



EM CENA: O TEATRO DO PATEO PARA A CIDADE

Teatro e sociabilidade no Brasil do
século XVIII: As Casas de Ópera



REALIZAÇÃO:



PATEO DO
COLLEGIO



IESUITAS BRASIL



FUNDAÇÃO
THEATRO
MUNICIPAL



CIDADE DE
SÃO PAULO
CULTURA



Fundação
Energia e
Saneamento

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 inauguração⁴.

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 atos⁵. 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

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

5 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 Amphitrião, 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 Deserteur, de Pierre-Alexandre Monsigny (1729-1817)⁶.

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 sociabilidade⁷. 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 ocasiões⁸.

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)⁹.

6 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.

7 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.

8 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.”¹⁰

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.”¹¹

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

¹⁰ 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.

¹¹ 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 mesmo¹² 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.

Bibliografia

AMARAL, Antonio Barreto do. História dos velhos teatros de São Paulo. In: Col. Paulística, vol. XV. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1979.

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

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

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.

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. 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.

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