



A Casa da Ópera de São Paulo no governo de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão

*Claudia Polastre**

Resumo

O trabalho investiga a atividade musical da cidade de São Paulo no período de 1765 a 1822 e verifica como a circulação da música entre as esferas profana e sagrada e o consequente processo de laicização dos espaços contribuíram para a ampliação das práticas de sociabilidade da época. Com este estudo, evidenciam-se as atividades da Casa da Ópera no governo de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão e como elas propiciaram à cidade de São Paulo uma integração cultural às principais cidades do Brasil colonial.

Palavras-chave

Música – São Paulo colonial – ópera – festividades – sacro-profano.

Abstract

This study investigates the musical activities of São Paulo city from 1765 to 1822. It verifies how music circulated in sacred as well as profane social spaces, which was followed by the process of democratization of public spaces, contributing for increasing socialization practices of Brazilian colonial society. This study demonstrates the activities of the “house of opera” during the government of D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão, which gave to the city of São Paulo a cultural integration with the main cities of colonial Brazil.

Keywords

Music – colonial São Paulo – opera – festivities – sacred-profane.

DA IGREJA AO TEATRO

Desde o início da fundação de São Paulo, a construção arquitetônica da cidade configurou-se por um padrão comum de traçados de ruas, praças e igrejas nas quais se realizaram festas e atividades culturais como consequência natural do convívio entre as autoridades e os habitantes. Nesses espaços, sagrados ou profanos, observamos que a música teve uma função significativa para a efetivação dos eventos artísticos e fortalecimento das relações sociais da cidade.

* Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, SP, Brasil. Endereço eletrônico: claupolastre@terra.com.br

Artigo recebido em 26 de novembro de 2009 e aprovado em 3 de maio de 2010.



Esses espaços foram otimizados, consideravelmente, com a restauração da capitania de São Paulo. Um espaço que recebeu especial atenção por parte do governador, nesse processo de restauração da capitania, foi o da Casa da Ópera. Implementada pelo novo governador, D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão, a Casa da Ópera será o local no qual a música profana terá sua presença mais significativa, em São Paulo. A implantação de uma Casa da Ópera vai acarretar mudanças significativas para a comunidade local, criando-se um novo local de práticas de sociabilidade.

O que era a “Casa da Ópera”? Na história de sua instauração, constatamos que essas casas de espetáculos surgiam concorrendo para o aprimoramento do bom gosto das populações. Nessas casas se realizavam peças teatrais, simultaneamente com exhibições musicais, onde se faziam ouvir cantigas, lundus e voltas, entre outros gêneros (Acquarone, s/d., p. 148). Em todas as principais cidades do Brasil colonial há referência sobre a Casa da Ópera. Um dos motivos para o surgimento e exploração dessas casas de espetáculos foi o esforço da população em estabelecer locais nos quais não só se poderiam representar peças teatrais, mas também apresentar danças e músicas. Segundo Francisco Acquarone, a princípio o espaço seria destinado às atividades artísticas de negros e mulatos libertos.

Observamos no Rio de Janeiro, por exemplo, quando a família real chegou ao Brasil, a Casa da Ópera entendida como lugar para diversão, principalmente para pessoas de prestígio da cidade. Mais frequentes do que os bailes ou outras funções, os espetáculos teatrais ofereciam maior diversão aos grupos abastados locais. Quando a corte chegou ao Rio, “era a casa da ópera, construída por Manuel Luís Ferreira, que funcionava como sala de espetáculos no largo do paço” (Silva, 1977, p. 70).

Em Cuiabá, um documento¹ revela uma série de apresentações teatrais, ocorridas no ano de 1790, com o propósito de homenagear uma alta autoridade judiciária. O registro mostra cerca de uma dezena de espetáculos realizados no teatro, que coadunavam música, dança e peças. A história da ópera na colônia refletiu, naturalmente, os acontecimentos artísticos existentes na metrópole, no século XVIII. O movimento operístico português vinculou-se ao governo de D. João V, quando a ópera italiana foi introduzida em Portugal. No Brasil, todas as Casas de Ópera, estabelecidas com o aval do poder monárquico, deveriam exhibir ou, pelo menos, tentaram mostrar as novas tendências que advinham de Portugal com a ópera italiana.

¹ RIHGSP, vol. 4, p. 237. “Notas feitas em Cuiabá no século passado. Crítica dessas festas” por Antônio de Toledo Piza. No artigo há uma descrição com dados importantes acerca dos eventos festivos ocorridos na cidade naquele ano, com nomes de óperas, entremezes, atores e músicos participantes.



Entre as datas aproximadas de 1760 e 1795 são construídos teatros na Bahia, no Rio de Janeiro, no Recife, em São Paulo e em Porto Alegre. Esses edifícios foram logo conhecidos como Casa da Ópera (Prado, 1993, p. 449). Segundo Prado, o significado da palavra “ópera” naquele tempo, no contexto nacional, como no português, aplicava-se, se não a todas, a qualquer peça que contivesse números de canto, executados de conformidade com os recursos musicais de cada cidade. Para a história da música, porém, há diferenciações na intenção da peça, assim como nos tipos de peças apresentadas – óperas, propriamente caracterizadas – e peças mais curtas que comporiam um teatro de cena. Na historiografia musical, o termo ópera se refere a um drama inteiramente musicado e não apenas a alguns dos seus atos (Candé, 1994, p. 457).

Observamos que a construção de Casas da Ópera em todo o território brasileiro e o incentivo a representações líricas tinha a função, naquela época, de estabelecer novas formas de socialização da comunidade local. Essas práticas ocorridas no terceiro quartel do século XVIII, segundo Lorenzo Mammi, obedeceriam à reforma pombalina do teatro lírico, iniciado na metrópole.

A concepção teatral pombalina pretendia substituir as práticas jesuíticas por novas formas de socialização. Nesse período, a escolha da localização para a instalação dessas novas casas – antes o teatro era anexado à igreja e era, frequentemente, uma simples ramada – mostra a estratégia política do empreendimento: elege como local para o novo teatro, um espaço junto ao palácio do governo (Mammi, 2001, p. 39).

A história do teatro no século XVIII inicia-se com a constatação de notícias sobre apresentações teatrais dentro de igrejas e conventos. Pouco a pouco, essas apresentações foram reprimidas pelo clero para controlar os abusos que isso representava (Calmon, 1935, p. 87). A prática de “montar” um teatro ao lado do terreiro das igrejas, muitas vezes de improviso, implicava no uso de um tablado erguido em praça pública, no qual se realizavam as representações dramáticas, sugerindo-nos o entendimento de que a música também fizesse parte do evento (Silva, s/d., p. 15-16).

Mesmo com essa migração de espaço – antes ao lado da igreja, agora junto ao palácio – percebemos que algumas comemorações e representações artísticas no segundo quartel do século XVIII continuavam a utilizar a antiga prática de improvisação de teatros em praças e junto às igrejas. Um documento de 1777, referente às exéquias de D. José I, em São Paulo, demonstra:

Mandaram os oficiais da câmara levantar quatro teatros pequenos cobertos de baeta preta a saber: um no largo do palácio do Ilustríssimo e Excelentíssimo senhor general – e outro no largo da Sé – e outro no



largo da Misericórdia – e outro nos quatro cantos da rua Direita desta cidade.²

A ampliação das práticas artísticas realizadas na cidade de São Paulo implicava numa lógica de sociabilidade típica das sociedades urbanas em pleno processo de crescimento ao longo do século XVIII. Esse processo era observado, na Europa, sob a forma das academias, dos cafés e até dos clubes e assembleias cívicas que ali proliferavam antes e depois das rupturas revolucionárias de 1776 e 1789 (Nery, 2006, p. 19).

Na cidade de São Paulo, essa prática de sociabilidade acontecia nas igrejas, nas ruas e nas praças e a partir de 1765, em um novo espaço para a realização das atividades artísticas: a Casa da Ópera.³ A música realizada na Casa da Ópera será a consequência evidente do fenômeno de afirmação de um novo espaço público profano de sociabilidade que, aos poucos, se libertou das balizas da cerimônia litúrgica e da festa religiosa. Se analisarmos no seu todo, é uma diversificação estética crescente das próprias práticas musicais que se fazem ora em um, ora noutro destes espaços (Nery, 2006, p. 11-12).

Essa complexa rede formada pela mescla de elementos do universo sagrado com o profano que se configurou na Casa da Ópera manteve sob controle os equilíbrios sociais num espaço em que, além da igreja, setores heterogêneos da população puderam reunir-se periodicamente. A ópera se constituirá numa liturgia civil alternativa à igreja, administrando os contrastes sociais.

A documentação mais antiga encontrada até o momento, referente à construção de uma Casa da Ópera em São Paulo, encontra-se nas atas municipais do ano de 1763. O documento é um despacho no qual a Câmara de São Paulo tentava embargar a construção da obra na rua São Bento, por julgar indesejável para o bem-público tal estabelecimento.⁴ Constam como empreendedores do projeto João Dias Cerqueira, Luís Lopes Coutinho e Pedro Luís Seixas. Na sessão do dia 16 de março requereu o procurador, Joaquim Ferreira, que o Senado deferisse o pedido dos autores da Casa da Ópera, por se tratar de “bem comum ao povo e prejudicial à república e grande ofensa a Deus, que na dita Casa da Ópera se causa”.⁵ A documentação não faz referência a espetáculos na “casa da ópera” até a chegada do novo governador da

² ACSP, vol. 17, p. 33-35.

³ Na época do governo de Morgado de Mateus, os principais espaços públicos, constituídos por ruas e praças, eram: “Rua Direita, São Bento, do Carmo, da Quitanda, da Cadeia, Boa Vista, São Gonçalo, do Pelourinho, do Rosário e da Freira; e em relação as praças eram: os largos de São Bento, do Rosário, de São Francisco, da Misericórdia, os pátios da Sé e do Colégio, e o campo de São Gonçalo Garcia” (Porto, 1992, p. 27).

⁴ ACSP, vol. 14, p. 457.

⁵ Idem, p. 469.



Capitania de São Paulo, D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão, o Morgado de Mateus, em 1765.

A Casa da Ópera foi instalada “modestamente” no piso térreo do palácio do governo no Pátio do Colégio onde estava o antigo colégio dos jesuítas, expulsos em 1759 (Savelli, 1976, p. 199). O austero colégio se converteria em Palácio dos Governadores recebendo Dom Luís Antônio de Souza Botelho Mourão como o seu primeiro residente. Para sua instalação, o governador providenciou reformas necessárias à adaptação do edifício ampliando suas dependências conventuais. Em 1767, empenhava-se

Com grande força no excelente teatro que por direção de Sua Excelência se está fazendo em um dos quartos deste colégio com intento dever de se poderem abrir públicas as primeiras óperas na Páscoa futura, todo este povo está com grandíssima expectativa deste divertimento.⁶

As demais primitivas e sóbrias divisões do colégio foram transformadas em salas, alcovas, refeitórios, dependências domésticas, hospital, prisões, corpo da guarda, senzala, cavalariças e cocheiras. A transformação ocorrida no colégio foi criticamente descrita pelo bispo de São Paulo, Frei Manuel da Ressurreição, em 1776. Em ofício ao Marquês de Pombal, o frei comentava que encontrou o “colégio arruinado e inabitável”, em virtude do general D. Luís Antônio de Souza morar no seminário e o colégio servir às oficinas da casa de fundição de ouro e de prata. O ofício se completa: “mais arruinado ficou o seminário em que morou, todo o tempo que ficou nesta cidade, cujas celas foram destruídas para servir, dentre outras funções, de ‘Casa da Ópera’ e outras em armazéns”.⁷ Este documento, apesar do bispo não ter uma convivência tranquila com o governador desde sua chegada em São Paulo, em 1774, comprova os diferentes usos dados ao colégio. Usos que não se limitaram a transformar os espaços apenas em “armazéns”, como o bispo escreve, mas também nas diferentes funções que suas salas tiveram. Além da Casa da Ópera, instalada numa das salas do colégio, as demais foram utilizadas para salas de aula, em substituição às escolas dos jesuítas. Nessas salas, e em outras escolas criadas pelo governador, os alunos continuariam a ter escolas públicas *de ler, escrever e contar*, ampliadas no seu número pelo bando de 1774.⁸

⁶ Fundação Casa de Mateus/Portugal. Diário de viagem de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão (Livros de). 1765/3/23 – 1768/12/31. Ver: SICM/SSC 06.02/SUBSI GSP/SSC 01.01/SR/DIÁRIO DE VIAGEM – Lote 991.02, p. 23.

⁷ AHU São Paulo, cx. 7, doc. 443, datado de 20 de março de 1776, São Paulo, in Arruda, J. J. de Andrade (coord.). *Documentos Manuscritos avulsos da Capitania de São Paulo*, catálogo I, Bauru: EDUSC, 2000.

⁸ DI, vol. 33, p. 162. Bando para se abrirem Escolas Públicas, de ler, escrever e contar, e Estudos de gramática e greco.



A primeira localização da Casa da Ópera junto ao palácio e, depois, numa propriedade contígua a ele, como observamos na planta logo a seguir, contribui significativamente para entender o enfoque dado pelo governo ao significado desse espaço: o palácio onde habita o governador “é um símbolo de seu proprietário, uma extensão de sua personalidade, um meio para sua autoapresentação” (Burke, 1997, p. 21).

A imbricação existente entre comemorar, manifestar e executar por meio de festas e música os acontecimentos de uma cidade, proporcionou aos meios espetaculares, fosse o teatro ou a ópera, uma afirmação do poder local e uma visibilidade governamental. D. Luís Antônio não fugiu à regra. Estabeleceu ações estratégicas para efetivar a afirmação da figura do governador, assim como a do rei.⁹ A glorificação da figura do novo governador passa a ser tão importante quanto a estratégia utilizada para incentivar o público a amar o soberano.

O governo de Morgado de Mateus (1765-1775), portanto, iniciou um processo de práticas não existentes anteriormente que transporiam da igreja para o teatro um novo espaço de sociabilidade. Essa constatação é natural se atentarmos aos interesses políticos envolvidos na restauração da Capitania de São Paulo. No contexto cultural da cidade, a implantação de uma Casa da Ópera com todos os componentes relevantes para seu funcionamento e em especial a música, seguirá um modelo europeu vigente na época.

A CASA DA ÓPERA NO GOVERNO DE D. LUÍS ANTÔNIO DE SOUSA BOTELHO MOURÃO

O governador da recém-instaurada Capitania de São Paulo chegou a Santos em 23 de julho de 1765 e permaneceu nesta vila até 2 de abril de 1766. Logo ao chegar à vila de Santos, começou a reorganizar a tropa e as instalações militares do litoral. Durante sua permanência numa das principais vilas da marinha, o governador teve uma intensa atividade em torno da preparação militar da capitania e para estabelecer a divisão territorial entre São Paulo e Minas Gerais. Nesses trabalhos, demorou-se tanto que retardou em quase um ano a sua subida para São Paulo.¹⁰ Paralelamente, o governador registrou em diário os acontecimentos festivos e sociais ocorridos nas vilas de Santos e de São Vicente, por ele presenciados. Esses dados nos indicam que, em meio a difíceis tarefas administrativas e políticas que o governador precisava cumprir, sua atenção voltava-se também para as práticas

⁹ A literatura de Burke (1997) mostra a importância que já ocupava, há quase um século anterior ao período estudado no nosso trabalho, a imagem pública do rei Luís XIV no imaginário coletivo das pessoas que o cercavam. Burke descreve como a imagem da figura de um soberano, se projetou, no sentido metafórico, por meio dos textos, dos balés, das óperas, rituais de corte e por outras formas de espetáculo.

¹⁰ De acordo com Heloísa L. Bellotto a documentação principal para este período, constituída de cartas, está publicada em DI, vol. 73, DI, vol. 14, DI, vol. 65 e DI, vol. 11. Cf. Bellotto, H. L., *op. cit.*, p. 87.



culturais locais, para os aspectos que dinamizavam e envolviam a comunidade. Um exemplo disso é a descrição da festa com “excelente música e belos instrumentos de rabecas, cravos e órgão”.¹¹ Essa descrição nos fornece elementos importantes para o tipo de prática musical da época. Nota-se que a utilização de instrumentos como o cravo e o órgão sugerem a realização de música polifônica.

O governador chegou a São Paulo em 7 de abril de 1766, no dia de Nossa Senhora dos Prazeres. Nascido em 1722, em Vila Real, no Solar de Mateus em Portugal, Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão era homem culto, afinado com as correntes do pensamento europeu. Em seu discurso de posse, deixa claro que viera restabelecer o “antigo esplendor” que a capitania já tivera (Bellotto, 1979, p. 99); significava aumentar a população, projetar a urbanização, incentivar a agricultura, fortalecer o equipamento militar e fomentar a economia. Junto a essas coordenadas, o desenvolvimento cultural da cidade seria implementado, estabelecendo-se, de forma sistemática, as atividades artísticas locais.

Um cronista da época, Manuel Cardoso de Abreu, escreveu em 1796, que a cidade de São Paulo encontrava-se em plena decadência quando chegou Morgado de Mateus. Situação que fora revertida, pois “a Capitania de São Paulo já pode florescer com a sua agricultura, exportação de seus gêneros”.¹² As obras públicas ficaram estagnadas durante o período em que a capitania pertenceu ao Rio de Janeiro, situação que o governador modificou, segundo o mesmo documento, “ele enfim fez aperfeiçoar a cidade em edifícios”.¹³ Evidentemente, todos esses objetivos revelavam a ótica iluminista do governo na época. Sua atenção voltada para as atividades artísticas locais foi motivada, sobretudo, pela percepção da carência cultural existente na cidade.

Ao que parece, Morgado de Mateus estimulou movimentos artísticos que não se limitavam a representações dramáticas, música e dança. Observamos a descrição, no seu diário, da festa do dia de Ascensão com todos os seus cortejos. Consta da descrição a apresentação de “várias obras poéticas com bela erudição”.¹⁴ Infelizmente, não registra o tipo de obra recitada para podermos compreender o que o governador entendia por “erudição”. É fato que, ao relatar que todas as apresentações foram muito aplaudidas “com grande gosto pelos paulistas”, ele conferiu uma igualdade de gosto entre ele e a assistência.

Para realizar seu governo, D. Luís percebeu a necessidade de reforçar a elite local, formada pelos grandes proprietários e pelo alto clero, além de estabelecer

¹¹ BN, Ms. 21, 4,14, nº 2.

¹² AESP – E115 71. “*Memória histórica da Capitania de São Paulo e todos os seus memoráveis sucessos, desse ano de 1531 até o presente de 1796*”, p. 160.

¹³ Idem, p. 160. Nesse “aperfeiçoamento” incluiria a instalação da Casa da Ópera.

¹⁴ BN, Ms. 21, 4,14, nº 2.



relações com os comerciantes e as populações rurais. Para tanto criou espaços e condições para integrar todos esses grupos num sistema de governo, inclusive com os demais grupos que compunham a população, constituída por índios, negros e mulatos. O sistema proposto possibilitaria, sobretudo através das festas, que todos se manifestassem, e a religião cristã seria fundamental para fortificar as normas morais.

O ritual cotidiano de piedade e religião daquela época, a disciplina e o autoritarismo existentes na acentuada formação militar de D. Luís resultarão numa imagem autoritária do seu governo (Bellotto, 1977, p. 65). E esse temperamento, se de um lado servia da melhor forma à causa do centralismo, por outro, contrariava inevitavelmente a maneira de ser dos paulistas e, a partir de 1774, numa animosidade sistemática, seria opositor do terceiro bispo Dom Manuel da Ressurreição.

Por ser homem religioso, o governador promoveu contatos próximos com o clero local. Para ele o espaço sacro era fundamental, argumentando que “sem missa não se pode conservar os povos”.¹⁵ Por isso criou laços de convívio social e estabeleceu uma rotina de peregrinação pelos espaços religiosos existentes na cidade, como mostra seu diário: “De manhã foi à missa do colégio”, de tarde se dirigiu ao convento do Carmo e, depois, visitou o “Provincial de São Bento, e com aqueles religiosos passou o resto da tarde até a noite”.¹⁶ Durante todo seu governo, D. Luís promoveu uma aproximação entre os espaços profanos e sagrados de sociabilidade. O convívio amigável com os religiosos que integravam a elite local é mostrado em muitas passagens de seu diário. Nesses relatos constam jantares e conversas com pessoas “distintas” da cidade e com os religiosos, como ocorreu em maio de 1769: “Depois da missa veio o jantar com os religiosos”.¹⁷ O convite aos religiosos para que frequentassem a Casa da Ópera constituía uma situação atípica daquela época, visando uma integração social entre as pessoas do espaço sagrado e as do espaço profano. Há uma amostragem significativa de documentos que mostram o comparecimento dos religiosos às óperas. Ainda no diário, ele destaca as figuras importantes que foram ao evento, como é o caso, em 1771, da apresentação da ópera *Coriolano in Roma* à qual foram assistir “os prelados dos religiosos e o provedor juiz de fora”.¹⁸

A instauração da Casa da Ópera foi uma das primeiras ações culturais de políticas públicas praticadas em São Paulo, sobretudo se aferirmos a função de tal estabelecimento, como cita Galante de Souza, em alvará de 17 de julho de 1771, determinando que se estabeleçam

¹⁵ DI, vol. 23, p. 418.

¹⁶ BN, Ms. 21, 4,15, nº 1.

¹⁷ BN, Ms. 21, 4,14, nº 3.

¹⁸ BN, Ms. 21, 4,15, nº 1.



teatros públicos bem regulados, pois deles resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola onde povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor de pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos, e por isso não são permitidos, mas necessários. (Galante, 1960, p. 109)

As atividades artísticas realizadas no novo espaço de convivência seriam, a princípio, abertas e gratuitas ao público. Para assistir à primeira ópera realizada no teatro, o governador convidou, em especial, as pessoas das “melhores famílias” e os religiosos. Em 6 de junho de 1767, dirigiu convite aos oficiais e às pessoas distintas da cidade com o propósito de “facilitar a civilidade”.

Levou [os oficiais e pessoas distintas] S. Exa. a ver a ópera que se representou a primeira vez no novo teatro, que S. Exa. mandou fazer em um quarto deste colégio, representou-se a ópera de Anfitrião e Alcmena, que serviu de grande divertimento para todos e deseja S. Exa., com estes meios, facilitar a civilidade, e a convivência destes povos.¹⁹

Com essa prática de convívio social, diagnosticamos que uma das consequências diretas para a música foi a mudança gradual ocorrida no gosto estético dos ouvintes. A mesma plateia que assistia à missa era chamada a assistir a ópera. Ao que parece, a rotina estabelecida por essas práticas de sociabilidade estendia-se à comunidade local. Atrelada ao calendário das festas da igreja, ela se fixava por meio das apresentações ocorridas nos diferentes espaços: de manhã todos seguiam para a igreja para assistir missa; à tarde poderia haver uma festa na praça em frente ao palácio do governo ou uma procissão; e, de noite, a ópera. Os elementos da música sacra coexistiam com os da música profana e dessa mescla, provavelmente, resultariam novos conceitos estéticos do gosto dos ouvintes. Fator condicionante para que esse novo conceito estético fosse gradualmente projetado foi a utilização, não raras vezes, dos mesmos músicos da igreja, no espetáculo da ópera. Alguns documentos atestam o fato, em 28 de janeiro de 1770, na festa de São Francisco, houve “missa cantada pelos músicos da ópera”.²⁰ Outro se refere à festa de Nossa Senhora das Candeias, no mesmo ano, para a qual foi realizada uma missa cantada

¹⁹ Fundação Casa de Mateus/Portugal. Diário de viagem de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão (Livros de). 1765/3/23–1768/12/31. Ver: SICM/SSC 06.02/SUBSIGSP/SSC01.01/SR/DIÁRIO DE VIAGEM – Lote 991.02, p. 42.

²⁰ BN, Ms. 21, 4,15, nº 1.



na igreja do pátio do colégio e outra na do Carmo. Após participar da primeira missa, o governador dirigiu-se à igreja do Carmo para assistir a outra “entoada com toda a música da ópera”.²¹ A festa de Nossa Senhora dos Prazeres foi celebrada “com toda a solenidade e grandeza” e no jantar público oferecido, esteve presente um frei, cujo nome não é citado, que após ter cantado de manhã a música da missa, “de tarde cantava a música da ópera”.²² Outra referência à atuação dos mesmos músicos nas duas práticas musicais distintas, igreja e ópera, se encontra no documento do dia 22 de abril de 1771, uma “quinta feira maior”. O governador fez seu percurso como de costume, passando pelas várias igrejas e capelas da cidade: de manhã pela do Carmo, depois foi a Santa Teresa e à Sé, terminando no mosteiro de São Bento, “onde assistiu aos ofícios das trevas que se faziam com os músicos da ópera”.²³

A ÓPERA: SUA MÚSICA E SEUS OPERÁRIOS

Para iniciar o assunto da música de ópera em São Paulo, faz-se necessário re-temer-nos à chegada do governador ao Rio de Janeiro no ano de 1765. Seu primeiro contato com a colônia parece ter provocado uma boa impressão ao capitão general. Lemos em seu diário que foi bem recebido pelo vice-rei, elogiando as várias óperas a que assistiu na cidade.

recebendo parabéns da vinda, o Sr. conde tinha mandado preparar a ópera, e conduzindo ao Sr. governador se divertiu vendo representar “Precipício de Faetonte”, com excelente música e danças.²⁴

A ópera “Precipício de Faetonte” é uma das obras do músico, nascido no Rio de Janeiro, Antônio José da Silva, conhecido como o “Judeu”.²⁵ Suas óperas fizeram sucesso em Portugal e algumas delas foram encenadas no Brasil, sendo muito populares. Durante sua curta permanência na cidade do Rio de Janeiro, outras óperas encenadas mereceram destaque do governador. Suas descrições das óperas nos fornecem um significativo material que ilustra o dinamismo cultural existente na

²¹ Idem.

²² Idem.

²³ Idem.

²⁴ BN, Ms. 21, 4,14, nº 1.

²⁵ Antônio José da Silva nasceu dia 8 de maio de 1705 no Rio de Janeiro. Seus pais, os cristãos-novos, João Mendes da Silva, advogado e poeta, e Lourença Coutinho, foram denunciados em 1712 e obrigados a irem para Lisboa com seus filhos, num total de três. Em Lisboa, Antônio José da Silva frequentou o curso de Cânones na Universidade de Coimbra. Em 1733, estreou sua primeira ópera no Teatro do Bairro Alto “Vida do grande D. Quixote de la Mancha”. Compôs mais sete obras: “Esopaída ou Vida de Esopo”, “Os encantos de Medéia”, “Anfitrião ou Júpiter e Alecmena”, “O Labirinto de Creta”, “As Guerras do Alecrim e da Manjerona”, “Variedades de Proteu” e “Precipício de Faetonte”. Acusado pela Inquisição, morreu queimado em 1739, aos 34 anos. Suas oito obras foram publicadas em 1744 por Francisco Luís Ameno, em “Teatro Cômico Português”. Disponível em <<http://purl.pt/922/1/cronologia.html>> da Biblioteca Nacional de Lisboa, acessado em 5/2/2007.



cidade do Rio naquele período. Nova ópera foi encenada numa sala do palácio do vice-rei, e o governador descreve que as 28 cadeiras existentes não eram suficientes para o público. Era dia 23 de junho de 1765, “e neste dia se representou *Dido Abandonada*, com excelente música e danças.²⁶

Óperas conhecidas do repertório português, como as denominadas “Sirio reconhecido”, “Alexandre na Índia” e “Adriano na Síria”, foram todas descritas no diário de D. Luís Antônio como óperas presenciadas por ele.²⁷ Essas óperas, na sua maioria, teriam texto do libretista Metastasio (1698-1782). Nota-se que a escolha dos temas em Portugal e consequentemente utilizados no Brasil, não era casual. O texto de *Alessandro nell’Indie*, por exemplo, exalta um rei colonizador, e foi ela, com a música de David Perez, que inaugurou o Teatro do Tejo, em 1755. A temática oriental nos títulos das óperas se configurou numa forte tendência do século XVIII. Ao que parece, essa tendência impregnou o gosto do público europeu e não pode deixar de ser indiferente aos compositores portugueses, ou que residiram em Portugal, daquela época. A predominância de compositores italianos durou toda a segunda metade do século XVIII. Para os ouvintes, fosse nos teatros de corte ou nos teatros públicos, ficou uma certa familiaridade com o estilo e com os compositores que vinham sendo tocados e ouvidos, pelo menos desde 1736, em Lisboa.²⁸ Não obstante haver obras de compositores portugueses foi o repertório dos compositores italianos que sobressaiu e prevaleceu. Evidentemente, ele se refletirá nas escolhas das obras que serão executadas no Brasil. Entre os anos de 1752 e 1765 nota-se a predominância de obras do compositor David Perez: um total de 11 obras. A participação dos compositores portugueses de óperas começará a ser significativa somente mais tarde, entre os anos de 1782 e 1793.

D. Luís Antônio, ao se instalar em São Paulo, encontrou uma realidade diferente daquela observada no Rio de Janeiro. Naquela época a capitania havia acabado de se restaurar e a cidade de São Paulo possuía um acanhado desenvolvimento cultural. Para o governador novas estratégias poderiam auxiliar no seu desenvolvimento, entre elas a instalação da ópera. Para esse fim, o governador incentivou as atividades culturais de São Paulo e, em especial, as atividades da Casa da Ópera, não obstante suas apresentações não serem de uma periodicidade rigorosa. Esse local, no começo, se estruturaria com o apoio pessoal do próprio governador, como ele próprio relatou:

²⁶ BN, Ms. 21, 4,14, nº 1.

²⁷ Idem.

²⁸ Segundo Maria Alice Volpe os temas de *Dido Abandonada*, *Artaxerxes* e *Alexandre na Índia* receberam várias versões músico-teatrais por diversos libretistas e compositores. Dos italianos que viveram em Portugal e compuseram música para os libretos de Metastasio podemos citar os nomes de Gaetano Maria Schiassi (Bolonha, 1698 – Lisboa, 1754), em 1736 teve sua ópera *Alessandro Nell’Indie* encenada na Academia da Trindade de Lisboa; e *Artaxerxes* teve sua estreia em Lisboa, em 1737. Rinaldo di Cápua (Cápua ou Nápoles, c. 1705 – Roma, 1760); viveu em Portugal de 1740 a 1742 e nesses anos compôs óperas apresentadas em Lisboa. Annibale Pio Fabri (Bolonha, 1697 – Lisboa, 1760) apresentou suas composições entre 1740 e 1742 no Teatro Novo da rua dos Condes, em Lisboa. (Volpe e Duprat, 2000, p. 53-55; cf. Brito, 1989, p. 11,16,19, 43, 130-131)



“mais é um divertimento que eu conservo quase todo à custa da minha bolsa, do que uma Casa de Ópera formal e fomentada pelo povo”.²⁹

Não há registro de óperas compostas no Brasil no século XVIII. Geralmente, as fontes indicam apenas um título de ópera, poucas vezes o autor do libreto, e nunca o autor da música. Os títulos das óperas apresentadas na cidade do Rio de Janeiro, em 1765, configuram um repertório comum a Brasil e Portugal. As óperas encenadas no Brasil, comparadas às produzidas pelos compositores ligados à Corte de Lisboa, apresentam uma interligação: todas as representações brasileiras são precedidas, cronologicamente, por uma encenação com o mesmo título na metrópole (Mammi, 2001, p. 41).³⁰ Isso não significa que a música executada em Portugal fosse a mesma tocada no Brasil. Obras – como *Alexandre na Índia*, encenada nas cidades de Cuiabá e do Rio de Janeiro – provavelmente, receberam adaptações locais conforme os recursos e as condições dos músicos de que a cidade dispunha. A obra executada em Portugal, em 1744, de Davi Perez, foi composta para ser executada pelo cantor soprano Caffarelli que, para a época, possuía excelentes recursos técnicos vocais. Obviamente, um cantor no Brasil com a mesma técnica de Caffarelli seria muito difícil.

Sobre as adaptações da estrutura musical que as óperas sofreriam, aqui na Colônia, os documentos nos fazem supor que, pelo menos dessa adaptação operística, haveria uma produção local de entremeses.³¹ Não é raro encontrarmos um único nome para denominar uma representação musical, o que nos leva a questionar se o nome indicado não se referiria ao tema da ópera, ao invés da sua autoria. Em 16 de julho de 1772, o governador assistiu, do seu camarote acompanhado pelos religiosos do mosteiro de São Bento, uma ópera denominada *Chiquinha*, como descreve no seu diário: “À noite representou-se a ópera de *Chiquinha*”. Outros nomes são descritos dessa maneira, no dia 25 do mesmo mês: assistiu a “ópera que à noite se representou, a de Pascoal”; e no dia 30 de agosto, na festa a Nossa Senhora da Lapa, “à noite representou ópera de Velho Sérgio com muita aceitação”.³² Os nomes que o governador aponta nos sugerem a autoria dos textos que poderiam ser, não de óperas como denominados, porém atos mais curtos, com a finalidade de divertir o público. Nomes como “Chiquinha”, “Pascoal” e “Velho Sérgio”, este último repetindo-se em diversos documentos, não são nomes de referência para músicos ou compositores de óperas ou libretos na historiografia musical brasileira.

A primeira ópera do “Velho Sérgio” remonta a 1770, no dia 25 de janeiro.³³ Notamos que após três dias, na festa de São Francisco, o programa foi o mesmo: “À

²⁹ Duprat, 1995, p. 51 e Arruda, J. J. A. (coord.), *op. cit.*, cx. 29, doc. 2.666.

³⁰ Mammi, *op. cit.*, p. 41.

³¹ Entremez significa um drama pequeno, que se apresenta entre os atos da comédia, ou tragédia, e talvez depois da comédia ou tragédia. (Silva, 1813, p. 716)

³² BN, Ms. 21, 4,15, nº 2.

³³ BN, Ms. 21, 4,15, nº 1.



noite repetiu-se a ópera do Velho Sergio com o mesmo concurso [de] aplauso do povo desta cidade”.³⁴ A vida de São Francisco, aliás, foi retratada em ópera no ano de 1768. Os “Triunfos de São Francisco” foi o título da ópera montada em São Paulo que agradou muito os assistentes. “Representaram com muita propriedade e cantaram com excelente estilo, a orquestra estava muito cheia de instrumentos, e os camarotes e a plateia de gente, ficaram todos muitos satisfeitos e com desejo de que se repetisse.”³⁵ Devido ao sucesso da apresentação, houve na verdade repetição: “À noite repetiu-se a ópera dos “Triunfos de São Francisco”, com muita mais gala e perfeição por estarem já mais exercitados, esse distinguiu-se muito as figuras, cada uma no seu caráter, especialmente o Lacaio com suas engraçadas árias”.³⁶

Provavelmente, a carência de partituras seria o motivo da repetição do mesmo espetáculo na cidade. Muitas vezes o próprio público pedia a repetição da ópera, como no caso descrito linhas antes. Todavia, em outras ocasiões o excesso de repetição provocava o desagrado do público. Este, já acostumado com a novidade e com a diversão propiciada pelo entretenimento de ir ao teatro, usava do direito de reclamar, de exigir e de assistir às óperas. Um documento de 1771 confirma a indiferença em relação a óperas repetidas na cidade: “representou-se a ópera do Velho Sérgio que acudiu muita pouca gente por se ter representado muitas vezes”.³⁷ Observando a importância social de se assistir a óperas no teatro, em virtude de uma rotina de apresentações propiciada à cidade, e também a evasão de público quando se repetia em demasia uma mesma ópera, o governador resolveu criar condições para uma produção razoável de óperas que atendesse à demanda local. Isso nos leva a supor a necessidade e a dificuldade do governador em adquirir novas partituras para demanda local.³⁸ A questão de encenar mais óperas na cidade pontuava um novo problema para ser resolvido: a questão do pagamento aos operários que as produziam.³⁹ A falta do pagamento aos operários da Casa da Ópera poderia resultar na falta de profissionais para continuar o seu funcionamento. Para resolver as duas questões, o governador vê como saída o estabelecimento de

³⁴ Idem.

³⁵ Fundação Casa de Mateus / Portugal. Diário de viagem de D. Luís António de Sousa Botelho Mourão (Livros de). 1765/3/23 – 1768/12/31. Ver: SICM / SSC 06.02 / SUBSI GSP/ SSC 01.01 / SR / DIÁRIO DE VIAGEM – Lote 991.02, p. 112.

³⁶ Idem, p. 113.

³⁷ BN, Ms. 21, 4,15, nº 1.

³⁸ O musicólogo Rui Vieira Nery, em palestra ministrada em agosto de 2006 no IEA/USP, revelou a existência de um documento no diário de Morgado de Mateus comprovando o envio do então diretor da Casa da Ópera, Antônio Manso, ao Rio de Janeiro em busca de novas partituras. Esse documento provavelmente se encontra na Casa de Mateus em Portugal e infelizmente não constava do maço de documentos que solicitamos ao arquivo da instituição. Disponível em <http://www.iea.usp.br/iea/online/midiateca/videonerymorgado060828.html>.

³⁹ O termo operário para designar “pessoas que trabalhavam na casa da ópera” é encontrado em outros documentos e parece ser um termo usado na época. Faria, Eduardo de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa, 1849 (apud Duprat, 1995, p. 51).



assinaturas para os camarotes da Casa da Ópera na cidade de São Paulo. Com essa medida, promove em São Paulo a situação inédita de atrelar a compra de assinaturas pelo público a uma produção significativa de óperas. Em setembro de 1772, o fato é relatado:

Acabaram os operários de completar 30 óperas que tinham prometido fazer aos partidistas [pretendentes] dos camarotes por um ano, e não pagando uns os partidos que tinham ajustados e outros deixando os camarotes não os querendo alugar mais, ficando por este ano impossibilitados os operários de poderem continuar nessa terra.⁴⁰

A realização de 30 óperas num ano, as quais seriam encenadas aos domingos, é uma quantidade considerável para a cidade de São Paulo, que vinha de uma modesta vida cultural até meados dos setecentos. Dessas 30 óperas encomendadas, oito seriam obrigatoriamente novas:

E vindo se valer de Sua Excelência mandou o dito Senhor e pelo Juiz de Fora formalizar um papel na forma que se pratica nas capelas do Rio de Janeiro determinando que os operários seriam obrigados a fazer 30 óperas dentro de um ano das quais 8 seriam novas e que estas fossem feitas nos domingos à noite principiando no inalterável ponto das 8 horas ainda que Sua Excelência se não achar no seu camarote.⁴¹

A imposição do estabelecimento de uma rotina fixa de óperas, da mesma maneira que se praticava no Rio de Janeiro, nos sugere um esforço do governador em condicionar as pessoas ao hábito de ir à ópera. O “convite” para adquirir a assinatura das óperas foi direcionado, evidentemente, às pessoas mais abastadas da cidade, que concorreriam com dinheiro para obter um camarote permanente dentro da Casa da Ópera:

Seguido no mesmo papel os números de todos os camarotes e preços, mandou convidar a todas as principais famílias que escolhesse de cada um dos camarotes qual quisesse, e que fossem assinando o mesmo papel para pagarem em três quartéis no ano o imposto do mesmo camarote. Além disto, determinou que se alistassem num papel

⁴⁰ BN, Ms. 21, 4,15, nº 2.

⁴¹ Idem.



todas as pessoas de negócio e bem estabelecido na terra para terem na plateia um lugar certo dando por cinco patacas.⁴²

Ao que parece, nem todas as pessoas aceitaram a cobrança da taxa sem queixa, porém a maioria decidiu acatar a ordem: “vendo todos esta resolução de Sua Excelência e o gosto que faria na conservação da Casa da Ópera, uns por gosto, outros por obséquio e outros por medo aceitaram os partidos”.⁴³ Desta maneira, os operários ficariam estabelecidos com melhores condições de trabalho. A persuasão para comprar a assinatura dos camarotes é observada num relato no qual um morador gostaria de se eximir dessa obrigação. Ele expõe ao governador “as razões que tinha para não querer o camarote na Casa da Ópera, mas atalhando-lhe Sua Excelência em algumas palavras que ele não pode fugir e aceitou, ficando muito satisfeito”.⁴⁴

Nesse mesmo ano, o governador concluiu pela necessidade de designar um diretor para a Casa da Ópera a fim de que pudesse acompanhar a execução das óperas, o que revela um rigor em relação ao cumprimento das óperas previstas para aquele ano.

O divertimento das óperas, praticado hoje em a maior parte das capitanias deste Brasil, nem pode continuar, nem subsistir, sem haver diretor que dê providências as inúmeras faltas que de contínuo sobrevêm aos que entram neste exercício.⁴⁵

E seria dada liberdade ao diretor nomeado, José Gomes Pinto de Moraes, juiz de fora da vila de Santos, para agir com firmeza caso não se aprontassem as “óperas estabelecidas”, dando-lhe autonomia para prender os músicos e atores que não realizassem o trabalho proposto:

Fazer aprontar nos dias determinados as óperas estabelecidas, nesta matéria o que lhe parecer mais conveniente, para o que os músicos e todos os atores das ditas óperas cumpram as suas ordens e ele os pode mandar prender à minha ordem todas as vezes que for necessário castigá-los.⁴⁶

O documento mostra uma atitude mais rígida em relação aos operários. Não se admitiria displicência da parte dos músicos e atores em relação a suas atuações

⁴² Idem.

⁴³ Idem, grifo nosso.

⁴⁴ BN, Ms. 21, 4,15, nº 2.

⁴⁵ DI, vol. 33, p. 79.

⁴⁶ Idem.



profissionais. A questão de produzir mais óperas na cidade com a assinatura dos camarotes e um diretor para acompanhar a produção das óperas, nos aponta alguns aspectos a serem destacados. O primeiro mostra a resolução do problema da falta de dinheiro para pagar os operários da ópera, criando-se um novo mecanismo: a ópera passa a ser paga pelo Estado e pela população por meio das assinaturas de camarotes. Outro aspecto se refere à promoção de assinaturas na cidade, reprodução de uma ação incentivadora da cultura que já ocorria em outras cidades brasileiras, como no Rio de Janeiro e na Bahia, e já estava estabelecida como procedimento normal nas cidades europeias. Naquela época, segundo Lorenzo Mammi, media-se a mobilidade social de uma cidade europeia pela lista de assinantes de seus teatros, pela estabilidade de sua situação política, pela tranquilidade ou turbulência de suas temporadas líricas.

Comparada a outros centros urbanos como Rio de Janeiro e Bahia, a cidade de São Paulo apresentava uma produção operística modesta e amadora. Na sua busca pela reorganização cultural da cidade de São Paulo e para efetivar seus planos, Machado Oliveira observa que D. Luís Antônio adotou a estratégia, perante o governo português, de elogiar os paulistas, fornecendo informações lisonjeiras a seu respeito (Oliveira, 1978, p. 163). Esse elogio é observado em vários documentos ao descrever a execução da ópera, em que fez comentários sobre os operários que nela trabalhavam: “representou-se a ópera de *Clemencio de Tito* [A Clemência de Tito] então representaram os operários, com toda a perfeição para fazerem o gosto de Sua Excelência”.⁴⁷ Ou em relação à apresentação: “repetiram os curiosos a ópera intitulada ‘o mais heroico segredo’, esteve o ato muito brilhante”.⁴⁸

Referências sobre o pagamento ao mestre da ópera são raros. Em 1774, encontramos um documento que comprova o pagamento ao mestre da ópera em dinheiro pelo cumprimento das festas: “De tarde passou a Junta fez pagar ao mestre da música da ópera as festas deste colégio”.⁴⁹

As milícias estavam sempre envolvidas com a organização da festa. Nomes de capitães, coronéis e sargentos eram indicados para assumirem os divertimentos, nos dias em que esses ocorressem.⁵⁰ Não obstante haver na literatura relatos que demonstram a incumbência das milícias de realizar cavalhadas e encamizadas, parece-nos que lhes era atribuída, muitas vezes, a produção de óperas. Em 1808, “o corpo da legião se encarrega de dar ao público três ou quatro noites de óperas com aquele luzimento que se deve esperar destes fiéis, e agradecidos defensores da Pátria”.⁵¹

⁴⁷ BN, Ms. 21, 4,15, nº 1.

⁴⁸ BN, Ms. 21, 4,14, nº 4.

⁴⁹ BN, Ms. 21, 4,16, nº 4.

⁵⁰ RGCSP, vol. 12, p. 529.

⁵¹ DI, vol. 58, p. 260.



Cabe-nos especular, o que seria “se encarregar” de dar ao público óperas. Obviamente, caberia a eles manter a ordem local, e garantir que os operários as representassem. Talvez fossem eles os responsáveis por “recrutar” artistas? Infelizmente não podemos confirmar essa hipótese, porém, o fato é que integrantes do corpo das milícias trabalhavam no espetáculo. Citações com referência a sargentos e soldados, ora atuando, ora tocando, não são raras na documentação. Isso nos leva a supor que tanto a produção como a execução das óperas constituía uma das funções dos destacamentos militares. Desde 1769 há notícias da participação de soldados e sargentos em óperas em São Paulo. Naquele ano, realizou-se uma ópera descrita como sendo a “de Ernesto e Artabano” intitulada “O mais herói[co segredo]” representada pelos sargentos e soldados deste destacamento.⁵² O título “O mais heroico segredo” refere-se à conhecida comédia de Metastasio, “Artaxerxes”, na qual se retrata a vida desse rei. A ocupação dos quadros das milícias em atividades operísticas corrobora a tese da carência de profissionais da área naquele tempo. Fato interessante ocorreu em 1771, entre um soldado e o mestre da ópera, Antônio Manso. O desentendimento acarretou a prisão de ambos.⁵³ Após saber do ocorrido, o governador mandou soltar o operário, homem que julgava muito divertido, e mandou por no tronco o soldado “atrevido”.

No levantamento sobre as atividades musicais realizadas na Casa da Ópera, um dos documentos mais significativos consultados é o que se refere à festa de 1770 para a mudança do altar de Sant’Ana. Ele contém uma detalhada descrição da ópera encenada na cidade e do cortejo nos festejos que duraram vários dias.⁵⁴ Graças a este documento, rico, de descrições minuciosas e com referências às atividades artístico-musicais, dispomos de muitos elementos simbólicos que envolveram o evento, no qual a música teve um papel fundamental para unificar os fatores sacros e profanos do festejo. No palco, montado na igreja do colégio com as colunas revestidas de sedas, dividiram-se os músicos em dois grupos, um de música sacra e outro de música profana, que se apresentavam ora alternando-se, ora compartilhando o palco.

No domingo 19 estava a igreja deste colégio adornada por dentro de varandas revestidas de muitas sedas, que se mandaram fabricar sobre

⁵² BN, Ms. 21, 4,14, nº 4.

⁵³ BN, Ms. 21, 4,15, nº 1.

⁵⁴ IEB, “Relação das festas públicas que na cidade de São Paulo fez o Ilmo. e Exmo. Senhor governador e capitão general d. Luiz Antonio de Souza Botelho Mourão Governador e Capitão General dita Capitania com a ocasião de colocar a Imagem da Senhora Santa Ana em capela nova, que mandou fazer na Igreja do Colégio desta cidade, em que reside: cuja celebridade se fez no dia domingo 19 de agosto de 1770, que é justamente dia de São Joaquim, e São Luis Bispo, prolongando-se a mesma festividades com o motivo de fazer anos no dia terça-feira 21 do mesmo mês o Sereníssimo Senhor Dom José Príncipe da Beira, e no sábado seguinte ser dia de São Luís, Rei de França, santo de quem tem o nome o mesmo Excelentíssimo Senhor General, e ter felizes notícias dos grandes descobrimentos, e conquistas do Tibaji”, ano 1770. Coleção João Fernando de Almeida Prado – Ms. 39.



colunas de madeira, pelas quais se repartiu a música da Sé, e da Ópera, e todos os músicos, que se acharam mais especiais nas terras da capitania, e das vizinhas de Minas Gerais.⁵⁵

Essa informação nos sugere que, para a realização dessa festa, outros músicos foram contratados para ampliar o quadro necessário para a execução da música. No final do terceiro dia dessa comemoração, ocorreu a apresentação de uma loa “em que competia Marte e Minerva sobre quem havia de louvar primeiro as heróicas ações de Sua Excelência; e por fim vencia a deusa dessa cidade em dar os louvores”.⁵⁶ Apresentaram a comédia “Mais vale amor que um reino”, ópera do libretista Metastasio, conhecida por *Demoofonte em Trácia*. Ao término “houve bailes e entremezes, e se acabou a festa pelas duas para as três horas depois da meia-noite”.⁵⁷

Por fim, realizou-se outra ópera no último dia dos festejos “que representaram os operários com excelente música tendo-se escolhido por melhor a de *Coriolano em Roma*”. Essa é a única ópera que o pesquisador Vasco Mariz aponta como tendo sido representada em São Paulo: “em 1770, cantava-se em São Paulo uma ópera de Caldara”.⁵⁸ O autor refere-se à ópera “Caio Marzio Coriolano”, composta por Antonio Caldara. Não há comprovação se seria a ópera de Caldara a realizada em São Paulo, apesar de ser a mais conhecida e representada. Porém, como já dito, qualquer das músicas que tenha sido utilizada, sofreu, provavelmente, adaptações na sua execução.

Dentre os pesquisadores que escreveram sobre a música, em São Paulo, Régis Duprat já apontava a ocorrência de óperas na cidade (Duprat, 1995, p. 50-51). Bruno Kiefer não menciona sequer a palavra ópera na sua descrição sobre a música em São Paulo (Kiefer, 1982, p. 27-29); Mário de Andrade só a cita ao falar da Academia Imperial de Ópera no Rio de Janeiro, já no período imperial (Andrade, 1991, p. 18-22).

No documento da festa de Sant’Ana de 1770, há referência à presença de músicos de várias especialidades e de diferentes lugares, o que nos leva a supor que alguns seriam provenientes de outras vilas: “os músicos que se acharam mais especiais nas terras da capitania, e das vizinhas de Minas Gerais”.⁵⁹ Reunir músicos de outras cidades para realizar as festividades locais parece-nos ser um procedimento comum naquela época. Se não houvesse operários disponíveis havia que recorrer às vilas vizinhas. Nessa questão, as de Minas Gerais parecem ser as preferidas pelo governador. Como foi o caso na vila de Taubaté, quando em 1771 o capitão-mor da

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ IEB, *op. cit.*, Ms. 39.

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ Mariz, V., *op. cit.*, p. 40.

⁵⁹ IEB, *op. cit.*, Ms. 39.



cidade, Leão Bento Lopes, recebeu carta com “a vontade do excelentíssimo senhor general para virem a música e operários de Minas” para realização da festa do Senhor Bom Jesus.⁶⁰ Viriam “três sujeitos todos moradores de Minas Gerais” que tinham proposto “mostrar comédias bizarras de festas, trazendo também músicos e operários da vila de São João Del Rey”.⁶¹

Outra vila mineira citada nos documentos é Boipendi (hoje Baependi), da qual viriam operários para a ocasião da festa. Escreve o governador:

Por acharem os três festeiros todos em Mbae-pindi [Boipendi] distrito de Minas, escrevi ao Capitão Antônio Coutinho para de sua parte fazer com eles para que com a vontade dos ditos festeiros virem para as ditas festas a música e operários dessa cidade.⁶²

A primeira festa, a de São Francisco de Paula, seria no dia 2 de agosto “me disse que estavam todos três festeiros no projeto de [virem] os operários e música dessa cidade”.⁶³

Na cidade de São Paulo, a notícia de haver músicos de outros lugares da capitania a execução de música da ópera é difundida em documento de 1767: “houve ópera em que representaram dois meninos de Guaratinguetá com excelente desembaraço e cantando árias com notável estilo e graça”.⁶⁴

Em relação ao “trânsito” de operários entre as vilas, pode-se citar o caso do filho mais velho de André de Freixas, mestre de capela da vila de Santos no ano de 1770. Sabemos da utilização de homens para interpretar personagens femininos nas óperas em São Paulo, e no caso do músico citado, cantaria em falsete a parte do contralto ou soprano, conforme ocorriam nos coros da igreja quando faltavam os meninos do coro, em virtude de não haver notícias de *castratti* atuando em óperas em São Paulo. A carta pede ao governador que mande de volta o músico

que ali fazia papel as vezes de dama, pois com a vinda do Valério para essa ópera já lá não é necessário o tal rapaz: sendo aliás cá muito preciso ao pai, para lhe cantar nas músicas, de que é mestre capela, para as quais lhe é preciso pagar outrem por não ter cá ao filho mais velho.⁶⁵

⁶⁰ BN, Ms. I -30, 21, 54.

⁶¹ Idem.

⁶² BN, Ms. 13, 12, nº 34.

⁶³ Idem.

⁶⁴ Fundação Casa de Mateus/Portugal. Diário de viagem de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão (Livros de). 1765/3/23–1768/12/31. Ver: SICM/SSC 06.02/SUBSIGSP/SSC 01.01/SR/DIÁRIO DE VIAGEM–Lote 991.02, p. 77.

⁶⁵ BN, Ms. I-30, 14, 20, nº 14.



O músico parece levar uma vida de dificuldades, visto que “serve de lacaio com casa que lhe sustentam, porque os operários o[s] matam a fome”.⁶⁶

No período do governo de D. Luís Antônio as óperas encenadas na cidade de São Paulo, cujos títulos podemos encontrar, foram:

Ano	Libretista	Ópera
1767	Antônio José da Silva	<i>Anfitrião ou Júpiter e Alcmena</i>
1768	–	<i>Triunfos de São Francisco</i>
1769	Piero Metastasio	<i>O mais heróico segredo ou Artaxerxes</i>
1770	Antônio José da Silva	<i>Alecrim e Mangerona</i>
1770	–	<i>Coriolano em Roma</i>
1770	Piero Metastasio	<i>Mais vale amor que um reino – Demoofonte in Trácia</i>
1770	–	<i>Inês de Castro</i>
1771	–	<i>Inês de Castro</i>
1771	Piero Metastasio	<i>Clemencia de Tito</i>
1772	Piero Metastasio	<i>Clemencia de Tito</i>

Fontes: Seção de manuscritos da Biblioteca Nacional Fundo Morgado de Mateus: 21,4,14-16; Coleção João Fernando de Almeida Prado – Ms. 39. Fundação Casa de Mateus/Portugal. Diário de viagem de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão (Livros de). 1765/3/23 – 1768/12/31. Ver: SICM/SSC 06.02/SUBSI GSP/SSC 01.01/SR/DIÁRIO DE VIAGEM.

As informações que obtivemos sobre as atividades da Casa da Ópera no período posterior ao governo de D. Luís Antônio estão, na sua maioria, atreladas ao calendário de aniversários e comemorações da família real. Em 19 de novembro de 1796, realizaram-se festejos em comemoração do nascimento da princesa D. Maria Teresa. Para esse evento “houveram três noites de iluminação geral, e sete de teatro público, em que se representaram gratuitamente com a maior perfeição diversas óperas” (Almeida, 1964, p. 343). Na praça bem iluminada, desfilaram carros com música, recitando-se obras poéticas.⁶⁷ Em 1799, montaram-se novas óperas por ocasião de outro nascimento real.⁶⁸ No ano de 1811, outra comemoração, em homenagem ao nascimento do filho da infanta Maria Teresa, com a representação de ópera gratuita.⁶⁹ Nota-se que a ópera era gratuita para a população; porém, os camarotes de assinatura deveriam garantir a continuidade das apresentações.

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ ACSP, vol. 20, p. 157.

⁶⁹ ACSP, vol. 21, p. 259.



Observamos também a realização de óperas em comemoração de eventos bélicos. No ano de 1802 para comemorar as pazes entre a monarquia e a república francesa.⁷⁰ No mesmo ano, houve ópera “gratuita para todo o povo”.⁷¹

O maior número de referências a atividades da Casa da Ópera da cidade de São Paulo ocorre até o ano de 1811. Há uma ausência de informações, nas Atas e nos Registros da Câmara, sobre as realizações de atividades no período compreendido entre 1811 a 1821. No decorrer desse período o teatro tinha se tornado privado. Fora comprado por três sócios: pelo capitão do 2º Regimento de Milícias da cidade, Francisco Jorge de Paula Ribeiro, pelo sargento-mor, Antônio Manuel de Jesus Andrade e por Joaquim José Freire da Silva: “Excelentíssimos e ilustríssimos senhores, é verdade que os três compramos a propriedade, ou teatro mencionado no requerimento retro”.⁷²

O documento, muito interessante, mostra a prestação de contas das despesas do teatro. Dentre as contas a serem pagas, cita uma companhia cômica e musical para realização das atividades da ópera, mostrando regularidade de um corpo de atores e de músicos, e as irregularidades em relação às contas que por causa de “algumas infrações sobre a exatidão das entradas dos dinheiros do dito teatro para a caixa” houve necessidade de ajustarem as contas para que viabilizassem a “Companhia cômica e musical”, dividindo entre os sócios “a quantia de 307\$887 réis de todo o produto daquela caixa”.⁷³

Continuava a haver assinatura para os camarotes visto que se referem seus “aluguéis” e rendimentos. Quanto às óperas que deveriam ser encenadas no teatro, seriam quatro por mês, duas novas e duas repetidas, porém isso não acontecia por falta de artistas.⁷⁴

Apesar de encontrarmos um número menor de informações sobre a utilização da Casa de Ópera na década que antecede a independência do Brasil, em janeiro de 1821, o governador Oeynhausén, em ofício a José Gonçalves Gomide, revela a preocupação em preservar o estabelecimento e no final do mesmo ano, escolhe-se uma comissão para estudar melhorias no teatro da cidade.⁷⁵

⁷⁰ RGCSP, vol. 12, p. 527.

⁷¹ RGCSP – vol. 12, p. 529.

⁷² AESP, Ordem C 7140 A – correspondência.

⁷³ Idem.

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ DI, vol. 2, p. 89.



A Casa da Ópera de São Paulo no governo de D. Luís Antônio de Sousa Botelho (...) – POLASTRE, C.

GLOSSÁRIO DE SIGLAS E ABREVIATURAS

- ACSP - Atas da Câmara Municipal de São Paulo
- AESP - Arquivo Público do Estado de São Paulo
- AHU - Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa
- BN - Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
- DI - Documentos Interessantes; para a História e Costumes de São Paulo. Departamento do Arquivo do Estado de São Paulo
- IEB - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo
- RGCS - Registro Geral da Câmara de São Paulo
- RIHGSP - Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acquarone, Francisco. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, [s/d.].
- Almeida, Manuel Lopes de. *Notícias Históricas de Portugal e Brasil (1751-1800)*. Coimbra: Coimbra Editora, 1964.
- Amaral, Antonio Barreto do. *História dos velhos teatros de São Paulo: da casa da ópera à inauguração do Teatro Municipal*. Coleção Paulística, vol. 15. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1979.
- Andrade, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.
- Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
- Arruda, José Jobson de Andrade de (coord.). *Documentos Manuscritos Avulsos da Capitania de São Paulo*. Catálogos I e II. Bauru: EDUSC, FAPESP/IMESP, 2000–2002.
- Bellotto, Heloísa Liberalli. *Autoridade e Conflito no Brasil Colonial: o Governo do Morgado de Mateus em São Paulo*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979.
- Brito, Manuel Carlos de. *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.
- Brito, Manuel Carlos de. *Ópera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Burke, Peter. *A Fabricação do Rei*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- Calmon, Pedro. *Espírito da Sociedade Colonial*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.
- Candé, Roland de. *História Universal da Música*. Vols. 1 e 2. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- Duprat, Régis. *Música na Sé de São Paulo Colonial*. São Paulo: Paulus, 1995.
- Freitas, Affonso A. de. *Tradições e Reminiscências Paulistanas*. Coleção Paulística, vol. 8, 3ª ed. São Paulo: Governo do Estado, 1978.
- Kiefer, Bruno. *História da Música Brasileira, dos primórdios ao início do séc. XX*. 3ª ed. Porto Alegre: Movimento/Sec. de Cultura/MEC, 1982.
- Mammi, Lorenzo. “Teatro em música no Brasil Monárquico”. In: Jancso, Istvan; Kantor, Íris (orgs.). *Festa. Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*, vol. 2, p. 39. São Paulo: Edusp, 2001.
- Mariz, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.



A Casa da Ópera de São Paulo no governo de D. Luís Antônio de Sousa Botelho (...) – POLASTRE, C.

Nery, Rui Vieira. (coord.) *A música no Brasil Colonial*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

Nery, Rui Vieira. “A música na estratégia colonial iluminista: o Morgado de Mateus em São Paulo (1765-1774)”. Conferência proferida no IEA/USP, em 28 de agosto de 2006. Disponível em <<http://www.iea.usp.br/iea/online/midiateca/videonerymorgado060828.html>>, acessado em 17 de outubro de 2010.

Nery, Rui Vieira. “Espaço profano e espaço sagrado na música luso-brasileira do século XVIII”. *Revista Música*, vol. 11, São Paulo: ECA/USP, 2006.

Oliveira, J. J. Machado. *Quadro histórico da província de São Paulo*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1978.

Pirotta, Wilson Ricardo Buquetti. *Ópera na cidade de São Paulo*. Tese (Mestrado em Música). São Paulo: ECA, Universidade de São Paulo, 1993.

Porto, Antônio Rodrigues. *História Urbanística da Cidade de São Paulo, 1554 a 1988*. São Paulo: Carthago e Forte, 1992.

Prado, Décio de Almeida. “O teatro no Brasil Colonial”. In: Pizarro, Ana (org.). *América Latina: palavra literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1993.

Savelli, Mário. “A Casa da Ópera”. Separata da Revista do Arquivo, nº 187, p. 199. São Paulo: Arquivo Municipal. 1976.

Silva, Antônio de Moraes. *Diccionario da Língua Portuguesa*. Lisboa: Tipografia Lacerdina, 1813, 2 vols.

Silva, Lafayette. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, [s/d.].

Silva, M. B. Nizza da. *Cultura e sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)*. São Paulo: Editora Nacional; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977.

Souza, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

Toni, Flavia Camargo (org.); Volpe, Maria Alice; Duprat, Régis. *Recitativo e Ária para José Mascarenhas*. São Paulo: Edusp, 2000.

CLAUDIA POLASTRE é coordenadora pedagógica do Projeto Música Vocacional na Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, trabalha desde 2001 em implantação de projetos públicos de música em equipamentos municipais. Coordenadora e Professora do Curso de Arte-educação (FABAN – Ribeirão Preto). Doutora em História Social da Cultura pela FFLCH – USP, Mestre em Música no IA – UNESP e Graduada em Educação Artística com habilitação em música pela mesma universidade.