



## **Em busca de um mercado fictício: as casas da ópera na cidade de São Paulo**

In search of a fictitious market: the opera houses in the city of São Paulo

Prof. Dr. Edson Santos Silva, UniSant'Anna

**Resumo:** De acordo com o crítico teatral Décio de Almeida Prado, há duas maneiras para se entender o conceito de teatro no Brasil. Primeiramente, como um tablado ou um palco, com espetáculos amadores isolados, com fins religiosos ou comemorativos; em segundo, como um mercado fictício, isto é, tablado ou palco em que haja continuidade, interligando escritores, peças, atores e público. Quais eram esses espaços, nos séculos XVIII e XIX, na cidade de São Paulo? Rastrear quais eram esses tablados nos séculos mencionados é o objetivo do presente artigo.

**Palavra-Chave:** teatro paulistano; Casas da Ópera; mercado fictício; público

**Abstract:** According to the drama critic Décio de Almeida Prado, there are two ways to understand the concept of theater in Brazil. First of all, as a stage with amateur isolated plays, with religious or commemoratives objectives; and on a second way, as a fictitious market, that is to say, a stage as a place which receives plays continuously, linking playwrights, plays, actors and public. Which used to be those places on the centuries XVIII and XIX, in São Paulo city? The purpose of the present article is tracking back those places in the mentioned centuries.

**Key words:** São Paulo theater; opera houses; fictitious market; public

Ao lamentar a esterilidade dramática de Portugal, no século XIX, Garrett enumera as três causas da decadência do teatro em terras lusas. Em primeiro lugar, a ausência de um mercado fictício: “O teatro é um grande meio de civilização, não prospera onde a não há.(...) Para principiar, pois, é mister criar um mercado fictício.” (GARRETT, 1966, p.1320 ). *Mercado fictício*, para Garrett, seria aquele em que a relação escritores, atores e público fosse relativamente estável. Cabe salientar que, em Portugal, esse mercado fictício teve início com a criação do Conservatório Dramático Nacional, ou seja, com o advento do Romantismo. A segunda causa da decadência do teatro luso era a ausência de um público: “Depois de criado o gosto público, o gosto público

sustenta o teatro...”. (GARRETT, 1966, p. 1320). E em último, a concorrer para a decadência, a ausência de um espaço físico.

Essa esterilidade dramática portuguesa faz-se presente até, pelo menos, 1864, data do início da construção do teatro São José, marco na modernização teatral na cidade de São Paulo, ao menos no que tange ao espaço físico. Antes dessa data, 1864, o que se via por aqui, tal qual em Portugal, são, fazendo eco às palavras de Garrett, algumas arribanas.

Como tablado ou palco, pode-se afirmar que houve teatro no Brasil desde o século XVI, ou seja, a partir da catequese das tribos indígenas feita pelos missionários da recém fundada Companhia de Jesus, ou ainda, como elemento atuante no período na formação da nacionalidade brasileira. Como mercado fictício, no entanto, são salutares as palavras de Garrett - “O teatro é de todas as artes a mais ciosa da Independência Nacional”. Nesse diapasão, pode-se, então, afirmar que o teatro no Brasil teria nascido por volta de 1822, data da Independência, e sob o signo do Romantismo. Recorde-se que mercado fictício é o consórcio entre escritores, peças, atores e público.

Nesse escopo, o presente artigo tem por objetivo apresentar alguns dos mais significativos espaços destinados a encenações teatrais, na cidade de São Paulo, nos séculos XVIII e meados do XIX, até o início da construção do Teatro São José, em 1864, considerado o primeiro e o mais elegante teatro regular paulistano.

Na cidade de São Paulo, o teatro profano data do século XVIII e até início do século XIX destinava-se a funções diversas, denominadas, ampla e inadequadamente, de óperas. Nesses espaços, apresentavam-se pequenas companhias de teatro, espetáculos de circo e mágica, assim como encontros políticos e literários. Em geral, ocupavam porções de repartições públicas, bem como de edifícios reformados e adaptados ao uso; as instalações eram precárias e sujeitas a incêndios frequentes. Esses teatros, além de não serem adaptados para numeroso público, também não ofereciam condições propícias para a apresentação de companhias de grande porte.

Se teatro enquanto espaço físico quase não existia na então Província de São Paulo, convém indagar quais casas de espetáculo poderiam ser

chamadas de Teatro, tal qual se conhece hoje, ou seriam essas casas “arribanas”, como no Portugal garretiano?

Em meados do século XVIII, à medida que a Província crescia, expandindo-se além dos limites dos rios Anhangabaú e Tamanduateí, aumentava a preocupação do Poder Público com o embelezamento e o planejamento urbano. Com mais de mil habitantes, incluindo índios e escravos negros, cogitou-se em construir um teatro regular ou profano (desvinculado de cunho religioso), com representações levadas a efeito com certa regularidade em casas destinadas especialmente a essa finalidade e em moldes um pouco mais estáveis. Essas casas recebiam o nome genérico de *Casas da Ópera*.

Vale a pena ressaltar que a nomeação dessas casas se deve, por um lado, aos dois grandes gêneros teatrais do século XVIII, as comédias espanholas e a ópera italiana; por outro, ao prestígio que o gênero adquirira na Metrópole e, ainda, “à iniciativa pombalina de estabelecer uma liturgia civil e alternativa à Igreja, confirmar a aliança entre a monarquia esclarecida, classe intelectual e burguesia emergente, mediar e administrar os contrastes sociais”. (*Apud* GUINSBURG et al, 2006, p.74) Cabe frisar também que o termo *ópera*, nessa época, não possuía qualquer relação com o teatro lírico.

Em 1762, o capitão José Dias Cerqueira, Luis Lopes Coutinho e Pedro Luiz Seixas escolheram um casarão, situado à Rua de São Bento, para a instalação da primeira Casa da Ópera da cidade. Para seu funcionamento, era necessário um pedido de autorização à Câmara Municipal, o que ocorreu em 29 de janeiro de 1763. Contudo, em 16 de março de 1764, o pedido foi negado, sob a alegação de que o teatro, bom para o povo, era prejudicial à República, bem como de grande ofensa a Deus.

Apesar da oposição de alguns membros da Câmara, sobretudo do procurador Joaquim Ferreira, à instalação do primeiro teatro profano paulistano, dois anos depois, em 1765, a Casa da Ópera estava em pleno funcionamento, na Rua de São Bento, entre o largo de São Bento e o do Rosário, arrendada de João Dias, por 640 réis.

Nesse teatro, realizavam-se funções leves, simples, “puro teatro de variedades, com a encenação de *farsas*<sup>1</sup> e *entremezes*<sup>2</sup> que eram genericamente chamadas de óperas” (AMARAL, 1979, p.9).

Essas representações eram custeadas pela edilidade, como uma necessidade de incentivar as artes. Quanto aos artistas, faziam parte da “gente do povo”: negros alforriados e mulatos, estudantes, professores de primeiras letras, pequenos funcionários públicos, caixeiro de loja e militares que se dividiam em duas categorias: os soldados entravam com a música e os oficiais usavam vestes femininas.

Não há muita certeza acerca do destino dessa Casa da Ópera. Cogita-se que por causa da precariedade das instalações tenha sido demolida.

Depois desse teatro, em 1770, foi aberta outra Casa da Ópera, um teatro regular, na antiga Casa da Fundação, por ordem do Capitão General Luís Antonio de Sousa Botelho Mourão, conhecido pelo título de Morgado de Mateus, governador da Província de São Paulo, amigo pessoal do Marquês de Pombal, que viera para cá com carta branca, podendo agir como bem entendesse. Por isso, não vacilou em consentir na instalação provisória da Casa da Ópera no porão do Palácio.

A localização exata desse segundo teatro profano erguido na cidade de São Paulo gera controvérsia até hoje. Antonio Barreto do Amaral baliza a questão ao afirmar que “longas foram as pesquisas que levado por assim entender, teve o autor que realizar, a fim de conseguir determinar precisamente onde havia funcionado a Casa da Ópera, no Pátio do Colégio.” (1979, p. 11). Esse segundo teatro, segundo a pesquisa feita por Antônio Barreto do Amaral, localizava-se no Pátio do Colégio, no terreno onde depois foi construído um prédio público para a Secretaria da Fazenda, que dava fundos para a Rua da Fundação, hoje Rua Wenceslau Braz. Aventa-se, pelas referências feitas por Amaral, que a Casa da Ópera ficava precisamente no terreno da Secretaria da Fazenda, onde se instalaria, possivelmente, a Caixa Econômica Estadual.

Entre 1793 e 1795, no governo de Bernardo José Maria Lorena e Silveira, quinto conde de Sarzedas, fidalgo e administrador colonial, esse teatro foi transformado em sala de espetáculos com capacidade para trezentas e

cinquenta pessoas. A Casa da Ópera de São Paulo funcionou, até 1870, com o nome de Teatro da Ópera e, a partir de 1840, passou a ser denominada Teatro de São Paulo.

Em 1798, no Cartório do Tabelião Público de Notas, José Maria da Luz, o empresário alferes Antonio Joaquim de Oliveira, dez artistas, duas atrizes e um mestre de música assinaram contrato para a encenação de peças traduzidas para o português: **O Avaro**, de Molière, e a opereta francesa **Le Deserteur**, escrita por Monsigny, um dos criadores da ópera cômica francesa. Essa opereta evocava cenas mitológicas em que o carro de Tépis surgia em Atenas pela primeira vez. Esse fato sinaliza que a atividade teatral, até então esparsa em todo o país, segundo Décio de Almeida Prado (1993), tendia a se solidificar e ganhar continuidade. Os atores eram dirigidos por empresários estrangeiros, principalmente um italiano de nome Zacchelli, que orientava a companhia.

Os salários dos artistas variavam; os mais avultados eram o da primeira dama e o do primeiro ator, que recebiam, cada um, oito mil réis por mês. Já o maestro, Salvador Machado, e o ator principal, Joaquim José Rodrigues, recebiam um salário de três mil e duzentos réis. Havia cláusulas do contrato que deveriam ser respeitadas: era vetado, aos artistas, acréscimo ao texto original, o prazo de montagem não poderia ser desrespeitado e ainda determinavam-se as ocasiões em que deveria haver nova peça: “por ocasião do aniversário de pessoas da família real, do general governador da capitania e do Bispo. E também quando fosse do agrado do governador”. (PRADO, *apud* SOUSA, 1960, p.433 tomo I). Acrescente-se a isso a obrigatoriedade da apresentação de quatro óperas mensais, que poderiam variar, ou seja, duas novas e duas repetidas de meses anteriores.

De maneira geral, o repertório era composto por dramas pseudo-históricos, sentimentais e políticos, bem como por algumas comédias leves. A interpretação progrediu com a vinda das companhias estrangeiras, que foram boa escola para o desenvolvimento das aptidões naturais dos atores locais, quase todos amadores. Antes disso, os atores eram, em sua maioria, mulatos, e se mostravam brancos por meio de maquiagem. A direção era primitiva e

tendia para os efeitos fortes, a indumentária estava presa às tradições do século anterior e os cenários progrediam graças aos pintores locais.

Na noite histórica de 07 de setembro de 1822, compareceu ao Teatro de São Paulo o rei do Brasil, o Príncipe Regente D. Pedro I. José Jacinto Ribeiro, em sua **Chronologia Paulista**, assim sintetiza o grande dia:

A companhia então existente improvisou na noite desse dia um espetáculo para o fim de solenizar o glorioso acontecimento; o teatro era estreito para conter o povo que queria celebrar n'essa noite com o príncipe regente a primeira festa da independência." E arremata: ' Ora em pé, ora sentado, sempre lhano e urbano, agradeceu elle com gestos e com sorrisos as demonstrações jubilosas de que era causa e objeto.' Em um dos intervalos, o padre Ildefonso Xavier Ferreira, assomando à frente do Camarote nº 11, com voz de profunda commoção, exclamou: 'Viva o Rei do Brasil!', aclamação que os espectadores applaudiram estrondosamente. (s/d, p. 44 [sic])

Esta é uma demonstração contundente da função do teatro antes do advento do Romantismo: local para encontros políticos e, em alguns momentos, literários.

Na ocasião, foi encenada a peça **O Convidado de Pedra**, de Tirso de Molina, cujos protagonistas eram Don Juan Tenório e a estátua de Don Gonzalo de Ulloa, O Convidado de Pedra.

Quando D. Pedro comparecia ao teatro, assinala Sousa que a "função iniciava-se pelo Hino da Independência e durante a representação e nos intervalos, todos se conservavam de chapéu na mão, o que também era comum, mesmo na ausência do Imperador, em respeito aos frequentadores do teatro" (1960, p. 435, tomo I).

De acordo com Raimundo Álvaro de Menezes, em noites especiais "as peças principais eram sempre as mesmas: **D. José II** e **O Convidado de Pedra**, que subiam à cena nas noitadas de gala". (*apud* HESSEL e RAEDERS, 1974, p. 64) Os empresários, o advogado Antonio Manoel de Jesus Andrade, o Major Francisco Jorge de Paula Ribeiro e Joaquim José Freire da Silva

procuravam exibir programas variados e atraentes; todavia, em alguns períodos, como datas comemorativas, as peças eram sempre as mesmas.

No ano de 1824, o proprietário do prédio, Joaquim José Freire da Silva, estando em dificuldades financeiras, pediu uma loteria que subvencionasse o Teatro de São Paulo. A loteria foi cedida pelo governo, mas o teatro deveria dar, anualmente, duas representações em benefício<sup>3</sup> das meninas órfãs da cidade de São Paulo. As loterias foram, desde a época de D. João VI, uma espécie de subvenção “estatal” para fomentar o teatro. Em 28 de maio de 1810, D. João VI concedeu a Fernando José de Almeida seis loterias, assim que o teatro começasse a funcionar. Esse expediente foi comum em quase todas as capitanias e pode-se afirmar que no século XIX era raro o teatro que não obtivesse subvenção dessa espécie.

A partir de 01 de março de 1826, data da fundação da Faculdade de Direito de São Paulo, o Teatro da Ópera adquiriu vida nova, com a participação ativa dos estudantes, que muito contribuíram para o desenvolvimento do teatro, nessa época. E não seria exagero afirmar que foram os acadêmicos os responsáveis pela renovação das atividades teatrais no segundo quartel do século XIX.

Não teve caráter familiar o movimento teatral organizado pelos estudantes dos Cursos Jurídicos, que haviam se iniciado em São Paulo, em 1828. Vivendo em um estado de espírito romântico, os estudantes eram grandes amadores teatrais e foram precursores de todas as organizações estudantis. Na verdade, organizaram muito bem o teatro, fascinados por essa forma de expressão direta e viva. Uma das primeiras iniciativas conjuntas dos estudantes da nova escola foi alugar, por um período de cinco anos, o Teatro da Ópera, estabelecendo-se nesse lugar, num primeiro momento, como atores. Em 1830, não sem algumas batalhas, está formada a Sociedade Acadêmica da qual faziam parte Sebastião Dias da Mota, José Maria de Souza Pinto e Jósimo do Nascimento, encarregado, com sucesso, dos papéis femininos. (GUINSBURG, 2006, p. 24).

Em 1832, o teatro existente no edifício do Palácio do Governo foi pleiteado pela Sociedade Harmonia Paulistana, ganhando a denominação de *Teatro Harmonia Paulistana* e funcionou até 1860, quando estreou a sociedade

União e Constância, composta por jovens artistas e negociantes, cujo diretor era Dr. Guilherme Ellis.

No ano de 1838, os empresários da Casa da Ópera eram Constantino José Pereira e Cia. Em 1845, foi ali representado o drama **Januário Garcia, o sete ouvidas**, de Martim Francisco, obtendo muito êxito.

Em 1846, o teatro apresentou a peça **O homem da máscara negra**, de José da Silva Mendes Leal, em noite de gala, e com a presença de D. Pedro II, que visitava a Província pela primeira vez. Outra data a ser citada é a de 1848, com o sucesso do drama histórico paulista intitulado **Caetaninho ou O Tempo Colonial**, de Paulo Antônio do Vale, em três atos, um documentário expressivo da época, representado pela Sociedade Dramática Constância.

Ressalte-se o comportamento do público nesses primeiros anos em que a cidade via nascer, de certo modo, uma preocupação com a atividade teatral. Vaias, gritos, intervenções e brigas eram comuns durante as apresentações. Em 09 de julho de 1850, o Chefe de Polícia enviou um ofício à Câmara Municipal solicitando providências para que não houvesse barulho nas noites de récita. Quinze dias depois, a Câmara enviou ao Presidente da Província a resposta ao ofício, em que se lê:

1ª Nenhuma peça ou de récita ou de pantomima será posta em cena, sem ser peça para isso licenciada pelo juiz inspetor do teatro, sendo das de pantomima licenciado o programa. Os infratores serão multados em 30\$ rs. e terão 8 dias de cadeia. 2ª Os atores que alterarem as peças ou que nas pantomimas e danças apresentarem atitudes desonestas, obscenas e ofensivas da moral pública serão multadas em 10\$ a 20\$ rs. e terão de 4 a 8 dias de cadeia. 3ª Ninguém dentro do teatro poderá dirigir em voz alta, palavras ou gritos, a quem quer que for, exceto aos atores as de bravo – caput – ou fora – e neste caso poderá o juiz impor silêncio; quando for perturbada a tranqüilidade do espetáculo, os infratores serão multados em 6 a 10\$ rs e terão 2 a 6 dias de cadeia, sem prejuízo das penas impostas no artigo 7 da Lei de 26 de outubro de 1831, contra os que fizerem motim, assuada ou tumulto, quando a desordem chegue a tomar esse caráter. 4ª. Ninguém poderá declamar ou recitar de cor ou por escrito dentro do teatro peça alguma nem repartir escritos não impressos sem ter

entregado ao juiz do teatro uma cópia assinada pelo responsável, que a houver de recitar, e sem que o mesmo juiz lhe ponha visto em outra igual a fim de poder verificar-se a responsabilidade no caso de abuso. Os infratores serão multados em 10\$ a 20\$ e terão 6 a 8 dias de cadeia. 5ª Ninguém poderá estar na platéia ou na frente dos camarotes sem estar decentemente calçado e vestido de casaca, sobre-casaca ou farda. Os infratores serão multados em 60\$ e terão 3 dias de cadeia, e os porteiros das platéias que os deixarem entrar incorrerão na metade destas penas. 6ª Fica proibida a entrada no teatro às pessoas que se acharem em estado de embriaguez: se porém conseguir entrar, será lançado fora e posta em custódia onde o juiz ordenar até passar a embriaguez. 7ª Qualquer pessoa que arrojear moedas, pedras, laranjas ou outros quaisquer objetos para dentro ou fora da caixa do teatro sofrerá 8 dias de cadeia e 30 dias nas reincidências; sendo logo capturado não só pelos vigias do teatro, como por qualquer pessoa do povo, e conduzido à presença do juiz para o julgar (AMARAL, 1979, p. 43-44).

Outra situação inusitada foi a publicação de uma severa portaria do Governo Provincial, representado por José Nabuco de Araújo, datada de 08 de agosto de 1850, em que “não se justificam usos tradicionais de tropelias e vaias” (RIBEIRO NETO, 1974, p. 39). Quanto aos trajes, o espectador não podia se apresentar descuidado, em trajes de trabalho, “com sapatos sujos, rotos ou sem eles. Que se abotoasse, que se compusesse, que se penteasse, fizesse a barba, envergasse a melhor fatiota” (RIBEIRO NETO, 1974, p. 39).

Diante desse quadro, em 1850, Álvares de Azevedo vociferava: “é uma miséria o estado do nosso teatro” (apud FARIA, 2001, p.50). O autor de *Macário* lastimava, entre outras coisas, a baixa qualidade artística e literária das obras, em um teatro puramente comercial, com predominância para o “drama sanguinolento” e quadros de terror, expedientes do melodrama, além das encenações mal feitas.

Ao discorrer acerca do público do Rio de Janeiro, nessa época, Múcio da Paixão apresenta um panorama do gosto do público e da qualidade dos espetáculos de então:

O público, tanto do Rio como do interior e das capitais, [pode-se ler o que ocorria em todo o Brasil, uma vez que o

Rio de Janeiro era modelo para todas as atividades culturais das outras cidades] está dividido e subdividido em amadores de diversos gêneros de divertimento: há os habitués da scena lyrica, os freqüentadores das companhias estrangeiras que aqui vêm fazer a sua proveitosa excursão, os amigos da opereta, da revista e do tró-ló-tró, os românticos amadores do drama moderno, e, finalmente, o povo da pedreira, vasta clientela de alguns mil espectadores constituídos por cavouqueiros, carregadores, carroceiros, gente da Cidade Nova que acode aos tiros do S. Pedro e sente deslumbramentos deante das scenas dos Dois Proscriptos, do Homem da máscara negra, do Cavalheiro de Alcacer-Kivir e outras que taes peças truculentas [sic] (1916, p. 326-327).

Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas lastimavam o gosto do público em 1875, afirmando:

O teatro não chegava a ser uma realidade numa S. Paulo de menos de 30 mil habitantes. O espetáculo importado, do Rio [por isso afirmar que o retrato do gosto do público do Rio de Janeiro feito por Múcio da Paixão pode ser tomado para analisar o gosto do público do Brasil] ou da Europa, constituía norma. Naquela época [ainda como hoje, talvez] sacudiam a indiferença do público apenas as realizações que se tornavam, por um ou outro motivo, um acontecimento. Daí a inevitabilidade de se resvalar, com freqüência, para o pitoresco (2000, p. 11).

Nesse diapasão, Roberto Faria acentua:

Ainda que a vida teatral fosse mais intensa na corte, várias outras cidades brasileiras mantinham pelo menos um teatro em funcionamento, ou com uma companhia fixa, contratada por uma temporada definida, ou com espetáculos dados por companhias dramáticas que viajavam pelo país. Nos dois casos, os principais artistas eram geralmente contratados no Rio de Janeiro, o que significava que o repertório era sempre o mesmo, seja em Porto Alegre, seja no Recife, Em outras palavras, essas cidades reproduziam o que se passava na Corte: a alternância de peças do velho e do novo repertório [Romantismo versus Realismo], tudo dependendo dos interesses dos empresários ou das tendências do ensaiador (2001, p.126-127).

A partir de 1852, o governo da Província de São Paulo, na época responsável pelo Teatro da Ópera, também chamado Teatro de São Paulo, tomou conhecimento oficial do mau estado em que se encontrava a tradicional casa de espetáculos, ameaçada de ruir. Começou, então, a haver a idéia da construção de um novo teatro, que seria o Teatro São José.

Mesmo assim, a influência do meio estudantil continuava decisiva para o ambiente teatral da província, tanto que os espetáculos eram realizados às quartas-feiras, (às quintas-feiras não havia aulas), aos sábados e em vésperas de feriados, para não atrapalhar os estudos.

Entre os acadêmicos, cabe ressaltar a figura de José Joaquim Pessanha Póvoa, para quem “duas coisas poderiam tirar a nossa pátria da apatia em que vegeta a futura vergonha que virá cortejá-la, a literatura e a revolução”. (MENEZES, *apud* HESSEL e READERS, 1979, p.8) E com esse pensamento fundou, em 1860, na Academia, o Instituto Dramático, cujo intuito era desenvolver e propagar a educação teatral entre os estudantes. Na mesma época, Pessanha Póvoa e Sizenando Nabuco Araújo publicaram a *Revista Dramática*, de tiragem semanal, impressa na Typografia Literária, em São Paulo, a qual teve vinte e dois números, sendo o primeiro datado de 06 de maio de 1860; segundo alguns críticos, dentre eles Décio de Almeida Prado, foi a primeira publicação do gênero surgida em São Paulo. Pode-se assim constatar a influência preponderante do meio acadêmico na vida teatral da cidade de São Paulo.

Embora com a presença de atividades ligadas ao desenvolvimento do teatro, ainda em 1860, o Governo Provincial de São Paulo proibiu que os estudantes da Faculdade de Direito representassem no teatro oficial, alegando que era para a manutenção da boa ordem no meio teatral, através da publicação de avisos e posturas sobre o assunto.

Em 02 de dezembro de 1861, em comemoração ao 36º aniversário de SM Imperial o Sr. D. Pedro II, houve a apresentação de *Sangue Limpo*, drama em três atos, do escritor paulista Paulo Eiró, considerada, por Décio de Almeida Prado, um drama histórico nacional, uma vez que abordava dois temas capitais para a História do Brasil: a Abolição do Regime Escravocrata e

a extinção dos preconceitos raciais. Para tratar desses temas, Paulo Eiró se valeu do episódio da Independência do Brasil, a 07 de setembro de 1822. Da representação dessa peça se encarregou a Companhia Dramática, da qual faziam parte artistas de renome, como Eugênia Câmara, Francisco Correia Vasques e Joaquim Augusto Ribeiro de Souza.

Em 1864, foi apresentado um concerto do menino Henrique Oswald, que executou ao piano a valsa **Le Tourbillon**, de autoria de seu professor, Gabriel Giraudon. Tudo leva a crer que foram os últimos espetáculos do teatro, embora em seus estertores tivesse abrigado foliões nas festas de Carnaval.

Em 1870, Dr. Antônio Cândido da Rocha, que foi presidente da Província no período de 09 de janeiro de 1823 a 01 de setembro de 1824, manda demolir a velha casa de espetáculos. A responsabilidade da demolição ficou a cargo de Antônio dos Santos Chumbinho, “ator cômico falecido em avançadíssima idade, na Capital Paulista” [sic] (PAIXÃO, 1916, p.430).

A partir dessa data, a Província começou a progredir, principalmente durante o governo do Dr. João Teodoro Xavier, presidente da Província de 1872 a 1875, quando houve a instalação de fábricas, construção de prédios, abertura de novas ruas, criação de novos pontos de “repouso e embelezamento”. A cidade passou a ser procurada por todos, tornando-se um centro de comércio, indústria e arte. Assim, surgiram iniciativas, a maioria a partir de particulares, para a construção de melhores teatros.

#### Notas

1- *Farsas* - gênero de teatro popular desenvolvido na Idade Média. Nos séculos XVI e XVII, a farsa desaparece como formato literário, mas permanece na tradição espetacular dos teatros populares de toda a Europa e repercute nas dramaturgias de Shakespeare e Molière. No Brasil, elementos estruturais da farsa serviram a muitos dramaturgos. A ação abusava das convenções da farsa popular; quanto a personagens, tipos caricaturais, burlescos, não raro repetitivos; quanto a enredo, disfarces, quiproquós, pancadaria em cena. (GUINSBURG, 2006, p. 144)

2- *Entremez* - Nos banquetes da Idade Média, entre um prato e outro, eram apresentados alguns números cômicos, que posteriormente dariam origem a uma pequena comédia, em tom burlesco, principalmente na Península Ibérica, onde o gênero se desenvolveu a partir do século XVI. Foi Lope de Rueda quem deu forma definitiva ao entremez, colocando-o, na maioria das

vezes, entre o 2º e o 3º atos de uma peça mais longa e fazendo-o terminar sempre com cantos e danças. (GUINSBURG, 2006, p. 131) Na Espanha, o termo passou a designar toda peça curta, em um ato, representada ao fim do primeiro e do segundo ato de peças longas, fossem comédias, autos ou sacramentos. Intercalando-se em representações demoradas, os entremezes funcionavam como períodos de repouso para os espectadores e figurantes; também serviam de distração, pondo o cômico junto à seriedade, o riso alegre ao lado das lágrimas. (MOISÉS, 2004, p.148)

3- *Benefício* - chamam-se espetáculos em benefício aqueles cujo produto, deduzidas as despesas ordinárias do teatro, pertencem ao artista beneficiado. Ordinariamente estas receitas servem de festa para o artista; mas quando, pelo seu contrato, ele tem peça nova no benefício, isto prejudica muitas vezes a empresa, já por não ter tempo para ensaiar tantas peças novas, já porque tem de cortar com do beneficiado aquelas que muitas vezes lhe estava dando interesses. (BASTOS, 1994, p. 24) Pode-se inferir que o horário do espetáculo em noite de benefício era mais longo, iniciando-se, geralmente, às 20h e terminando às 2h.

### **Bibliografia**

AMARAL, Antonio Barreto do. **História dos velhos teatros de São Paulo: da Casa da Ópera à inauguração do Teatro Municipal.** São Paulo: Governo Estadual de São Paulo, 1979. Coleção Paulística, vol. XV.

BASTOS, Sousa. **Dicionário de Teatro Português.** Coimbra: Minerva, 1994 (edición fac similada)

FARIA, João Roberto. **Idéias teatrais: o século XIX no Brasil.** São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2001.

GARRETT, Almeida. **Obras de A. Garrett.** Porto: Editores Lello e irmãos, 1966. volumes 1 e 2.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (coord). **Dicionário do teatro brasileiro: temas- formas e conceitos.** São Paulo: SESC/Perspectiva, 2006.

HESSEL, Lothar Francisco; RAEDERS, Georges. **O teatro no Brasil da Colônia à Regência.** Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1974.

\_\_\_\_\_. **O teatro no Brasil sob Dom Pedro II.** Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto Nacional do Livro, 1979. 1ª parte.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de teatro em São Paulo: 1875- 1974.** São Paulo: Senac, 2000.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. rev.e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

PAIXÃO, Mucio. **Espírito Alheio: Episódios e Anedotas de gente de teatro**. São Paulo: C. Teixeira, 1916.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. O teatro em São Paulo. In: MARCONDES, J.V.Freitas. **São Paulo: Espírito- povo- instituições**. São Paulo: Pioneira, 1968.

\_\_\_\_\_. **História Concisa do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Edusp, 1999.

RIBEIRO, José Jacinto. **Chronologia Paulista**. Diário Oficial, 1899/1902. São Paulo, s/d.

RIBEIRO NETO, Pedro de Oliveira. **Os velhos teatros de São Paulo**. Revista do Instituto Histórico e Geográfico- Bertioga. nº 9, ano 5, 1974.

SOUSA, J. Galante de. **O teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: MEC, 1960. tomo I.

\_\_\_\_\_. **O teatro no Brasil: Subsídios para uma biobibliografia do teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: MEC, 1960. tomo II.

VASCONCELOS, Luiz Paulo de. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: LPM, 1987.