descreve a cena fabricada ao ar livre como: o Tablado das comédias se fez junto da Igreja custoso na fabrica, no ornato e apparencia de vários bastidores.”

Erguida na época de grande interesse pelo teatro nas Minas, a Casa de Ópera de Vila Rica, inaugurada em 1770, parece ter sido construída rapidamente, e segundo Ávila *“sem muita atenção a detalhes de arquitetura e funcionalidade”*, provavelmente pelas poucas exigências do público de colonizados que ainda não estava habituado ao programa arquitetônico do edifício teatral. Mas sabe-se que no decorrer do século XVIII, trezentos e vinte estudantes mineiros estudaram em Coimbra, (VALADARES, 2002) alguns tendo completado outros doutoramentos em Montpellier e em Bordeaux, onde os edifícios teatrais existiam desde o início dos setecentos. A influência do teatro francês na produção portuguesa foi intensamente estudada, em recente tese defendida na Universidade da Provence. (CICCIA, 2001) Era, portanto, de se esperar o sucesso obtido por esta casa de espetáculos que, resistindo ao tempo chegou com as mesmas dimensões e proposta arquitetural aos nossos dias, apesar dos restauros entre 1854 e 1862.

Edifício com fachada despojada, onde os cheios predominam sobre o vazio, foi localizado em terreno íngreme, na rua Santa Quitéria, ao lado da Igreja do Carmo. A Casa de Ópera fica situada em terreno próximo ao imponente monumento religioso, mas existe uma outra construção entre o edifício teatral e a igreja. É possível que o construtor tenha tentado aproveitar a irregularidade do lote em declive para implantar o anfiteatro sem grandes desmontes de terra. Ávila atribui a este fato o aparente acanhamento de seu interior, mas é necessário entender a mentalidade francesa quanto à

uma casa de ópera e lembrar que neste período as salas públicas do Marais, Ambigu, Gaîté e Saint Martin, também despertavam o mesmo tipo de sensação em Voltaire.

Na Ópera de Vila Rica, as frisas, camarotes e galerias em semi -círculos, a platéia central e o amplo palco da casa de espetáculos atendiam bem as necessidades do público afeito ao hábito regular do teatro. John Luccock, que freqüentou o teatro entre 1808-1818 assim se expressou sobre a sala:

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

Uns anos mais tarde, John Emmanuel Pohl, que esteve no Brasil entre 1817 e 1821 declara haver presenciado na mesma sala uma opereta de Pitterdorf, *Madschen von Marienburg* e o drama *Inês de Castro*. Encontrou naquela época menos público no teatro, pois alega que, apesar dos “(...) três andares, cada um com 14 camarotes e não obstante sua pequenez, ainda era demasiado grande para o número de espectadores”. (POHL,apud MATHIAS,1966) É, portanto, necessário relativizar as críticas destes viajantes, já no início do século XIX, buscando compreender que na Paris de 1750, Voltaire assim se expressava sobre as casas de espetáculo de Paris

“(...) Nous courons aux spectacles E nous sommes indignés d’y entrer d’une manière si incommode E si dégoûtante, d’y être placés si mal à notre aise, de voir les Salles si grossièrement construites, des Théâtres si mal entendus, E d’en sortir avec plus d’embarras E de peine qu’on y est entré.” (VOLTAIRE. Extrait des Embellissements de Paris.1750)

O proprietário do teatro de Vila Rica era, em 1770, o contratador João de Souza Lisboa e o arrendatário, o pintor Marcelino Jose de Mesquita. E, apesar das críticas, sabe-se através da carta de 14 de dezembro de 1770, que foi representado o drama lírico *São Bernardo* de Cláudio Manuel da Costa e a ópera *São João Nepomuceno*, de autor desconhecido. (ver o documento APM código 205 fls 45-46 DF) “Esta carta certifica-nos que o Cláudio Manuel da Costa estava colaborando como autor teatral e traduzindo *Jose do Egito* de Metastásio. Foi certamente a inauguração do Teatro de Vila Rica que despertou as demais Vilas a construírem suas Casas de Ópera. Existe o recibo de entrega de 4 óperas ao arrendatário Marcelino Jose de Mesquita ter recebido do Coronel João Souza Lisboa: *a Ciganinha, Coriolano, Jogos Olímpicos e Alexandre na Índia*, em 25 de fevereiro de 1771 (ver no APM). Conseguí localizar algumas dessas peças na seção de manuscritos ocidentais da Biblioteca Nacional de França, em março de 2003.

Quanto às várias reformas pelas quais passou o teatro, nenhuma chegou a alterar-lhe a filosofia do projeto. A lei 668 de 18 de maio de 1854 previu alternativas para a construção de um novo teatro ou para a reforma da antiga Casa de Ópera. Houve várias tentativas de reconstrução, conforme constatado nos arquivos do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, onde localizei um projeto encomendado por Francisco Diogo de Pereira de Vasconcelos. O engenheiro Borell du Vernay foi encarregado de examinar a situação do velho prédio da rua Santa Quitéria, com indicações das “*obras necessárias para convertê-lo em teatro regular*” e opinar se esta seria solução mais plausível, ou se, ao contrário deveria ser construída uma nova casa de espetáculos.(AVILA, 1978) As plantas da 1ª ordem de camarotes e da 2ª ordem de camarotes, fachada principal e fachada lateral denotam a intenção contida no projeto de Julio de Borell du Vernay, em janeiro de 1855,que era modificar a proposta inicial, devido também ao fato de que a construção original era feita com o processo de pau-a-pique. (arquivo do IPHAN) Du Vernay optou por um novo teatro propondo novas plantas para implantar o prédio onde antes existira o Corpo Policial. Porém o alto custo das obras levou a administração da província a reformar a Casa de Ópera, conferindo maior estabilidade e conforto sem alterar-lhe as linhas.

Decidido que não se faria um novo teatro e sim se aproveitaria o já existente de uma forma mais estável, foi reconstruído o teatro com pedra e cal. Sobre as antigas fundações foram levantadas

largas alvenarias de pedra. As obras de melhoramentos entre 1855-1862 realizadas por Affonso Celso de Assis Figueiredo, mais tarde Visconde de Ouro Preto-, não devem ter alterado substancialmente o edifício, restringindo-se à decoração interna.

Sobre obras pictóricas de valor há alguns depoimentos decorrentes dos técnicos que participaram de reforma de 1883, e cujos pareceres foram publicados. O *Estado de São Paulo* de 03/01/84 saiu com a manchete: *Pintura profana no teatro entre 1854 e 1861*

“Trata-se de uma alegoria à ópera com uma representação humana da comédia, do drama e da música. Trata-se de uma tarja de 6 metros de comprimento por cerca de 20 cm acima da boca de cena do antigo teatro”. Já o *Estado de Minas* de 18-10-1983 relata que *“por volta de 1862 houve grande reforma e a estrutura de madeira foi substituída por colunas e grades de ferro. Esta reforma eliminou todas as pinturas artísticas do prédio.”*

Ávila refere-se ao clima de envolvimento barroco de quem hoje visita o teatro, propício aos primeiros frequentadores e aos primeiros espetáculos, porém uma análise acurada já deixa entrever o rococó e um certo classicismo.

3. Sabará reconstrói seu teatro: nova sala para um antigo arraial

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

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

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

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

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

A Casa de Ópera ainda hoje existente é de 1819, e, segundo o artigo publicado em *O Globo* em 4 de julho de 1968 foi projetada pelo arquiteto Amedée Peret Referindo-se à Sabará (1819), diz que o prédio - erguido em terreno com 16 metros de frente para a rua Direita, se destaca e se impõe, ao contrário da Casa de Ópera de Vila Rica, pois o teatro de Sabará se destaca pela presença de sobrados que constituem o casario local de maior vulto, pertencendo às famílias mais abastadas. A construção do Teatro de Sabará denota maior leveza arquitetural, pois seu espaço interno permite ao fruidor perceber uma luminosidade e uma atmosfera mais condizente com o espírito neoclássico, ainda que muitos vejam no projeto uma influência shakespeariana.

O Teatro de Sabará, visitado por Pedro I em 1831, foi construído por sociedade de ações. O teatro teve noites de glória com espetáculos de ópera e bons cantores - a soprano Giovanelli em *Lucia de Lamemoor*. Relatos da época dizem que a acústica era surpreendente. Ao gosto do início do século XIX, deixando perceber a elegância das linhas e dos elementos de estrutura interna da sala de espetáculos, o prédio foi reformado em 1839 e em 1885 (quando recebeu pano de boca pintado por Grimm), mas a última restauração atendeu a reconstituição estilística da primitiva feição do antigo teatro (AVILA, 1978:15 e arquivos do IPHAN)

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

Pelo que se deduz dos documentos de época, os promotores de espetáculos teatrais na colônia não conseguiam facilmente os textos das óperas, comédias e outras peças a serem encenadas. O contratador Souza Lisboa aproveitou-se da experiência anterior do Tejuco para contratar libretos em Lisboa e solfas na própria capitania, ainda permutando peças com os operistas de São João Del Rei, vila onde também houve expressivo impulso para o teatro. Boa parte do repertório deve ter vindo de Lisboa, e, quanto à originais estrangeiros, dali também viriam já traduzidos, pois só no século XVIII, alguns poetas que moravam ou nasceram no Brasil começariam a traduzi-los com maior frequência, como pude constatar na adaptação e tradução feita por Cláudio Manuel da Costa para o *Demoofonte em Trácia* de Metastásio, localizado no Arquivo Público Mineiro.

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

Conclui-se que a cultura era cultivada todas as suas manifestações nas longínquas cidades mineiras, onde os edifícios teatrais, as festas públicas e a presença de inúmeros poetas e músicos denotam uma fase significativa de nosso processo civilizatório que merece ser aprofundada.

BIBLIOGRAFIA

- AVILA, Affonso. *O Teatro em Minas Gerais: séculos XVIII e XIX*. Ouro Preto: Prefeitura Municipal de Ouro Preto e Museu da Prata, 1978.
- BOSCHI, Caio *O comércio de manuscritos no século XVIII em Minas Gerais*. Palestra proferida em 29 de janeiro de 2003 na École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago da. *Lisboa: espaços teatrais setecentistas*. Lisboa: Livros Horizonte Ltda, 1996.
- CICCIA, Marie –Noelle. *Le Théâtre de Molière au Portugal de 1737 à la veille de la Révolution Libérale*. Université d'Aix-Marseille I- Université de Provence, 2001, thèse de Doctorat
- CRUZ, Ivo Duarte. *História do Teatro Português. O ciclo do Romantismo. (do Judeu à Camilo)*. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.
- LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil: tomadas durante uma estada de 10 anos nesse país, de 1808 a 1818*. São Paulo: Martins Editora SA, trad. Milton da Silva Rodrigues 2ª edição, 1951.
- MATHIAS, Herculano Gomes. *A coleção da casa dos Contos de Ouro Preto*, 1966.
- REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro Português*. Lisboa. Publicações Europa-América. 1972, 2ª edição. 1ª edição em 1968. Coleção Saber
- SEIXAS SOBRINHO. *O Teatro em Sabará da colônia à república*. BH: Bernardo Alves, 1961.
- SAINT-HILAIRE, Auguste. *Voyage dans les provinces de RJ e de MG*. Tome 2- Paris Grimbert et Dorez Libraires, 1830.