Evelyn Furquim Werneck Lima
Doutora em História Social (UFRJ-EHESS). Professora Associada II
da UNIRIO e Pesquisadora do CNPq e da FAPERJ.
Membro do Conselho Municipal do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro.

Modelos de Edifícios Teatrais Portugueses no Brasil antes da Independência

O progresso econômico e as exigências das instituições civis e religiosas, que pouco a pouco foram introduzidos no Brasil na segunda metade do século XVIII, geraram uma relevante produção de bens arquiteturais, pictóricos, literários e musicais muitas vezes inspirados no iluminismo, cujos conceitos integravam o circuito de circulação de ideias entre França e Portugal. As práticas teatrais e a existência de edifícios específicos nas cidades litorâneas e na região aurífera também refletiram esta efervescência. Entretanto, vários historiadores do teatro brasileiro referem-se a um "vazio teatral" até os primórdios do século XIX devido à dificuldade de se comprovar a existência de uma dramaturgia genuinamente brasileira, pois, até 1822, o Brasil era ainda dependente de Portugal. Neste artigo, polemizo com Sábato Magaldi[1] e Décio de Almeida Prado,[2] visto que foram encenadas peças no Brasil já traduzidas para o português e para um público de portugueses e mestiços, que processava o amálgama cultural entre a metrópole e a colônia. É necessário entender as contradições, antagonismos e sincretismos do período estudado, pois, como afirma Ruth Gauer, as diferentes verdades contidas no

modelo social brasileiro não são irredutíveis. A presença das relações tradicionais e contemporâneas e das relações que não se circunscreviam nesta historicidade, como a dos nativos e a dos negros, dimensionava a configuração da cultura brasileira de então.[3]

Em Lisboa, nos teatros populares do Bairro Alto, da rua dos Condes, do Salitre e da Graça, encenavam-se as óperas joco-sérias de Antônio José da Silva, os melodramas de Metastásio, comédias de Goldoni e de Molière, as tragédias de Racine e Voltaire, além de farsas e entremezes, muitas vezes de autores anônimos. O marquês do Pombal encomendou a tradução de *Tartuffe* de Molière e compareceu pessoalmente à estreia. O alvará real de 1771 declarou a profissão de ator isenta de infâmia, apontando as vantagens que o teatro poderia proporcionar ao povo, e aconselhava a construção de teatros públicos, pois estes eram considerados "escolas onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor à pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos seus soberanos".[4]

No Brasil, era particularmente apreciada a peça *Les Fourberies de Scapin*, de Molière, traduzida, em Lisboa, pelo capitão Manuel de Sousa sob o título de *Astúcias de Escapim*. Molière foi também encenado em São Paulo, pois, na segunda década do século XIX, o viajante francês Saint Hilaire assistiu a uma montagem de *O avarento*, descrita com detalhes em seus relatos de viagem. Há indícios de que Antônio José de Paula, ator e empresário português que traduziu e encenou *Cinna* de Corneille e *Mahomet* de Voltaire, tenha estado no Brasil em *tournée* por volta de 1790, em especial no Rio de Janeiro. Havia também manifestações privadas, que permitiam ampla margem de improvisações nos espetáculos, algumas vezes com auxílio de títeres, sendo muito utilizados os *títeres de porta*, cujos manipuladores apresentavam os espetáculos de porta em porta e recolhiam o óbolo espontâneo dos espectadores; os *títeres de capote* – espetáculo ainda mais rudimentar e pitoresco –, e os *títeres de sala*, sistema teatral em evolução para o teatro de personagens vivos.[5]

Entre 1760 e 1795, inicialmente concentradas na Bahia, sede do vice-reinado, e deslocando-se mais tarde para o Rio de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso e Rio Grande do Sul, as encenações em edifícios específicos foram possibilitadas pela intensa urbanização, em especial pelas riquezas geradas pela descoberta do ouro.[6] O aparecimento dessas casas de ópera despertou o desejo de se profissionalizar o teatro que era feito aqui, fato constatado nos relatos deixados pelos viajantes estrangeiros que se referiram às salas de espetáculo.

Quanto à arquitetura, na troca dos palcos efêmeros pelas construções teatrais verificou-se que existem relatos, porém quase nenhuma iconografia. Pretendo discutir o fato de a tipologia das construções teatrais ter passado por um processo evolutivo desde que as artes cênicas trocaram os tablados ambulantes pelo auditório fixo.

Desde a publicação dos tratados de Leon Batista Alberti (Florença, 1485) e de Sebastiano Serlio (1537), os europeus tiveram conhecimento dos edifícios e instalações dos teatros romanos por meio do *De architectura* de Vitruvius, escrito no primeiro século de nossa era.[7] Consideravam, portanto, a disposição ideal dos auditórios fixos como sendo a disposição romana. Inspirado em Vitruvius, Alberti – em seu *De re aedificatoria* – recomenda que os auditórios teatrais fossem em semicírculo com uma colunata sobre o coroamento, e o cenário uma composição arquitetônica com filas de colunas superpostas.[8] Já o tratado de Serlio, que começou a ser publicado a partir de 1537, coincide justamente com as mudanças das estruturas teatrais temporárias para as estruturas permanentes. Este tratadista dedicou-se também ao estudo do espaço cenográfico, tecendo teorias sobre a cena trágica, a cena satírica e a cena cômica.[9]

No século XVII, na Itália, os Galli-Bibiena e Sabbatini criaram formas para abrigar a ópera, gênero que se difundiu rapidamente no gosto aristocrático no qual o barroco se insinuou e se difundiu em toda a Europa. Em termos arquitetônicos, houve a introdução dos bastidores e a substituição das galerias pelas ordens superpostas de camarotes. Como o barroco exigia cenários cada vez mais elaborados e complexos, com perspectiva central e *pièces à machines*, os bastidores tomaram o lugar dos "periacti" – altos pilares de seção triangular em cujas faces se pintavam distintas cenas. Além das alterações na caixa cênica, o auditório também se modificou, pois, em lugar do anfiteatro semicircular, foram introduzidas formas inusitadas, porém diferenciadas: os auditórios em forma de "U", em forma de "ferradura", de "sino", e o oval ou elíptico truncado. Contudo, a transformação mais significativa no partido dos auditórios foi a introdução dos camarotes no lugar das galerias com arquibancadas.[10]

Essas alterações configuraram uma tipologia teatral que perdurou por mais de duzentos anos, a exceção da maquinaria cênica que foi se tornando cada vez mais complexa, e da cenografia que passou a constituir o clímax da sofisticação, com complexas perspectivas. Essa tipologia consolidou-se até o final do século XVII e no século XVIII a mesma se repetiu, buscando cada vez mais a superação em suas dimensões e qualidade, resultando em edifícios ambiciosos a exemplo do Teatro San Carlo de Nápoles (1737), projetado por Medrano, com seu auditório em forma de ferradura e seis ordens de camarotes, ou ainda o Teatro de Turim (1738-1740), com auditório em forma elíptica truncada e seis ordens de camarotes.[11]

Integrando o complexo arquitetônico dos palácios, também os teatros de corte ocupavam lugar de destaque, projetados pelos "arquitetos reais" que buscavam nos modelos italianos os partidos a serem adotados em seus projetos. Apesar da crítica de Francisco Milizia, a tipologia interna do teatro italiano se disseminou por todo o

mundo, caracterizando um fenômeno de longa duração, sendo o modelo adotado tanto nos teatros neoclássicos, como nos ecléticos. Portugal também teve seus teatros à italiana, visto que d. João V (1706-1750) mandara estudar na Itália os músicos mais notáveis de sua corte. A arquitetura dos teatros lisboetas tomou como modelo os mais famosos arquitetos e cenógrafos do *Settecento* italiano, como Petronio Mazzoni, Jacopo Azzolini, Giancarlo Bibiena,[12] Nicolau Servandoni e Salvatore Colonelli, que acabaram por preparar os discípulos portugueses, como Simão Caetano Nunes, autor do Teatro do Bairro Alto, Teatro dos Condes, Salitre e da Graça, e, entre outros arquitetos de renome, o José da Costa e Silva, responsável pelo risco do Teatro São Carlos. Com a inauguração da Academia da Trindade, onde se apresentavam companhias italianas, aumentou o interesse pela ópera em Portugal, difundido principalmente entre os aristocratas.[13]

Com base nos conceitos de Françoise Choay[14] e na confrontação da iconografia encontrada em Lisboa e no Brasil, investiguei possíveis regras ou modelos que teriam subsidiado a construção de um edifício teatral erguido em Minas, em 1770 (Casa de Ópera de Vila Rica), e outro na sede do vice-reinado, em 1813 (Real Teatro de São João).[15] Quando d. José I subiu ao trono, contratou o arquiteto e cenógrafo Giovanni Carlo Bibiena que seria, com seus filhos Francesco e Ferdinando, responsável pelos riscos de vários teatros em toda a Europa, destacando-se o Real Teatro da Ópera do Tejo – primeiro indivíduo teatral arquitetônico de Lisboa – inaugurado em 31 de março de 1755, um típico teatro à italiana, infelizmente destruído pelo terremoto no mesmo ano. Com quatro ordens de camarotes, uma profunda caixa cênica e a tribuna real frontal à cena, este edifício seguia o modelo de duas outras óperas anteriormente projetadas pelos Galli Bibiena: a Ópera de Nancy e a Ópera de Viena.[16] Na história dos espaços teatrais lisboetas, destacava-se ainda o Pátio das Arcas, estrutura que antecipa o modelo de teatro urbano, portanto o primeiro teatro com caráter público que se utiliza de uma estrutura pré-existente, um pátio de reuniões, um local social envolvido dentro de uma quadra urbanizada. Percebe-se, portanto, a persistência do teatro público originário dos *corrales*, onde os tablados se aproveitavam das fachadas. No caso português, as fachadas possuíam arcadas no pavimento térreo e eram voltadas para o interior. Os esforços portugueses para abrigar os espetáculos se iniciam com a criação da Academia da Trindade, em 1735, com a breve existência da Ópera do Tejo, em 1755, de Bibiena, e culminam na construção do Real Teatro de São Carlos, modelo neoclássico utilizado, que defendo ter sido a referência para a construção do Real Teatro de São João, após a vinda da família real portuguesa para o Brasil, já no século seguinte.

No que tange aos teatros públicos, o novo Teatro do Bairro Alto parece ter sido inau-

gurado depois de 1741, fato comprovado pela edição em cordel da peça *Labirinto de Creta*, de Antônio José da Silva, que cita no frontispício da obra o nome *Teatro da nova Casa do Bairro Alto*, cujo risco foi atribuído ao arquiteto Lourenço da Cunha.[17] O Teatro da rua dos Condes, que suponho ter servido como modelo para a Casa de Ópera de Vila Rica, foi edificado após o terremoto com estilo "casarão abarracado", pouco espaçoso, porém mais bem decorado do que os demais teatros públicos.

Aquela casa de espetáculos seguia a tipologia do palco à italiana: tinha quatro ordens de camarotes, sendo nove de cada lado e cinco na curva central.[18] A análise iconográfica permitiu observar uma tipologia análoga à adotada em Vila Rica, com o edifício implantado em declive em relação à rua dos Condes, geminado entre outras edificações e de aspecto bem singelo. Entre 1770 e 1774, esteve ali em atividade a companhia dirigida por Zamperini e há registros de que a família real frequentava este teatro, em especial quando ocorriam touradas no Terreiro do Paço. Acredito que o contratador que mandou edificar a Casa de Ópera de Vila Rica, José de Sousa Lisboa, tenha frequentado muito os teatros de Lisboa e até mesmo os de Paris e, portanto, soube orientar o "risco" daquela casa de espetáculos.

Tentei localizar a iconografia dos inúmeros teatros construídos no Brasil ao longo do século XVIII. Porém, com exceção da Casa de Ópera de Vila Rica (1770) e do Teatro de Sabará (1819), ainda existentes, constatei que quase todas as salas de espetáculo foram edificadas e destruídas, e poucos foram os documentos iconográficos localizados. A maioria tem sua existência verificada por meio da história escrita, geralmente por viajantes estrangeiros, e pela própria história oral.[19]

Desde o início dos Setecentos, as zonas de mineração no Brasil tinham vida cultural intensa, com práticas voltadas para as festas religiosas e profanas, promovidas e financiadas pelo Senado da Câmara e pelas confrarias, irmandades e ordens terceiras. A sociedade estava estruturada em bases urbanas já definidas, nas quais o teatro significava quase sempre a comemoração dos grandes festejos públicos. O pensamento e a mentalidade do homem barroco conferiram nova dimensão às cerimônias sagradas ou profanas, e as manifestações teatrais eram assistidas pelas famílias dos mineradores e pela elite intelectual.[20] Erguida na época de grande interesse pelo teatro nas Minas, a Casa de Ópera de Vila Rica parece ter sido construída rapidamente, provavelmente para atender à demanda crescente de espectadores. No decorrer do século XVIII, trezentos e vinte estudantes mineiros estudaram em Coimbra,[21] alguns tendo ainda frequentado as universidades de Montpellier e de Bordeaux, cidades onde os edifícios teatrais existiam desde o início século XVIII. Paralelamente, a influência da dramaturgia francesa na produção portuguesa foi comprovada em tese defendida na Universidade da Provence.[22]

Era, portanto, de se esperar o sucesso obtido por esta casa de espetáculos que, resistindo ao tempo, chegou com as mesmas dimensões e proposta arquitetural aos nossos dias, apesar das inúmeras obras de conservação ao longo de mais de dois séculos.

Situado no largo fronteiro à Igreja da Ordem Terceira do Carmo, o teatro obedece aos parâmetros característicos das cidades do Brasil colonial, ou seja, não apresenta recuos frontais ou laterais em relação às divisas do terreno. Com fachada despojada, onde os cheios predominam sobre o vazio, foi construído em terreno íngreme, na ladeira Santa Quitéria. Na verdade, o "mestre de risco" que o projetou aproveitou a declividade natural e a irregularidade do lote em declive para implantar o anfiteatro sem grandes desmontes de terra. Afonso Ávila atribui a este fato o aparente acanhamento de seu interior, mas é necessário entender a mentalidade europeia quanto a uma casa de ópera e lembrar que, naquele período, as salas públicas portuguesas eram também singelas.[23] Esta análise é fundamentada essencialmente nas descrições publicadas pelos viajantes estrangeiros que permitem observar que a antiga Casa de Ópera de Vila Rica (atual Teatro Municipal de Ouro Preto) não difere, formalmente, do edifício de 1770 e que, na reforma mais significativa de 1862-1863, dirigida pelo engenheiro Gerber e administrada por uma comissão fiscal, foi mantido o projeto inicial, porém substituídas as paredes em pau a pique por paredes em pedra e cal. As descrições do teatro de Vila Rica por Saint-Hilaire, que o frequentou em 1817, ratificam que ele não sofreu grandes alterações até hoje, contando com três ordens de camarotes, palco italiano e as mesmas fachadas.

Fachada atual da antiga Casa de Ópera de Vila Rica

O edifício apresenta ainda hoje fachadas muito austeras, onde os cheios prevalecem sobre os vazios, com alvenarias planas caiadas e quase sem ornatos, características da arquitetura civil da época, que já anuncia a arquitetura neoclássica. No entanto, as três portas de verga em arco abatido ainda lembram a tradição barroca e contrastam com elementos ainda medievais como a seteira com quatro lóbulos e as bandas lombardas que acompanham a cornija da fachada. O telhado compõe-se de duas águas em telhas coloniais sobre uma estrutura em madeira, como ocorre em todas as edificações nas vilas de Minas, fato que confere unidade aos casarios e segue a tradição portuguesa, como constatei pela análise tipológica do teatro da rua dos Condes em Lisboa, construído na mesma época e reproduzido em gravura na revista portuguesa *Ocidente*, de 1882.

Pelo aspecto formal do edifício percebe-se que, no projeto, foi adotada a divisão tradicional de uma sala de espetáculos à italiana, se bem que bastante simples em seus ornatos, simplicidade esta que caracterizava as edificações setecentistas em Vila Rica. O teatro apresenta um *foyer*, uma sala de espetáculos, composta de um *parterre* (platéia) e de filas de frisas, camarotes e galerias, e caixa cênica. O *foyer* encontra-se no mesmo nível que a linha de camarotes, sendo, portanto, necessário projetar uma escada que conduzisse à plateia e ainda às galerias, num nível ainda mais baixo. O projeto que definiu a sala de espetáculos e os andares de camarotes adotou a "forma de sino", muito utilizada nos teatros públicos portugueses daquela época. Na extremidade superior do sino existe uma curva aberta. As separações entre os camarotes são perpendiculares à curvatura dos balcões, não permitindo uma boa visibilidade do palco. As duas escadas helicoidais simétricas que permitem o acesso aos balcões são parcialmente adossadas às alvenarias.

Na opinião de Saint-Hilaire, o prédio oferecia uma sala de espetáculos pequena e estreita, porém "assez jolie". Ele descreve o teatro com quatro ordens de camarotes, mas percebe-se que a "torrinha" era em arquibancadas exatamente como hoje, porque, entre 1817 e 1821, portanto quase na mesma época, Johann Emmanuel Pohl, outro viajante, observou que "três andares, cada um com 14 camarotes e não obstante sua pequenez, ainda era demasiado grande para o número de espectadores".[24] Ainda internamente, o viajante cita os belos guarda-corpos de madeira recortada que protegiam os espectadores nos diversos níveis de balcões. Saint-Hilaire também declarou que a decoração de interior não era de mau gosto e afirmou que "a frente dos camarotes ficava fechada por parapeitos em treliça que não ficavam mal. Só os homens se instalam na orquestra onde se sentam em bancos".[25] Pelas descrições, imagino que estes guarda-corpos eram em madeira trabalhada como um tecido rendado.[26] Durante as obras realizadas em 1862, os guarda-corpos foram substituídos por grades em ferro forjado, as primeiras

utilizadas em Minas, conforme o relatório da comissão fiscal.[27]

As frisas, os camarotes e as galerias em forma de sino, a plateia e a grande caixa cênica eram suficientes para as necessidades do público frequentador. John Luccock, espectador assíduo do teatro entre 1808 e 1818, assim descreveu a sala: "sala estreita, corretamente pintada, e um público de pessoas modestas e de expressão desagradável, muitos entre eles usando casacos".[28] A Casa de Ópera de Vila Rica possui um teto de forma abaulada em berço aberto revestido de lambris de tábuas de madeira nos moldes dos tetos das igrejas mineiras e, provavelmente, era recoberto de pinturas decorativas à época de sua inauguração. A cortina, em tecido pintado, representava as quatro (sic) partes do mundo, como observou Saint-Hilaire. De acordo com as descrições deste viajante, até 1817 não se havia tentado iluminar o teatro a não ser pelas "bougies placées entre les loges", mas, depois das obras de 1862, a iluminação era feita por bicos de gás distribuídos entre cada camarote.[29]

Considero necessário relativizar os comentários dos viajantes que criticaram as salas de espetáculo em Minas Gerais no início do século XIX, buscando elaborar um estudo comparativo com as salas portuguesas e parisienses, lembrando, por exemplo, o que Voltaire observou em 1750: "nós acorremos aos espetáculos e ficamos indignados de ingressar de uma maneira tão incômoda e desagradável, de ficar muito mal acomodados, de ver as salas tão grosseiramente construídas, os teatros com péssima acústica e de sair de lá com mais embaraço e pena do que quando se entrou".[30]

Quanto ao repertório, foram exibidos nesta sala singela o teatro declamado de Antônio José da Silva e dos árcades mineiros, bem como as óperas do repertório luso-brasileiro.[31] Sabe-se, por meio da carta de 14 de dezembro de 1770, que foram representados o drama lírico *São Bernardo* de Cláudio Manoel da Costa e a ópera *São João Nepomuceno*, de autor desconhecido.[32] Esta carta certifica que Cláudio Manoel da Costa estava colaborando como autor teatral e traduzindo *José do Egito* de Metastásio.[33] Alguns anos mais tarde, John Emmanuel Pohl, que esteve no Brasil entre 1817 e 1821, declarou haver presenciado na mesma sala uma opereta de Pitterdorf, *Madschen von Marienburg* e o drama *Inês de Castro* de Nicolau Luís da Silva. Pelo brilho cultural que causou, o Teatro de Vila Rica induziu as demais vilas da região aurífera a construírem suas casas de ópera. O mesmo ocorria em vilas do Mato Grosso como comprovado por Francisco Moura.[34]

A primeira casa de ópera do Rio de Janeiro foi a Casa de Ópera do Padre Boaventura, na antiga rua da Quitanda do Marisco (atual rua da Alfândega), provavelmente erguida em 1747.[35] Ali foram encenadas inúmeras peças do Judeu que, para Teófilo Braga,[36] constituíam "um produto híbrido das óperas italianas e da baixa comédia portuguesa, servindo de pretexto para

empregar o maquinismo das imitações cênicas na memória dos espectadores", além de várias comédias de Molière.[37] Discordo da posição depreciativa de Teófilo Braga, visto que o aprofundamento dos estudos sobre Antônio José revelou uma forma de dramaturgia inédita e repleta de brasilianismos, conforme comprovado em recente artigo.[38] O escrivão Pierre, que aportou no Rio em 1748, descreve em detalhes e dimensões aquela que parece ter sido a primeira casa de espetáculos do Rio de Janeiro.[39] Mais tarde, a novidade era a encenação dos espetáculos com atores e não mais com títeres, o que lhe valeu a denominação de *Ópera dos Vivos*. Em 1767, na gestão do vice-rei conde da Cunha, o viajante Louis Antoine Bougainville assim se refere a esta ópera: "em uma sala bastante bonita, pudemos ver as obras de Metastásio, representadas por uma companhia de mulatos, e ouvir diversos trechos dos grandes mestres da Itália, executados por uma orquestra má, regida por um padre corcunda em vestes sacerdotais".[40]

Infelizmente, neste mesmo ano, o teatro foi consumido por um incêndio enquanto se representava *Os encantos de Medéia*, do Judeu, fato concebível visto que, naquele momento, os artifícios cenográficos do teatro eram muito elaborados, havendo inúmeras mudanças de cenários e pirotecnia, além de figurinos muito ricos. Foi o próprio realismo cênico que ocasionou o incêndio. Tal elaboração cenográfica só poderia ser realizada por um conhecedor dos mecanismos teatrais, como era o proprietário do teatro, o mesmo padre Boaventura, que, apesar de ter arrendado seus dois teatros, nunca deixou de participar dos espetáculos.[41]

Por volta de 1755, um segundo edifício teatral de maiores proporções era gerido exclusivamente pelo português Manoel Luís Ferreira, amigo e protegido do vice-rei d. Luís de Vasconcelos. Já naquela época era designada como Casa de Ópera Nova do Largo do Carmo, mais conhecida como o Teatro de Manoel Luís. Situava-se na antiga praça do Carmo ou da Assembleia, com frente para o paço dos vice-reis e era onde se representavam peças de Molière. Um soneto de louvor à Sua Majestade foi declamado por Alvarenga Peixoto, no referido teatro,[42] que contava com boas instalações e o pano de boca pintado pelo nosso primeiro cenógrafo, Leandro Joaquim. Representavam-se nessa nova casa de espetáculos, entre outros, Molière, Goldoni, Metastásio, Maffei, Alvarenga Peixoto e, especialmente, as peças do Judeu. O teatro funcionou até a vinda da família real, quando assumiu o nome de Teatro Régio, deixando de funcionar para servir de alojamento para os empregados do paço, por ocasião da inauguração do Real Teatro de São João, em 1813.

Entre os equipamentos urbanos encontrados na cidade inadequados para acolher a corte portuguesa estava a Casa de Ópera de Manoel Luís que, apesar de reformada para receber o soberano, era insuficiente para tantos novos espectadores que fre-

quentariam o teatro. Acrescente-se o fato que d. João tinha em mente valorizar a cidade no cenário mundial e, para tal, era ainda modesto o teatro de Manoel Luís. Uma corte habituada às salas de espetáculo aos moldes italianos necessitava, em sua nova sede, de um teatro a altura de sua pompa. A iniciativa da construção deveu-se a Fernando José de Almeida, português que chegara ao Rio de Janeiro na comitiva do vice-rei marquês de Aguiar e que enriquecera rapidamente conseguindo adquirir, com a ajuda de alguns comerciantes, terras de Beatriz Ana de Vasconcelos – entre o largo do Rocio e a rua do Erário (atual avenida Passos) – para ali edificar um teatro. D. João lavrou, em 28 de maio de 1810, um decreto com a permissão necessária. Três anos depois, em 12 de outubro, o teatro foi inaugurado. Por mais de um século a volumetria do teatro constituiria um marco simbólico do largo do Rocio, dominando a paisagem e enobrecendo o espaço. A monumentalidade da edificação frente à paisagem edificada do largo polarizava a atenção dos transeuntes pela clara legibilidade de seus aspectos morfológicos.

Defendo que o risco inicial do marechal José Manoel da Silva, quase homônimo do arquiteto português José da Costa e Silva, foi possivelmente alterado no final da construção, pois, confrontando as volumetrias e as fachadas do Real Teatro São João com o Teatro São Carlos de Lisboa, percebem-se inúmeras semelhanças. O corpo central, com a galilé em três arcos arrematada por balaústres de pedra, encimada por quatro colunas adossadas de capitel toscano, é idêntico nos dois prédios, o mesmo ocorrendo com os quatro vãos retangulares dispostos nos dois pisos de cada lado do corpo central. Não

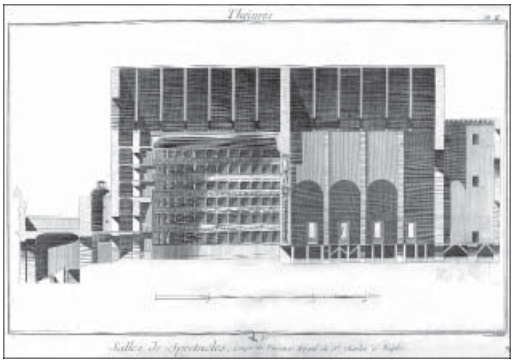
Vista da praça do Teatro São João, Rio de Janeiro

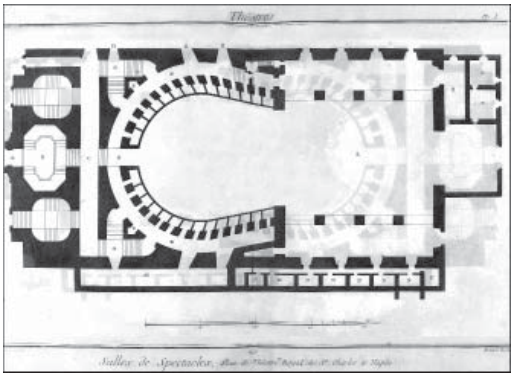
localizei iconografia da fachada do Teatro São Carlos à época de sua construção, mas, mesmo comparando a aquarela de Thomas Ender, realizada em 1817, com o edifício lisboeta, em seu estado atual, nota-se a profunda analogia presente nas duas obras.

Está ainda por estudar a produção artística do arquiteto-militar marechal José Manoel da Silva. Entretanto, o *curriculum* de José da Costa e Silva é mais conhecido. Nascido em 1747, formado na Academia Clementina em Bolonha, é autor do Palácio da Ajuda e do Teatro de São Carlos, em Lisboa. Foi também professor da universidade daquela capital. Segundo José Augusto França, o arquiteto em questão foi fortemente influenciado pela arquitetura do Teatro Scala de Milão (1778), projetado por Piermarini, e pelo Teatro San Carlo de Nápolis, obra de Medrano (1737), tendo coroado o discurso pombalino com seu projeto neoclássico para o São Carlos.[43]

É importante frisar a afirmativa do historiador português sobre a vinda do autor do risco do Teatro São Carlos, José da Costa e Silva, para o Rio em 1812, onde faleceu em 1819. Sabe-se que Costa e Silva, em agosto de 1812, fora empossado no cargo de arquiteto geral de Todas as Obras Reais no Brasil, e que as obras do Teatro São João haviam sido iniciadas em 1811, mas a casa de espetáculos só foi inaugurada em 1813. Pelas características arquiteturais dos dois teatros, sendo a sociedade fluminense da época bastante coesa em sua convivência e tendo o arquiteto português chegado ao Brasil um ano antes do término das obras do Real Teatro São João, sustento que houve colaboração entre os dois mentores do belo exemplar neoclássico, que seria um marco arquitetural do largo e demonstraria às nações amigas um país inscrito no mundo das luzes.

O modelo adotado era imbuído das inovações arquitetônicas da cena italiana, definindo hierarquicamente os espaços internos do edifício teatral e separando também com limites bem demarcados o palco, a sala propriamente dita e seu respectivo *foyer*, por meio do qual se distribuía o público. O proscênio, o fosso da orquestra e a cortina simbolizam um verdadeiro rito de passagem do mundo real para o mundo da ficção. A forma aproximada





Teatro Real São Carlos, em Nápoles, corte e plano

de "ferradura", que permitia a visibilidade do público por ele próprio, está presente nos dois teatros confrontados. À maneira do teatro lisboeta, o teatro erigido no Rio de Janeiro também adotou o pórtico saliente ao corpo do edifício, denotando a preocupação do mentor do projeto com a proteção dos espectadores que chegavam de carruagem, como convinha a um teatro de grande importância urbana, cuja fachada neoclássica devia traduzir uma nova função cultural e social.

O estudo comparativo das plantas permite perceber notável semelhança entre os projetos, existindo apenas uma diferença mais acentuada na curva que conforma as várias ordens de camarotes. Enquanto o Teatro São Carlos tem a curva em ferradura segundo uma elipse, o Real Teatro São João apresenta a curvatura dos balcões em forma de "U" alongado. Não foi possível obter a planta inicial do Real Teatro São João, mas a planta datada de 1908 obedece à mesma projeção do projeto original, como foi possível detectar por meio das análises iconográficas.

O partido da implantação do teatro lisboeta é aproximadamente o mesmo do Real Teatro São João. Assim como o Teatro São Carlos, também o teatro fluminense se abre para uma praça, sendo ladeado por duas ruas laterais que permitem que o prédio seja percebido em sua quase totalidade. Aqui, tal como lá, o espaço exterior é uma espécie de *foyer* natural, prolongando o espetáculo, numa cumplicidade mundana entre o teatro e a praça. A praça era a continuidade do palco. Ali o povo estabelecia uma comunhão com os atores, com os políticos, com os soberanos.

No São João, a fachada também se articulava em três corpos. O corpo central era precedido de um pórtico formado por três arcos de alvenaria, tendo ao fundo três portas que acessam o vestíbulo. No 2º pavimento três janelas retangulares abriam-se para o terraço sobre a galilé. Sobre as três janelas do 3º pavimento se assentava o frontão triangular. Os corpos laterais apresentavam duas janelas de peitoril em cada um dos dois pavimentos encimadas por um telhado em rincão. Nas fachadas laterais, existiam de cada lado uma porta de acesso aos corredores e outra de acesso à plateia. No pavimento superior de maior altura, pois continha a caixa cênica, alguns óculos permitiam a ventilação dos camarotes. Era o triunfo das luzes, com toda a simbologia característica das salas de espetáculos europeias. Pode-se dizer que o neoclassicismo português já se havia implantado no Rio de Janeiro, quando, em 1816, portanto três anos após a inauguração do Real Teatro São João, chegava ao Rio de Janeiro a Missão Francesa encarregada de introduzir o ensino das artes no país através da fundação de uma Academia Real de Belas Artes.

O Real Teatro São João atraiu para o Rocio o *genius loci* da teatralidade, fato que permearia todo o século XIX e as três primeiras décadas do século XX. Este personagem invisível esteve presente nos

ritos de passagem entre o espaço público do largo e os espaços semipúblicos do edifício teatral, reafirmando naquela área urbana as constantes relações de trocas de sociabilidade, sendo o espaço externo tão significativo como esfera pública, quanto o interior dos inúmeros teatros das adjacências. A iconografia da época fornece indícios de que a sociedade se fazia representar por todos os seus segmentos no espaço do largo. O teatro foi, durante muitas décadas, o lugar de reunião favorito das elites da cidade. E o largo do Rocio era um dos locais para onde convergia a sociedade em busca do lazer. Comportando 1.200 poltronas e dotado de quatro ordens de camarotes, o novo teatro da corte tinha o pano de boca pintado por José Leandro da Costa, representando a esquadra da família real entrando na baía de Guanabara. As pinturas dos tetos eram de João Francisco Muzzi, José Leandro e Francisco Pedro do Amaral e Manoel da Costa. Manoel da Costa é também o autor do teto da sala de espetáculos do Teatro de São Carlos de Lisboa, fato que nos leva a crer que este pintor teria vindo para o Brasil junto com Costa e Silva pela experiência já adquirida nos teatros portugueses. A meu ver, os dois artistas participaram das obras do Real Teatro São João, que abrigava um número de espectadores três vezes maior do que a Casa de Ópera de Vila Rica.

Em 25 de março de 1824, o primeiro grande incêndio destruiu o prédio, dando origem a comentários supersticiosos da população. Acontece que as pedras de cantaria utilizadas no teatro que fora construído eram destinadas à construção da Sé, que deveria ocupar o terreno onde, mais tarde, foi edificada a Escola Politécnica (atual largo de São Francisco). Como a catedral prevista jamais se concretizou naquele local, o povo atribuiu o incêndio ao desvio do material de construção de um uso sagrado para outro profano. Fernando Almeida reedificou quase totalmente o edifício, conseguindo um empréstimo no Banco do Brasil. Terminada a reconstrução, o teatro foi reaberto com o nome de Teatro Imperial S. Pedro de Alcântara, mas ainda apresentava feições neoclássicas e continuava sendo um emblema da praça.

O movimento romântico na arquitetura denota um ecletismo de releituras estéticas amalgamadas, porém traduz-se principalmente pela utilização de técnicas construtivas avançadas, em que pontificavam as tesouras metálicas e os enormes vãos metálicos, quase sempre vestidos por uma roupagem de sintaxe clássica. Verifica-se que, no projeto de reconstrução do São Pedro, foram ainda mantidas as técnicas tradicionais de construção, que só seriam alteradas quando o engenheiro Oliveira Passos e o arquiteto René Badra projetaram no Rio de Janeiro o Teatro Municipal, inaugurado em 1909.[44]

Considero que o teatro no período delimitado oscilava entre o aberto e o pictórico do barroco, representado por dramas de Metastásio, encenações de clássicos europeus adaptados ao gosto português e as óperas de Antônio José, além do teatro

declamado dos árcades mineiros, cujo escopo já era o do iluminismo. Nossos ilustrados se inspiram no pombalismo, no nativismo e na confiança nas luzes.[45] Constatei que a formação dos letrados, antes quase que restrita aos bacharéis e padres, aumentou muito com os egressos de Coimbra, Edimburgo ou Montpellier, locais onde o teatro era cultivado, produzido e frequentado. Pelo que se deduz dos documentos de época, os promotores de espetáculos teatrais na colônia não conseguiam facilmente os textos das óperas, comédias e outras peças a serem encenadas. O contratador Sousa Lisboa aproveitou-se da experiência anterior do Tejuco para contratar libretos em Lisboa e solfas na própria capitania, ainda permutando peças com os operistas de São João del Rei, vila onde também houve expressivo impulso para o teatro. Boa parte do repertório deve ter vindo de Lisboa e, quanto aos originais estrangeiros, dali também viriam já traduzidos. No século XVIII, alguns poetas que moravam ou nasceram no Brasil começariam a traduzi-los com maior frequência, como pude constatar na adaptação e tradução feita por Cláudio Manoel da Costa para o *Demoofonte em Trácia* de Metastásio, localizado no Arquivo Público Mineiro.[46]

Com a chegada da corte, o esplendor teatral deslocou-se para o Rio de Janeiro, capital do Reino Unido de Portugal e Algarves. As inúmeras ações culturais criadas e incentivadas pelo futuro rei d. João VI possibilitaram ao Brasil uma ópera digna das melhores capitais europeias. A investigação quanto à arquitetura entre 1770 e 1822 comprovou que os modelos portugueses do Teatro da Rua dos Condes e do Teatro São Carlos, edificados na corte, serviram de inspiração para a Casa de Ópera de Vila Rica e para o Real Teatro São João, no Rio de Janeiro.

N O T A S

1. MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1996, p. 25.

2. PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 42.

3. GAUER, Ruth Chittó. A contribuição portuguesa para a construção da sociedade brasileira. *Revista da História das Ideias*, Lisboa, v. 19, 1997, p. 567-591.

4. Alvará de 17 de julho de 1771, publicado em ÁVILA, Afonso. *O teatro em Minas Gerais nos séculos XVII e XVIII*. Ouro Preto: Prefeitura Municipal de Ouro Preto e Museu da Prata, 1978.

5. Ao lado das peças encenadas nas casas de ópera, o cronista e estudioso carioca Luiz Edmundo cita as óperas de títeres ambulantes ou fixas que existiram no Rio de Janeiro, no século XVIII, onde havia sempre uma abertura de rabeca e, por vezes, toadas líricas. Cf. EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), 1932, p. 526.

6. A Igreja ainda desempenhava um papel relevante no teatro, com a representação de peças, cavalgadas, touradas, combates simulados, números musicais, fogos de artifício e desfile de carros alegóricos. Porém, havia também as manifestações particulares, como as peças de António José no teatrinho de Chica da Silva no Tejuco (atual Diamantina).

7. VITRUVIUS. *De architectura*. Tradução: Justino Maciel. Lisboa: IST Press, 1999.

8. ALBERTI, Leon Battista. *De Re Aedificatoria*. Tradução: G. Orlandi. Milão: Il Polifilo, 1966. (1. ed. 1485).

9. Discuti estas questões em LIMA, Evelyn; CARDOSO, Ricardo. *Arquitetura e teatro*: o edifício teatral de Andréa Palladio a Christian de Portzamparc. Rio de Janeiro: Contracapa, 2010.

10. Os camarotes – compartimentos separados por meio de painéis intermediários – embora não fossem inéditos, passaram a ser utilizados sistematicamente. Quando projetados à maneira italiana, os camarotes apresentavam os painéis de separação oblíquos ao parapeito, de forma a promover bom campo de visão.

11. Na Europa do final do século XVIII, houve forte oposição à concepção do teatro de palco italiano, em especial contra os camarotes. A oposição começou por dois pontos distintos: um social, que surgiu em nome da igualdade dos frequentadores, e o outro estético, como um resgate da concepção do espaço dos teatros romanos que não tinham camarotes para as classes privilegiadas. Milizia, principal teórico da guerra contra a ordem italiana, afirmava que as celas que se chamam "camarotes" eram inapropriadas para ver e ouvir, além de serem imorais. Cf. MILIZIA, Francisco. *Trattato completo, formale e materiale del teatro*. Venezia: Stamperia di Pietro e Giambatista Pasquali, 1794.

12. A família Bibiena já se firmara desde os primórdios dos séculos XVII como referência na projetação de edifícios teatrais.

13. CRUZ, Ivo. *História do teatro português*. Lisboa: Verbo, 2001, p. 94.

14. CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo*. Tradução: Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo: Perspectiva, 1980. A autora investiga, na história da arquitetura e do urbanismo, o racionalismo de Alberti, que traça diretrizes e regras para a construção e a utopia de Thomas Morus, que produz modelos a serem seguidos.

15. Estes documentos foram consultados nos manuscritos sobre Portugal da Coleção Rondell da Bibliothèque des Arts du Spectacle, em Paris.

16. Cf. GALLI BIBIENA, Ferdinando. *Direzioni à giovani studenti nel disegno dell'Architettura Civile nell'Accademia Clementina*: dediccatte dall'autore à S. Cattarina. Bologna: Nella stamperia di Lélio dalla Volpe, 1745, tomo 1º; e *Direzioni à giovani studenti nel disegno dell'Architettura Civile nell'Accademia Clementina*: dediccatte dall'autore à S. Petrônio. Bologna: Nella stamperia di Lélio dalla Volpe, dedicatto, 1753, tomo 2º.

17. CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago da. *Lisboa*: espaços teatrais setecentistas. Lisboa: Livros Horizonte, 1996, p. 75.

18. Ibidem, p. 76.

19. Edificadas com o propósito de que nelas fossem realizados os espetáculos, as chamadas casas de óperas ou casas da comédia foram criadas em meados do século XVIII, num período em que

as colônias eram invadidas por novos pensamentos, sendo a cultura incentivada como reprodução dos hábitos europeus. José Seixas Sobrinho comenta sobre esse período: "Era notória a distância que os tempos haviam tomado dos autos do teatro português colonizador. Avultavam no país os ambiciosos de instrução humanística, indo muito deles para a Universidade de Coimbra e outras academias da Europa". Joaquim Manoel Macedo reforça: "As comunicações com o novo mundo também se tornaram mais fáceis; livros franceses penetravam no país e espalhavam por ele ideias novas, civilizadoras e livres" (apud SEIXAS SOBRINHO, José. *O teatro em Sabará*: da Colônia à República. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1961).

20. Em 1733, descrevendo as festas de inauguração da nova Matriz do Pilar de Ouro Preto, Simão Ferreira Machado se refere ao cenário construído ao ar livre como um "tablado de comédias se fez junto da nova Igreja, custoso na fábrica, no ornato e aparência de vários bastidores".

21. VALADARES, Virgínia. *Estudantes brasileiros em Coimbra*. 2001. Tese (Doutorado). Universidade Autônoma de Lisboa, Lisboa, p. 486

22. CICCIA, Marie-Noelle. *Le théâtre de Molière au Portugal de 1737 à la veille de la Révolution Libérale*. 2001. Thèse (Doctorat). Université d'Aix-Marseille I; Université de Provence.

23. ÁVILA, Afonso, op. cit.

24. Johann Emmanuel Pohl apud MATHIAS, Herculano Gomes. *Um recenseamento em Vila Rica – 1804*. Rio de Janeiro: INL, 1965.

25. Tradução do editor. Texto original: "le devant des loges était fermé par des balustrades ajourées qui ne produisent pas mauvais effet. Seuls les hommes s'installent à l'orchestre où ils s'asseyent sur des bancs".

26. Maiores detalhes sobre o interior desta casa de ópera, ver LIMA, Evelyn; OLIVEIRA, Nicole. Théâtre et Société dans la région du Minas: un public métis pour les salles de spectacle. *Canadian Journal of History*, n. 42, Spring/Summer 2007, p. 25-51.

27. Consultei o processo, as plantas descartadas e as especificações da obra nos arquivos do Instituto do Patrimônio Histórico Nacional, Rio de Janeiro, 6ª CR, caixa 218-897.

28. LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil tomadas durante uma estada de dez anos nesse país de 1808 a 1818*. Tradução: Milton da Silva Rodrigues. 2. ed. São Paulo: Martins Editora, 1951, p. 332-333.

29. SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et de Minas Gerais*. 1. éd. Tome 2. Paris: Grimberg et Dorez Libraires, 1830, p. 56.

30. VOLTAIRE. Embellissement de la ville, 1750. In: BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. *Rêves de capitale*: Paris et ses plans d´embellissement (brochura da exposição sobre os planos urbanos para a cidade de Paris). Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2003, p. 2. Tradução do editor. Texto original: "Nous courons aux Spectacles & nous sommes indignés d'y entrer d'une manière si incommode & si dégoûtante, d'y être placés si mal à notre aise, de voir les Salles si grossièrement construites, des Théatres si mal entendus, & d'en sortir avec plus d'embarras & de peine qu'on y est entré".

31. Consultei quase uma centena de peças de autores portugueses ou italianos e franceses adaptados ao gosto português no setor de Manuscriptos du Fonds Portugais (Manuscripts Occidentaux da Bibliothèque Nationale de France), em 2003.

32. Ver o documento Arquivo Público Mineiro, código 205, fls. 45-46 DF.

33. Na Coleção da Casa dos Contos de Ouro Preto existe o recibo de entrega de quatro óperas ao arrendatário Marcelino José de Mesquita pelo coronel João Sousa Lisboa: *A ciganinha, Coriolano, Jogos olímpicos e Alexandre na Índia*, em 25 de fevereiro de 1771.

34. MOURA, Carlos Francisco. *O teatro em Mato Grosso do século XVIII*. Belém: Edições UFMT; SUDAM, 1976.

35. Em que pesem as polêmicas dos memorialistas sobre a localização das casas de ópera nos Setecentos, preferi acreditar na posição do historiador da arquitetura Moreira de Azevedo, que afirma já existir uma casa de ópera em 1747, pois nesta data já se mencionava a *Rua da Ópera*.

36. BRAGA, Teófilo. *A arcádia lusitana*: Garção, Quita, Figueiredo, Diniz. Porto: Livraria Chardron, 1899.

37. Foram investigadas na pesquisa sobre Antônio José as peças *Encantos de Medéia, Anfitrião ou Júpiter e Alcmena, Guerras do Alecrim e da Manjerona, A Esopaida* e *Vida do grande d. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança. (Obras completas de Antônio José da Silva.* Lisboa: Sá da Costa, 1957-1958), todas elas citadas como repertório nas casas de ópera no Brasil, por memorialistas ou viajantes.

38. LIMA, Evelyn F. W. Entre a metrópole e a colônia: dramaturgia e cena teatral no Brasil (1711-1822). *Urdimento* (UDESC), v. 1, p. 73-90, 2006.

39. Em seu artigo Uma arribada francesa ao tempo de Bobadela (1748), publicado na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*, v. 280, 1968, p. 240, Gilberto Ferrez divulga a carta deste marinheiro que tão bem descreveu a Casa de Ópera, que julgo ter sido a primeira da cidade do Rio de Janeiro.

40. Louis Antoine Bougainville apud AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. *Pequeno panorama ou descrição dos principais edifícios do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Paula Brito, 1862.

41. CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 173.

42. BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. A *Gazeta de Lisboa* de 8 de março de 1788 informa: "Saiu à luz *As Artes* poema que a Sociedade Literária do Rio de Janeiro recitou no dia dos anos de Sua Majestade Fidelíssima, declamado por Manuel da Silva Alvarenga da dita Sociedade. Vende-se na loja da Gazeta e na loja da Viúva Bertrand a 40 réis".

43. O interior do teatro lisboeta articula uma série de elementos funcionais e simbólicos que, em disposição e dimensões, muito se assemelha ao teatro fluminense: um *atrium* de 16,37 m por 8,72 m, sobre o qual se situa o salão nobre comunicando-se com o terraço e que serviria aos concertos sacros que não combinavam com o palco profano. A sala de espetáculos, com 20,26 m de altura e de 15,40 m de largura, define uma elipse, cujos eixos medem 23,60 m e 16,60 m. Cinco ordens de 12 camarotes dispõem a tribuna imperial. O palco mede 13,98 m de largura e 23,90 m de profundidade. Moreira de Azevedo afirma que no Real Teatro São João foram projetadas quatro ordens com quinze camarotes de cada lado da tribuna, com exceção da última, que tinha mais três camarotes sobre a tribuna real. Este autor descreve externamente o prédio do Real Teatro com trezentos palmos de comprimento (66 m), 130 palmos de largura (28,60 m) e 99 ½ palmos de altura (21,89 m), o que permite confrontar a volumetria dos dois teatros, bastante aproximadas, se considerarmos que as dimensões fornecidas por França são internas. Cf. LIMA, Evelyn F. W. *Arquitetura do espetáculo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000, p. 50.

44. Ibidem, p. 211.

45. CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. São Paulo: Martins, 1964, v. 1, p. 48.

46. A tradução do *Demoofonte*, de Metastásio, atribuída ao poeta e dramaturgo Cláudio Manoel da Costa encontra-se no Arquivo Público Mineiro, ref. 13F792D, caixa FS al.

R E S U M O

O artigo apresenta alguns resultados da pesquisa *Arquitetura, teatro e cultura*, apoiada pelo CNPq e pela FAPERJ, e busca demonstrar que o "vazio teatral" no Brasil do século XVIII e início do XIX – citado por renomados historiadores – foi, na realidade, um período de intensas atividades teatrais assim como nas demais artes, conforme comprovado pelas inúmeras casas de ópera construídas, a exemplo da de Vila Rica, ainda na colônia, e do Real Teatro São João, após a chegada da corte. Os edifícios analisados com base nas teorias de Françoise Choay seguem a utopia dos modelos iluministas portugueses.

Palavras-chave: arquitetura; edifício teatral; modelos arquiteturais.

A B S T R A C T

This article presents some results of the research *Architecture, theatre and culture* (supported by the CNPq and the FAPERJ), and searches to demonstrate that the "theatrical emptiness" in Brazil in the 18th century and beginning of nineteenth – quoted by famous historians, was in the reality a period of intense theatrical activities as well as in the fine arts, as confirmed by the innumerable playhouses built in this period. The examples of the Vila Rica Opera (Ouro Preto), built in the colonial period, and of the Royal Theatre of São João, built after the arrival of the Court have been analysed through Françoise Choay's theories and as we have proven, they reflect the utopia of the Portuguese architectural patterns.

Keywords: architecture; playhouse; architectural patterns.

R E S U M É N

Este artículo presenta algunos resultados de la investigación *Arquitectura, teatro y cultura*, (apoyada por el CNPq y la FAPERJ), y busca demostrar que el "vacío teatral" en el Brasil del siglo XVIII y el comenzar de el XIX – citado por los historiadores famosos, era en la realidad un período de intensas actividades teatrales así como en las demasiadas artes, según lo probado por las innumerables casas de ópera, a ejemplo de el teatro que está en Vila Rica (Ouro Preto) aún en la colonia, y del Real Teatro San João, después de la llegada del corte. Los edificios analizados con base en las teorias de Françoise Choay reflejan a utopia de los modelos portuguéses.

Palabras clave: arquitectura; edifício teatral; modelos arquitecturales.

Recebido em 11/4/2011
Aprovado em 29/8/2011