

## O TEATRO DE TRADIÇÃO IBÉRICA NA AMÉRICA PORTUGUESA NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XVIII: ARQUITECTURA E REPERTÓRIO

*El Teatro de tradición Ibérica en América Portuguesa en la primera mitad del siglo XVIII:  
Arquitectura y repertorio*

BRESCIA, Rosana<sup>1</sup>; LINO, Sulamita<sup>2</sup>

---

### Resumo

O primeiro espaço permanente dedicado às representações teatrais em Portugal foi construído em finais do século XVI por Fernando Díaz de la Torre, espanhol residente em Lisboa. Ao longo do século seguinte, inúmeras companhias espanholas se apresentaram em Portugal, divulgando o amplo repertório seiscentista castelhano que influenciaria de forma inexorável o teatro produzido em terras lusas. Naturalmente, os edifícios teatrais de Lisboa seguiam a mesma tipologia dos *corrales de comedias* espanhóis. No que diz respeito à América Portuguesa, os primeiros registos de teatros públicos permanentes datam do início do século XVIII, e, segundo a documentação ainda preservada, não somente os edifícios apresentavam algumas características da arquitectura teatral desenvolvida na Península Ibérica nos séculos precedentes como também o repertório castelhano parece ter sido amplamente difundido no ultramar português. O presente artigo pretende analisar alguns aspectos relativos à actividade teatral desenvolvida na América Portuguesa nas primeiras décadas do século XVIII, em especial, a arquitectura teatral empregada e o repertório representado nos dois teatros permanentes construídos durante o reinado de D. João V: o teatro do Rio de Janeiro e a primeira Casa da Ópera de Vila Rica.

### Resumen

El primer espacio permanente dedicado a las representaciones teatrales en Portugal fue construido por Fernando Díaz de la Torre, español residente en Lisboa, a finales del siglo XVI. A lo largo del siglo siguiente, innúmeras compañías españolas se presentaron en Portugal, divulgando el amplio repertorio castellano del Siglo de Oro, que dejaría inexorable impronta en el teatro producido en tierras lusas. Naturalmente que los edificios teatrales de Lisboa seguían la misma tipología de los *corrales de comedias* españoles. En lo que atañe a la América Portuguesa, los primeros registros de teatros públicos permanentes datan de principios del siglo XVIII, y, de acuerdo con la documentación aun preservada, no solamente los edificios presentaban características de la arquitectura teatral desarrollada en los siglos precedentes en la Península Ibérica, como también el repertorio castellano parece haber sido ampliamente difundido en el ultramar portugués. El presente artículo pretende analizar algunos de los aspectos relativos a la actividad teatral desarrollada en América Portuguesa en las primeras décadas del siglo XVIII, en especial, la arquitectura teatral empleada y el repertorio representado en los dos teatros permanentes construidos durante el reinado de Juan V: el de Rio de Janeiro y la primera *Casa da Ópera* de Vila Rica.

**Palavras-chave:** Teatros Ibéricos, América Portuguesa, Arquitectura teatral, Rio de Janeiro e Vila Rica.

**Palabras-clave:** Teatros Ibéricos, América Portuguesa, Arquitectura teatral, Rio de Janeiro y Vila Rica.

**Data de submissão:** Janeiro de 2013 | **Data de publicação:** Março de 2013.

---

<sup>1</sup> ROSANA MARRECO BRESCIA – Doutora em História Moderna e Contemporânea pela Université Sorbonne – Paris IV e em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa. Pós-doutoranda integrada ao Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa. Correio eletrónico: [romarreco@yahoo.com.br](mailto:romarreco@yahoo.com.br)

<sup>2</sup> SULAMITA FONSECA LINO – Professora do departamento de Arquitectura e Urbanismo da Escola de Minas da Universidade Federal de Ouro Preto, Mestre em Análise Crítica da Arquitectura e do Urbanismo pelo MPAU da Escola de Arquitectura da Universidade Federal de Minas Gerais. Correio electrónico: [sulamitalino@em.ufop.br](mailto:sulamitalino@em.ufop.br)

## INTRODUÇÃO

*“Dadme cuatro bastidores, cuatro tableros, dos actores y una pasión”.*

Lope de Vega

O teatro se consolidou de forma definitiva enquanto espectáculo comercial e cotidiano ao longo do século XVI (PEÑA & DONOSO, *apud* BORQUE, 2007): a profissão de actor surge na década de 1540, enquanto a abertura dos primeiros teatros comerciais da Península Ibérica data dos anos 1565-1570 (VALS, *apud* CALVO, 2003). As representações teatrais, que antes eram realizadas em praças públicas, passam a ser representadas em outros espaços delimitados por muros, já que assim se conseguia controlar o acesso dos espectadores, ponto crucial para o bom andamento da atividade económica na qual as representações dramáticas haviam-se convertido (ALLEN *apud* CALVO, 2003). A partir de então, vários pátios de comédias foram erigidos em Espanha, desde Oviedo a Sevilha, incluindo cidades como Madrid, Valencia, Pamplona, Córdoba, Almagro, León, Alcalá e Burgos (BORQUE, 2007). Tais espaços apresentavam uma grande variedade de estilos e formas arquitetónicas - retangulares, quadradas, poligonais ou semicirculares, abertas ou cobertas-, sendo mais ou menos luxuosos dependendo das condições locais e do público que os frequentava (ALLEN, 2003). Também as formas de administração variavam de teatro a teatro, sendo alguns administrados por particulares, outros, pelas Câmaras Municipais, irmandades e confrarias, além daqueles geridos por instituições de caridade, como hospitais e Misericórdias (IDEM).

## 1. OS TEATROS PORTUGUESES DOS SÉCULOS XVI E XVII

Os primeiros espaços permanentes dedicados às representações teatrais em Portugal foram erigidos no final do século XVI, durante o reinado de Felipe I de Portugal, II de Espanha. De acordo com um documento datado de 7 de Outubro de 1595, que concede à Misericórdia, responsável pela administração do Hospital de Todos os Santos, o privilégio de determinar os lugares de representação das comédias em Lisboa<sup>3</sup>. Contudo, mesmo antes de 1595, obras teatrais já eram representadas na capital lusa em um grande pátio situado na Rua das Arcas em 1582, como afirmam as investigadoras Mercedes de los Reyes Peña e Piedad Bolaños Donoso (2000).

Alguns anos mais tarde, Fernando Díaz de la Torre mandou construir o Pátio das Arcas (IDEM, p. 268), localizado “entre a rua das Arquas que he a que vai do Rossio pella rua da Prasa da Palha pera Saõ Nicolao, fica na entrada della, a parte esquerda, e entre o bequo das Comedias e o de Lopo Infante, o qual fica interior ao dito bequo das Comedias [...], vem fazer frente tudo na freguesia de Santa Justa” (IBIDEM). Ainda que o Pátio das Arcas, também conhecido como da Betesga, tenha sido um dos mais antigos e mais longevos de Lisboa, não podemos deixar de citar a existência de outros espaços teatrais, nomeadamente, o Pátio de Comédias da Mouraria ou do Poço do Borratém e o Pátio das Fangas da Farinha (BARATA, 1991). Tal como ocorria em Espanha, as confrarias e hospitais intervinham diretamente na gestão dos teatros públicos e, juntamente com o Senado da Câmara, obtinham parte das receitas de todas as diversões abertas ao público (RIBEIRO, 1924).

A influência do teatro espanhol em Portugal não se limitava ao modelo administrativo das salas de espectáculos e às companhias que neles representavam, manifestando-se, igualmente, na tipologia arquitectónica e no repertório representado. Como bem afirma Manoel Carlos de Brito, os teatros português e espanhol encontram-se associados desde o início. Havia uma ampla utilização do idioma castelhano entre os poetas portugueses do século XVI, facto nada surpreendente posto que todas as rainhas portuguesas desta centúria eram espanholas, resultando em uma corte bilingue. Enquanto o português ia-se afirmando como língua poética, praticamente todos os escritores lusos escreviam nos dois idiomas (BRITO, 1989).

---

<sup>3</sup> ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO, Hospital de São José, liv.940, p.377v-380.

Em relação ao repertório representado em terras lusas, o prestígio do repertório espanhol era irrefutável. A consolidação do mesmo em Portugal se deve, portanto, não somente as quase seis décadas da união ibérica mas também, nas palavras de José Oliveira Barata, “a vitalidade dos modelos espanhóis” que “facilmente se impunham através da nova carpintaria teatral que *ingenios* como Lope, Tirso ou Calderón, tão eficazmente souberam construir” (1991, p. 72).

Um documento localizado por Mercedes de los Reyes Peña e Piedad Bolaños Donoso nos informa que a afluência de espectadores às comédias representadas por uma companhia espanhola na Rua das Arcas em finais do século XVI era grande a ponto de impedir o trânsito na mesma<sup>4</sup>, o que põe de manifesto a popularidade que o teatro do reino dos Felipes alcançou em Portugal desde o princípio. Também a *Loa con que empezaron Rueda y Ascanio*, escrita em 1638 por Quiñanos de Benavente, corrobora a excelente acolhida que os atores espanhóis tiveram em Portugal ao longo dos séculos XVI e XVII:

“A fuerza de premios,  
Heredia y yo, ya en Lisboa  
lo hemos sido tan acceptos,  
que en ocupando el teatro  
Arias, compañero nuestro,  
y otros sin mi, (porque yo  
venia a ser lo de menos),  
se desclavaban las tablas,  
se desquiciaban los techos,  
gemían todos los bancos,  
crujían los aposentos,  
y el cobrador no podía,  
abarcar tanto dinero”

(COTARELLO, 1991, *apud* PEÑA & DONOSO, 2000, p. 65).

Desde o princípio de sua actividade até o século XVIII, o Pátio das Arcas acolhia quase que exclusivamente companhias espanholas. A primeira da qual temos registro foi a de Juan de Limos, estabelecida em Lisboa em 1582 (IBIDEM, p. 64). No

---

<sup>4</sup> BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, Ms 18637/10, Cartas de Comediantes del Siglo XVI. In DE LOS REYES PEÑA, Mercedes, BOLAÑOS DONOSO, Piedad, *Presencia de comediantes españoles en Lisboa (1580-1607)*, op.cit., p.65.

entanto, diversas companhias teatrais provenientes de Espanha se estabeleceram em Portugal, não somente na capital como também em outras cidades do Reino, tal foi o caso da companhia de Serafina Manuela, estabelecida em Coimbra em 1678 (BARATA, 1991, p. 72).

A popularidade alcançada pelo teatro de Castela em Portugal fez com que alguns poetas portugueses escrevessem comédias segundo o modelo do teatro espanhol, muitas vezes em castelhano, como foi o caso de Jacinto Cordeiro, João de Matos Fragoso, Henrique Gomes e D. Francisco Manuel de Melo, do qual se conhece a comédia *De Burlas hace amor veras* (BRITO, p. 68). Mas a influência linguística também se verifica na direção oposta, já que autores espanhóis, incluindo Lope de Vega, utilizaram o português em suas obras, enquanto “un elemento más de riqueza patria” (GARCIA, 1966, p. 147).

Um viajante francês que visitou a Corte de Lisboa ainda na primeira metade do século XVIII escreveu:

“Lisboa não tem nenhum passeio e nenhum outro tipo de divertimento além de uma má comédia espanhola. Os grandes e os burgueses vão frequentemente a este espectáculo, e na saída, eles costumam passar o resto do dia passeando em suas carruagens ou cadeiras até a noite, sem sair de seus coches” (PRAULT, 1730, pp. 32-33)<sup>5</sup>.

A respeito da arquitectura do pátio das Arcas, Reyes Peña e Bolaños Donoso afirmam que o mesmo tinha uma forma aproximada de um rectângulo, o lado norte medindo 24 varas, o sul, 21 varas e ½, o leste, 18, e o oeste, 15 varas. Esse quadrilátero continha todas as dependências que conformavam o edifício, incluindo o dito Pátio, os camarotes e corredores, o tablado, vestuários, assentos, fersuras e “Caza que chamaõ d’Água, porque nella se vende agua ao povo e outras couzas comestivas” (PEÑA & DONOSO, 2000, p. 271). Os camarotes eram divididos em 3 ordens, para além do rés-do-chão. O contrato de construção também indica que o edifício tinha paredes de alvenaria, cobertura de telhas e estrutura interna de madeira (IDEM, 272).

---

<sup>5</sup> Lisbonne n’a aucune promenade, ni d’autre amusement qu’une mauvaise Comedie Espagnole. Les Grands & les Gentilshommes suivent neanmoins assez ce spectacle, & au sortir de là ils vont consumer le reste du jour à se promener dans leurs *Caruajes* ou chaises, ou ils causent entr’eux jusqu’à la nuit, sans sortir de leurs voitures. Description de la ville de Lisbonne, ou l’on traite De La Cour De Portugal de la Langue Portugaise, & des Mœurs des Habitants ; du Gouvernement, des Revenus du Roi, & de ses Forces par Mer & par Terre ; des Colonies Portugaises, & du Commerce de cette Capitale. Paris.

## 2- O TEATRO DE CARÁCTER PROFANO NA AMÉRICA PORTUGUESA

No que diz respeito à actividade teatral na América Portuguesa no contexto do século XVII, são raras as referências a espectáculos teatrais de carácter profano, não nos tendo sido todavia possível encontrar registos relativos à actividade permanente de um teatro público, a exemplo da Península Ibérica. As representações teatrais no além-mar – excepção feita àquelas promovidas pelos Jesuítas nos colégios e missões, para além das procissões - estavam amplamente relacionadas aos acontecimentos mais importantes para a Real Família, para o Reino de Portugal e para seus representantes ultramarinos. Casamentos e nascimentos de herdeiros ao trono, a vitória em uma batalha, o aniversário de um capitão-general ou mesmo comemorações religiosas de grande importância sempre contavam com representações de obras teatrais encenadas sobre palcos efémeros montados em praças públicas, ou, em casos excepcionais, como o das festas realizadas no Rio de Janeiro em 1641 em comemoração pela restauração do trono português, em salas de palácios:

“A quinta feira estando prevenido hum theatro na/Praça para se representar hua comedia, choveo tanto/que não deu lugar a isso, & por não deixar de prose-/guir nas festas mandou o Governador se representasse/na sala, donde subiraõ quantos puderaõ caber sem/limitar a entrada a nenhua pessoa, & se começou cõ/loa de muitos vivas a El Rey Nosso Senhor, fene-/ceo com a mesma repetição”<sup>6</sup>.

Para além dos relatos que atestam a representação de obras advindas do *Siglo de Oro* espanhol na América Portuguesa, a actividade de alguns poetas luso-americanos deixa patente que as obras de Calderón de la Barca e seus contemporâneos eram amplamente conhecidas em terras brasílicas. Um poema atribuído ao célebre Gregório de Matos menciona nada menos que 12 obras do repertório castelhano (BUDASZ, 2008, p. 57)<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> RODRIGUES, Jorge, *Relaçam da Aclamação que fez na Capitania do Rio de Ianeiro do Estado do Brasil, & nas mais do Sul, ao Senhor Rey Dom João o IV por verdadeiro Rey, & Senhor do seu Reyno de Portugal, com a felicissima restituição, q' delle se fez a sua Magestade que Deos guarde, &c.* Lisboa: Domingos Alvares Livreiro, 1641.

<sup>7</sup> A identificação dos títulos dessas obras foi realizada pelo musicólogo Rogério Budasz, e publicada em sua recente obra intitulada *Teatro e Musica na América Portuguesa*. São elas *Todo sucede al revés* de Pedro Rosete, *Querer por solo querer* de Antonio Hurtado de Mendoza, *Porfiar hasta vencer* e *Los empeños de un acaso* de Calderón de la Barca, *El parecido* de Augustín Moreto y Cabaña, *El Mártir de Etiopia* de Miguel Botelho de Carvalho, *Lo que son juicios del Cielo* de Juan Perez de Montalván, *Un valiente negro en Flandes* de Andrés de Claramonte, *Un esclavo en grillos de oro* de Francisco Bances

A influência dos poetas de Espanha sobre seus contemporâneos ultramarinos testemunha que as obras teatrais em língua castelhana circulavam entre os mais cultivados habitantes da colônia lusa. Exemplo maior dessa influência traduz-se na obra do poeta Manoel de Oliveira Botelho, nascido na Bahia em 1636 e falecido no Recife em 1711, autor de um livro em português, latim, castelhano e italiano intitulado *Música no Parnasso* e publicado em 1705 em Lisboa. Segundo Varnhagem, trata-se do primeiro livro escrito por um poeta nativo da colônia americana impresso na metrópole. Na dedicatória Botelho escreve:

“Nesta America, inculta habitação antigamente de bárbaros índios, mal se podia esperar que as Musas se fizessem brasileiras; comtudo quiseram também passar-se a este empório onde, com a doçura do assucar é tao sympatica com a suavidade do seu canto, acharam muitos engenhos que, imitando aos poetas de Italia e Hespanha, se applicassem a tão discreto entretenimento, para que se não queixasse esta ultima parte do mundo que assim como Apollo lhe comunica os raios para os dias, lhe negasse as luzes para os entendimentos. Ao meu, posto que inferior aos de que é tão fértil este paiz, dictaram as Musas as presentes rimas, que me resolvi expor á publicidade de todos, para que ao menos ser o primeiro filho do Brazil, que faça pública a suavidade do metro, já que o não sou em merecer outros maiores créditos na poesia” (VARNHAGEN, 1851, p. 131.).

A mesma obra contém um *Descante Cômico* que inclui duas obras teatrais: *Hay amigo para Amigo* e *Amor, Engano y Celos*. A primeira faz uma evidente referência à obra *No hay amigo para amigo*, de autoria do toledano Francisco de Rojas Zorilla. Já a segunda guarda várias características comuns à obra *La más constante mujer* do madrilenho Juan Perez de Montalbán (HESSEL & READERS, 1974, p. 2.).

Já entrado o século XVIII, proliferaram referências à representação de comédias espanholas em terras luso-americanas. Ainda que os títulos das obras sejam sempre mencionados em seu idioma original, o *Poema Festivo*, escrito por João de Brito e Lima por ocasião da comemoração pelo duplo enlace dos Príncipes do Brasil e das Astúrias com as Princesas de Portugal e de Castela celebrada na Bahia em 1729, deixa entrever que havia obras encenadas em língua portuguesa:

---

Candamo, *Pocos basta, si son Buenos* de Juan de Matos Fragozo e *El mejor amigo El Rey* de Augustín Moreto y Canaña.

“As galas, que as figuras adornaraõ/o Potossí, o Ofir empobreceràõ;/as de mulher taõ próprio se toucàraõ/que desmentindo o sexo apparecèraõ./Em nada aos Castelhanos imitàraõ,/porque em tudo parece os excedèraõ,/mayor nelles ficando sendo a mingua,/vencendo a língua estranha a própria língua” (LIMA, 1729).

Através da análise de panegíricos relativos às mais importantes efemérides celebradas desde princípios dos setecentos, foi-nos possível restituir os títulos de um significativo número de obras pertencentes ao repertório seiscentista castelhano, supostamente representadas em diversas cidades e vilas luso-americanas.

<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Ano da Representação</b>	<b>Local da Representação</b>
Pedro Calderon de la Barca	<i>El Conde Lucanor</i>	1717	Salvador da Bahia
	<i>Afectos de Odio y Amor</i>	1717	Salvador da Bahia
	<i>Fineza contra fineza</i>	1729	Salvador da Bahia
	<i>El Monstro de los Jardines</i>	1729	Salvador da Bahia
	<i>La Fiera, el rayo, y la piedra</i>	1729	Salvador da Bahia
	<i>El secreto a voces</i>	1733	Vila Rica – Minas Gerais
	<i>Armas de Hermozura</i>	1752	Colonia do Sacramento
Agustín Moreto y Cabaña	<i>La Fuerza del Natural</i>	1729	Salvador da Bahia
	<i>El Desdén con el Desdén</i>	1729	Salvador da Bahia
	<i>El Príncipe Prodigioso</i> (co-autoria com Juan de Matos Fragoso)	1733	Vila Rica – Minas Gerais
Francisco de Rojas Zorilla	<i>El Amo Criado</i>	1733	Vila Rica – Minas Gerais
Juan Perez de Montalbán	<i>La Monja Alférez</i>	1718	Bahia
Agustín de Salazar y Torres	<i>Los Juegos Olímpicos</i>	1729	Salvador da Bahia
Diogo e José de Córdova y Figueroa	<i>Rendirse a la Obligación</i>	1717	Salvador da Bahia
Andrés Gonzales de Barcia	<i>La Ciencia de Reynar</i>	1752	Recife – Pernambuco
Francisco de Leyva de Arellano	<i>Cueba y Castillo de Amor</i>	1752	Recife – Pernambuco
Francisco Bances Candamo	<i>La Piedra Phylosophal</i>	1752	Recife - Pernambuco



No que diz respeito à actividade de teatros permanentes na América Portuguesa ao longo do reinado de D. João V, até a realização do presente estudo foi-nos possível comprovar a existência de casas de espectáculo em funcionamento no Rio de Janeiro, Salvador da Bahia e Vila Rica.

Apesar de funcionar de forma permanente, o teatro da Câmara de Salvador foi montado dentro da sala de vereanças da Câmara no ano de 1729, não se tratando, portanto, de um edifício construído especificamente para a representação de comédias, mas sim de um teatro “efémero” que permaneceu em funcionamento por quase 5 anos<sup>8</sup>. Como no presente artigo nos propomos a analisar a arquitectura e o repertório representado nos teatros de influência ibérica erigidos na América Portuguesa na primeira metade do século XVIII, nos concentraremos nos casos dos teatros do Rio de Janeiro e de Vila Rica.

---

<sup>8</sup> ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO, AHU\_ACL\_CU\_005, Cx.51, D.4489, Microfilme Rolos 50 e 57.

## 2.1 O TEATRO NO RIO DE JANEIRO

“A presépios chamamos a huãs representaçoes das circunstancias do Nascimento de Christo Senhor nosso com figuras vivas, ou ao vivo, em salas particulares, ou nas Igrejas. [...] Preseprios tambem, ou presepes se chamão humas lapas com o Menino Jesus, acompanhado dos Anjos, Pastores, &c. ou humas representações, que a devota industria de alguns curiosos expõem aos olhos dos espectadores com as causas, motivos, e circunstancias do dito Nascimento, com varias figuras, aparências, perspectivas, diálogos, harmonias, e alegres entretenimentos”<sup>9</sup>.

De acordo com Rafael Bluteau, presépios tanto poderiam ser representados por actores como por bonifrates, que, de acordo com a descrição acima reproduzida, encenavam o nascimento de Cristo sobre um cenário (aparências) em perspectiva, acompanhados por musica (harmonias). No que diz respeito aos teatros de bonifrates, ainda que sua origem seja milenar (BLUMENTHAL, 2005), tudo indica que o género que chegaria a seu apogeu com as óperas joco-sérias escritas por António José da Silva tenha sido introduzido em Lisboa a princípios do século XVIII:

“E porquanto de poucos tempos a esta parte se tenham introduzido nesta corte outra espécie de óperas que suposto se não fizessem com figuras vivas, mas artificiais, eram verdadeiras comedias, e operas, que se faziam pelo mesmo estylo d’ellas, e com musica, representando-se publicamente em casas alugadas para isso, e admitindo-se a ellas todos os que pagaram a entrada taxada pelos auctores” (NOGUEIRA, 1934, p. 285).

Ainda que a primeira prova documental da actividade permanente de um Teatro de Bonifrates em Lisboa, o Pátio dos Condes ou Pátio do Bairro Alto, date de 1732 (IDEM, p. 540), o próprio Raphael Bluteau testemunha que a mesma já era conhecida na corte entre 1712 e 1728. Consequentemente, de acordo com a prática em voga na metrópole, a 28 de Novembro de 1719, os senhores Manoel da Silveira Ávila, Plácido

---

<sup>9</sup> BLUTEAU, Raphael, Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasilico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero... autorizado com exemplos dos melhores escritores portugueses, e latinos. Coimbra: no Colegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728, p.713.

Coelho de Castro e António Pereira estabeleceram um contrato de sociedade para explorar comercialmente um presépio na cidade do Rio de Janeiro. As actividades deveriam começar na noite de natal, tendo continuidade nas que se seguissem. Cada um dos sócios ficaria responsável por uma função dentro da companhia: Manoel da Silveira Ávila, pelas pinturas, Plácido Coelho de Castro, pela fabricação do presépio, António Pereira, pela música a quatro vozes com acompanhamento. De toda a renda seria extraído o gasto que cada um dos sócios tivesse com a estrutura do presépio, sendo o lucro dividido em partes iguais entre os três proprietários. Segundo a escritura preservada no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, António Pereira seria o tesoureiro da companhia e o responsável pelo pagamento dos demais sócios<sup>10</sup>. O documento em questão não nos fornece maiores informações sobre o local de funcionamento do dito presépio.

Alguns anos mais tarde, mais precisamente, entre os dias 22 de Abril e 10 de Maio de 1748, um tripulante da nau francesa *L'arc en Ciel* assistiu a uma representação teatral no Rio de Janeiro. Nela, bonifrates de tamanho natural executaram uma obra cuja temática era a conversão de alguns pagãos por Santa Catarina. O autor relata que os bonifrates eram bons e ricamente decorados, sua voz e seus movimentos eram agradáveis, sendo o mecanismo bem realizado, ou seja, capaz de escapar à vista dos espectadores (SONNERAT, 1806, pp. 26-27)<sup>11</sup>. A arquitetura do edifício tampouco escapa ao olhar atento do tripulante:

“O local da representação dessa peça tinha cerca de quinze toezas por dez, e o teatro<sup>12</sup> tomava cinco [toezas] da profundidade, deixando o restante quadrado. Esse teatro era um pouco menos elevado que os nossos, e era fechado por um arame a traves do qual era possível distinguir bastante bem, graças a um grande numero de velas, a acção dos bonifrates. O quadrado servia de plateia, e estava repleto de cadeiras de braços, como os nossos bancos de igreja, onde os homens se acomodavam indistintamente já que as mulheres

---

<sup>10</sup> ARQUIVO NACIONAL DO BRASIL, 2º Officio de Notas da Cidade do Rio de Janeiro. Livro 28, pp. 186 e 187.

<sup>11</sup> Quelques jours après, nous allâmes à un spectacle que l'on donnait de tems à autre pour l'édification du peuple [C'est du peuple en état de s'édifier argent comptant, car les places à ce spectacle coutaient 40 sous du pays], et qui nous scandalisa beaucoup. Des marionnettes de grandeur naturelle servaient à l'exécution d'une pièce théâtrale, dont le sujet était la conversion de quelques doctes payens par sainte Catherine. Ces marionnettes étaient bonnes et richement décorées; leur voix, leurs mouvements plaisaient, et le mécanisme en était assez heureux pour échapper à la vue.

<sup>12</sup> Os homens do século XVIII chamavam de teatro o espaço reservado para a representação, ou seja, o palco, e não a totalidade do edifício como entendemos hoje.

ficavam nos camarotes que rodeavam o edifício, a cerca de nove ou dez pés de elevação da plateia, e de onde viam comodamente o espectáculo e se divertiam com os outros espectadores brincando com as cortinas destinadas à esconde-las. A orquestra era bastante boa de violinos, e havia um inglês que tocava de forma excelente a flauta travessa” (SONNERAT, 1806, pp. 26-27).

O autor é igualmente preciso no que diz respeito à forma da sala de espectáculos, que nos remete à tipologia mais comum entre os Pátios de Comédias em actividade por toda a Península Ibérica. Em relação à disposição do público, os homens sentavam diante do palco, como nos *Pateos de los Mosqueteros* ibéricos, enquanto as mulheres se acomodavam em camarotes, “escondidas” por cortinas, à maneira das *cazuelas* dos teatros portugueses e espanhóis.

Outra importante informação fornecida pelo autor anónimo é a menção a uma sofisticada cenografia:

“Mas toda a peça não nos pareceu ser mais que uma forte discussão entre a santa e os pretensos doutores, e estes últimos, sendo finalmente convertidos milagrosamente, presenciaram, próximos ao final do terceiro e ultimo acto, a dois fantasmas (um monge e outro diabo), que apareceram na cena também para discutir, e que se confrontaram cruelmente ate que um abismo de fogo se abriu no palco para os engolir, concluindo o espectáculo” (IBIDEM)<sup>13</sup>.

Com base no supracitado relato, não nos é possível inferir se a sala do teatro do Rio de Janeiro era coberta ou não, sendo a primeira hipótese mais versossímil, já que os pátios de Lisboa contavam, há várias décadas, com tal inovação (PEÑA & DONOSO, 2000, p. 298). Sabemos que, no mesmo ano da visita do tripulante da nau francesa, existia no Rio de Janeiro uma companhia teatral intitulada Ópera dos Vivos<sup>14</sup>, assim denominada por contraposição ao teatro de bonifrates. A mesma era, em 1748,

---

<sup>13</sup> Mais toute la pièce nous parut n’être qu’une dispute fort chaude entre la sainte et les prétendus docteurs ; et ces derniers, étant enfin convertis miraculeusement, firent place, vers la fin du troisième et dernier acte, à deux fantômes (l’un moiné, et l’autre diable), qui parurent aussi sur la scène pour disputer, et qui, perdant bientôt, toute retenue, se battirent cruellement jusqu’à ce qu’un gouffre de feu, s’ouvrant au théâtre, les engloutit et ferma le spectacle.

<sup>14</sup> A 14 de maio de 1748 um inquérito de frades franciscanos sobre os possíveis milagres do Frei Fabiano de Cristo, falecido no ano anterior, teve como um de seus depoentes o padre Boaventura Dias Lopes, que declarou ser morador na Rua da Ópera dos Vivos. NAZARETH, Gilson, Opera dos Vivos e dos Mortos: Padre Ventura. *João do Rio – Jornal Eletrônico*. A voz anônima das ruas, junho/julho 2004, Ano 2, Numero 7. Consultado em <http://www.joaodorio.com/Arquivo/2004/06,07/padrentura.htm>

propriedade de Boaventura Dias Lopes, estando situada “na Rua chamada da Alfandega indo para o Campo”<sup>15</sup>. Segundo a tradição, a Ópera dos Vivos levava à cena obras de António José da Silva, havendo-se incendiado em 1769, durante a representação de *Os Encantos de Medeia*<sup>16</sup>. Não podemos afirmar se o primeiro espaço público destinado à representação de obras teatrais na cidade do Rio de Janeiro, em 1719, foi o mesmo ocupado pela companhia descrita pelo tripulante anónimo em 1748, nem mesmo se este fora adquirido no mesmo ano por Boaventura Dias Lopes para a sua Ópera dos Vivos, como afirma Nireu Cavalcanti (CAVALCANTI, 2004, p. 172). O que nos parece realmente relevante é que, ao longo da primeira década do século XVIII, o Rio de Janeiro contou com um teatro de notável influência ibérica no que tange a sua arquitectura, e que, gradativamente, as influências de origem italiana foram sendo incorporadas, tanto no que diz respeito à cenografia, como ao repertório representado.

## 2.2 A PRIMEIRA CASA DA ÓPERA DE VILA RICA

Desde o reinado de D. João V, a opulenta capital da Capitania Geral das Minas Gerais contava com um espaço permanente dedicado às representações teatrais, a primeira referência à existência de uma Casa da Ópera em Vila Rica remontando ao ano de 1746<sup>17</sup>. Ainda que o documento correspondente, preservado no Arquivo Público Mineiro, não contenha maiores informações sobre o edifício ou mesmo sobre a companhia que nele actuava, a referência à existência de outro teatro em funcionamento ainda na primeira metade dos setecentos testemunha que, ao contrário do que acontecia na metrópole, onde os divertimentos públicos estavam proibidos desde 1742 (BRITO, 1989, p. 22.)<sup>18</sup>, as representações teatrais parecem não ter sido interrompidas na colónia luso-americana.

---

<sup>15</sup> ARQUIVO NACIONAL DO RIO DE JANEIRO, 2º Ofício de Notas da Cidade do Rio de Janeiro, Livro de Escrituras (1754) n.º70, Fls 27. 27v.

<sup>16</sup> ARQUIVO NACIONAL DO RIO DE JANEIRO, Fundo Decretos do Executivo, cx.19, pc.34, doc.7. In ALMEIDA, Lino Cardoso de, *O Som e o Soberano: uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006, p.77.

<sup>17</sup> ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO, CMOP, Cx.18, d.59 (18 de Junho de 1746).

<sup>18</sup> Em 1742, o rei D. João V sofreu um forte ataque de apoplexia que o deixou acamado até o ano de sua morte. Nesse período, alguns documentos, como uma carta de Gaetano Maria Schiassi ao Padre Partini, nos fazem saber que as actividades teatrais foram interrompidas na corte. CIVICO MUSEO BIBLIOGRAFICO MUSICALE DI BOLOGNA, *Lettere da Gaetano Maria Schiassi al Padre Martini (1735-1753)*, I-4, fl.23.

Por ocasião das festividades em comemoração à aclamação de D. José I ao trono português, celebradas em Vila Rica em 1751, o teatro então existente serviu de palco para as comédias encenadas durante a efeméride.

As representações teatrais pertencentes aos programas das festas celebradas na América Portuguesa eram de carácter público, não tendo, conseqüentemente, fins lucrativos. Para tais representações eram montados tabladros efêmeros nas mais importantes praças e largos das cidades e vilas coloniais, para que um maior número de espectadores pudesse assistir aos espectáculos. As representações teatrais, bem como as demais solenidades que compunham as festas públicas no mundo luso-americano, propiciavam uma excelente oportunidade para que as pessoas “principais” da administração colonial afirmassem seu poder sobre os súbditos coloniais, que, concomitantemente, demonstravam publicamente sua obediência e fidelidade ao monarca português.

Não obstante, o caso das festas em comemorativas da sagração de D. José I ao trono, realizadas em Vila Rica, é de especial interesse. Os documentos conservados nos fazem saber que as óperas arrematadas por Francisco Mexias deveriam ser realizadas na Casa da Ópera, com “portas francas”. Para a ocasião, os membros do Senado da Câmara ajustaram com João Martins da Costa a demolição da parede frontal do edifício, a fim de que um maior número de espectadores pudesse assistir aos espectáculos, multiplicando, assim, o limitado aforo do teatro permanente.

A eficácia da proposta radicava, igualmente, no facto de que as óperas poderiam contar com toda a estrutura do palco pertencente à Casa da Ópera: cenários, maquinárias e mesmo o sistema de iluminação, dentre outros elementos cénicos que, caso fosse construído um teatro efêmero em local aberto, deveriam ser novamente fabricados de acordo com as dimensões do novo palco, acarretando um gasto consideravelmente maior.

O termo de compromisso entre a Câmara de Vila Rica e Joao Martins preconizava, para além da demolição da parede principal de acesso à Casa da Ópera, a demolição do curral e a retirada dos assoalhos e gradiamento internos<sup>19</sup>. A referência a *assoalhos* internos nos leva a crer que se tratava de um teatro coberto, posto que um espaço aberto e exposto às intempéries não poderia contar com uma assoalhada de

---

<sup>19</sup> ARQUIVO PUBLICO MINEIRO, CMOP, cx.25, d.13, fl.03.

madeira. Outra informação importante é a referência a *gradiamentos*, que, muito provavelmente, se refere a uma ordem de camarotes, separadas do pátio central por grades ou balaustradas. Depois de concluídas as representações, João Martins da Costa comprometia-se a reconstruir tudo o que havia sido alterado ou demolido para que “o dono da casa” não tivesse nenhum tipo de prejuízo, de onde concluímos que a Casa da Ópera era de propriedade particular.

Contudo, não fora levado em consideração o facto de que, segundo os parâmetros construtivos vigentes nas construções luso-americanas dos setecentos, todas as paredes externas de um edifício eram estruturais, sendo, portanto, parte vital da edificação. Consequentemente, ao se retirar uma das paredes da Casa da Ópera, comprometer-se-ia a estrutura do edifício, colocando em sério risco toda a construção. Alguns meses mais tarde, quando os arrematantes vieram cobrar do Senado da Câmara pelos trabalhos realizados, lemos:

“Diz Manoel Ferreira do Carmo que na forma/da obrigação que se acha em poder/deste Senado cumprido com o pactuado/nelle e ainda com algum exceção como/he notorio, pello qual bem se faz me/recedor de que vossa mercê lhe acrescente o preço de vinte e cinco oitavas estipulado/na mesma obrigação atendendo junta/mente a ruína que lhe resultou em/varias paredes de dentro da casa da/Opera que prestou para efeito de se/executarem as que vossas mercês forão servidos/determinar na proxima função passa/da tudo por cauza do grande pouvo/que concorreo, e nessa atençaõ.//Para a Vossas Mercês sejião servidos/Mandar-lhes satisfazer, o que/for justo Emformando-ce o Pro/curador da referida ruína e dito excesso”<sup>20</sup>.

Segundo os termos de compromisso firmados pela Câmara na ocasião das festas de 1751, Manoel Ferreira do Carmo foi o responsável pelas decorações efémeras que seriam armadas diante do edifício da Câmara, além da varanda e do dossel que coroaria a effígie do monarca. Contudo, o documento acima transcrito sugere que Ferreira do Carmo teria alguma relação com a Casa da Ópera, pois o mesmo pede para que a Câmara atenda ao pedido de acrescentar ao seu pagamento o valor da ruína que “lhe resultou” em várias paredes do teatro. Até o presente estudo não foram encontradas maiores informações sobre o proprietário da primeira Casa da Ópera de Vila Rica, mas

---

<sup>20</sup> ARQUIVO PUBLICO MINEIRO, CMOP, Cx.25, d.09, fl.01r.

não descartamos a hipótese de que fosse o próprio Manoel Ferreira do Carmo. Os documentos que contêm os pagamentos aos arrematantes por seus respectivos trabalhos informam que Ferreira do Carmo recebeu o valor previamente estabelecido de 25 oitavas de ouro, não mencionando qualquer quantia relativa à ruína da Casa da Ópera.

Em relação ao repertório encenado no teatro, sabemos que em 1752 o Senado da Câmara de Vila Rica arrematou junto ao músico Francisco Mexias a organização do *Te Deum Laudamus* a dois coros com seis rabecas, rabecão e arpa, para além das oito vozes, bem como das três óperas, mais precisamente *O Labirinto de Creta*, o *Velho Serjo* e *Os Encantos de Merlin*. Mexias se comprometeu a contratar as melhores figuras disponíveis na capitania, incluindo Pedro Fernandes Lima, que viria da Comarca do Rio das Mortes especificamente para a ocasião. As obras teatrais seriam representadas com toda “a bizzarria possível” e Francisco Mexias receberia por toda a música e contradanças o valor de 180 oitavas de ouro<sup>21</sup>.

Dentre as obras supracitadas, *O Labirinto de Creta*, de autoria de António José da Silva foi estreada em Novembro de 1736, no Teatro do Bairro Alto de Lisboa<sup>22</sup>. *Os Encantos de Merlin*, de autoria anónima, foi representada pela primeira vez, em 1741, no Teatro Público da Mouraria<sup>23</sup>. Ambas foram publicadas no segundo e quarto volumes do célebre *Theatro Comico Portuguez*, impressos em 1759 e 1761 respectivamente, e amplamente difundidos ao longo do século XVIII. A obra *O Velho Serjo*, que alcançou notável popularidade em Vila Rica, tendo sido uma das mais representadas na Casa da Ópera que seria construída em 1770, poderia, eventualmente, ser uma versão da obra *Discrição, Armonia e Ferozura*, cujo único exemplar até então identificado encontra-se na secção de manuscritos da Biblioteca Nacional de Portugal<sup>24</sup>.

As obras que compõem o *corpus* do *Theatro Comico Portuguez*, encenadas nos teatros da Mouraria e do Bairro Alto de Lisboa, podem ser consideradas o ponto de convergência entre as tradições teatrais ibérica e italiana (BARATA, 1998, p. 79). Nesse contexto, destaca-se a figura de António José da Silva (Rio de Janeiro 1705 – Lisboa 1739), autor de oito comédias e dois poemas representados no Teatro do Bairro Alto

---

<sup>21</sup> ARQUIVO PUBLICO MINEIRO, CMOP, Cx.25, d.11, fl.03r.

<sup>22</sup> O Labyrintho de Creta. In *Theatro Comico Portuguez* (3-186). Lisboa: na Officina Patr. De Francisco Luiz Ameno, 1759.

<sup>23</sup> Os Encantos de Merlin. In *Theatro Comico Portuguez* (259-391). Lisboa: na Regia Officina Sylviana e da Academia Real, 1761.

<sup>24</sup> BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL, *Discrição, Armonia e Ferozura*. Manuscrito de António José de Oliveira, 1790, 16º Volume. COD. 1379//5.



entre os anos de 1733 e 1738<sup>25</sup>. As obras do Judeu reflectem o amplo conhecimento do autor sobre a literatura castelhana seiscentista, cuja influência torna-se evidente na ópera *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*, representada em Outubro de 1733 (BARATA, 1998, p. 84). As mesmas eram compostas por trechos declamados intercalados por um significativo número de árias, duetos e coros. A música originalmente composta para essas óperas tem sido atribuída ao compositor António Teixeira, um dos bolseiros portugueses enviados a Roma por D. João V<sup>26</sup>. Segundo Diogo Barbosa Machado, Teixeira foi compositor de “Sete Operas, a seis vozes com instrumentos, que se representarão com grande aplauso dos Espectadores” (MACHADO, 1759, p. 61), o que deixa de manifesto a influência e a popularidade da música italiana nas obras teatrais representadas em Lisboa na década de 1730.

No que concerne à cenografia utilizada nas obras representadas em Vila Rica, os libretos das obras *Os Encantos de Merlin* e *O Labirinto de Creta* representados em Lisboa trazem inúmeras indicações que comprovam que a arte da cenografia desenvolvida em Itália já era amplamente conhecida em Portugal quando da composição das obras de António José da Silva (1705-1739). Além de apresentar várias mudanças de bastidores, por vezes em uma mesma cena, os libretos nos indicam a presença de “Mares com huma armada flutuando com tempestade”, “Sala de columnas, que a seu tempo cahirão, e ficará tudo em outra vista, e no fim da sala haverá huma Vaca”<sup>27</sup>, “Noite escura, e soará algum estrondo de tempestade, com trovões, e relâmpagos”, “hirá sahindo o Sol, e se executará hum amanhecer o melhor que for possível”, “Vay subindo em huma columna que se levanta do chaõ, e em estando no alto, virá de cima huma gayola, e ficará metido nella”, “se levantaraõ muitas chamas”<sup>28</sup>, dentre outros efeitos visuais e sonoros. Ainda que a execução das referidas obras com bonecos pudesse facilitar de alguma forma a operação dos bastidores e efeitos visuais, a maior parte daquelas acima descritas são imprescindíveis para o bom entendimento da obra, sendo, portanto, o teatro de Vila Rica capaz de reproduzir em grande parte, senão na totalidade, os efeitos descritos nos libretos *de Os Encantos de Merlin* e *O Labirinto de Creta*, mesmo que as representações fossem executadas por actores vivos. É, ainda,

---

<sup>25</sup> *Theatro Comico Portuguez*, Volume I, Advertencia do Collector.

<sup>26</sup> BRITO, Manuel Carlos de, O Papel da Ópera na luta entre o Iluminismo e o Obscurantismo em Portugal (1731-1742). In *Estudos de História da Música em Portugal*, op.cit., pp.100-101.

<sup>27</sup> O Labirinto de Creta. In *Theatro Comico Portuguez* (3-186). Lisboa: na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759.

<sup>28</sup> Os Encantos de Merlin. In *Theatro Comico Portuguez* (259-391). Lisboa: na Regia Officina Sylviana e da Academia Real, 1761.

irrefutável a influência italiana no que diz respeito às máquinas de tempestades, troca de bastidores, iluminação artificial das cenas que possibilitavam criar ambiências de noite e dia, mares, objectos voadores, e outros efeitos mais, detalhadamente descritos no célebre tratado de cenografia publicado, em 1638, pelo pesarês Niccolò Sabbattini (SABBATTINI, 1638).

Apesar da presença de alguns cenógrafos italianos em Portugal desde a década de 1730, a arquitectura teatral italiana propriamente dita não seria introduzida até 1752, quando o Rei D. José I decide reestruturar o sistema operático régio através da contratação de diversos artistas e técnicos italianos. Somente após a chegada em Lisboa de Giovanni Carlo Sicinio Bibiena e de sua equipa, contratados para a construção dos teatros do Forte, de Salvaterra de Magos, da Ajuda e da Ópera do Tejo (CARNEIRO, 2002), a tipologia arquitetónica dos teatros italianos foi definitivamente introduzida no reino. À partir de então, diversos teatros de influência italiana, por vezes adaptados às condições locais, foram erigidos por todo o país (IDEM, p. 125), bem como na colónia luso-americana (BRESCIA, 2012, pp. 152 -153). Portanto, no que tange a arquitetura dos teatros públicos em funcionamento durante o reinado de D. João V, sobretudo a dos teatros da Mouraria e do Bairro Alto, o mais provável é que se tratasse de teatros de influência ibérica devidamente adaptados às representações das óperas joco-sérias de António José da Silva e seus contemporâneos.

Na América Portuguesa, os primeiros registos de encenações de óperas portuguesas de influência italiana são contemporâneos às referências de representações de obras teatrais compostas em Castela no século XVII. As festividades para a aclamação de D. José celebradas em território luso-americano parecem ter sido um verdadeiro divisor de águas no que tange ao repertório representado. Enquanto Vila Rica leva à cena obras de António José da Silva e outras compostas em idioma luso e encenadas com diversos números cantados, Recife encena as obras *La Scienza de Reynar* de Andrés González de Barcia, *Cueba y Castillo de Amor* de Francisco de Leyva Ramírez de Arellano e *La Piedra Phylosophal* de Francisco Bances Candamo. Aqui, se faz premente sublinhar que, segundo a *Relação das Festas que se fizeram em Pernambuco pela feliz aclamação do muito alto, e poderoso Rei de Portugal D. Joseph I*, as obras espanholas foram representadas sobre um luxuosíssimo palco com cenários e diversos recursos técnicos e musicais de notável influência italiana (CORREIA, 1753).

A partir de princípios do século XVIII, o modelo arquitectónico herdado de Espanha há quase dois séculos sofreria várias adaptações e aclimações aos novos géneros teatrais praticados em Portugal e suas colónias, tanto no que diz respeito ao repertório, quanto aos procedimentos e recursos de encenação. Na América Lusa, foi somente no final da década de 1750 que os primeiros teatros de influência italiana foram erigidos, em substituição aos antigos teatros de tradição ibérica. No que tange ao repertório, as obras de origem castelhana passam a ser acompanhadas por orquestras que executam árias, duos e coros, encenadas com diversos efeitos cénicos e visuais preconizados por arquitectos e cenógrafos italianos no século precedente. Também os títulos das obras representadas na América Portuguesa, tanto nos teatros públicos como nos palcos efémeros, testemunham que as obras compostas ao longo do *siglo de oro* espanhol foram gradativamente substituídas por obras originalmente compostas em língua portuguesa, ainda que seja evidente a forte influência da sólida tradição teatral castelhana no novo género desenvolvido no reino vizinho. Ao longo de toda a primeira metade do século XVIII, ambas as influências, espanhola e italiana, convivem lado a lado na cena teatral luso-americana, enriquecendo-se e complementando-se mutuamente, numa notável permeabilidade, que tinha por intuito comum maravilhar os olhos e os ouvidos dos espectadores.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLEN, J. J. (2003). Los espacios teatrales. In Javier Huerta Calvo, (Ed.), *Historia del Teatro Español: De la Edad Media a los Siglos de Oro* (pp. 629-653).

ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO, AHU\_ACL\_CU\_005, Cx.51, D.4489, Microfilme Rolos 50 e 57.

ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO, Hospital de São José, liv.940, p.377v-380.

ARQUIVO NACIONAL DO BRASIL, 2º Officio de Notas da Cidade do Rio de Janeiro. Livro 28, pp. 186 e 187.

ARQUIVO NACIONAL DO RIO DE JANEIRO, 2º Officio de Notas da Cidade do Rio de Janeiro, Livro de Escrituras (1754) nº70, Fls 27. 27v.

ARQUIVO NACIONAL DO RIO DE JANEIRO, Fundo Decretos do Executivo, cx.19, pc.34, doc.7. In ALMEIDA, Lino Cardoso de, *O Som e o Soberano : uma historia da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006, p. 77.

ARQUIVO PUBLICO MINEIRO, CMOP, Cx.18, d.59 (18 de Junho de 1746).

ARQUIVO PUBLICO MINEIRO, CMOP, Cx.25, d.09, fl.01r.

ARQUIVO PUBLICO MINEIRO, CMOP, Cx.25, d.11, fl.03r.

ARQUIVO PUBLICO MINEIRO, CMOP, cx.25, d.13, fl.03.

BARATA, J. O. (1991). *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta.

BARBOSA MACHADO, D. (1759). *Bibliotheca Lusitana, Historica, Critica, e Chronologica, na qual se compreende a noticia dos Authores Portuguezes, e das Obras, que compozeraõ desde o tempo da promulgação da Ley da Graça até o tempo presente* (Tomo IV). Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno.

BIBLIOGRAFICO MUSICALE DI BOLOGNA (1989). Lettere da Gaetano Maria Schiassi al Padre Martini (1735-1753), I-4, fl.23. In BRITO, M. C., *Opera in Portugal in the 18th century* (p. 22). Cambridge: Cambridge University Press.

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, Ms 18637/10. Cartas de Comediantes del Siglo XVI. In DE LOS REYES PEÑA, M., & BOLAÑOS DONOSO, P., *Presencia de comediantes españoles en Lisboa (1580-1607)* (p. 65).

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL, *Descrição, Armonia e Fermozura*. Manuscrito de António José de Oliveira (1790). 16º Volume. COD. 1379/5.

BLUMENTHAL, E. (2005). *Puppetry and Puppets: An illustrated World Survey*. London: Thames & Hudson,

BLUTEAU, R., Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasilico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero... autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos (p. 713). Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728.

BRITO E LIMA, J. (1729) Poema Festivo, Breve recopilação das solemnes festas, que obsequiosa a Bahia tributou em aplauso das sempre faustas, Regias vodas dos Sereníssimos Príncipes do Brasil, e das Astúrias, com as ínclitas Princesas de Portugal, e Castella, dirigidas pelo Excellentíssimo Vice Rey deste Estado Vasco Fernandes Cesar de Menezes. Lisboa: Na Officina da Musica.

BRITO, M. C. (1989). *Vestígios do teatro musical espanhol em Portugal durante os séculos XVII e XVIII*. Estudos de História da Música em Portugal. Lisboa: Estampa.

BRITO, M. C. (1989) O Papel da Ópera na luta entre o Iluminismo e o Obscurantismo em Portugal (1731-1742). In *Estudos de História da Música em Portugal* (pp.100-101).

BUDASZ, R. (2008). *Teatro e Musica na América Portuguesa: convenções, repertório, raça, género e poder*. Curitiba: DeArtes.

CARNEIRO, L. S. (2002). *Teatros Portugueses de Raiz Italiana*. Porto: Universidade do Porto.

CAVALCANTI, N. (2004). *O Rio de Janeiro Setecentista: A vida e a Construção da Cidade da Invasão Francesa até a Chegada da Corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

CORREIA, F. N. (1753). *Relação das festas que se fizeram em Pernambuco pela feliz aclamação do muito alto, e poderoso Rey de Portugal, D. Joseph I, Nosso Senhor, do ano de 1751 para o de 1752*. Lisboa: Casa Manoel Soares.

COTARELLO Y MORI, E. (1911). Colección de entremeses, loas, jácaras, bailes y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII. Madrid: Casa editorial Bailly-Baillièrre. In DE LOS REYES PEÑA, M., BOLAÑOS DONOSO, P., *Presencia de comediantes españoles en Lisboa*.

DE LOS REYES PEÑA, M., & BOLAÑOS DONOSO, P. (2007). El Patio de las Arcas de Lisboa. In Javier Maria Diez Borque (Ed.). *Teatros del Siglo de Oro: corrales y colisões en la Peninsula ibérica. Cuadernos de Teatro Clasico* (6) (p. 265). Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clasico.

DE LOS REYES PEÑA, M., & BOLAÑOS DONOSO, P., Presencia de comediantes españoles en Lisboa (1580-1607). In *Teatro del Siglo de Oro: Homenaje a Alberto Navarro González* (pp. 63-87). Kassel: Reichenberger, 2000, p. 63.

DIEZ BORQUE, J. M. (Dir.) (2007). *Teatros del Siglo de Oro: corrales y colisões en la Peninsula ibérica*.

FERRER VALLS, T. (2003). La representación y la interpretación en el siglo XVI. In Javier Huerta Calvo (Ed.). *Historia del Teatro Español: De la Edad Media a los Siglos de Oro* (239-267). Madrid: Editorial Gredos.

HERRERO GARCIA, M. (1966). Ideas de los Españoles del Siglo XVII. Madrid: Gredos. In DE LOS REYES PEÑA, Mercedes, BOLAÑOS DONOSO, Piedad, *Presencia de comediantes españoles en Lisboa (1580-1607)*, op. cit., pp. 66-67.

HESSEL L.F., & READERS, G. (1974). *O Teatro no Brasil da colônia à regência*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

MARRECO BRESCIA, R. (2012). *É lá que se representa a comédia: A Casa da Ópera de Vila Rica (1770-1822)*. Jundiaí: Paco Editorial.

NOGUEIRA, J. M. A., Archeologia do Theatro Portuguez. 1588-1762. In *Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portugueses 1904-1906*, Tomo X, 4ª série, número 8. Lisboa: Real Associação dos Architectos Civis e Archeólogos Portugueses, 1934, p.285.

OLIVEIRA BARATA, J. (1988). *História do Teatro em Portugal (séc.XVIII): António José da Silva (O Judeu) no palco Joanino*. Algés: Diffel.

RIBEIRO, V. (1924). *O Páteo das Comedias e as Representações Teatrais (1729)*. Arquivo Literário, Vol. II, Tomo 7 (225-230). Lisboa.

RODRIGUES, J. (1641). *Relaçam da Aclamação que fez na Capitania do Rio de Ianeiro do Estado do Brasil, & nas mais do Sul, ao Senhor Rey Dom João o IV por verdadeiro Rey, & Senhor do seu Reyno de Portugal, com a felicissima restituição, q' delle se fez a sua Magestade que Deos guarde, &c.* Lisboa: Domingos Alvares Livreiro.

SABBATTINI, N. (1638). *Pratica di fabricar scene e machine ne' Teatri*. Ravenna: Camerali.

VARNHAGEN, F. A. (1851). *Floreio da Poesia Brasileira ou Colecção das mais notáveis composições dos poetas brasileiros falecidos, contendo as biografias de muitos deles, tudo precedido de um Ensaio Historico Sobre as Letras no Brasil*. Lisboa: Imprensa Nacional.