



EM CENA: O TEATRO DO PATEO PARA A CIDADE

Exposição virtual



REALIZAÇÃO:



PATEO DO
COLLEGIO



JESUÍTAS BRASIL



FUNDAÇÃO
THEATRO
MUNICIPAL



Fundação
Energia e
Saneamento

EM CENA: O TEATRO DO PATEO PARA A CIDADE

Ao longo de 2025, exploramos as intersecções entre o Pateo do Collegio e as artes cênicas nas mais diversas épocas e a partir de diferentes perspectivas. Para fazermos isso, usamos referências variadas: fontes primárias, como os autos de Anchieta, recortes de jornal, biografias, artigos, dissertações e teses acadêmicas e até mesmo planos pedagógicos. Esses textos foram escritos, com atenção e cuidado, por diversas pessoas de nossa equipe. Esperamos que as leituras, bem como a exposição física em nossa cripta, tenham sido inspiradoras e enriquecedoras a todos que se interessam pelo tema. Todo o material virtual produzido ao longo de 2025 permanecerá em nosso site, à disposição para futuras consultas.

A cada visitante que esteve em nossa exposição física, e a cada leitor que acompanhou nosso *Em Cena* virtual, nossa sincera e profunda gratidão! Conte sempre com o Pateo do Collegio para explorar a rica história de São Paulo e dos jesuítas - fundamentais para se compreender o passado e o presente de todo o Brasil. Que o primeiro palco de teatro da história de nosso país seja, ainda, palco de muitas outras peças, concertos, exposições, palestras... que seja, enfim, palco de muitas histórias!

Boa leitura!



EM CENA:

O TEATRO DO PATEO PARA A CIDADE

As imagens de roca e de vestir

Eron Matheus Bitencourt, historiador e coordenador do setor educativo dos museus do Pateo do Collegio



*Menino Jesus na Porta do Templo. Madeira entalhada e policromada; tecido; metal, século XIX.
Coleção: Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Acervo do Museu de Arte Sacra dos Jesuítas,
Pateo do Collegio.*

A tradição de vestir esculturas sacras remonta à Idade Média, com exemplos desse uso desde pelo menos o século XIV. Em uma época em que a maioria da população era iletrada, o uso da imaginária e do teatro vai servir para a devoção e educação dos fiéis, adaptando as vestes e teatralidade das marionetes para apresentar e propagar a vida dos santos.¹

No Brasil, essa tradição chegará com os colonizadores portugueses, estando presente também em todos os locais de colonização e tradição ibérica, de maneira mais ampla. Nesse contexto, o teatro com imagens será influenciado pela estética e mentalidade típicas do período barroco, em que a arte religiosa católica assume uma nova dimensão e complexidade a partir das diretrizes estipuladas pelo Concílio de Trento (1545-1563).

Podemos dividir esse tipo de imaginária em duas categorias: as imagens de vestir e as imagens de roca. O primeiro grupo refere-se às imagens inteiramente esculpidas ou entalhadas, muitas vezes com membros articulados, e que são adornadas com vestes, joias e perucas. São

¹ FLEXOR, Maria Helena Ochi. Imagens de roca e de vestir na Bahia. Revista Ohun – Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA, Ano II, n. 2. Salvador: out. 2005.

frequentemente usadas em procissões, embora também sejam empregadas como imagens retabulares, para devoção dentro dos templos.

Já as imagens de roca, por definição, são esculturas articuladas, compostas por armações ocas ou vazadas, muitas vezes formadas por ripas de madeira. São cobertas por vestes e outros adornos, e seu uso está vinculado às procissões e, sobretudo, ao teatro religioso. As articulações permitiam o movimento das esculturas durante as encenações, onde as vestimentas e perucas contribuíam para uma maior verossimilhança. A estrutura vazada tornava as imagens mais leves, facilitando o transporte para diferentes espaços. Como não têm muitos detalhes e são livres de atributos, são esculturas muito versáteis, podendo a mesma peça representar diferentes personagens, bastando para isso trocar as vestes.

O termo roca pode fazer referência ao instrumento usado para a fiação dos tecidos, aludindo às vestes portadas por essas esculturas. Outra possibilidade seria uma referência à paisagem desértica e rochosa onde aconteceram os eventos da vida de Cristo, e que serviriam de cenários para as peças – roca, em espanhol, significa rocha. Curiosamente, esse termo não é empregado na tradição de origem espanhola, onde se utilizam os termos “caballete”, “trípode”, “arcadijo” e “bastidor” para esse tipo de imagem.¹ O primeiro dicionário da língua portuguesa, escrito por Raphael Bluteau e publicado em meados do século XVIII, não distinguia os dois tipos de imagem, definindo as “imagens de roca, e de vestidos” como “[...] a que tem armação de paos, cuberta de vestidos, q a sustenta da cintura até os pés.”²



Fachada do Museu de Arte Sacra dos Jesuítas, Embu das Artes, São Paulo.

¹ CAMPOS, Eduardo da Costa. Nossa Senhora da Glória e suas aias: Apronto, cuidado e devoção. Um exemplo no Universo Imaginária de Vestir. Monografia apresentada ao Programa de Pós-graduação Lato Sensu da Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro (FSB/RJ) para obtenção do Certificado de Especialização em História da Arte Sacra. Rio de Janeiro, 2017.

² Bluteau, Rafael. Vocabulario portuguez, e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico ... : autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos; e offerecido a El Rey de Portugal D. João V. Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesu : Lisboa, Officina de Pascoal da Sylva, 1712-1728. 8 v; 2 Suplementos. P. 350.

Em Embu das Artes, o Museu de Arte Sacra dos Jesuítas, do Pateo do Collegio, possui um extenso acervo de imagens de roca e de vestir, produzidas entre meados do século XVIII e a segunda metade do século XIX. Parte majoritária desse acervo é de peças utilizadas para encenações no período da Páscoa, com conjuntos representando cenas como a Santa Ceia, Emaús, o Calvário e a Crucificação de Cristo.

No ano de 1909, esteve na então vila de Mboy o arcebispo de São Paulo, Dom Duarte Leopoldo e Silva. Na ocasião, a partir da tradição oral dos moradores da região, atribuiu a autoria de parte dessa coleção¹:

"[...] mostram-se ainda nestra matriz, uma bella e perfeita imagem do Senhor dos Passos e outra de Nossa Senhora das Dores, feitas em madeira por um dos últimos Vigários, o Padre Andre Joaquim da Silva Macaré, fallecido em 1843. São tambem deste Padre doze imagens dos apóstolos e ainda outras, algumas das quaes nao concluídas, e que sao verdadeiras cureisidades, dignas de se conservarem."



Detalhe da imagem do Bom Jesus. Madeira policromada e entalhada, tecido bordado e com aplicações e cabelo humano. Acervo: Museu de Arte Sacra dos Jesuítas, Pateo do Collegio.



Senhor dos Passos. Madeira policromada e entalhada, cabelo humano e tecido. Acervo: Museu de Arte Sacra dos Jesuítas, Pateo do Collegio.

Padre Macaré, como era popularmente conhecido, foi responsável pela igreja de Nossa Senhora do Rosário em dois momentos: de 1816 a 1823 e de 1828 a 1843. Considerando verdadeira a informação coletada por D. Duarte Leopoldo e Silva, podemos estender sua autoria a uma imagem de Bom Jesus, dada sua semelhança com o Senhor dos Passos mencionado pelo arcebispo, que pode indicar uma autoria comum. Colabora para essa hipótese o fato de o excerto de Dom Duarte,

¹ Livro Tombo da Igreja de Nossa Senhora do Rosário (1882-1920). ACM, 10-02-32. Transcrição paleográfica nossa. In: BRITO, Angélica; ROSA, Júlia; BITENCOURT, Eron. Descobrimo Embu no Museu: Guia Temático do Professor. Pateo do Collegio: São Paulo, 2014.

citado acima, fazer menção a “ainda outras [imagens]”, o que sugere a existência de outras obras atribuídas a Macaré.

Segundo a tradição popular local, a imagem do Senhor dos Passos, cuja autoria é atribuída ao padre Macaré, teria sido esculpida por um padre cego. Não há, no entanto, nenhuma menção à perda de visão na documentação conhecida sobre a vida do religioso. Em todo caso, talvez a tradição oral seja um indício de que o antigo vigário da Igreja de Nossa Senhora do Rosário tenha sido acometido de alguma doença dos olhos, possivelmente sofrendo de baixa visão em alguma época de sua vida – e é interessante imaginar que ele tenha produzido parte de sua obra mesmo nessas condições.

A produção de imagens de roca do Museu de Arte Sacra dos Jesuítas insere-se no contexto de um antigo aldeamento jesuítico. No século XIX, época de atuação do padre Macaré no local, a população era composta por indígenas anteriormente aldeados, de etnia Carijó, e seus descendentes, que passaram a se miscigenar com os descendentes de colonos europeus, dando origem à etnia e cultura caipira presente em toda a Paulistânia. Essa população manteve vivas muitas tradições originárias da atuação jesuítica na localidade, como as procissões e as festas religiosas (de Santa Cruz e de Nossa Senhora do Rosário). É também no período jesuítico (c.1670-1759) que encontra-se o embrião de grande parte da tradição artística local, continuada no século XIX, com a imaginária de roca - e que ganhará uma nova dimensão em meados do século XX, a partir da influência modernista.

EM CENA: O TEATRO DO PATEO PARA A CIDADE

Do Pateo ao palco: oficina sobre as artes cênicas no coração de São Paulo

Em homenagem ao Dia Internacional do Teatro, celebrado no dia 27 de março, e no contexto de nossa exposição temporária “Em Cena: o Teatro do Pateo para a Cidade”, o Museu Anchieta criou uma oficina especial sobre as artes cênicas.

Falaremos sobre três encenações, dentre inúmeras, que foram representadas no Pateo do Collegio desde os primeiros anos da cidade, em 1560, até os dias de hoje, mostrando a diversidade e amplitude das peças que utilizaram este espaço como palco ao longo de nossa história.

Após conhecer essas peças e seus personagens, o público poderá criar máscaras a partir dos modelos fornecidos ao final do texto, que simbolizem a personalidade e a história de cada um deles. A atividade pode ser realizada como complemento das aulas de Artes, tanto em escolas como em associações, decoração para festas e brincadeiras em casa com a família e amigos. Para isso, sugerimos os seguintes materiais:

Confecção das máscaras:

- Cartolina, papelão, papel cartão ou machê.

Decoração:

- Materiais para colorir (lápis de cor, canetinhas, tinta guache), purpurina, lantejoulas, miçangas, fitas, papel laminado, crepom, em diversas cores etc.

Execução:

- Cola branca em bastão ou líquida, tesoura sem ponta corte reto e de picote, elástico, régua etc.

Auto da pregação universal

Auto da pregação universal, de José de Anchieta (1534-1597).

Auto de 1560, também chamado de “Na festa de Natal”, encenado no mesmo ano e seguinte na Igreja do Colégio de São Paulo de Piratininga e em outras vilas e aldeias da região.

Personagens

- Anjo
- Guaixará
- Aimberê

Enredo

“Se com atenção se considera, o entrecho dos cinco atos é bem lógico e sua sequência muito natural: o primeiro pecado de Adão, furto de seus bens pelo demônio, se renova tanto nos índios por seus vícios, como nos brancos por seus desvarios. Mas o Anjo da Guarda das aldeias indígenas livra-as dos diabos pela nova vida, e a Virgem da Conceição liberta das amarras do pecado os brancos pelo arrependimento. Daí a alegria, manifestada na dança dos curumins, e a da Despedida na parábola do Moleiro, em que se lembra que de Jesus Salvador nos veio todo o bem da restituição da Graça, alcançada por seu sangue, desde criancinha na Circuncisão.”

(ANCHIETA, José de Santo, SJ. Teatro de Anchieta. São Paulo: Loyola, 1977. 372 p., p.67)

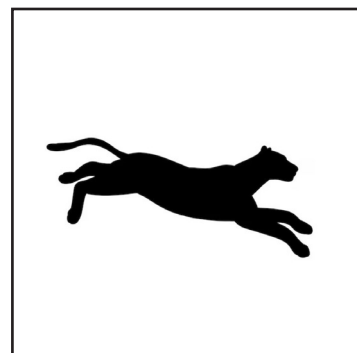
Extrato do auto

Guaixará

“Anj.: Quem és tu?

Gua.: Guaixará, o cauçu.

sou o grande boicininga,
o jaguar da caatinga,
eu sou o andirá-guaçu,
canibal, demo que vinga.”



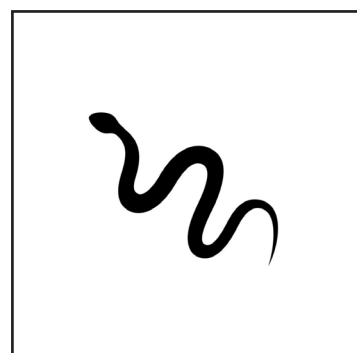
Palavras-chave: diabo, onça, gavião, morcego orelhudo, cascavel

Aimbiré

“Anj.: E ele, é?

Aim.: Eu, grão tamoio Aimbirê,

sou jibóia, sou socó,
sucuri taguató,
demônio-luz, mas sem fé,
tamanduá atirabebó!”



Palavras-chave: diabo, jiboia, sucuri, pássaro, tamanduá-topetudo

Anjo

“Oh! Que será que vejo?

parece azul canindé

ou uma arara de pé.

é um anjo o que entrevejo,

guarda dos escravos é.”



Palavras-chave: arara-canindé, luz, proteção

O Amphitrião

O Amphitrião, de Antônio José da Silva (1705-1739).

Peça de escrita em 1736 e encenada na Casa da Ópera em 1767.

Personagens principais

- Júpiter
- Alcmena
- Anfitrião

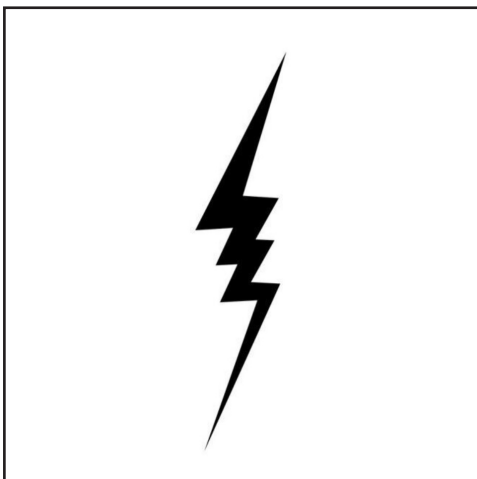
Enredo

A peça *Anfitrião* conta a história de Júpiter, que se transforma no general Anfitrião, e Mercúrio, que se transforma no escravo Sósia. O enredo gira em torno da reação de Anfitrião à sedução de sua esposa por Júpiter.

- Júpiter se transforma em Anfitrião para seduzir sua esposa Alcmena;
- Mercúrio se transforma em Sósia para ajudar Júpiter;
- Anfitrião fica confuso e chocado com o relato de sua esposa sobre uma noite amorosa;
- Ocorre um confronto entre os dois Anfitriões;
- Júpiter assume seu aspecto real e diz a Anfitrião que sua esposa era fiel;
- Júpiter informa Anfitrião que sua esposa dará à luz um filho de Júpiter, o semideus Hércules

Características dos principais personagens

Júpiter



Na tradição antiga, Júpiter é retratado como rei dos deuses, senhor do céu e do trovão, e protetor da justiça e da ordem. É frequentemente representado como uma figura poderosa e autoritária, que preside tanto sobre a esfera divina quanto a humana. Júpiter é visto como um deus que sustenta a ordem cósmica e que promove o equilíbrio entre os deuses, os humanos e o mundo natural. Seus símbolos incluem um raio, a águia, e o carvalho, todos associados à sua autoridade e poder.

Na peça *O Amphitrião*, a representação de Júpiter é mais brincalhona e astuta, refletindo a natureza cômica da obra. A peça é uma farsa que envolve identidades trocadas, engano e trapaça. Na peça, Júpiter desce à Terra para seduzir Alcmena, a esposa do general Anfitrião, tomando a forma de seu marido. Isso permite com que Júpiter se envolva em um caso amoroso com ela, enquanto Anfitrião está longe.

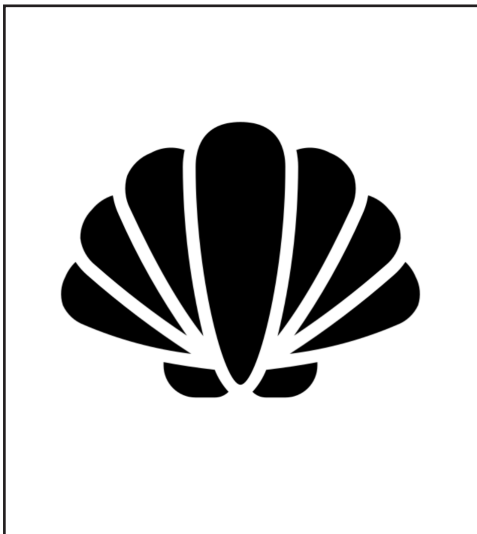
Em *O Amphitrião*, Júpiter é tanto uma figura divina quanto um ludibriador. Ao mesmo tempo em que mantém seu status de deus poderoso, suas ações são mais focadas em desejos pessoais

e traquinagens. Suas interações com o mundo mortal são marcadas pela enganação, uma vez que ele se disfarça como Anfitrião para atingir seu objetivo. A natureza divina de Júpiter é enfatizada por sua habilidade de manipular sua aparência e orquestrar eventos nos bastidores, mas suas motivações na peça são mais voltadas a satisfazer seus próprios apetites do que à justiça cósmica.

Em resumo, na tradição antiga, Júpiter é visto como uma figura poderosa e autoritária que governa os céus e mantém a justiça. No entanto, em *O Amfitrião*, sua personalidade é mais traquina e divertida, demonstrando sua habilidade em enganar e se transformar para satisfazer seus desejos, o que adiciona uma camada de comédia e complexidade à sua persona divina.

Palavras-chave: autoridade, poder, enganação, raio, águia.

Alcmena

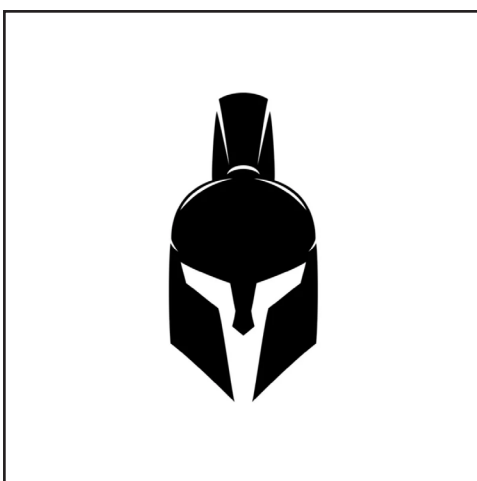


Hesíodo descreve Alcmena da seguinte maneira: “Ela sobrepujou a tribo das mulheres em beleza e altura; e em sabedoria nenhuma mulher concebida da união entre pais mortais com ela competia. Sua face e seus olhos escuros exalavam tal charme como o que vem da dourada Afrodite. E ela honrava tanto seu esposo em seu coração como nenhuma outra mulher fez antes dela.”

(Hesiod. The Homeric Hymns and Homerica with an English Translation by Hugh G. Evelyn-White. Shield of Heracles. Cambridge, MA., Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1914. Tradução nossa. Disponível em: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Hes.+Sh.+1>)

Palavras-chave: beleza, sabedoria, fidelidade.

Anfitrião



Anfitrião, na tradição clássica, é representado como um herói nobre e honrado que sofre com a intervenção divina, especialmente no caso de seu filho Hércules. Em *O Amfitrião*, no entanto, sua personalidade é adaptada para fins cômicos, destacando sua confusão e vulnerabilidade frente à artimanha divina. Ele se torna uma figura cômica, dividido entre o amor por sua esposa e a situação absurda em que os deuses o colocaram.

Palavras-chave: guerreiro, confusão, honra.

Savitri

Savitri, de Gustav Holst (1874-1934).

Ópera de 1908, baseada em uma história do *Mahabharata*, um épico indiano; foi encenada na Igreja de São José de Anchieta em 2024.

Personagens principais

- Savitri
- Satyavan
- Yama (Morte)

Enredo

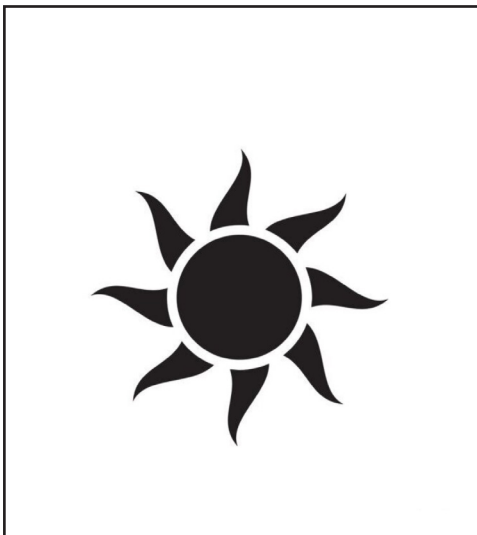
A ópera Savitri conta a história de Savitri, uma mulher que se apaixona por Satyavan, filho do rei Dumatasena, e seu combate para paralisar a intervenção do deus da morte, Yama, de seu esposo Satyavan.

Resumo da trama

- Savitri nasce como uma bênção do deus Sol;
- Savitri conhece e se apaixona por Satyavan, filho do rei Dumatasena;
- O ministro de Dumatasena exila o rei, que passa a viver na floresta;
- Savitri decide se casar com Satyavan, mas o sábio Narada desaconselha;
- Savitri insiste em se casar com Satyavan, apesar do desaconselho;
- Um ano depois, Savitri vê Yama, o deus da morte, carregando a alma de Satyavan;
- Savitri segue Yama e pede três bênçãos a ele, exceto a vida de Satyavan;
- Yama concede as bênçãos pedidas por Savitri, restaurando a vida de Satyavan.

Características dos personagens

Savitri



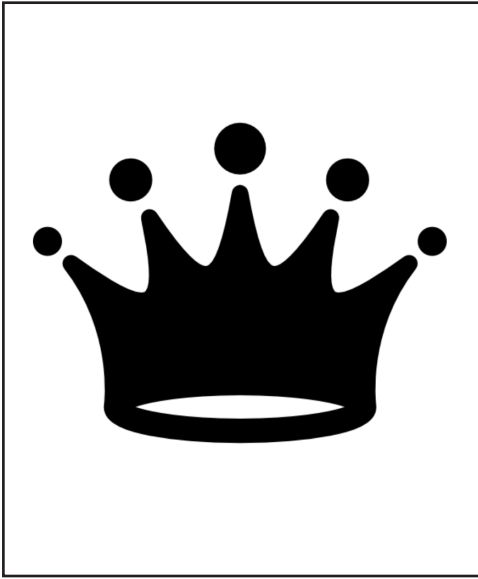
A personagem de Savitri é retratada como uma mulher forte, determinada e virtuosa. Savitri é uma esposa devotada que está disposta a enfrentar o desafio final para salvar a vida de seu marido.

Na ópera, a beleza e a força de caráter de Savitri são centrais para o enredo. Quando seu marido, Satyavan, está fadado a morrer, Savitri confronta o deus da morte, Yama, que vem reivindicar sua alma. Sua coragem, inteligência e profundo amor por Satyavan são enfatizados enquanto ela usa sua inteligência e determinação para negociar com Yama e, finalmente, enganá-lo, garantindo que a vida de seu marido seja poupada.

O retrato de Savitri por Gustav Holst através da música é dramático e poderoso, com a orquestração refletindo sua força interior e a profundidade emocional de sua personagem. Ela não é uma figura passiva; em vez disso, ela é ativa e assertiva, incorporando qualidades de graça, sabedoria e resiliência. Sua personagem na ópera é heroica e transcende representações típicas de mulheres em obras operísticas da época, tornando-a um símbolo de amor, sacrifício e triunfo sobre o destino.

Palavras-chave: sol, resiliência, inteligência, assertividade, amor.

Satyavan



Satyavan é retratado como um homem nobre e virtuoso, mas que está tragicamente condenado pelo destino. Baseado no mito do Mahabharata, Satyavan é retratado como um príncipe gentil e cordial, profundamente apaixonado por sua esposa, Savitri. Apesar de sua morte iminente, ele é um símbolo de inocência e retidão, incorporando uma força silenciosa.

Na ópera, Satyavan é retratado como inconsciente de seu destino, que é que ele está destinado a morrer dentro de um ano de seu casamento com Savitri. Sua inocência e pureza são destacadas, especialmente em suas cenas com Savitri. Ele a ama profundamente, e seu relacionamento é terno, cheio de afeição e devoção mútua.

Musicalmente, o retrato de Satyavan de Gustav Holst é mais contido em comparação ao de Savitri. Seu personagem é gentil e um tanto passivo, confiando na força de Savitri para enfrentar os desafios que enfrentam. Quando o deus da morte, Yama, vem para reivindicar sua alma, Satyavan se submete ao seu destino, mostrando uma aceitação pacífica da morte. No entanto, ele não luta ativamente contra ela — seu papel é mais como a figura amada e trágica cuja vida é salva pela coragem e inteligência de Savitri.

Assim, Satyavan não é a força ativa central na ópera; em vez disso, ele é retratado como uma figura nobre e virtuosa cujo destino está entrelaçado com o heroísmo de Savitri. Seu personagem serve como um catalisador para a jornada de Savitri, enfatizando temas de amor, destino e sacrifício.

Palavras-chave: príncipe, gentileza, inocência, passividade.

Yama



O personagem Yama, o deus da morte, é retratado como uma figura poderosa e um tanto imponente, mas também vinculado às leis do destino. Ele não é retratado como um personagem malévolo ou maligno, mas sim como uma força solene e inevitável da natureza que deve cumprir seu dever divino de reivindicar as almas dos mortos. Sua presença é imponente e autoritária, refletindo seu papel como o deus que supervisiona a morte. No entanto, Gustav Holst não retrata Yama como cruel; em vez disso, ele é uma figura que está simplesmente cumprindo seu papel na ordem cósmica. Seus motivos não são movidos pela malícia, mas pela necessidade de manter o equilíbrio entre a vida e a morte.

Na ópera, Yama entra para reivindicar a alma de Satyavan, e há uma certa inevitabilidade e distanciamento em suas ações. Ele não é um adversário de Savitri no sentido de um antagonista movido por animosidade pessoal. Em vez disso, Yama representa a força do destino e o fim natural que vem para todos os seres. Seu personagem é filosófico, refletindo sobre a natureza cíclica da vida e da morte, e sua música ressalta sua pesada responsabilidade.

Savitri, no entanto, confronta Yama com inteligência, determinação e amor inabalável, e é por meio desse confronto que a rígida adesão de Yama ao destino é desafiada. Embora Yama seja inicialmente resoluto em seu dever, ele acaba sendo movido pela determinação e compaixão de Savitri. No final, ele reconhece sua sabedoria e concede seu pedido, permitindo que Satyavan retorne à vida.

No geral, Yama é uma figura complexa: não apenas um arauto da morte, mas um deus que mantém uma lei universal, e cujo eventual abrandamento diante da força de Savitri destaca o tema da ópera de amor e o triunfo da vontade humana sobre o destino.

Palavras-chave: morte, pragmatismo, retidão, compaixão.

EM CENA: O TEATRO DO PATEO PARA A CIDADE

As apresentações teatrais no Pateo reedificado

No “Em Cena” online de maio, o nosso visitante virtual poderá conhecer, com mais detalhes, algumas das principais apresentações teatrais do Pateo do Collegio reedificado que compõem a exposição “Em cena: o teatro do Pateo para a cidade”.

Para a pesquisa, a equipe recorreu ao acervo da Biblioteca Pe. Antônio Vieira, que possui recortes de jornais, programas e fotos dessas apresentações, e de material de outras instituições disponível online, com acesso público.

Aos interessados em teatro, sejam os profissionais ou a plateia, esse conteúdo é muito rico ao trazer produções de décadas diferentes, com diretores e atores que fazem parte da história do teatro no Brasil, e principalmente na cidade de São Paulo.

Para aqueles que quiserem se aprofundar no tema, conhecendo mais sobre essas peças e suas produções, o material dessa pesquisa pertencente à nossa biblioteca está à disposição.

Boa visita ao “Em cena” de maio!

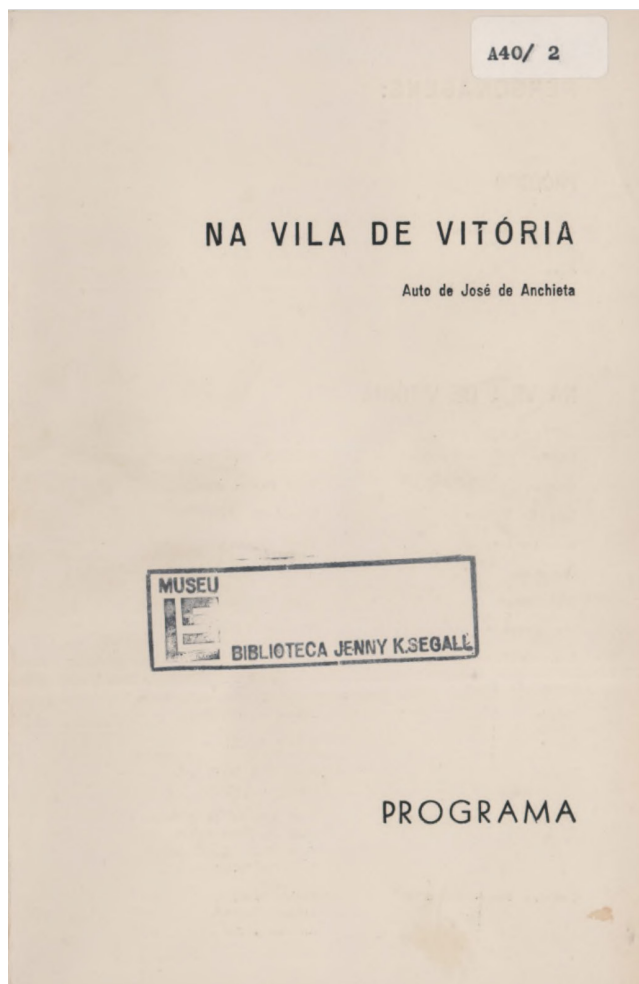
Na Vila de Vitória, 1965

Auto de José de Anchieta, direção de Alfredo Mesquita

Produção: Escola de Arte Dramática de São Paulo

Patrocínio: Comissão Nacional para as Comemorações do “Dia de Anchieta”

Apresentação: 28/08/1965, sábado, 21h, no torreão (atual oratório da Igreja de São José de Anchieta).



A encenação fez parte da programação do Dia de Anchieta, no ano em que foi criado o Dia de Anchieta através do Decreto nº 55.588, de 18 de janeiro de 1965, e nomeada a Comissão Nacional para as Comemorações do “Dia de Anchieta”. No ano seguinte, em 24 de dezembro de 1966, foi sancionada a Lei nº 5.196, pelo Presidente da República, Humberto Castello Branco, instituindo o Dia de Anchieta a ser comemorado no dia 09 de junho nas escolas primárias e médias do País. Essas comemorações duravam, geralmente, toda a semana do dia 09, o que deu origem ao termo “Semana Anchieta”. A efeméride proporcionou que a dramaturgia do homenageado passasse a ser mais estudada pelos especialistas e reproduzida em espetáculos apresentados em instituições culturais e educacionais.

Programa da peça *Na Vila de Vitória* disponível em: <http://mls.bireme.br/d/anchnvv/1965/anchnvv65prg01.pdf>

O que os jornais da época noticiaram

“Auto de Anchieta será levado ao Pátio do Colégio

O espetáculo vem sendo preparado há meses, para que possa ilustrar uma das facetas mais ricas do talento do ‘Apóstolo do Brasil’. Teatro de cunho apologetico, tendo por missão não só converter os indígenas, mas também manter os portugueses nos ensinamentos cristãos, êle foi fundamental para a tarefa colonizadora nos primórdios do País.”

Trecho de recorte de jornal de 24/08/1965.

“A EAD em auto de Anchieta no Pátio do Colégio

Sob os auspícios da Comissão Nacional para as Comemorações do ‘Dia de Anchieta’, o elenco da Escola de Arte Dramática de São Paulo apresenta, hoje, às (sic) 21 horas, no Pátio do Colégio, o auto “Na Vila de Vitória” dirigido por Alfredo Mesquita.

A proposta da montagem, disse-nos o encenador que, das obras anchietanas que leu, essa lhe parece a mais teatral, a mais movimentada, ensejando, portanto, um espetáculo de maior eficácia sobre o público. O auto se lhe afigura cenicamente melhor do que ‘Na festa de São Lourenço’, que a EAD apresentou em 1960. Como o original é bilingue, Hélio Lopes adaptou para o português os diálogos em espanhol. Apenas o embaixador que vem do Paraguai fala em castelhano, o que dá, no caso, maior comicidade ao papel.

MÉRITO

Afirma Alfredo Mesquita: ‘Com a montagem de Na Vila de Vitória, cheguei à conclusão de que Anchieta tinha uma real ideia a respeito de teatro e de psicologia. Não se pode simplesmente considerar primitivas as personagens, mas os papéis são bem caracterizados, como se observa na diferenciação dos diabos Lúcifer e Satanás. Ambos atingem ótimos efeitos cômicos, da mesma forma que a Ingratidão. O auto atua de fato sobre o público popular, ao qual se dirigia. Os papéis sérios da peça são o Governo, a Vila de Vitória, e as três personagens religiosas – Amor de Deus, Temor de Deus e São Maurício.’

[...]

APRESENTAÇÕES

A escolha do Pátio do Colégio para a estréia de ‘Na Vila de Vitória’ foi expressiva. Ali Anchieta fundou a cidade de São Paulo, tendo essa homenagem especial significado. O auto será levado, a seguir, a Santos, São Vicente, Itanhaém, São Sebastião, Ilhabela e Ubatuba. O espetáculo encerrará os festejos do IV Centenário do Rio de Janeiro, e irá ainda a Vitória, para participar das comemorações do aniversário da cidade.

No Pátio do Colégio, instalaram-se 200 cadeiras, havendo lugar, ainda, para que o público possa acompanhar de pé o espetáculo.”

Trecho de reportagem do jornal O Estado de São Paulo, de 28/08/1965.



Figurino e personagens da peça *Na Vila de Vitória*

Na festa de São Lourenço, 1978

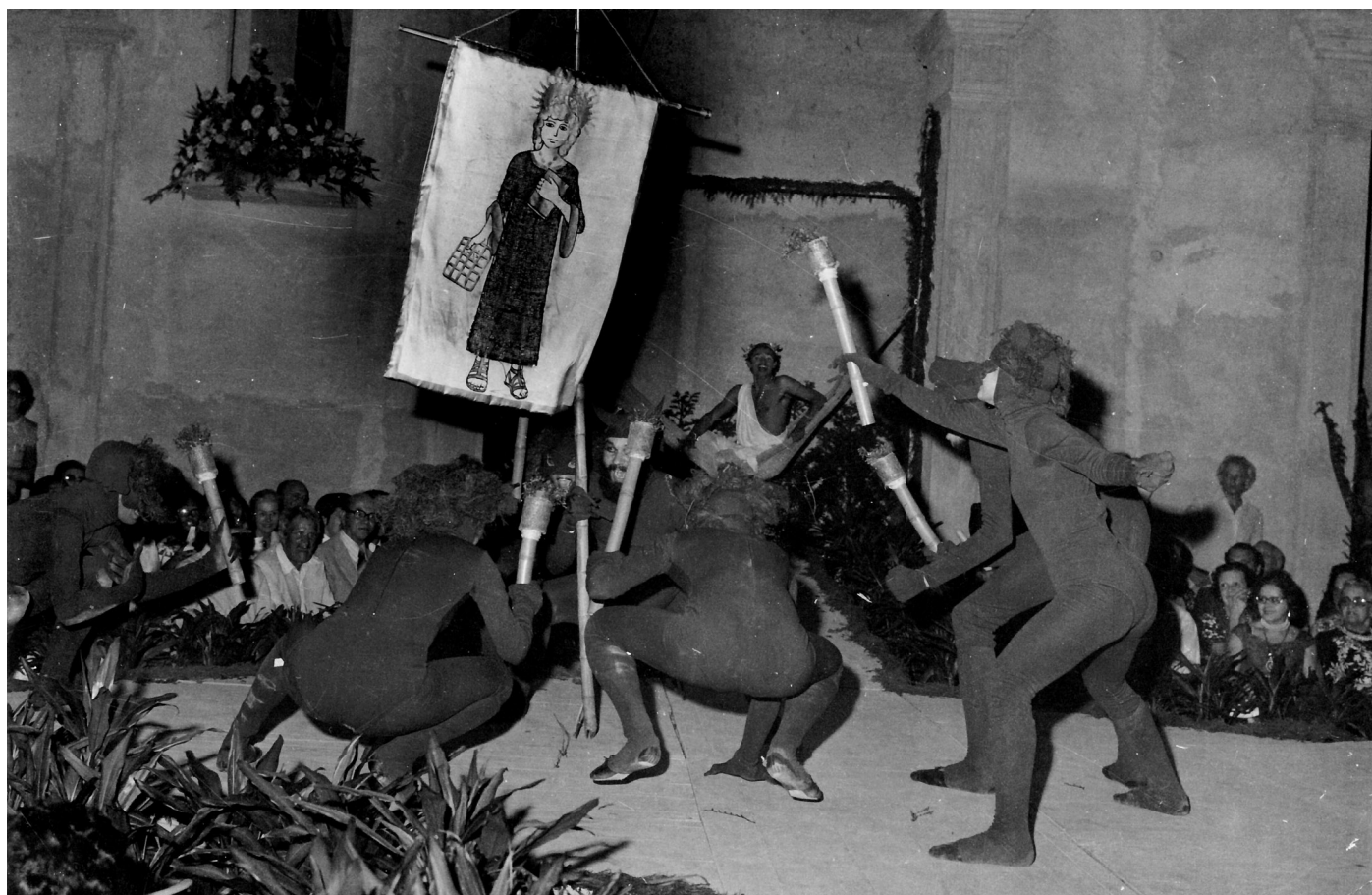
Auto de José de Anchieta, direção de Teresa Thiériot

Produção: Teko-Ha, do Curso Macunaíma

Patrocínio: Prefeitura do Município de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Teatros de São Paulo; copatrocínio: Sociedade Brasileira de Educação

Apresentação: 25 a 29/01; segunda temporada: 18/02 a 19/03, sábados, 20h e 22:30h; domingos, 18h e 21h, na Igreja do Pateo do Collegio.

Em 1978 o Pateo do Collegio ainda não havia sido inaugurado, mas, eventos culturais e religiosos já eram realizados no local; o auto “Na festa de São Lourenço” fez parte das comemorações da Prefeitura de São Paulo para o aniversário de 424 anos da cidade. O espetáculo estava programado para ficar em cartaz por cinco dias, mas teve sua temporada prorrogada diante do sucesso junto ao público.



Encenação do auto *Na festa de São Lourenço* na igreja do Pateo do Collegio

O que os jornais da época noticiaram

“Auto de Anchieta volta a cartaz

‘Na festa de São Lourenço’, o auto de Anchieta montado no Pátio do Colégio, em homenagem aos 424 anos da fundação de São Paulo, voltou a ser apresentado nos fins de semana por decisão do secretário municipal de Cultura, que considerou o êxito alcançado junto ao público e a significação histórica, literária e sociológica da obra. Escrita em 1587, a peça vale, segundo sua

diretora Teresa Thiériot, ‘como uma contribuição à cultura brasileira, por reunir elementos que ajudam a compreender a cultura brasileira do século XVI’. [...]

Segundo Teresa Thiériot, trata-se da mais teatral, em termos dramaturgicos, das peças de Anchieta. A diretora não se preocupou, como disse, em reconstruir rigorosamente uma encenação do século XVI, mas concebê-la ‘para a São Paulo de 1978’. As alterações foram, porém, apenas formais. O texto, o espírito e a estrutura dramática foram mantidos intactos, com a diferença de que, ao castelhano e ao tupi-guarani, do original, foi acrescentado o português, na versão metrificada do Pe. Armando Cardoso S.J.”

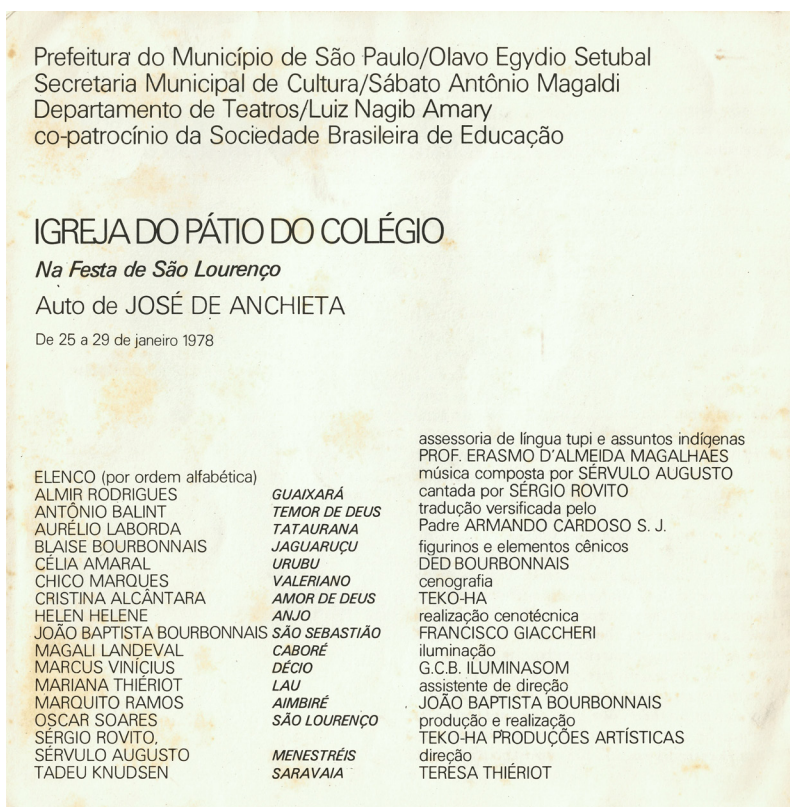
Trecho de reportagem do jornal O Estado de São Paulo, de 25/02/1978.

“Retrato de Anchieta numa frágil redução

Qual é o interesse de um texto de José de Anchieta para o espectador contemporâneo? Naturalmente a questão é muito simples e comporta infinitas soluções quando aplicada sobre uma obra rica de significações. Mas, no caso desses singelos autos dedicados à expansão de uma crença, o espectro de sugestões modernas é forçosamente reduzido.

Antes de mais nada interessa, hoje e sempre, o homem na história. Para o presente, a literatura de Anchieta é testemunho concreto de uma forma de participação europeia na nossa formação cultural. O trabalho do jesuíta é a primeira contribuição interessada que transcende o nível predatório de outras incursões em terras brasileiras.”

Trecho da reportagem do jornal O Estado de São Paulo, de autoria de Mariângela Alves de Lima, de 14/03/1978.



Capa do programa da peça *Na festa de São Lourenço*

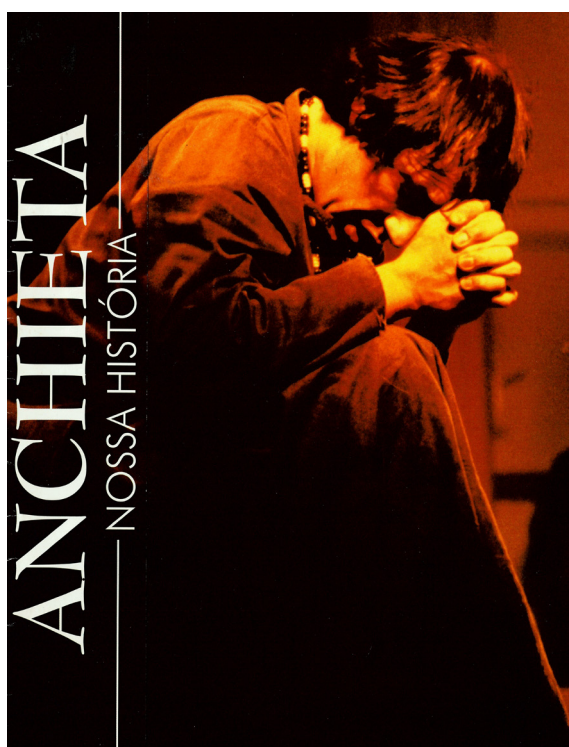
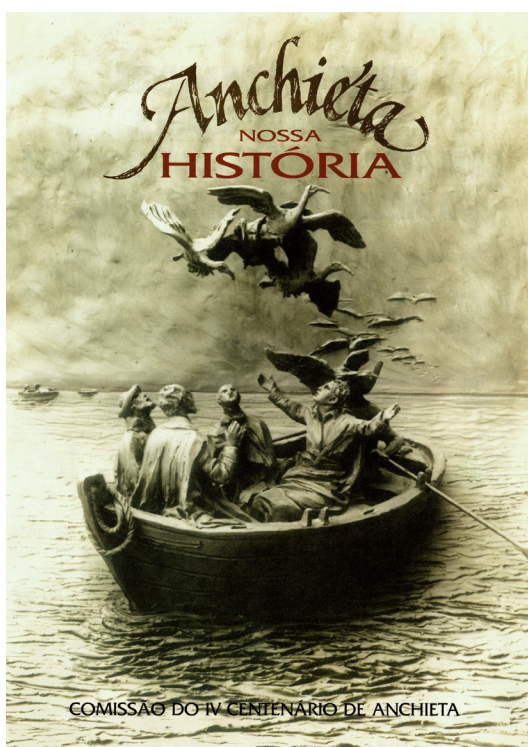
Anchieta, nossa história, 1997

Texto de Alceste Mandella e Alzira de Andrade, direção de Denise Del Vecchio

Produções: Comissão do IV Centenário de Anchieta (1997); Associação Internacional Anchieta e Pateo do Collegio (2001)

Patrocínios: Telesp, Sistema Telebrás - Lei Rouanet (1997); Petrobrás - Lei Rouanet (2001)

Criado para fazer parte das comemorações do quarto centenário da morte de Anchieta, em 1997, sob a coordenação do Pe. César Augusto dos Santos, SJ, o espetáculo teve duas temporadas brasileiras e uma temporada em Portugal. O espetáculo foi a estreia de Maria Fernanda Cândido como atriz, e em sua segunda temporada, em 2001, consolidou o Pateo do Collegio - nomeado efemeramente nesta época como Centro Cultural Pateo do Collegio - como um complexo histórico, cultural e religioso de tradição e prestígio na realização de eventos culturais. As duas temporadas brasileiras tiveram o mesmo elenco e coordenação, e foram apresentadas na Igreja São José de Anchieta e em outros locais da cidade de São Paulo.



Capa dos programas da peça Anchieta, nossa história, de 1997 e de 2001

Trecho das memórias da diretora Denise Del Vecchio

“No hotel reencontrei Maria Fernanda Cândido que também estava em Como uma Onda. Maria Fernanda era uma menina que eu tinha conhecido anos atrás numa peça de teatro produzida pelos padres jesuítas, sobre a vida do Padre José de Anchieta para comemorar o IV Centenário de Anchieta. Fui convidada pelo padre César Augusto, homem culto e sensível, para dirigir e levei um susto, porque, com meu passado e formação nunca fui muito próxima de questões religiosas. Fui honesta com o padre e disse que achava não ser a pessoa mais indicada para dirigir o trabalho. Ele, então, me fez uma pergunta e me propôs um desafio: se eu acreditava em Deus, e em caso de resposta positiva, se aceitava fazer o retiro espiritual de Santo Inácio. Para um iniciante, são oito dias sem falar, meditando e estudando a Bíblia. Eu aceitei, e Maria Fernanda

fez parte desse grupo, porque tinha estudado no Colégio São Luís e o padre a conhecia, assim como sua família. Ela trabalhava como modelo, era uma ótima aluna, e ele sugeriu que ela fizesse parte do elenco. [...] Fomos para o retiro, e a experiência do silêncio foi extremamente enriquecedora. Ela cobra uma disciplina e um autocontrole que normalmente não temos. Somos derramados, verborrágicos, perdulários com a palavra, e lá se vive a experiência da contenção, do pensamento, da meditação, do valor e do significado da palavra. Quer algo mais apropriado para o teatro? [...] Resolvi que dirigiria o espetáculo dando ênfase à fundação da cidade de São Paulo, que tem sua origem num colégio. Pudemos fazer esse trabalho dentro da igreja do Pátio do Colégio e o levamos para Coimbra, em Portugal. Lá tive a oportunidade de aumentar o espetáculo acrescentando oito atores portugueses ao elenco brasileiro, o que reforçou os aspectos da colonização portuguesa. Teve grande receptividade.”

Trecho do livro “Denise Del Vecchio: memórias da Lua”, de Tuna Dwek. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. pp. 159-161.

Acesso: <https://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.246/12.0.813.246.pdf>

O anúncio, 2000

Peça de Paul Claudel, direção de Marco Ribeiro

Produção: Centro Cultural Pateo do Collegio, Projeto Teatro no Pateo

Patrocínio: Petrobras – Lei Rouanet

Em cartaz: de 07/04 a 06/05/2000, de quinta a sábado, às 21h, na antiga cripta do Pateo do Collegio.

Em fins dos anos 1990 e início do ano 2000, a Província Brasil Centro-Leste destinou dois jesuítas para o Pateo com o objetivo de transformarem o espaço em um centro cultural. Desde o início da reconstrução até a inauguração do Museu Anchieta, em 1979, os eventos culturais eram pontuais e realizados nos espaços ainda por terminar. Na década de 1980 o forte foram os concertos na igreja já concluída e de acústica perfeita. Mas, ainda havia muito potencial a ser explorado...



Antiga cripta do Pateo do Collegio, local da encenação da peça *O anúncio*



O Projeto Teatro no Pateo, idealizado pelo Diretor de Projetos e Recursos do Pateo do Collegio, à época, Pe. César Augusto dos Santos, SJ, marcou a retomada do Pateo do Collegio como espaço de cultura aberto à população. A peça “O anúncio”, encenada na cripta, inaugurou a utilização do local, originalmente de funções religiosas e mantido fechado desde a reconstrução, para um novo espaço de cultura na cidade. O sucesso do projeto foi tamanho, que a peça ficou em cartaz por mais de três meses além da programação inicial.

Capa do programa da peça *O anúncio*, do ano 2000.

Savitri, um episódio do Mahabharata, 2024

Libreto de Gustav Holst

Direção musical: Thiago Tavares

Regência: Thiago Tavares e Alessandro Sangiorgi

Direção cênica: Keila Bueno

A apresentação, que ocorreu no dia 30 de novembro de 2024, na Igreja São José de Anchieta, é fruto da parceria do Pateo do Collegio com a Fundação Theatro Municipal de São Paulo. As instituições dialogam há décadas para a promoção cultural na cidade de São Paulo e desde 2024 estabeleceram séries de concertos realizados por alunos e profissionais da Escola Municipal de Música de São Paulo, movimentando com uma intensa programação o centro histórico da capital paulista.

Além de usar toda a capacidade atual do Ópera Studio, a escolha do Pateo do Collegio como local de apresentação foi muito relevante: o Pateo do Collegio foi a primeira Casa de Ópera da cidade de São Paulo, e abrigou, ainda no período colonial, um altar colateral em sua igreja dedicado à devoção às sete velas, onde as mulheres da cidade rezavam pelo retorno de seus maridos das excursões bandeirantes. O tema tem relação direta com o enredo da ópera, que compreende um episódio do Mahabharata, um dos poemas épicos mais importantes da literatura indiana e mundial, além de ser o mais longo da história, com cerca de 100 mil versos escritos em sânscrito há mais de dois mil anos.



Encenação da peça *Savitri* na Igreja São José de Anchieta

EM CENA: O TEATRO DO PATEO PARA A CIDADE

O teatro de Anchieta

Embora relativamente desconhecida do grande público, a produção teatral de José de Anchieta (1534-1597) é linguística e culturalmente rica e diversa, além de extensa. Ao todo, doze obras de dramaturgia atribuídas ao santo jesuíta chegaram à contemporaneidade, em manuscritos dispersos, desordenados e, por vezes, incompletos.

O trabalho de reunião e organização da produção literária anchietana foi realizado, em grande medida, por pesquisadores jesuítas, que ao longo de décadas recolheram manuscritos dispersos Brasil e mundo afora. Nesse sentido, destaca-se a atuação dos padres Armando Cardoso, Serafim Leite e Hélio Abranches Viotti, que vasculharam diversos arquivos em busca de documentos importantes para a história da Companhia de Jesus ou de seus confrades.

Reunidas as fontes, os inacianos contaram com a colaboração da tupinóloga Dra. Maria de Lourdes de Paula Martins, que realizou uma tradução mais precisa do Tupi Antigo. Isso permitiu que o teatro de Anchieta chegasse ao conhecimento público em 1954, quando é publicada uma compilação de diversas obras literárias do jesuíta, ainda, no entanto, com partes incompletas ou dispersas, por ser então desconhecida a estrutura dos autos.

Uma edição completa, organizada e completamente traduzida seria publicada pelo Pe. Armando Cardoso em 1977. Foi essa edição que nos permitiu produzir esta breve síntese do histórico de pesquisa e publicação do teatro de Anchieta. Com base nessa obra, oferecemos ao leitor uma lista das peças redigidas pelo “Apóstolo do Brasil”, contendo algumas informações sobre cada uma delas.

Boa leitura!

Auto da Pregação Universal

• Locais

São Paulo de Piratininga, São Vicente, Rio de Janeiro, Aldeia dos Reis Magos, entre outros.

• Data

25 de dezembro de 1561 (provável), primeira representação, em São Paulo, no atual Pateo do Collegio. 31 de dezembro de 1576, em São Vicente.

• Personagens

Moleiro, Guaixará, Aimbiré, Anjo, pecadores, indígenas.

• Cenários

Entrada da vila ou aldeia (1º ato). Adro da igreja (restante do auto).

• Línguas

Português, tupi e espanhol.

Primeira peça escrita por Anchieta, o Auto da Pregação Universal foi encenado pela primeira vez no Natal de 1561, em Piratininga, em frente ao atual Pateo do Collegio. Esta encenação é a primeira da qual temos registro em toda a história do Brasil – há a menção a outros autos antes da chegada de Anchieta, mas desconhecemos seu conteúdo e características. Por isso, e pela proximidade com nossa história, nos ateremos um pouco mais a ela.

Tendo consciência da diversidade de seu público na América Portuguesa, Anchieta traz elementos da cultura nativa e estrangeira à sua obra. Nesse sentido, usará como base a estrutura dos autos, encenações populares na península ibérica naquele período. Estes são caracterizados por um acentuado sentido moral e/ou edificante, frequentemente trazendo temas religiosos e em alguns casos a denúncia das falhas e pecados de pessoas de diversos setores da sociedade. É dessa tradição, vulgarizada entre nós pelos autos de Gil Vicente (c.1465 - c. 1536) e o célebre Auto da Barca do Inferno (1517), que Anchieta beberá para produzir sua dramaturgia.

No Brasil, a produção anchietana dará ao auto de tradição ibérica novas cores e sabores, especialmente incorporados para impactar e integrar as populações originárias ao projeto apostólico da Companhia de Jesus. Assim, veremos na estrutura do auto partes particularmente direcionadas aos indígenas, onde costumes da terra serão incorporados à cena. É o caso da cerimônia Tupi para o recebimento de um visitante ilustre, que incluía um acolhimento longe do povoado e o acompanhamento do forasteiro com música e canto até o líder da aldeia, que julgaria se o visitante em questão era *bom* para a comunidade, deixando-o permanecer, ou se era *mau*, condenando-o à morte. Esse cerimonial, observado por diversos jesuítas que atuaram no Brasil, é incorporado ao auto anchietano.

Além disso, o Auto da Pregação Universal pode ser considerado o mais antigo texto de literatura Tupi, sendo esta uma língua ágrafa. Dessa maneira, embora fosse voltado para a introdução de uma nova lógica religiosa aos ameríndios, o teatro de Anchieta contribuiu, efetivamente, para a preservação de parte da língua e cultura Tupi do século XVI.

Estruturalmente, o Auto da Pregação Universal é dividido em cinco atos. O primeiro, em português,

narra a história de um moleiro que perdeu seu pelote - espécie de casaco - de usar aos domingos, sua peça de roupa mais bela e valiosa. Em seguida, o segundo ato, em Tupi, narra a chegada dos demônios Guaixará e Aimbiré e seu domínio sobre o povo até a chegada do Anjo, que os expulsa. O terceiro ato apresenta os pecados dos portugueses, absolvidos por Nossa Senhora. Em seguida, o quarto ato representa uma festa, com cânticos e danças realizadas pelas crianças indígenas, comemorando a expulsão dos demônios e a absolvição dos pecados. No quinto e último ato, o moleiro volta a encontrar seu pelote vermelho – que, simbolicamente, representa a salvação por meio do sangue de Cristo, derramado em sua circuncisão logo após o nascimento.

Com seu tom festivo, cenas cômicas e alcance amplo – de onde, aliás, deriva seu nome – o Auto da Pregação Universal foi um grande sucesso, sendo encenado diversas vezes, por vários anos, ao longo da costa brasileira.

Na Festa de São Lourenço

- **Locais**

Aldeia de São Lourenço (atual Niterói).

- **Data**

10 de agosto de 1587.

- **Personagens**

São Lourenço, São Sebastião, Guaixará, Aimbiré, Saravaia, Tataurana, Urubu, Jaguaruçu, Caborê, Velha, Décio, Valeriano, Anjo da Guarda da aldeia, cativos e meninos indígenas.

- **Cenários**

Porto da aldeia e adro da capela de São Lourenço.

- **Línguas**

Português, tupi e espanhol.

Foi representado pela primeira vez no adro da Capela de São Lourenço, o núcleo do que viria a dar origem à cidade de Niterói, no dia 10 de agosto de 1578. Possui uma estrutura semelhante àquela do Auto da Pregação Universal, retirando-se a história do moleiro e incluindo a de São Lourenço, cujo martírio é representado no primeiro ato.

Curiosamente, os nomes dos demônios Guaixará e Aimberê são mantidos no segundo ato, sendo acrescentada uma terceira figura, o Saravaia. São estes também nomes de lideranças da Confederação dos Tamoios, conglomerado de grupos indígenas inimigo dos Tupiniquins e aliado dos franceses, expulsos da Baía de Guanabara em 1567. Esses demônios, como na Pregação Universal, são novamente expulsos, dessa vez com o auxílio do protetor da cidade do Rio de Janeiro: São Sebastião.

Neste auto, no entanto, os demônios têm uma participação mais intensa: retornam no terceiro ato, onde são ordenados pelos anjos e santos a punirem os imperadores romanos Décio e Valeriano, a quem é creditado o martírio de São Lourenço. Outro ponto de divergência é que as danças e cantigas indígenas são realizadas somente no quinto ato, concluindo a peça com uma procissão festiva e a instalação da imagem de São Lourenço no adro da igreja – simbolizando a renovação

da fé.

Em suma, *Na Festa de São Lourenço* possui estrutura e temática muito semelhantes às daquelas do *Auto da Pregação Universal*, com algumas adaptações para a festividade do santo e para melhor recepção entre o público da Baía de Guanabara.

Auto de São Sebastião

- **Locais**

Rio de Janeiro (prov.).

- **Data**

1584.

- **Personagens**

São Sebastião, Anjo (excerto preservado).

- **Cenários**

Porto da aldeia e adro da capela de São Lourenço.

- **Línguas**

Tupi (excerto preservado).

Infelizmente, apenas um pequeno trecho desta peça – isto é, algumas estrofes do quarto ato – se conservou até nossos tempos. Provavelmente fora encenada no Rio de Janeiro para a festa de São Sebastião, padroeiro da cidade, durante a chegada do Visitador dos Colégios da Companhia no Brasil, o Pe. Cristóvão de Gouveia, em 1584. De acordo com descrição de Fernão Cardim, que acompanhou Gouveia na ocasião, possuía uma estrutura semelhante à do *Auto de São Lourenço*, representada na mesma região alguns anos antes.

Na Aldeia de Guaraparim

- **Locais**

Guarapari, Espírito Santo.

- **Data**

1585 (prov.).

- **Personagens**

Anhanguçú, Tatapitera, Cauçuçu, Moroupiaroera, Alma de Pirataka, Anjo da Guarda, 10 meninos cantores e dançarinos.

- **Cenários**

Porto da aldeia e adro da igreja.

- **Línguas**

Tupi.

Este título, *Na Aldeia de Guaraparim*, não foi atribuído à peça por Anchieta, mas pela tupinóloga Maria de Lourdes de Paula Martins, que realizou o estudo e a tradução dos manuscritos. Trata-se

de um dos autos mais extensos do jesuíta, e o mais longo escrito exclusivamente em Tupi. Sua data é incerta, mas a mesma pesquisadora o situa entre os anos de 1589 a 1594. É possível que para sua redação Anchieta tenha se inspirado na peça *Díálogo da Ave Maria*, representada em 1584 por ocasião da visita do Pe. Cristóvão de Gouveia.

O enredo da peça pode ser resumido da seguinte maneira: os diabos Anhangüçu, Tatapitera, Caumondá e Moroupiaroera tentam dominar a aldeia de Guarapari. Ao verem uma alma saindo de um corpo humano, acusam-na de ter cometido pecados. Ela, no entanto, se defende pedindo a intercessão de Nossa Senhora. Em seguida, anjos expulsam os demônios e protegem a aldeia.

Recebimento do Pe. Marçal Beliarte

- **Locais**

Guarapari, Espírito Santo.

- **Data**

1589.

- **Personagens**

Indígena, Diabos, Anjo, 10 meninos dançarinos.

- **Cenários**

Porto da aldeia e adro da igreja.

- **Línguas**

Português e Tupi.

Auto composto para a recepção do novo Provincial do Brasil, o Pe. Marçal Beliarte, que sucedera Anchieta no cargo em 1588. Foi encenada no final de 1589, em Guarapari, quando Baliarte realiza sua primeira visita ao Espírito Santo. Os manuscritos da obra foram integralmente conservados, sem dispersão de páginas ou trechos, sendo possível observar com clareza a estrutura e a divisão dos atos.

Recebimento do Pe. Bartolomeu Simões Pereira

- **Locais**

Aldeia indígena do Espírito Santo.

- **Data**

1591 ou 1592.

- **Personagens**

2 indígenas, um colono português. 10 cantores, recitadores e dançarinos.

- **Cenários**

Porto da aldeia e adro da igreja.

- **Línguas**

Português e Tupi.

Bartolomeu Simões Pereira foi um padre nomeado pelo rei de Portugal, Dom Sebastião, para a circunscrição eclesiástica do Rio de Janeiro, em 1577. Entre 1592 e 1593 realiza uma visita a seu amigo José de Anchieta, que então encontrava-se no Espírito Santo, com quem percorre aldeias indígenas para crismar ameríndios batizados. Para recebê-lo, Anchieta compõe este pequeno auto, à semelhança do que fizera, dois anos antes, ao Pe. Beliarte.

Diálogo do Pe. Pero Dias Mártir

- **Locais**

São Vicente ou Salvador.

- **Data**

1575 ou 1592.

- **Personagens**

Grupo de alunos do Colégio, recitadores e cantores. Cristo e Pero Dias Mártir.

- **Cenários**

Porto e adro da igreja.

- **Línguas**

Espanhol.

Trata-se de uma encenação mais curta, provavelmente redigida para o recebimento de uma imagem do mártir Pero Dias. É composta por dois poemas que seriam recitados na ocasião, representando um diálogo entre Pero Dias e Cristo – que interpola ao mártir uma série de questões, numa espécie de teste de fé.

Pero Dias (c. 1526 – 1571) foi o padre quem relatou a execução dos 40 Mártires do Brasil, liderados por Inácio de Azevedo, por corsários huguenotes. Ele próprio teve o mesmo destino, sendo martirizado no ano seguinte por holandeses calvinistas quando estava prestes a chegar em solo brasileiro.

Dia de Assunção em Reritiba

- **Locais**

Reritiba (atual Anchieta), Espírito Santo.

- **Data**

15 de agosto de 1590.

- **Personagens**

Anjo, Diabo, Indígenas.

- **Cenários**

Porto da aldeia, adro e nave da igreja.

- **Línguas**

Tupi.

Encenado no aldeamento de Reritiba – local de morte de Anchieta – no dia 15 de agosto de 1590,

por e para os milhares de indígenas que ali viviam. Inteiramente escrita em Tupi, o auto se iniciava com uma saudação no porto, onde um coro de crianças louvava a chegada da imagem de Nossa Senhora da Assunção. Em seguida, em procissão, levava-se a imagem até o adro da igreja, onde o segundo ato acontecia: a discussão entre o anjo e os diabos, que acabam expulsos da aldeia. Depois, duas danças indígenas celebravam a fuga dos diabos, e, no quarto ato, três representantes de diferentes aldeias e etnias indígenas vêm exaltar a Virgem Maria. No quinto e último ato, já dentro da igreja, os fiéis despediam-se beijando a imagem, ao som de uma cantiga em Tupi.

Auto de Santa Úrsula

- **Locais**

Vitória, Espírito Santo.

- **Data**

1585 ou 1595.

- **Personagens**

Diabo, Anjo, Vila de Vitória, São Vital, São Maurício, Santa Úrsula, meninos recitadores, cantores e dançarinos.

- **Cenários**

Porto de Vitória e adro da igreja de Santiago (atual Palácio Anchieta).

- **Línguas**

Português.

Todo redigido em português, este pequeno auto fora oferecido à Confraria das Onze Mil Virgens, em Vitória, e é provavelmente datado de 1585 ou 1595. É composto por uma cantiga em homenagem a Santa Úrsula, seguida de procissão. No adro da igreja, o demônio tenta impedir a chegada da santa, mas é expulso por um anjo. Nos atos seguintes, celebra-se a chegada da virgem na igreja e a proteção dela à vila de Vitória contra a incursão de corsários estrangeiros. Embora seja uma peça curta, serviu como base para a composição de um auto mais extenso: Na Vila de Vitória.

Na Vila de Vitória (Auto de São Maurício)

- **Locais**

Vitória, Espírito Santo.

- **Data**

22 de setembro de 1595.

- **Personagens**

Satanás, Lúcifer, São Maurício, Vila de Vitória, Bom Governo, Ingratidão, Embaixador do Rio da Prata, São Vitor, Temor e Amor a Deus.

- **Cenários**

Porto de Vitória e adro da igreja de Santiago (atual Palácio Anchieta).

- **Línguas**

Os últimos dez anos da vida de Anchieta, após deixar o cargo de Provincial do Brasil, em 1587, são de intensa atividade literária. É dessa época o Auto de São Maurício, também chamado de Na Vila de Vitória, uma das últimas obras do jesuíta, encenada em 1595 – apenas dois anos antes de sua morte.

Sua produção está ligada à igreja de Santiago, do Colégio da Companhia em Vitória e, mais especificamente, à Confraria de São Maurício, sediada naquele templo. Provavelmente foi encenada por alunos do colégio e membros da confraria.

O auto inicia-se no porto, onde é apresentado o primeiro ato, com o recebimento da relíquia de São Maurício. Em seguida, leva-se a relíquia em procissão até o adro da igreja, onde é realizada a parte principal do auto. Nesta peça, vemos personagens inovadoras dentro da obra anchietana: as personificações da Vila de Vitória, do Bom Governo, da Velha Ingratidão e do Temor e Amor de Deus.

Recebimento do Pe. Marcos da Costa

- **Locais**

Reritiba (atual Anchieta), Espírito Santo.

- **Data**

1596.

- **Personagens**

Quatro meninos para a atuação; oito meninos para a dança e o coro.

- **Cenários**

Porto de Reritiba e adro da igreja.

- **Línguas**

Português e Tupi.

Pequeno auto composto para o recebimento, em Reritiba, do Pe. Marcos da Costa, nomeado Superior do Espírito Santo. Foi encenada nos primeiros meses de 1596. Como os outros autos de recebimento de pessoas ilustres, buscava atrair as autoridades eclesiásticas para a importância das missões junto aos indígenas.

Na Visitação de Santa Isabel

- **Locais**

Vila Velha, Espírito Santo.

- **Data**

2 de julho de 1597.

- **Personagens**

Santa Isabel, Romeiro e seus companheiros, Maria e 3 anjos.

- **Cenários**

Adro da Igreja do Rosário de Vila Velha.

- **Línguas**

Espanhol.

Última obra escrita por José de Anchieta, cerca de um mês antes de sua morte – Pe. Cardoso menciona que é possível perceber a saúde debilitada do jesuíta no manuscrito, onde as letras parecem escritas por mãos trêmulas. Foi inteiramente redigido em espanhol, a partir de um pedido da Confraria da Misericórdia de Vila Velha, e apresentada no dia 2 de julho, já após a morte de Anchieta.

É um auto bastante distinto dos outros, com diálogos mais extensos e uma parte de espetáculos menor, tendo em vista o público a que se dirigia – um público religioso, diferente de outros autos que se direcionavam a um público mais amplo. Trata-se de um Auto de Devoção, com caráter mais sério: não há nenhuma parte de comédia, nem demônios ou outros personagens cômicos. Era encenada no contexto da Festa da Visitação, que relembra a visita de Maria à sua prima Isabel – padroeira da Santa Casa de Misericórdia, de quem Anchieta recebe o pedido para a composição do auto – e a trama gira em torno da entrega de Cristo por sua mãe à família de Isabel, para purificá-la.

EM CENA:

O TEATRO DO PATEO PARA A CIDADE

Transformações urbanas

No século XIX, São Paulo viu seu perímetro urbano ser profundamente transformado, com o crescimento econômico trazido pelo café e a adoção de novos materiais e técnicas construtivas. A partir da década de 1850, a taipa de pilão - técnica baseada no barro socado e introduzida no local pelos jesuítas, na construção do Colégio de São Paulo - passava a ser substituída pelo uso de tijolos, com diversas olarias sendo instaladas nas cercanias da cidade naquele momento. Muitas delas se concentravam às margens do rio Tietê, favorecendo o escoamento do produto e a coleta de matéria prima, sobretudo água e argila, para a produção de tijolos e telhas.

Começava a transformação de São Paulo de uma vila colonial, simples e rústica, em uma cidade alinhada com o que se entendia como moderno, tomando por modelo as grandes cidades europeias, como Londres e, principalmente, Paris. Nesse sentido, as linhas e traços da nova São Paulo serão baseados na arquitetura neoclássica, então em moda na Europa e referência, naquele contexto, de beleza e modernidade.

O Pateo do Collegio, conhecido na época como Largo do Palácio, será um dos palcos dessa transformação. Sediando o Palácio de Governo e representando um dos principais edifícios da administração pública e de circulação da alta sociedade, todo o largo passará por uma expressiva reformulação, concentrada no último quartel do século XIX.



Palácio do Governo de São Paulo, Thomas Ender - 1817

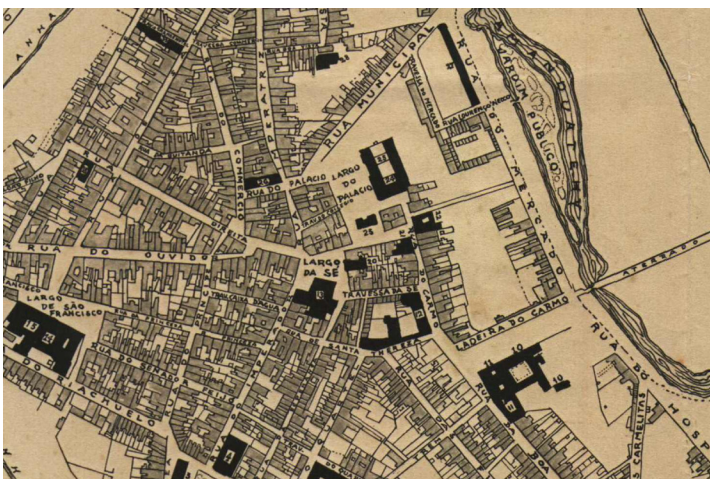
Preservando os traços da arquitetura colonial portuguesa, o edifício do Palácio de Governo possuía uma ala perpendicular, incluída no século XVIII, que conferiu um formato de “L” ao prédio. Em frente a ele, abria-se uma ampla praça - outrora o terreiro da

igreja – reservada a grandes reuniões sociais, como festas, procissões e atos cívicos. Este uso foi registrado em fotografia por Militão Augusto de Azevedo, em 1862, que também documenta o edifício em suas feições coloniais.

Já na década de 1870, toda a edificação do palácio foi remodelada, adequando sua fachada ao estilo neoclássico. Esta obra foi realizada pelo engenheiro Marie François Eusèbe Stevaux (1826-1904), francês radicado no Brasil. Stevaux passa a prestar serviços para o Governo da Província de São Paulo entre 1876 e o início de 1877, e é precisamente neste ano que é contratado para promover a reforma do edifício.

Nesta ocasião, além da reforma estilística, toda a ala perpendicular do palácio foi removida. O próprio Largo passou por intensa transformação, com a implementação de um jardim, a instalação de uma fonte e a construção de um coreto, onde bandas musicais se apresentavam todas as quintas-feiras. Dessa forma, esta área é convertida de um espaço cívico para um local de circulação da alta sociedade, onde os membros da elite paulistana transitavam para verem e serem vistos.

O processo de reformulação do Largo do Palácio também envolveu as edificações circundantes, onde, entre outras construções, em um passado recente havia funcionado a Casa de Ópera, demolida em 1870 . Nesse sentido, o governo da província optou por implementar naquele mesmo terreno a construção de dois edifícios de repartições públicas: a Secretaria da Fazenda e do Tesouro e a Secretaria da Agricultura. Para a realização da obra, foi contratado o escritório de um arquiteto recém-chegado a São Paulo, mas cujo nome ficaria profundamente marcado na história da cidade e materializado nos múltiplos edifícios que projetou: Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1926). A construção do primeiro edifício, que abrigou a Secretaria da Fazenda, iniciou-se em 1881, sendo inaugurado dez anos depois. Já o segundo prédio, da Secretaria da Agricultura, foi inaugurado em 1896 – atualmente, esse edifício abriga o Museu das Favelas.



Planta da cidade de São Paulo, 1881, mostra o Palácio do Governo já sem a ala perpendicular e a área destinada às secretarias da Fazenda e Agricultura.

Ao passo que todo o Largo era transformado, permanecia no terreno o único vínculo material remanescente do período colonial daquele espaço: a seiscentista igreja dos jesuítas. Após a Proclamação da República e a implementação de um estado laico, esse local passa a ser palco de disputas cada vez mais intensas entre o Governo e a Igreja. Em 1891, o então Presidente da Província de São Paulo, Jorge Tibiriçá Piratininga (1855-1928), decidiu pela demolição da antiga capela, processo ao qual resistiram figuras do clero e da elite local, que conseguiram impedir sua execução.

Apesar do embate e da resistência, a demolição da antiga igreja não tardou a acontecer. O edifício, já bicentenário, estava em completo abandono por parte do poder público, e teve seu telhado desabado após uma forte tempestade em 1896. Sob a alegação de que a igreja já não oferecia segurança à população e de uma suposta impossibilidade de recuperação, o governo logrou a demolição do templo e a completa laicização daquele espaço. Paralelamente, a demolição simbolizou também a descaracterização do uso original a que esse local era dedicado: a cidade perdia, assim, o vínculo material de sua origem com a atuação da Companhia de Jesus.



Altar-mor da antiga igreja do Bom Jesus após o desabamento de seu teto em 1896.

A destruição da antiga igreja, aliada à rápida transformação da cidade em geral e desse espaço em particular, conferiu ao Largo do Palácio um caráter de transitoriedade cada vez mais evidente. A torre, que em tempos anteriores abrigou um campanário e marcou o tempo um tanto mais lento do ritmo de vida no período colonial, deu espaço a um amplo torreão neoclássico, conjugado a uma nova ala perpendicular do palácio. Já o terreno da igreja deu lugar a uma via pública, que ligava as atuais ruas Roberto Simonsen e Boa Vista.

Não havia nada, portanto, que marcasse aquele local como o berço de São Paulo – seja em termos materiais ou simbólicos. Ao mesmo tempo, não havia nenhum monumento construído em homenagem aos fundadores da cidade, não obstante a grande produção historiográfica realizada naquela época com a valorização de figuras como os bandeirantes e os jesuítas. Dessa forma, a partir de um embate entre os engenheiros Adolfo Pinto e Ramos de Azevedo, em 1909, inicia-se um concurso para a realização de um monumento em homenagem à fundação de São Paulo.

No dia 11 de junho de 1925, era finalmente inaugurado, com grande pompa, o monumento Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo, de autoria do escultor ítalo-brasileiro Amadeu Zani (1869-1944). O conjunto de esculturas fazia homenagens expressivamente aos jesuítas e a Anchieta, com representações de cenas clássicas da iconografia histórica paulistana, como a missa do dia 25 de janeiro de 1554 e o cerco de Piratininga (1562). A sucessiva transformação dos usos e sentidos desse espaço, aliado ao movimento de apagamento e posterior resgate da memória jesuítica, revela uma postura contraditória por parte do governo paulista. Como evidencia a pesquisadora Solange Ferraz de Lima, em estudo analítico das transformações do Pateo do Collegio ao longo do tempo,

“A idéia de ali instalar-se um monumento é reveladora de um paradoxo: a necessidade de marcar fisicamente o lugar de fundação com um dispositivo de memória coletiva representa, na verdade, o esvaziamento de todas aquelas práticas que dotavam este espaço de sua carga simbólica e ativa em significações e usos. Essa memória de efeméride, reduzida à fruição em trânsito, cumpre uma função pretensamente compensatória da perda que a “vocalização” de circulação imputou aos usuários da cidade e desse espaço em particular.”

A disputa pela narrativa e simbologia desse local tão importante para a cidade se intensificará ao longo da primeira metade do século XX, passando pelo resgate do nome anterior do logradouro: de Largo do Palácio a Pátio do Colégio, em um embate conhecido na historiografia como a Batalha das Placas.

Mais tarde, impulsionado pela efeméride do IV Centenário, o movimento de restauração histórica deste local culminará na devolução do terreno para a Companhia de Jesus e na reconstrução da igreja e colégio. Esse, no entanto, é um processo que abordamos de forma mais detalhada em nossas exposições físicas do Museu Anchieta. Não deixe de nos visitar para saber mais sobre a história do Pátio do Colégio e a transformação deste espaço em um centro cultural, voltado à preservação, estudo e divulgação da história de São Paulo e da memória jesuítica - sem jamais abrir mão de nosso espírito e missão de promover a dignidade humana por meio de atividades culturais e religiosas.

EM CENA:

O TEATRO DO PATEO PARA A CIDADE

Os teatros de São Paulo no século XIX

Durante o século XVIII na cidade de São Paulo, nesse momento ainda subordinada a um status provincial muito menor do que seria futuramente, houve a construção dos primeiros espaços destinados a espetáculos musicais e teatrais: as Casas de Ópera. Uma delas ficava localizada na Rua de São Bento, e a outra no Palácio dos Governadores da época, onde atualmente se encontra o Pateo do Collegio. Dentro desses locais, havia a apresentação de um repertório musical bem variado, desde farsas até tragédias, as quais eram denominadas popularmente e genericamente como “óperas”. Conforme apresentado por Edson Silva¹, os artistas responsáveis por encenar essas obras eram comumente pessoas das mais baixas camadas sociais, como negros alforriados, professores de primeiras letras, estudantes ou pequenos funcionários públicos.

Apesar do imponente nome recebido por esses lugares, as construções em si não tinham nada que as diferia propriamente de outros sobrados da região. A Casa de Ópera do Palácio, por exemplo, era feita de taipa, com paredes de barro, sem ornamentos arquitetônicos, e o espaço por fora não parecia de fato o que era. Ao mesmo tempo, era um edifício com passagem estreita, iluminação precária, poucas decorações, e bancos de madeira que eram destinados para caber 350 pessoas na plateia². Nesse sentido, a precariedade e baixo uso desses espaços dialogam especialmente com o contexto da própria São Paulo da época, uma pequena vila, ainda com poucos retornos financeiros, que tinha uma importância apenas regional.

Ao longo do século XIX, a cidade é impulsionada sobretudo pelo enorme comércio cafeeiro, que promoveu uma expansão urbana notável, no quesito em que foram se instalando pessoas, lojas, restaurantes e hotéis que iriam servir para essa nova São Paulo. Ao mesmo tempo, as primeiras correntes imigratórias da região também foram de grande valia não só para o aumento populacional, mas também por contribuir com a dispersão pelo gosto da música, especialmente as advindas da Itália e Alemanha. Dessa maneira, essas mudanças vividas gradualmente fomentaram o crescimento de atividades de lazer para o público, colaborando para a fundação de novos teatros.

Um dos primeiros locais que representam essa expansão cultural do período foi o Teatro do Palácio. Fundado entre os anos de 1811 e 1813, funcionava anexado ao Palácio dos Governadores, e apesar de termos poucas informações sobre ele, sabe-se que em 1832 o espaço foi cedido para a Sociedade Harmonia Paulistana, adotando posteriormente o

1 SILVA, Edson Santos. De arribanas a teatros: espaços teatrais em São Paulo no século XIX. In: Pitágoras, 500, vol. 2. 2012. P. 85.

2 VIANA, Fausto R. P. Elaboração e viabilidade de um museu de teatro na cidade de São Paulo. Tese apresentada ao Departamento de Arquitetura, Urbanismo, Geografia e Artes Plásticas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias para obtenção do Grau de Doutor em Museologia. Lisboa, 2010. P. 109.

nome de Teatro Harmonia Paulista.

No ano de 1827, foi fundada a Academia de Direito Paulista, na região do Largo de São Francisco, trazendo um grupo de agentes muito importantes para esse contexto teatral: os estudantes dessa instituição. Já nos primeiros anos após a fundação da faculdade, um grupo de alunos formou uma sociedade acadêmica e alugou o prédio da Casa da Ópera com o objetivo de realizar atividades voltadas para o teatro acadêmico. Nesse sentido, é importante destacar que durante esse período houve a ação de nomes fundamentais não só para a expansão teatral, mas também para o contexto literário do movimento romântico, como Álvares de Azevedo, Castro Alves, José de Alencar, entre outros¹. Tal presença é interessante pois durante esse período, especialmente devido ao momento de Independência do Brasil, esses autores foram de grande auxílio para a construção de uma identidade nacional, não só pelo que escreviam, mas também pelas suas contribuições nesses espaços de dramaturgia.

O ano de 1860 marcou o fim do Teatro do Palácio, que recebeu ordem de ser demolido devido ao risco de incêndio. No mesmo ano, ocorreu a fundação do Teatro do Batuíra, uma modesta construção que funcionava na Rua da Cruz Preta, número 10, atual Rua Quintino Bocaiúva. Tal qual os outros edifícios mencionados, também não era de grande luxuosidade, e possuía um espaço pequeno para plateia, não comportando mais que 200 espectadores, que eram em sua maioria os estudantes da Academia de Direito.

Em 1864, foi inaugurado provavelmente o mais famoso edifício teatral do século, o Teatro São José, localizado na atual Praça João Mendes. A construção desse espaço causou grande repercussão entre o público, visto que seu projeto visava estabelecer um edifício majestoso, com camarotes, tribunas para camarins, largos corredores e um grande espaço para contemplar a plateia. Entretanto, o projeto luxuoso não se cumpriu, e no momento da abertura do São José suas obras ainda não haviam sido concluídas, logo, ele apresentava defeitos estruturais notáveis, como uma acústica deficiente, acomodações inadequadas para os artistas, e plateia com pouca capacidade de público, visto que algumas pessoas só conseguiam assistir os espetáculos com cadeiras levadas pelos escravos.



Imagem: mapa de S. Paulo, 1877

¹ VIANA, Fausto R. P. Elaboração e viabilidade de um museu de teatro na cidade de São Paulo. Tese apresentada ao Departamento de Arquitetura, Urbanismo, Geografia e Artes Plásticas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias para obtenção do Grau de Doutor em Museologia. Lisboa, 2010. P. 111.

Apesar desses problemas, em 1874 as reformas desse local foram finalizadas, e tendo nesse momento mais espaço para comportar o público, o São José conseguiu atrair grandes nomes e companhias para São Paulo. Além dos próprios estudantes da faculdade no Largo de São Francisco, vieram muitas companhias do Rio de Janeiro, cantores líricos de diversos países, companhias espanholas e portuguesas, e uma plateia que viajava de outras cidades apenas para acompanhar as encenações daquele lugar.

Durante essa mesma década, as modificações vividas na cidade atingiam o seu auge, as ondas imigratórias já eram uma realidade, e o aumento do consumo musical também, muito por causa das canções trazidas por esses novos habitantes. Ao mesmo tempo, a construção de uma estrada de ferro que ligava São Paulo com o Rio de Janeiro em 1877 também promovia um maior deslocamento interno, que foi acompanhado com um grande surto de construção dos teatros¹.

Dentre eles, é interessante destacar o espaço do Teatro Provisório Paulistano (1873), que sofreu com fechamentos e reaberturas ao longo de sua história, encerrando definitivamente suas atividades no final do século já com o nome de Teatro Apolo. Além dele, o Teatro Politeama (1892), um barracão de zinco muito amplo, com espaço para cerca de 564 cadeiras na plateia, era conhecido popularmente por ter a melhor acústica da cidade, mas infelizmente pegou fogo no ano de 1914, consequentemente sendo destruído.

Por fim, a última dessas construções do século XIX foi o Teatro Santana (1900), erguido no local onde ficava o Apolo, possuía muito mais pompa do que a maioria de seus antecessores, com melhor iluminação e assentos similares aos modernos teatros da Europa, mas foi vendido em 1912 ao governo para a construção do Viaduto Boa Vista. Sobre esses lugares, especialmente os mais antigos sofreram muito devido a competição com o São José, visto que ele conseguia atrair mais o público para as apresentações.

Porém, o ano de 1898 trouxe uma nova direção para a vida teatral de São Paulo, pois no dia 15 de fevereiro desse ano, um grande incêndio tomou o prédio do Teatro São José, que precisou ser fechado em decorrência dessa tragédia. A reinauguração só aconteceria no ano de 1909, agora na região do Vale do Anhangabaú. No dia da reabertura, um grande público pôde prestigiar a execução do Hino Nacional seguida da introdução da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes², baseada na obra literária de mesmo nome escrita por José de Alencar.

Sobre o teor dos espetáculos que eram apresentados na cidade, Ernani Silva Bruno³ aponta em sua obra que apesar de uma relativa variedade estilística, ainda chamavam muita atenção no final do século peças com carga mais dramática e trágica, como *O Conde de Monte Cristo*, *As Duas Órfãs*, ou *Os Sete Infantes de Lara*. Nesse sentido, um autor teatral que ganhou uma projeção local na época foi Francisco Emílio Opperman,

1 BRUNO, Ernani Silva. História e tradições da cidade de São Paulo. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. Volume 3. p. 1302.

2 VIANA, Fausto R. P. Elaboração e viabilidade de um museu de teatro na cidade de São Paulo. Tese apresentada ao Departamento de Arquitetura, Urbanismo, Geografia e Artes Plásticas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias para obtenção do Grau de Doutor em Museologia. Lisboa, 2010. P. 116.

3 BRUNO, Ernani Silva. História e tradições da cidade de São Paulo. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. Volume 3. pp. 1296-1299

apelidado de Chico Metralha, que costumava escrever obras com um tom parecido com as citadas anteriormente.

Outro momento que chamava atenção na cidade certamente era quando o Teatro São José estreava alguma das companhias famosas da corte, em sua maioria com astros portugueses e atrizes francesas, que apresentavam dramalhões, comédias, operetas etc. Ao mesmo tempo, outros grupos estrangeiros se tornaram bem famosos durante o período, como o Grupo Dramático Gil Vicente e a Sociedade Germânia, que apresentava operetas de sucesso, demonstrando novamente a incidência musical como aliada da repercussão teatral.

Em relação ao público que consumia tais encenações, a maior parte pertencia a uma elite que podia ter acesso aos espetáculos. Ao final do século, essa camada cada vez mais letrada e culta já não se agradava mais por boa parte do que era apresentado nos teatros, clamando então por uma nova estilização da arte de encenar.

Sendo assim, já no início do século XX, surgiu um espaço responsável por suprir essa demanda de mudança cultural que parte do público almejava: o Theatro Municipal de São Paulo, construído no Vale do Anhangabaú. Tendo o início de sua construção em 1903 e finalizada em 1911, o suntuoso edifício contava com uma arquitetura externa em estilo barroco, que os artistas italianos chamam de “seicento”. Ademais, as técnicas e materiais para a realização do projeto possuíam um estilo europeu marcante, conseguindo trazer toda a elegância e luxuosidade que muitos esperavam para a cidade. Dessa forma, o Municipal já no início de seu funcionamento conseguiu se firmar no imaginário popular como uma das construções mais belas da cidade, tendo ao todo sete pavimentos divididos em um amplo espaço, e uma lotação de 1816 lugares, podendo comportar uma extensa plateia.



Foto: Theatro Municipal em construção

No dia de sua inauguração, 11 de setembro de 1911, a primeira apresentação tocada pela orquestra também foi a abertura da ópera *O Guarani*¹, demonstrando mais uma vez o quão fundamental foi o movimento do romantismo para esse momento, especialmente na criação da identidade nacional. Assim sendo, o Municipal entrou fortemente na vida paulistana, estabelecendo uma renovação no cenário cultural da cidade. Portanto, entende-se que o local em questão, além de constituir um marco temporal de finalização das mudanças iniciadas ao longo do XIX, também promoveu um marco simbólico, trazendo novas dinâmicas para a realidade artística de São Paulo.

1 VIANA, Fausto R. P. Elaboração e viabilidade de um museu de teatro na cidade de São Paulo. Tese apresentada ao Departamento de Arquitetura, Urbanismo, Geografia e Artes Plásticas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias para obtenção do Grau de Doutor em Museologia. Lisboa, 2010. P. 120.

EM CENA:

O TEATRO DO PATEO PARA A CIDADE

Teatro e Sociabilidade no Brasil do Século XVIII: as Casas de Ópera

O século XVIII foi um período de intensas transformações culturais, sociais e políticas em todo o mundo ocidental, que levariam, por exemplo, a uma separação cada vez maior entre o Estado e a Igreja e ao surgimento de uma vida pública, com a multiplicação de cafés, clubes literários e academias, ambientes voltados para a discussão e partilha de ideias. No Brasil, essas mudanças serão simbolizadas, entre outras coisas, pelas Casas de Ópera, que representaram um novo modelo de consumo de arte e de sociabilidade nas principais cidades da América Portuguesa¹.

No campo das artes, a primeira metade do século XVIII foi marcada, na Europa, pelo conjunto de valores estéticos, ideológicos e simbólicos conhecido como a arte barroca. Em relação à música, o período barroco representou o surgimento de novos gêneros musicais – como as cantatas, as sonatas e os concertos – e uma ênfase cada vez maior na virtuosidade e habilidade dos solistas, que passaram a se destacar frente aos outros instrumentos dos conjuntos. Na historiografia da música, com frequência define-se como um possível marco do início da música barroca o surgimento da ópera, nos anos finais do século XVI².

Naquele contexto, a ópera - plural de opus, obra, em latim – representava a confluência de diferentes técnicas artísticas, onde a música, o teatro, o figurino e a cenografia convergiam para a construção de uma mesma narrativa. Sua produção estava relacionada aos interesses dos mecenas, geralmente membros da aristocracia, que financiavam os espetáculos buscando a promoção de sua imagem pública.

Posteriormente, ao longo do século XVII, surgem as primeiras Casas de Ópera³, espaços reservados e planejados para a apresentação dos espetáculos de drama musicado – teatros já existiam, mas ainda não havia um edifício especificamente projetado para apresentações musicais. Essa tipologia de construção, bem como a ópera em si, surge na Península Itálica, de onde se dissemina para outras regiões da Europa e do mundo.

Em Portugal, os elementos musicais associados à estética barroca chegam tardiamente, somente no século XVIII. Nessa época, o Rei Dom João V (1689-1750) promove uma reforma na música da corte portuguesa, enviando jovens músicos para estudar em Roma e convidando o célebre compositor e cravista Domenico Scarlatti (1685-1757) para

1 POLASTRE, Claudia. A Casa da Ópera de São Paulo no governo de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão. In: Revista Brasileira de Música, UFRJ, v. 23/2. 2010.

2 SCHULENBERG, David. Music of the baroque. Nova Iorque: Oxford University Press. 2001.

3 A primeira Casa de Ópera foi o Teatro San Cassiano, inaugurado em 1637, em Veneza.

Lisboa, como Mestre da Capela Real e compositor régio. Em sua estadia em Portugal (1719-1729), Scarlatti trouxe consigo o que de mais moderno havia na estética barroca italiana, incorporando, por outro lado, elementos folclóricos ibéricos em sua obra.

Assim, não é senão no reinado de D. João V que a ópera surge em Portugal, popularizando-se através do trabalho de compositores e dramaturgos como Francisco Antônio de Almeida (1703-1754), Antônio Teixeira (1707-1769) e Antônio José da Silva (1705-1739). Datam da década de 1730 as primeiras óperas encenadas no país. A principal Casa de Ópera lusitana, a grandiosa e luxuosa Ópera do Tejo, foi inaugurada em 1755, às custas da coroa. Teve, no entanto, uma vida bastante curta: o teatro foi completamente destruído no terremoto que assolou a cidade de Lisboa naquele mesmo ano, meses após sua inauguração¹.

É nesse momento tão dramático e desolador que ganha notoriedade a figura de Sebastião José de Carvalho e Melo, mais conhecido pelo título nobiliárquico que recebe posteriormente: Marquês de Pombal. Uma das principais (e tirânicas) lideranças e personagem central no processo de reconstrução de Lisboa, Pombal acumula um grande poder em torno da sua figura, promovendo diversas reformas políticas e administrativas no reino de Portugal. Entre elas, a perseguição e expulsão dos jesuítas - assunto extenso demais para abordarmos neste texto.

No Brasil, parte das reformas pombalinas será representada pela disseminação das Casas de Ópera nas principais cidades da colônia portuguesa, que buscava novos espaços de atividade cultural e o incentivo a novas formas de sociabilização - até então, os principais eventos e reuniões sociais aconteciam em solenidades religiosas, como festas e procissões. Era também nos terreiros das igrejas que se assistia a encenações, com peças de teor religioso ou moralizante - tradição iniciada, nessas terras, por José de Anchieta e mantida, ainda que em menor escala, por outros jesuítas.

Além disso, a instalação das Casas de Ópera no Império Português pode ser vista como parte dos esforços do monarca D. José I (1714-1777) em divulgar a tradição operística e teatral em seus domínios - foi o próprio D. José quem planejou e financiou a construção da Ópera do Tejo, que já mencionamos neste texto - continuando as reformas artísticas iniciadas por seu pai e antecessor. Na América Portuguesa, há notícias de Casas de Ópera sendo construídas, de meados ao final do século XVIII, nas cidades de Salvador, Rio de Janeiro, Recife, São Paulo, Porto Alegre e Vila Rica (Ouro Preto) - esta última, inclusive, trata-se do único remanescente original dos teatros construídos no Brasil nesse contexto.

Apesar do nome pomposo, no Brasil, as Casas de Ópera foram construções muito diferentes das grandiosas casas de espetáculo europeias. Em primeiro lugar, no contexto brasileiro, "ópera" se referia a qualquer peça teatral que contivesse números de canto - em contraste, a historiografia musical define o termo ópera como um drama inteiramente musicado, e não apenas a alguns de seus atos². Além disso, eram edificações muito mais modestas, funcionando em construções simples ou em locais adaptados - como ocorreu em São Paulo, exemplo do qual falaremos em maiores detalhes adiante. Dessa

1 CRUZ, Manoel Ivo. O essencial sobre a ópera em Portugal. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda. 2008.

2 POLASTRE, Claudia. A Casa da Ópera de São Paulo no governo de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão. In: Revista Brasileira de Música, UFRJ, v. 23/2. 2010.

forma, não apenas a edificação, mas também o conteúdo do que era apresentado em seu interior diferia muito do que se conhecia como uma Casa de Ópera na Europa.

A primeira construção para fins teatrais em São Paulo, que seria erguida na Rua São Bento, teve a autorização para sua edificação barrada pela Câmara Municipal em 1763, sob a alegação de que era indesejável ao bem público. Anos depois, a cidade passaria por importantes mudanças políticas: em 1765, como parte das reformas pombalinas, São Paulo recuperaria o status de capitania, que havia perdido em 1748 – situação que havia colocado o município sob administração direta do Rio de Janeiro e o levado a um estado de crescente abandono e decadência.

Como governador da recém-restaurada Capitania de São Paulo, foi nomeado um amigo pessoal de Pombal: Luís Antônio de Souza Botelho Mourão, o Morgado de Mateus. De forma bastante simbólica, a sede do novo governo da capitania foi instalada no antigo Colégio dos Jesuítas - atual Pátio do Colégio -, que foi readequado para a nova função. Os cômodos do edifício, que no passado haviam sediado salas de aula e as celas dos jesuítas, aos poucos passaram a dar lugar a salões, alcovas, refeitórios, prisões, entre outras dependências. E justamente em uma dessas salas, no piso térreo do Palácio de Governo, foi aberta a primeira Casa de Ópera da cidade, em 1767.

Com apresentações gratuitas, o Teatro do Palácio foi inaugurado naquele mesmo ano, trazendo ao público uma obra de um dos principais dramaturgos portugueses daquela época: O Amfitrião, de Antônio José da Silva, autor que já mencionamos neste texto. Além das óperas portuguesas, algumas décadas depois – já em nova sede, como falaremos adiante - registra-se a apresentação de peças estrangeiras traduzidas para o português, como O Avaro, de Molière (1622-1673), e Le Déserteur, de Pierre-Alexandre Monsigny (1729-1817)¹.

A novidade do teatro não substituiu as igrejas e solenidades religiosas como importantes oportunidades de socialização: antes, complementou-se a elas. Durante seu governo, Botelho Mourão manteve-se próximo do clero local, articulando uma aproximação entre os espaços profanos e sagrados de sociabilidade². Assim, a mesma assembleia que assistia à missa era convidada a frequentar o teatro; com frequência, também eram os mesmos músicos que ofereciam seus serviços em ambas as ocasiões³.

Já no final daquele século, em 1793, esse teatro seria transferido para outro local, ainda no Largo do Palácio, na antiga Casa de Fundação - onde, muito tempo depois, seria construído o prédio da Secretaria de Agricultura, edifício que sedia atualmente o Museu das Favelas. Essa nova Casa da Ópera foi a primeira construção especificamente para fins teatrais em São Paulo, e foi erguida sob os auspícios do governador Bernardo José de Lorena (1756-1818)⁴.

1 SILVA, Edson Santos. Em busca de um mercado fictício: as casas de ópera na cidade de São Paulo. In: Todas as Musas, ano 01, n. 01. 2009. Disponível em: https://todasasmusas.com.br/01Edson_Santos.pdf. Acesso: 24/10/2025.

2 POLASTRE, Claudia. A Casa da Ópera de São Paulo no governo de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão. In: Revista Brasileira de Música, UFRJ, v. 23/2. 2010. P. 128.

3 POLASTRE, Claudia. A Casa da Ópera de São Paulo no governo de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão. In: Revista Brasileira de Música, UFRJ, v. 23/2. 2010.



Foto: A Casa da Ópera - William John Burchell, 1827

Esteve nesse teatro, no ano de 1819, o viajante e botânico francês Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853), que nos deixou uma valiosa – e pouco elogiosa – descrição do que viu:

“O prédio do teatro não denota, pela parte exterior, o fim a que se destina; vê-se uma casa pequena, de um único andar, baixa, estreita, sem nenhum ornamento arquitetônico, pintada de vermelho, com três largas janelas de postigos negros; as casas particulares, mesmo as dos que são pouco abastados, têm melhor aparência. Internamente o edifício é mais cuidado, mas é extremamente pequeno. Entra-se primeiro num vestíbulo estreito, por onde se vai aos camarotes e à plateia. A sala, muito bonita e com três ordens de camarotes, era iluminada por um belo lustre central e por velas colocadas entre os camarotes; quanto às pinturas do teto, do pano de boca e das decorações, muitas se viam de melhor gosto em casas particulares.”¹

No contexto de uma cidade relativamente pequena e importante apenas a nível local, como era a São Paulo de inícios do século XIX, era latente a falta de atores e atrizes profissionais. Talvez habituado à maior sofisticação e pompa das Casas de Ópera francesas, foi nesses termos que Saint-Hilaire descreveu os atores de São Paulo quando visitou a cidade:

“Os atores eram todos operários, a maior parte mulatos; as atrizes, mulheres públicas. O talento destas últimas corria parelhas com a sua moralidade; dir-se-iam fantoches movidos por um fio. A maior parte dos atores não era também constituída por melhores comediantes, entretanto, não se pode deixar de reconhecer que alguns deles possuíam inclinação para a cena.”²

Foi nesse singelo e pequeno teatro que, poucos anos depois, D. Pedro I anunciou os novos símbolos da nascente nação brasileira: as cores verde e amarela, em um tope

1 SAINT-HILAIRE, Auguste de. Viagem à Província de São Paulo e Resumo das viagens ao Brasil, Província Cisplatina e Missões do Paraguai. São Paulo: Livraria Martins, 1940. P. 195.

2 SAINT-HILAIRE, Auguste de. Viagem à Província de São Paulo e Resumo das viagens ao Brasil, Província Cisplatina e Missões do Paraguai. São Paulo: Livraria Martins, 1940. P. 196.

militar desenhado por ele mesmo¹ e produzido, no mesmo dia, pela ourivesaria Lesa, na Rua São Bento, não muito distante dali. Também apresentou o Hino da Independência, executado pelo monarca ao piano e cantado por senhoras paulistas. Essa solenidade aconteceu na noite de 7 de setembro de 1822, algumas horas depois do famoso grito de independência às margens do rio Ipiranga.

As Casas de Ópera, portanto, foram um importante capítulo da trajetória cultural e artística brasileira, representando um dos primeiros esforços no sentido de criação de um espaço de entretenimento e sociabilização profano. No Pateo do Collegio encontramos, historicamente, a confluência das duas tradições: a religiosa – com os autos anchietanos quinhentistas, que inauguraram o teatro brasileiro – e a profana – no tempo em que sediou a Casa de Ópera do Palácio de Governo. Dessa forma, para além de berço e símbolo de São Paulo, o Pateo do Collegio também é um grande marco na história do teatro paulistano.

1 LUZ, Milton. A História dos Símbolos Nacionais. Brasília: Senado Federal, Secretaria Especial de Editoração e Publicações, 2005. p. 20.

EM CENA:

O TEATRO DO PATEO PARA A CIDADE

O teatro nos colégios jesuíticos

O teatro é uma ferramenta pedagógica muito utilizada nos colégios da Companhia de Jesus em todo o mundo desde o século XVI. Com a chegada dos missionários à América é também documentada a chegada do teatro que, principalmente aqui no Brasil, era utilizado para catequização de indígenas.

No Brasil, desde o período colonial o teatro permeia os colégios da Companhia, auxiliando no processo pedagógico, no entanto suas características e finalidades foram se transformando ao passar dos séculos, se adaptando de acordo com as necessidades de cada época. Ainda que em um contexto diverso daquele onde os primeiros jesuítas atuaram, o teatro permanece um elemento essencial dentro da pedagogia inaciana. Este texto busca observar justamente essa continuidade histórica e analisar de que forma os colégios da Companhia de Jesus mantêm, renovam e ressignificam essa tradição. Para isso, foram consultados livros comemorativos dos colégios e publicações oficiais que relatam projetos e atividades teatrais desenvolvidas por educadores e alunos.



Teatro do Colégio São Luís, em Ituaçu, SP. Fotografia de 1908. Acervo: Memorial Pe. Manuel da Nóbrega.

Com o retorno da Companhia ao Brasil, no ano de 1841, colégios jesuítas voltaram a atuar no processo educacional no país; hoje, a Companhia possui 17 colégios espalhados pelo Brasil, como é possível consultar através do site da Rede Jesuíta de Educação. Dentre estas instituições de ensino, destacaremos o Colégio São Luís e o Colégio São Francisco Xavier, localizados em São Paulo, o Colégio Santo Inácio, localizado no Rio de Janeiro, e o Colégio Anchieta, localizado em Nova Friburgo. Todas as instituições citadas, assim como as não referenciadas, têm o teatro integrado em seu currículo, conforme observaremos a seguir.

Guiados pelos métodos da pedagogia inaciana, a Companhia de Jesus ainda traz em seu ensino o teatro como ferramenta educacional. Hoje ele é empregado para discutir temas relevantes da sociedade, exercitar a criatividade, a imaginação, a afetividade e ampliar o repertório literário dos estudantes. Além disso, o teatro ajuda a desenvolver habilidades como a oratória, expressão corporal e trabalho em equipe.

Colégio São Luís (São Paulo, SP)

O Projeto Conexões é uma iniciativa internacional que busca fomentar a escrita dramática contemporânea para jovens e incentivar a montagem de espetáculos escolares. O projeto foi trazido ao Brasil em parceria com o Colégio São Luís e outras instituições culturais.

A peça “Celular - o show” de Jim Cartwright foi interpretada por alunos do colégio no ano de 2017. A montagem aborda, de maneira cômica, o impacto do uso excessivo de celulares no cotidiano, estimulando o público a refletir sobre questões atuais. O processo de produção também amplia as possibilidades pedagógicas: os alunos participam ativamente de todas as etapas da criação teatral, incluindo cenografia, figurino, iluminação e sonoplastia. Assim, o projeto promove não apenas o desenvolvimento da interpretação, mas também o aprendizado de competências técnicas e criativas que enriquecem a experiência artística.

Colégio São Francisco Xavier (São Paulo, SP)

Em setembro deste ano de 2025 o Colégio São Francisco Xavier inaugurou a Casa das Artes, um espaço pedagógico e cultural voltado aos alunos da Educação Infantil ao Ensino Médio. Contando com diversos espaços que incentivam a linguagem artística, a Casa das Artes estimula não só a prática teatral como outras linguagens artísticas que estão também presentes nos palcos, como a música.

Além disso, o colégio conta com apresentações teatrais também realizadas por alunos e professores, ao longo do ano os discentes planejam e executam todas as etapas de uma peça teatral: da montagem de cenário e os figurinos até o roteiro, as falas e a interpretação. Dentre as peças, clássicos como “Romeu e Julieta” e “Lampião e Maria Bonita” são encenados e agregam no repertório cultural dos estudantes.

Colégio Anchieta (Nova Friburgo, RJ)

Em Nova Friburgo o Colégio Anchieta traz uma longa tradição com o Teatro Amador do Colégio Anchieta (TACA), um projeto fundado em 1970 com intuito de despertar o interesse artístico em alunos, se tornando um emblemático símbolo do teatro nas escolas jesuíticas. Por se tratar de um projeto de décadas, o TACA reúne gerações de alunos e ex-alunos. Assim como nos outros colégios, a participação dos alunos em todas

as etapas visa desenvolver as mais diversas habilidades para além da interpretação.

Colégio Santo Inácio (Rio de Janeiro, RJ)

No Colégio Santo Inácio, o teatro também assume funções estratégicas dentro do currículo. Além de trabalhar linguagem, produção textual e interpretação, as atividades teatrais são utilizadas como preparação para o vestibular, especialmente em conteúdos literários. Essa abordagem integra tradição e pragmatismo, mostrando como o teatro pode apoiar diferentes fases da formação acadêmica.

É perceptível que a trajetória do teatro nos colégios jesuíticos se modificou desde o século XVI até os dias atuais, sendo um instrumento dinâmico no processo pedagógico e muito importante nos colégios. Do teatro catequético de Anchieta aos projetos contemporâneos que exploram questões sociais, tecnológicas e afetivas, percebe-se uma tradição em contínua renovação. A Companhia de Jesus mantém, assim, um legado que une história, arte e educação, garantindo que o teatro siga sendo espaço de expressão, reflexão e transformação para novas gerações de estudantes.

Confira as referências bibliográficas da exposição em cartaz no Museu Anchieta e da exposição virtual

Referências bibliográficas

AMARAL, Antônio Barreto do. História dos velhos teatros de São Paulo (Da Casa da Ópera à inauguração do Teatro Municipal). São Paulo: Governo do Estado, 1979. pp. 3-26.

ANCHIETA, José de Santo, SJ. Auto representado na festa de São Lourenço. São Paulo: Museu Paulista, 1948. 142 p.

ANCHIETA, José de Santo, SJ. Teatro de Anchieta. São Paulo: Loyola, 1977. 372 p.

BALDIN, Adriane de Freitas Acosta. Tijolo a vista - as olarias na cidade de São Paulo na década de 1850/60 (Apresentação em Simpósio). In: XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis: jul. 2015.

BLUTEAU, Rafael. Vocabulario portuguez, e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico ... : autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes , e latinos; e offerecido a El Rey de Portugal D. João V. Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesu : Lisboa, Officina de Pascoal da Sylva, 1712-1728. 8 v; 2 Suplementos. P. 350.

BRUNO, Ernani Silva. História e tradições da cidade de São Paulo. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. Volume 3.

CAMPOS, Eduardo da Costa. Nossa Senhora da Glória e suas aias: Apronto, cuidado e devoção. Um exemplo no Universo Imaginária de Vestir. Monografia apresentada ao Programa de Pós-graduação Lato Sensu da Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro (FSB/RJ) para obtenção do Certificado de Especialização em História da Arte Sacra. Rio de Janeiro, 2017.

CANADO JUNIOR, Roberto dos Santos. Embates pela memória: a reconstrução do conjunto jesuítico do Pátio do Colégio (1941-1979). 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

CRUZ, Manoel Ivo. O essencial sobre a ópera em Portugal. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 2008.

FERNANDES, José Maria. Pateo sagrado. In: DIMENSTEIN, Gilberto; WOLFENSON, Bob; GAUL, Christian; SIMÕES, Edu; GARRIDO, Luiz. Heróis invisíveis. São Paulo: Wide Publishing, 2004.

FERREIRA JR., Amarilio; BITTAR, Marisa. Artes liberais e ofícios mecânicos nos colégios jesuíticos do Brasil colonial. In: Revista Brasileira de Educação, v.17, n.51, set./dez. 2012, p. 693-716.

- FLEXOR, Maria Helena Ochi. Imagens de roca e de vestir na Bahia. Revista Ohun – Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA, Ano II, n. 2. Salvador: out. 2005.
- GALLAS, Alfredo O. G. A Casa da Moeda de São Paulo: a primeira do Brasil e os meios de pagamento emitidos nessa cidade. São Paulo: Edição do Autor, 2008. pp. 194-230.
- HERNANDES, Paulo Romualdo. José de Anchieta, o teatro e a educação dos moços do Colégio de Jesus na Bahia do século XVI. In: Revista HISTEDBR On-line, n.47, p.24-42. Campinas: 2012.]
- KALEWSKA, Anna. Os autos indianistas de José de Anchieta e a iniciação do teatro luso-brasileiro. In: Itinerários: Revista de estudos lingüísticos, literários, históricos y antropológicos, 2007: 6; 175-193. Varsóvia: Universidade de Varsóvia, 2007.
- KUHN, João Carlos Santos. Resistências sagradas: Pátio do Colégio, secularização e reconstrução. 2016. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- LIMA, Solange Ferraz de. Pátio do Colégio, Largo do Palácio. In: Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v. 61/82. p. 61-82 (1998-1999). 2003.
- Livro Tombo da Igreja de Nossa Senhora do Rosário (1882-1920). ACM, 10-02-32. Transcrição paleográfica nossa. In: BRITO, Angélica; ROSA, Júlia; BITENCOURT, Eron. Descobrindo Embu no Museu: Guia Temático do Professor. Pateo do Collegio: São Paulo, 2014.
- LUZ, Milton. A História dos Símbolos Nacionais. Brasília: Senado Federal, Secretaria Especial de Editoração e Publicações, 2005.
- MILLIET, Sérgio. São Paulo antigo: plantas da cidade. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1954.
- MÚSICA NO PÁTEO. São Paulo: ABB Asea Brown Boveri, 1986-. Fasc. 7, nov./1986.
- POLASTRE, Claudia Aparecida. A música na cidade de São Paulo, 1765-1822. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Ciências. São Paulo, 2008.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de. Viagem à Província de São Paulo e Resumo das viagens ao Brasil, Província Cisplatina e Missões do Paraguai. São Paulo: Livraria Martins, 1940.
- SCHULENBERG, David. Music of the baroque. Nova Iorque: Oxford University Press. 2001.
- SILVA, Edson Santos. De arribanas a teatros: espaços teatrais em São Paulo no século XIX. In: Pitágoras, 500, vol. 2. 2012.
- SILVA, Edson Santos. Em busca de um mercado fictício: as casas de ópera na cidade de

São Paulo. In: Todas as Musas, ano 01, n. 01. 2009. Disponível em: https://todasasmusas.com.br/01Edson_Santos.pdf. Acesso: 24/10/2025.

SILVEIRA, Camila Nunes Duarte; CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos; ALMEIDA, Maria Cleidiana O. de. Os colégios jesuíticos europeus e suas influências no teatro popular de José de Anchieta: a arte de convencer. In: Revista Binacional Brasil-Argentina: diálogo entre as ciências, v.6, n.2, p.84-103, 2017. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/rbba/article/view/3727>. Acesso em: 23 nov. 2025.

UHLE, Ana Rita. Operários da memória: artistas escultores do início do século XX e o concurso do monumento Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo. In: Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.23. n.2. p. 139-163. jul.- dez. 2015.

VIANA, Fausto R. P. Elaboração e viabilidade de um museu de teatro na cidade de São Paulo. Tese apresentada ao Departamento de Arquitetura, Urbanismo, Geografia e Artes Plásticas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias para obtenção do Grau de Doutor em Museologia. Lisboa, 2010.

Acesso digital

BARTOLOMEI, Marcelo. Grupo leva teatro para dentro da cripta do Pátio do Colégio. Folha Online, 06/04/2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/ult06042000240.htm>

DIONYSOS: Órgão do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura. Fascículo n. 12, de 1965. Disponível em: <https://portaltainacan.funarte.gov.br/revistadionysos/dionysos-13/>

DWEK, Tuna. Denise Del Vecchio: memórias da lua. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. pp. 159-161. Disponível em: <https://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.246/12.0.813.246.pdf>

GIROTTI, Marcello. Trajes do Dr. Alfredo Mesquita, a formação da Escola de Arte Dramática. Disponível em: <https://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202012/GT09/ARTIGO%20DE%20GT/102999%20Trajes%20do%20Dr.%20Alfredo%20Mesquita.pdf>

HESIOD. The Homeric Hymns and Homerica with an English Translation by Hugh G. Evelyn-White. Shield of Heracles. Cambridge, MA., Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1914. Tradução nossa. Disponível em: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Hes.+Sh.+1>

ENTREVISTA com Maria Fernanda Cândido. Programa Flashback do Amaury Jr. Disponível em: <https://youtu.be/i49JUxaeWSU?si=hndl8ZpOG1ZOPG6y>

INFORMATIVO Arquivo Histórico Municipal. São Paulo: PMSP/SMC/DPH, n. 20, set./out. 2008. Disponível em: www.arquiamigos.org.br/info/info20/i-1810.htm

PROGRAMA: José de Anchieta. FOLHA de São Paulo, 23/10/1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj231003.htm>

Coleção da Biblioteca Pe. Antônio Vieira

Documentos

CARTA de José Nunes Vilhena ao Pe. Hélio Abranches Viotti, SJ. 05/04/1954. 2 folhas.

ENTREVISTA gravada com Pe. César Augusto dos Santos, SJ. Produção Pateo do Collegio, 14/11/2024.

TRANSFORMAÇÃO do Pateo do Collegio em Centro Cultural. [São Paulo, c2002]. 3 folhas.

Coleção Calendário, Cartazes e Reproduções

ANCHIETA, nossa história. Cartaz 62 cm x 40 cm. São Paulo, 2001.

ANÚNCIO, O. Cartaz 61,2 cm x 41 cm. São Paulo, 2000.

Coleção Folhetos

ANÚNCIO, O. [São Paulo]: Centro Cultural Pateo do Collegio, [2001]. [programa e cartão-convite].

SANTOS, César Augusto dos, [org.]. Anchieta, nossa história: programa. [São Paulo]: Comissão do IV Centenário de Anchieta, [1997]. [11] p.

SANTOS, César Augusto dos, [org.]. Anchieta, nossa história: ficha técnica. [São Paulo, 2001].

LOYOLA 50 anos. Programa com “Apresentação teatral inaciana”. Belo Horizonte: Colégio Loyola, 1993.

ESCOLA Técnica de Comércio São Luiz – Encerramento do Ano Letivo 1962. Programa com “Os 500 contos: comédia em 3 atos”. [São Paulo, 1962].

MAGALHÃES, Erasmo d’Almeida; THIÉRIOT, Teresa; VIOTTI, Hélio Abranches SJ. Na festa de São Lourenço: programa. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Teatros, 1978.

Coleção Recortes de jornais

AFFONSO de E. Taunay apresentou à Academia [Brasileira de Letras] o auto representado na festa de São Lourenço, O sr. [c1948].

AUTO de Anchieta será levado no Pátio do Colégio. 24/08/1965.

AUTO de Anchieta volta a cartaz. São Paulo: O Estado de São Paulo, 25/02/1978.

CALDEIRA FILHO. Evocação do tempo de Anchieta. São Paulo: O Estado de São Paulo, 11/03/1978.

EAD em auto de Anchieta no Pátio do Colégio, A. São Paulo: O Estado de São Paulo, 28/08/1965.

EXALTAÇÃO às virtudes de São Lourenço, num auto do Padre Anchieta, A. São Paulo: Jornal da Tarde, 11/03/1978. (Divirta-se)

EXPOSIÇÃO histórica do Patio do Colegio: figurará no certame um crucifixo que pertenceu a Anchieta, A. São Paulo: A Gazeta, 11/06/1955.

LIMA, Mariângela Alves de. Retrato de Anchieta numa frágil redução. São Paulo: O Estado de São Paulo, 14/03/1978.

MARTINS, José de Souza. Pátio do Colégio, memória. São Paulo: O Estado de São Paulo, 19/01/2009.

NA FESTA de São Lourenço. São Paulo: Folha da Tarde, 13/02/1978. (Ilustrada)

PINTO. Edith Pimentel. O diabo de Gil Vicente a Anchieta. São Paulo: O Estado de São Paulo, 16/10/1977. (Suplemento Cultural)

TERMINA o ciclo sobre Anchieta. São Paulo: O Estado de São Paulo, 15/17/1965.