

INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO

Mariana França Soutto Mayor

ARCADISMO E RELIGIOSIDADE NA
CASA DA ÓPERA DE VILA RICA: O
CASO DA ENCENAÇÃO DE SÃO
BERNARDO, DE CLÁUDIO MANUEL DA
COSTA, EM 1770

MAYOR, Mariana França Soutto
ARCADISMO E RELIGIOSIDADE NA CASA DA ÓPERA DE
VILA RICA: O CASO DA ENCENAÇÃO DE SÃO BERNARDO,
DE CLÁUDIO MANUEL DA COSTA, EM 1770
R. IHGB, Rio de Janeiro, a. 182(486): 75-100, mai./ago. 2021

Rio de Janeiro
mai./ago. 2021

ARCADISMO E RELIGIOSIDADE NA CASA DA ÓPERA DE VILA RICA: O CASO DA ENCENAÇÃO DE *SÃO BERNARDO*, DE CLÁUDIO MANUEL DA COSTA, EM 1770¹

ARCADIANISM AND RELIGIOSITY AT THE VILA RICA OPERA HOUSE: THE STAGING OF THE DRAMA *SÃO BERNARDO* BY CLÁUDIO MANUEL DA COSTA IN 1770

MARIANA FRANÇA SOUTTO MAYOR²

Resumo:

O trabalho pretende investigar a encenação da obra *São Bernardo*, do poeta Cláudio Manuel da Costa, na Casa da Ópera de Vila Rica, em 1770, durante a temporada de inauguração do prédio teatral. A partir de aspectos da construção do próprio teatro, seus principais agentes, assim como de episódios históricos de Minas Gerais, na segunda metade do século XVIII, o texto busca reconstituir os imaginários em tensão do período, envolvendo a expulsão dos jesuítas da América portuguesa, em 1759, e a figura do Frei Manoel da Cruz, bispo de Mariana. Como não há vestígio do texto teatral até o momento, a pesquisa procura relacionar as ligações de seu autor com o teatro recém-construído, as motivações de sua escrita, associando-a a outras obras dramáticas, e à presença de textos de temática religiosa no teatro setecentista.

Palavras-chave: Casa da Ópera de Vila Rica; Cláudio Manuel da Costa; Jesuítas; Minas Gerais.

Abstract:

The paper aims to investigate the staging of the drama São Bernardo by the poet Cláudio Manuel da Costa at the Opera House of Vila Rica in 1770, during the opening season of the theater. We first analyse aspects such as the construction of the theater itself, its main agents as well as historical episodes in the state of Minas Gerais in the second half of the 18th century. Secondly, we seek to recreate the imaginaries in tension at the time involving the expulsion of the Jesuits from Portuguese America in 1759, and the figure of Manoel da Cruz, bishop of Mariana. Since the theater text cannot be traced, we attempt to retrace the connections between the author and the newly constructed theater, his motivation for writing the drama, linking it to other dramatic works, and to the existence of texts with religious content in the 18th century theater.

Keywords: Opera House of Vila Rica; Cláudio Manuel da Costa; Jesuits; Minas Gerais.

Em 6 de junho de 1770, dia de aniversário d'El Rei D. José I, a Casa da Ópera de Vila Rica abriu suas portas pela primeira vez aos espectadores da capitania mineira. Construída em um terreno em declive na rua de Santa Quitéria pelo coronel e contratador João de Souza Lisboa, a casa de espetáculos seguia o padrão arquitetônico dos teatros públicos por-

1 – Agradeço aos professores Adalgisa Arantes Campos, Iris Kantor, Laura de Mello e Souza, João Adolfo Hansen, Sérgio Alcides e meu orientador de doutorado, Sérgio de Carvalho, pelos apontamentos no desenvolvimento desta pesquisa.

2 – Universidade de São Paulo. E-mail: marianasoutto@gmail.com.

tugueses setecentistas e localizava-se a poucos metros da construção da monumental Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

Naquelas terras inóspitas, cuja formação arrivista e violenta organizou uma sociedade complexa em torno da mineração, a existência de um prédio teatral indicava mudanças de padrões artísticos e sociais. Uma nova cultura urbana estruturava-se em torno de uma elite letrada, entre ares aristocráticos e burgueses, saudosa dos anos vividos em Portugal. Esses homens liam Ovídio, Horácio, Petrarca, Sá de Miranda, Boileau, Muratori e Voltaire, frequentavam festas no Palácio do Governador, eram membros de irmandades religiosas, e tinham negócios e investimentos em contratos, lavras de terras, escravizados, assumindo postos da administração pública.

A iniciativa particular de Souza Lisboa, que desembolsou cerca de 16 mil cruzados para a edificação³ foi motivada por uma combinação de fatores, envolvendo interesses próprios e determinações políticas. O contratador aliava gosto pessoal por práticas artísticas ao desejo de investir na cultura como capital simbólico. Ao mesmo tempo, houve uma ordenação por parte do governador geral da capitania, José Meneses de Castelo Branco e Abranches, o Conde Valadares, fazendo do teatro parte de um projeto cultural mais amplo em desenvolvimento⁴. Duzentos e cinquen-

3 – CARTA enviada a João Baptista de Carvalho, residente em Lisboa, em 31 de julho de 1770 sobre a construção da Casa da Ópera que lhe havia sido encarregada e a compra de materiais necessários para o funcionamento da mesma. Belo Horizonte, APM, CC 1206, fl. 2v e 3.

4 – No dia 31 de julho de 1770, João de Souza Lisboa enviou uma carta a um de seus agentes na colônia, o alferes João Batista de Carvalho. No texto, após uma longa descrição de afazeres, negócios e contas, o coronel dá a seguinte informação num pequeno parágrafo ao final da carta: “[...] estou aqui encarregado de huma Caza de Opra que me mandaram fazer e a fiz que me chegou a dezasseis mil cruzados e agora não tenho mais remédio que suprir com o que he preciso para ella.” CARTA enviada a João Baptista de Carvalho, residente em Lisboa, em 31 de julho de 1770 sobre a construção da Casa da Ópera que lhe havia sido encarregada e a compra de materiais necessários para o funcionamento da mesma. Belo Horizonte, APM, CC 1206, fl. 2v e 3.

A informação de que “mandaram fazer” uma Casa da Ópera, sugere que o empreendimento de João de Souza Lisboa estava subordinado a determinações superiores a ele. Foi o filólogo português Manuel Rodrigues Lapa, um dos primeiros estudiosos da Casa da Ópera de Vila Rica quem revelou a possibilidade de a construção do teatro ser uma “im-

ta anos depois, o prédio é considerado o mais antigo em atividade na América Latina.



Casa da Ópera, na atual cidade de Ouro Preto.
Acervo pessoal da pesquisadora Rosana Marreco Brescia.

Quando de sua inauguração, em 1770, João de Souza Lisboa ainda organizava a forma de funcionamento de seu espaço teatral. Tendo como referência os modos de produção das casas de espetáculos lisboetas portuguesas da segunda metade do século XVIII, como o Teatro do Bairro Alto, ou o Teatro da Rua dos Condes, o contratador arrendaria o prédio para administradores/empresários coordenarem um repertório representado por companhias de artistas, em temporadas teatrais, viabilizadas pela cobrança de ingressos e aluguel de camarotes.

posição do Governador”, no caso, seria o nobre D. José Luis de Meneses Castelo Branco e Abranches, o Conde de Valadares. LAPA, Manuel Rodrigues. *A Casa da Ópera de Vila Rica*. In: Suplemento Literário do Jornal Minas Gerais, 20 de janeiro de 1968, p. 5.

Apesar da ordenação, Souza Lisboa até a sua morte, em 1778, manteve-se próximo aos administradores de seu teatro, auxiliando na organização de repertório de peças, contratação de artistas, e mobilizando conhecidos para frequentarem a casa de espetáculos, na qual tinha um camarote fixo. Para uma análise detalhada: MAYOR, Mariana França Soutto. *Espetáculo disforme: o trabalho teatral da Casa da Ópera de Vila Rica (1769-1793)*. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2020, 265p.



Interior da Casa da Ópera. Fotografia da autora (2019).

Na documentação do Arquivo Público Mineiro, intitulada *Cartas de um contratador*, há uma série de escritos do coronel comentando sobre os planos para seu teatro, entre projetos, angústias e incertezas. Nessas cartas, Lisboa relata sobre as dificuldades para contratação de atores e músicos, estratégias para atrair público, precariedade na aquisição de repertório, roubo de partituras e possibilidades de encomendas de textos. Por essas fontes, pode-se pensar que um mercado teatral ainda estava longe de ser constituído, fazendo com que as categorias de regularidade, profissionalização e autonomia fossem instáveis naquela realidade.

Para a temporada de estreia da Casa da Ópera, no primeiro ano de seu funcionamento, ainda sob responsabilidade de João de Souza Lisboa, sabe-se que algumas peças e libretos foram representados, como *José no Egito*, do italiano Metastasio, autor modelar para os árcades setecentistas; *São João de Pomucena* e *Oratória a Nossa Senhora*, de anônimos, e a ópera *São Bernardo*, do poeta e advogado Cláudio Manuel da Costa⁵.

5 – Assume-se nesta pesquisa a organização de repertório proposta pela musicóloga Rosa Marreco Brescia. A pesquisadora baseia-se nas cartas do contratador encontradas em códice do Arquivo Público Mineiro e também na documentação organizada por Herculano Matias Gomes, no Arquivo Nacional. Seguiremos neste trabalho a proposta de Rosana, apesar de em algumas fontes as evidências dizerem respeito mais sobre a procura

A existência da última obra, única de autoria de um poeta local, chama a atenção por se tratar de um caso paradigmático na história do pequeno teatro, e nos leva a questionar tanto a influência da cultura religiosa mineira no repertório da Casa da Ópera, como a participação de Cláudio Manuel no espaço teatral, levando-nos a imaginar também como teria sido encenada.

Contudo, apesar de sua inegável importância, não há vestígios do texto de *São Bernardo*. A fonte documental que nos revela a existência da obra é uma carta de próprio punho do contratador Souza Lisboa, expondo o aparecimento do texto em dezembro do mesmo ano⁶ e, posteriormente, em 1775⁷. O que teria motivado o poeta a escrever uma ópera para o teatro? E o que levou a peça ser encenada no primeiro ano de atividades da Casa da Ópera?

Sabe-se que Cláudio Manuel não era um poeta qualquer na capitania de Minas Gerais. O letrado, formado em Coimbra, era autor de vasta obra reconhecida, envolvendo títulos relacionados às formas teatrais⁸. Em

e encomendas de textos, do que efetivamente a representação dos mesmos no palco do teatro. Ver BRESCIA, Rosana Marreco. *C'est là que l'on joue la comédie: les Casas da Ópera en Amérique Portugaise (1719-1819)*. Tese (Doutorado em História). Universidade de Paris IV e Universidade Nova de Lisboa, 2010; e BRESCIA, Rosana Marreco. *É lá que se representa a comédia: a Casa de Ópera de Vila Rica (1770 – 1822)*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.

6 – “Senhor Rodrigo Francisco Vieira/Recebo a de vossa mercê de 6 do corrente em que me dis he aparecida a opera de São/Bernardo, e que se fica tresladando para entregar a própria a seu dono [...]”. CARTA enviada por João de Souza Lisboa a Rodrigo Francisco Vieira em 14 de Dezembro de 1770 sobre o aparecimento da Opera São Bernardo. Belo Horizonte, APM, CC – 1205, fls 45v e 46.

7 – Em carta endereçada em 5 de março de 1775 para o Capitão José de Souza Gonçalves, João de Souza Lisboa escreve sobre o roubo de “/hum ato da opera de S. Bernardo q este nao hem eu sim do/Doutor Claudio Manoel da Costa q me tras amofinado/por elle perder obra sua e a quererem por agora na coresmoa no tablado.” CARTA enviada por João de Sousa Lisboa ao Capitão José de Sousa Gonçalves em 5 de março de 1775, a respeito do roubo de algumas óperas e solfas de sua casa, incluindo um ato da ópera *São Bernardo*, composta por Cláudio Manuel da Costa. Belo Horizonte, APM, CC – 1205, fl.256.

8 – Na carta de Cláudio Manuel da Costa enviada para ser aceito na Academia dos Renascidos, da Bahia, em 1759, o poeta resume os títulos de suas obras até então. Entre elas estão “muitas poesias dramáticas que se representaram diversas veses, nos teatros de Vila Rica e de outras cidades de Minas e do Rio de Janeiro [...] Varias traduções dos dramas

1759, foi eleito sócio supranumerário na breve Academia Brasília dos Renascidos, na Bahia, que apesar de funcionar por pouco tempo motivou uma rede de sociabilidade letrada na América portuguesa⁹. Dois anos antes da inauguração da Casa da Ópera, em 1768, Cláudio Manuel lançou sua primeira publicação intitulada *Obras*, editada em Coimbra, e esteve presente em dois eventos ligados ao governador-geral de Minas Gerais, que possuem uma ligação direta com o teatro que seria construído.

No dia 4 de setembro de 1768, o poeta participou de uma reunião acadêmica no Palácio do Governador, em Vila Rica, para homenagear a posse do novo capitão-general da capitania, o Conde de Valadares. O evento foi composto de um recital de poesias com a apresentação de poemas laudatórios em formato musicado, éclogas, odes e sonetos, recitados pelo próprio letrado e envolvendo figuras ilustres da região⁵. Três meses depois, mais especificamente em 5 de dezembro, Cláudio retornaria ao mesmo Palácio para apresentação de seu drama musicado, *O Parnazo Obsequioso*¹⁰, em comemoração ao aniversário de 26 anos de Valadares.

Para atrair a atenção do novo governador, foi pensada a apresentação de uma série de poemas encomiásticos, gênero laudatório recorrente no Setecentos, envolvendo música e discursos bajulatórios, juntamente com um drama para ser representado. No salão nobre onde Valadares recebeu o poeta mineiro, assim como figuras ilustres da elite local, homens da câmara municipal e religiosos, foi preparado um verdadeiro espetáculo com música e cenário iluminado por candelabros e lustres.

do abade Pedro Metastasio: O Ataxerxes, a Dircea, o Demetrio, o José reconhecido, o Sacrificio de Abraão, o Regulo, o Parnaso Acusado; alguns destes dramas em rima solta, outros em prosa, proporcionados ao teatro português.” CARTAS enviadas pelo Dr. Claudio Manoel da Costa à Academia Brazilica dos Renascidos em Salvador da Bahia. Belo Horizonte, APM, Col. APM Cx.01, doc.03.

9 – HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 234; MELLO E SOUZA, Laura de. *Claudio Manuel da Costa: o letrado dividido*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011, p. 149; KANTOR, Iris. *Esquecidos e Renascidos: historiografia acadêmica luso-americana 1724-1759*. São Paulo: Hucitec, 2004.

10 – MANUSCRITO *O Parnazo Obsequioso*, de Cláudio Manuel da Costa. Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência, Ouro Preto, Minas Gerais.

Para o musicólogo Curt Lange, não havia dúvidas sobre os aspectos musicais sofisticados da apresentação, que fora “sublinhada com música instrumental e pode ter tido partes cantadas, entregues, mercê de prévio entendimento com o compositor, a profissionais capazes, dos quais havia muitos¹¹”. José Theodoro Gonçalves de Melo, músico e compositor mineiro atuante em Vila Rica, teria sido o responsável pela composição original. Este, era protegido do Conde de Valadares que o recomendou em uma carta ao Senado da Câmara, para que “o tivesse em conta para os serviços anuais de música¹²”. As partes musicais tinham uma importância singular no evento, dado o modelo adotado do drama metastasiano. Segundo Sérgio Buarque, a obra *Il Parnaso Acusado e Difeso*, de Pietro Metastasio, que tinha como subtítulo “festa teatrale per musica”, e representada por ocasião do aniversário da imperatriz Elisabetta Cristina, do Sacro Império Romano-Germânico, em 1738, fora a escolhida pelo poeta mineiro como referência para a composição de seu texto¹³.

Metastasio era naquele momento um dos autores mais encenados na Europa. Conhecido por ser um renovador da forma da ópera italiana, o poeta Cesário estava filiado à Arcádia de Roma, o movimento literário neoclássico que se opunha às formas rebuscadas barrocas, elegendo como referência autores gregos e romanos, com vínculos próximos às monarquias europeias. Em Portugal, na primeira metade do século XVIII, Metastasio era especialmente lido no ambiente aristocrático, tendo diversas óperas encenadas em teatros régios e outros espaços frequentados pela nobreza. D. João V fora o responsável pelo financiamento da sede da Arcádia Romana, e teria estabelecido uma pequena relação com o poeta italiano, encomendando-lhe óperas. Ao longo do século, Metastasio

11 – LANGE, Curt. La musica en Villa Rica (Minas Gerais, siglo XVIII). *Revista Musical Chilena*, 22 (103), 1968, p. 31-32.

12 – *Ibid.*, *idem*.

13 – HOLANDA, *op. cit.*, p. 235. Ver: Parnaso Acusado e Difeso, festa teatrale per musica dal rappresentarsi nell'imperial favorita festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio della sacra cesarea, e cattolica real maestà di Elisabetta Cristina Imperadrice regnante per comando della Sacra Cesaria, e Cattolica Real Maestà di Carlo VI, imperadore de' romani sempre augusto L'anno MDCCXXXVIII. Si vendono a Pasquino, all'insegna di S. Gio: di Dio. In: Vienna, ed in Roma, Per Gio: Zempel, con licenza de' Superiori.

foi se popularizando, sendo encenado nos teatros públicos portugueses e, inclusive, sendo objeto de crítica por parte de grupos literários. Cláudio Manuel, como homem letrado de sua época, era leitor e admirador da obra metastasiana.

Em Vila Rica, um evento como esse ajudaria a compor uma espécie de sociabilidade cortesã legitimada pelo “poder do ouro”, orbitando ao redor do governador-geral – quem ali representava a instância máxima do ordenamento social – e deslocando parte da elite local para um espaço da vida urbana que concentrava novas práticas artísticas. Até então, as Igrejas e Irmandades religiosas centralizavam as atividades culturais da província – mesmo as festividades organizadas pela Câmara municipal tinham a mediação da Igreja. Agora, no Palácio do Governador, o bispo de Mariana e membros do clero local poderiam até estar presentes, mas teriam que conviver com novidades discursivas, literárias, musicais e teatrais. Da convivência nos salões, saíam possibilidades de negócios, contratos, formas de enobrecimento e prestígio, e, claro, por que não, representações artísticas.

Mas a composição de uma obra original em versos, com temática árcade, formada por coreografias corais e personagens variados, como Apolo e musas gregas, indica não só a existência de uma movimentação ensaiada com outros elementos cênicos, tal como música, iluminação, cenário e figurino; mas também uma idealização artística por parte de Cláudio Manuel de caráter autoral. Os esforços valeriam a pena, porque no mesmo dia em que o drama foi representado – dia 5 de dezembro – Cláudio Manuel lançou as bases da chamada *Arcádia Ultramarina*, uma extensão da *Arcadia Romana* em ambiente colonial. A iniciativa de Cláudio, longe de ser uma ação isolada, foi tramada em contato com outros poetas mineiros que estavam na Europa e que ansiavam por novas relações sociais e literárias, como Basílio da Gama, natural de São José do Rio das Mortes, atual Tiradentes; Joaquim Inácio de Seixas Brandão, natural do Rio de Janeiro e formado em Medicina, em Montpellier; Silva Alvarenga, natural de Vila Rica, e formado em Coimbra; e muito provavelmente Alvarenga Peixoto, carioca, também estudante de Coimbra.

Naquele momento, teatro e literatura tinham um vínculo especial em Vila Rica, nomeando o próprio governador-geral como protetor da nova agremiação literária.

Um ano depois, o prédio teatral de João de Souza Lisboa começou a ser construído, por meio de uma ordenação do Conde de Valadares. Em 1770, a Casa da Ópera foi inaugurada, e entre as peças representadas em sua primeira temporada de funcionamento havia uma de autoria de Cláudio Manuel Costa. A relação entre as três figuras nos parece determinante para a existência do novo teatro mineiro, e a obra de Claudio Manuel teve uma importância singular – ele era o poeta de destaque da vila, mobilizador da elite letrada em torno de um projeto artístico e “civilizatório” árcade¹⁴.

Mas, por se tratar justamente do poeta, com prestígio para além da capitania de Minas, que escrevera *O Parnazo Obsequioso*, inspirado n’*O Parnaso Acusado*, de Metastasio, cuja história em homenagem ao Conde de Valadares se passava nos altos montes gregos, seguindo uma tópica árcade, entre outros textos teatrais com referências metastasianas, por que se dedicaria – entre tantos temas possíveis – a uma peça sobre um santo para a Casa da Ópera? Por qual motivo especificamente São Bernardo, se na sua biografia não há indícios de uma ligação direta ou devoção por meio de irmandades ou mesmo escritos que o poeta tenha deixado? E, finalmente, sobre qual santo a peça tratava? São Bernardo italiano ou o francês?

14 – No poema *Parnazo Obsequioso*, Cláudio faz súplicas constantes ao Conde de Valadares dar ouvidos à “harmonia das musas” em meio “ao rugido das feras”. Era preciso transformar o “tão bárbaro país” e reivindicar os ideais modernos de *civilidade e racionalidade*, amparados pelas categorias de *délicatesse, bienséance, politesse e police*, em voga através das discussões neoclássicas vigentes na Europa. Para os árcades mineiros, em especial Cláudio Manuel, os *topoi* clássicos do *locus amoenus*, e *fugere urbem*, e o culto ao natural e a rusticidade, fizeram um estranho sentido naquelas terras de penhascos, natureza abundante, “selvageria” e “barbarismos”. A convenção pastoral permitia transformar a “falha em mérito”. Ver: HOLANDA, *op. cit.*; CANDIDO, Antonio. Os ultramarinos. In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.; ALCIDES, Sérgio. *Estes penhascos*: Cláudio Manuel da Costa e a paisagem de Minas (1753-1773). São Paulo: Hucitec, 2003.

Para responder a essas questões há duas hipóteses que devem ser consideradas: a primeira de que a peça poderia ser sobre o São Bernardo italiano, conhecido como Frei Bernardo de Corleone, nascido no ano de 1605, na Sicília, que havia sido recém-canonizado no dia 15 de março de 1768, pelo papa Clemente XI.

A história de vida desse santo é marcada por um episódio de “iluminação”. Após violentamente matar um companheiro militar em uma briga, São Bernardo recebeu um chamado divino para entrar na ordem religiosa dos franciscanos¹⁵. Se for este São Bernardo, o tema sugere uma peça de teatro com uma trajetória de superação, arrependimento e humildade, que decerto envolveria emocionalmente os espectadores. A recente canonização do santo – dois anos antes – revela uma conexão e atualização diante dos acontecimentos do Vaticano por parte da comunidade católica de Vila Rica. Haveria alguma comemoração religiosa local? Algum anúncio especial? Será que algum religioso influente, sensibilizado pela canonização do santo, próximo ao poeta, a João de Souza Lisboa ou ao Conde de Valadares teria motivado a escrita?

A segunda hipótese é a de que o texto poderia tratar de Bernardo de Claraval, santo do início do século XI, nascido na região da Borgonha, e responsável pela reforma da ordem beneditina de Cister¹⁶. Surpreendentemente, a figura de Cláudio Manuel se relaciona com a ordem cisterciense através de algumas evidências.

A ordem religiosa teve uma importância considerável em Portugal, particularmente na cidade onde se localizava a Universidade de Coimbra onde Cláudio Manuel cursou Direito Canônico entre os anos de 1749 a 1753¹⁷. Ao longo de sua formação, o poeta pode ter se aproximado da

15 – VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Aurea*: vidas de Santos. São Paulo: Cia. das Letras, 2003, p. 693.

16 – Bernardo de Claraval foi um santo intelectualizado, autor de tratados, um dos responsáveis pela organização do Segundo Concílio de Latrão, e encarregado pelo papa de pregar na Segunda Cruzada rumo à Jerusalém. Fundador de 160 mosteiros e muito influente politicamente, foi conselheiro de papas e reis.

17 – Em Coimbra, foi fundado o colégio de S. Bernardo de Coimbra que pertencia aos religiosos. A escola era responsável pela qualidade do ensino ministrado aos monges

ordem bernardina e ter estudado a vida do santo de Claraval por meio de colegas ou professores. O poeta também foi membro da Academia Litúrgica, criada em 1747, pelo papa Bento XIV com as cátedras de História Eclesiástica e de Liturgia, dotadas de uma perspectiva historicizante e com caráter científico para discussão de tópicos religiosos. Certamente ali deve ter discutido sobre São Bernardo de Claraval, compartilhando com os acadêmicos uma sociabilidade culta dotada de espírito crítico¹⁸.

Há, entretanto, um dado importante a ser considerado. Frei D. Manoel da Cruz, primeiro bispo de Mariana, nomeado em 1748, era bernardino, membro da Ordem de Cister. Frei Manoel era formado em Teologia e

universitários beneditinos, e alguns dos monges cistercienses que ali estudaram, se tornaram reitores da própria Universidade. Em 1560, por carta régia, o colégio foi incorporado à Universidade, aumentando sua influência cultural dentro da comunidade universitária. Porém, no governo de D. José I, entre 1768 e 1769, o colégio e as ordens monásticas sofreram um “golpe” por parte da Coroa portuguesa na gestão patrimonial, e em 1772, com a reforma da Universidade de Coimbra, a atuação dos cistercienses foi mais enfraquecida. Ver PAIVA, José Pedro. *Guia de Fundos e Coleções da Universidade de Coimbra*. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, p. 324.

18 – O pesquisador Carlos Cabecinhas escreve que foi o jesuíta Manuel de Azevedo quem definiu a nova disciplina de ciência litúrgica como o estudo de todos e ritos e cerimônias que dizem respeito à administração dos Sacramentos, à Eucaristia, às horas canônicas, às bênçãos e a outras funções sagradas. Nas palavras de Cabecinhas: “O objectivo desta ciência é a explicação dos ritos e cerimônias da Igreja. A esta disciplina designa Azevedo como *Sacrorum Rituum disciplina*, *Liturgia* ou *liturgica disciplina*. Na leção, Azevedo adoptou uma perspectiva prevalentemente histórica, deixando de lado a interpretação de tipo alegórico, típica da Idade Média, que conhecia, mas da qual conscientemente se afastou, e procurando ultrapassar uma abordagem meramente rubricista. Desta abordagem histórica não estavam afastados também objectivos apologéticos. [...] A Academia ficava sob a tutela e patrocínio de Bento XIV e da Sé Apostólica, cabendo a Frei Gaspar da Encarnação, Visitador e Reformador da Ordem, e depois dele ao Superior Geral de Santa Cruz de Coimbra, a representação do Pontífice junto da Academia. O Pontífice determinava ainda os rendimentos próprios da Academia, que deveriam garantir a sua viabilidade. Cabia ao bispo de Coimbra, D. Miguel da Anunciação, o encargo de elaborar os Estatutos, que deviam estabelecer as 2 cátedras. [...] Manuel do Cenáculo conheceu pessoalmente Manuel de Azevedo em Roma e o papa. Indirectamente, também a cátedra de “Teologia Litúrgica” da Universidade de Coimbra, criada em 1772, pela reforma pombalina da universidade, teve influência do jesuíta.” CABECINHAS, Carlos. *Ciência Litúrgica como disciplina universitária*. Manuel de Azevedo S.J. (1713-1796) e as primeiras cátedras de ciência litúrgica. In: *Didaskalia* xl (2010). Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/10140/1/V04002-113-133.pdf>. Acesso em: 03.01.20.

Direito Canônico, também na Universidade de Coimbra, e assumiu o cargo de Mestre dos Noviços no Mosteiro de Alcobaça (principal casa da Ordem de São Bernardo em Portugal). Em 1738, foi nomeado pelo rei D. João V para servir como bispo no Maranhão. Após dez anos, foi transferido para Minas Gerais, para fundar o primeiro bispado da capitania. Em 1748, ocorreu sua entrada triunfal nas Minas, depois de viagem de um ano e dois meses, celebrada na festividade *Aureo Trono Episcopal*, com declamação de variados poemas feito por uma academia de circunstância¹⁹. Um ano depois, o relato da festa publicado em Lisboa e escrito pelo cônego da Sé de Mariana, Francisco Ribeiro da Silva, foi dedicado ao “illusttrissimo patriarca S. Bernardo”, marcando a relação do santo italiano com a nova diocese:

[...] E para que a mesma bem aventurança no mundo se communique a esta nova Diocese, conservai o espirito, dilatai a vida, felicitai a saude com o vosso patrocínio ao nosso Excellentissimo, e Reverendissimo Prelado, para que criando aos seus novos filhos, e súbditos com aque-lle suave néctar da graça, e celestial pão da doutrina, com que Vós o criastes a ele [...] e assim vós sois o seu antigo radiante esplendor, seja elle o novo, inveterado, luzido ornamento deste bispado, que, como creatura sua, também o respeita, e venera amoroso pai.²⁰

Frei Manoel da Cruz trouxe São Bernardo de Claraval para Mariana. No Seminário da Boa Morte, fundado pelo novo bispo, há uma imagem desse santo, datada do século XVIII, de origem portuguesa:

19 – Para análise detalhada da festividade e suas implicações sociais e políticas, ver KANTOR, Iris. *Pacto festivo em Minas colonial: a entrada triunfal do primeiro bispo na Sé de Mariana*. Dissertação de Mestrado – FFLCH/USP, 1996.

20 – Dedicatória, Preclarissimo, e gloriosíssimo Senhor S. Bernardo. Aureo Trono Episcopal. In: AVILA, Affonso. *Resíduos Seiscentistas em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967, p. 339.



São Bernardo. Escultura em madeira policromada.
Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana.

Para a fundação do seminário de teologia, Frei Manoel da Cruz contratou professores de gramática e filosofia – os primeiros docentes eram todos jesuítas, entre eles o padre José Nogueira, seu sobrinho vindo de Portugal²¹. Era um homem culto, tinha amizade com religiosos influentes na América Portuguesa, como o padre Gabriel Malagrida, jesuíta italiano,²² e o Frei Gaspar da Encarnação, reitor da Universidade de Coimbra, deão da Sé de Lisboa, deputado do Santo Ofício e membro do Conselho de D. João V²³.

Esse último também era uma figura admirada por Cláudio Manuel da Costa, homenageado no poema *Epicédio*, de 1753²⁴. O poeta com-

21 – MOTT, Luiz. *Rosa Maria Egípcíaca: uma santa africana no Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993, p. 116; CATÃO, Luiz Pena. *Sacrílegas palavras: Inconfidência e presença jesuítica nas Minas Gerais durante o período pombalino*. Tese de Doutorado – UFMG. 2005, p. 191.

22 – O Frei Manoel da Cruz escrevera para o rei e o alto clero português para contratar seu amigo, o Padre Gabriel Malagrida para ajudá-lo na fundação do seminário de Mariana. O padre era considerado um dos maiores taumaturgos do norte e nordeste do Brasil. Mais tarde, seria preso pelo Santo Ofício e queimado em auto de fé, em Lisboa, no ano de 1761. O motivo da condenação foi que Malagrida tinha interpretado o terremoto de Lisboa de 1755 como consequência da devassidão da corte. cf. KANTOR, *op. cit.*, 1996, p. 26.

23 – *Ibid.*, p. 20. Frei Gaspar da Encarnação era próximo na nobreza dos Távora, que seriam acusados de alta traição no atentado contra D. José I.

24 – MELLO E SOUZA, *op. cit.*, 2011, p. 65. Segundo a historiadora, talvez Cláudio

partilhava com o bispo marianense interesses em comum, referências do mundo religioso, e, da parte de Cláudio, uma inclinação à vida religiosa. Em 1748, quando ainda estava estudando no Rio de Janeiro em colégio jesuítico, antes de partir para Portugal, certamente Cláudio teve notícias das festividades do *Aureo Trono Episcopal* e da figura do novo bispo.

Nesse período de formação inicial ainda em terras coloniais, pode ter conversado sobre liturgias, vida de santos, e carreira religiosa, com seu primeiro mestre, ainda em Minas, o jesuíta Cristóvão César Consentino, professor de gramática e latinidade – que seria preso em 1768 suspeito de subversão antipombalina; assim como seu tio, dr. Frei Francisco Vieira, procurador-geral da Santíssima Trindade em Minas, São Paulo e Rio de Janeiro. Fato é que em 1751, de Coimbra, Cláudio Manuel fez um requerimento ao Frei Manoel da Cruz para se tornar sacerdote, tal qual seu irmão, o Padre Antônio de Santa Maria dos Mártires, frei agostiniano²⁵.

O processo se arrastou pela década de 1750, período em que Cláudio Manuel já tinha regressado à terra natal, e se perdeu já no final da década,

Manuel tivesse relações pessoais com d. Francisco da Anunciação, reitor da Universidade de Coimbra e sobrinho de Gaspar da Encarnação, de 1745 a 1757. “O poema, de cunho barroco, é como os anteriores, pesado e monótono, mal deixando entrever o talento que os versos subsequentes revelariam. Nas margens, citações eruditas de autores antigos, como Suetônio, Sêneca, Virgílio, Ovídio; de doutores e santos da Igreja católica, como Pedro Valério, santo Ambrósio, são Tomás de Cantuária, são Carlos Borromeu, sem falar nas várias passagens da Bíblia. O jovem, já bacharel, ou em vias de tornar-se, queria visivelmente impressionar o reitor, mobilizando tradições e códigos familiares ao universo cultural reinante na universidade que ele dirigia. Frei Gaspar havia reformado os cônegos regulares de santo Agostinho da Congregação de Santa Cruz de Coimbra; d. Francisco, o reitor, também era agostiniano, pertencendo igualmente àquela Congregação. Da mesma ordem, era ainda o irmão mais velho de Cláudio, Frei Antônio de Santa Maria, coetâneo e possível amigo de Frei José de Santa Rita Durão, outro Agostiniano.” *Ibid.*, p. 66.

25 – *Ibid.*, p. 68. Sobre o tema, Sérgio Buarque de Holanda escreve: “Sabe-se que, durante sua estada em Portugal, pensou seriamente em seguir a carreira eclesiástica, tanto para servir a Deus, dizia, como “para amparo de uma mãe viúva e de suas irmãs”. [...] O requerimento de Cláudio Manuel da Costa não traz data, mas é certamente de antes de 12 de maio de 1751, dia em que foi dado o despacho do bispado de Mariana. Os dos bispados de Coimbra e de São Paulo datam respectivamente de 1755 e 1757, por conseguinte de épocas em que já tinha residência no Brasil. [...] O provável, é provável, é que, por volta de 1758, o advogado de Vila Rica já não se obstinasse vivamente em sua vocação religiosa, se é que, algum dia, realmente a tivera. HOLANDA, *op. cit.*, 1991, p. 233-234.

“quando a vocação remota se esgarçou de vez ou o amor por Francisca Arcângela de Sousa, sua companheira da vida toda, falou mais alto, inviabilizando a observância do voto de castidade²⁶”.

Apesar de não ter seguido a pretensa vocação religiosa, provavelmente esteve próximo ao Frei D. Manoel da Cruz e do ambiente culto e letrado que havia ao redor do Seminário em Mariana. Na já citada carta à Academia dos Renascidos na Bahia, Cláudio Manuel cita que escrevera o poema dramático *Mafalda triunfante*, dedicado ao bispo²⁷. Além disso, o poeta foi morador da cidade após seu retorno de Coimbra, e em 1754 se tornou almotacé da Câmara. Os tempos indicavam grandes mudanças na vida urbana (Mariana tinha acabado de ser elevada à cidade, via carta régia em 1745), e nos homens locais:

A cidade de Mariana ia ainda roendo os pastos circunvizinhos, ultrapassava, com pontes, os regatos auríferos, exibia seu primeiro chafariz de repuxo e erguia igrejas mais firmes e mais solenes: a do Rosário, a da Matriz nova, a de São Pedro dos Clérigos, sem falar do Seminário, que funcionou primeiro numa casa já existente e acabou anexando a seu corpo principal a capela de Nossa Senhora da Boa Morte, construída por Arouca, e pintada, anos depois, por Ataíde. [...] Ser cabeça de bispado implicava cuidar da evangelização dos povos, zelar pelas práticas religiosas, ostentar os signos exteriores da fé e, claro, abrigar o bispo e o cabido, que se tornaria famoso, século afora, pela arte de sempre discórdias e alimentar encrencas. Realidade nova, própria de uma sociedade mais complexa, e com a qual Cláudio também teria que ir aprendendo a lidar.²⁸

Em janeiro de 1764, o Frei D. Manoel da Cruz falece em Mariana. Segundo Luiz Mottt, o bispo teria sido enterrado em vala comum na Sé Marianense, o que demonstra um certo desprezo dos cônegos e religiosos

26 – MELLO E SOUZA, *op. cit.*, 2011, p. 80.

27 – “[...]Muitas poesias dramáticas que se representaram diversas vezes, nos teatros de Vila Rica e de outras cidades de Minas e do Rio de Janeiro; *Mafalda Triunfante*, que se mandou imprimir e foi composta a empenho do Exm. Bispo Frei Manuel da Cruz, a quem foi dedicada [...]” Cartas enviadas pelo Doutor Claudio Manuel da Costa à Academia Brasileira dos Renascidos em Salvador da Bahia. Belo Horizonte, APM, Col. APM Cx. 01, doc. 03.

28 – MELLO E SOUZA, *op. cit.*, 2011, p. 77.

do bispado para com a sua figura.²⁹ Decerto, após ter sérios conflitos de jurisdição com o Ouvidor da comarca de Vila Rica e com o Juiz de Fora de Mariana³⁰ ter sido advertido pela Corte portuguesa por algumas de suas medidas de proteção aos jesuítas, e de ter tido enfrentamentos com sacerdotes locais, por suas medidas moralizantes e disciplinadoras no bispado, sua imagem estava estremecida. Com o agravante de estar próximo e ser um entusiasta dos inacianos perseguidos por Pombal (Manoel da Cruz chegou a defender a beatificação do padre José de Anchieta no ápice da tensão entre Coroa e jesuítas, em 1759)³¹, nem todos os habitantes das Minas simpatizavam com sua pessoa. Seu final de vida teria sido de certo isolamento melancólico³².

Pelo bispo não ser uma unanimidade em Minas Gerais, a escolha de se representar a vida de um santo ligado diretamente ao religioso da ordem bernardina chama a atenção. No ano da morte do frei, Cláudio Manuel já se encontrava em Vila Rica, trabalhando como secretário de governo do recém-empossado governador geral, Luís Diogo Lobo da Silva³³, integrado aos círculos de poder local. O poeta teria tal vínculo afetivo com Manoel da Cruz para lhe render tal homenagem? João de Souza Lisboa teria proximidades com o bispo? O Conde de Valadares seria favorável a tal figura num momento político de campanha contra os jesuítas? Como teria sido o processo de criação da obra até chegar ao palco do teatro?

De certa maneira, rememorar o Frei Manoel da Cruz através da história do santo – mesmo que indiretamente – seria se conectar com o tu-

29 – MOTT, Luiz. Modelos de santidade para um clero devasso: a propósito das pinturas no Cabido de Mariana, 1760. *Revista de História do Departamento de História*. Belo Horizonte, n. 09, 1989, p. 119.

30 – A organização do primeiro bispado em Minas teve inúmeros conflitos entre jurisdições. Para esse assunto, ver: KANTOR, *op. cit.*, 1996. e também SANTOS, Patricia Ferreira dos. *Poder e palavra: discursos, contenda e direito de padroado em Mariana (1748-1764)*. Dissertação de Mestrado – USP, 2007. Neste último trabalho há um capítulo sobre os conflitos entre o ouvidor geral da capitania Costa Matoso e o bispo Frei Manuel da Cruz.

31 – CATÃO, *op. cit.*, p. 200.

32 – MOTT, *op. cit.*, 1989.

33 – *Ibid.*, p. 96.

multuoso episódio da expulsão da ordem jesuítica da colônia, em 1759. Em Minas, não foram poucas as vozes dissonantes à determinação de D. José I e do Marquês de Pombal. Dos burburinhos de insatisfação surgiram as primeiras Inconfidências da capitania que ocorreriam em Curvelo (1760-1763), Mariana (1768), depois em Sabará (1775) e novamente em Curvelo (1776), com críticas incisivas contra a figura do monarca português e distribuição de pasquins e panfletos³⁴. É claro que o primeiro bispo de Mariana não era um inaciano, mas suas relações interpessoais e trajetória no bispado explicitavam seu vínculo com a ordem religiosa banida.

Se o próprio Cláudio Manuel da Costa fora convidado a depor no processo contra seu ex-professor, Cristóvão César Constantino, que havia sido preso por “estar circulando pelos sertões das Minas”, e em 1770, no ano de inauguração do teatro, outro jesuíta seria preso, residente próximo à comarca de Sabará³⁵, é de se perguntar se valeria a pena a exposição de se vincular ao frei “amigo dos jesuítas”, mesmo que indiretamente através da história do santo, apesar de já haver passado seis anos da morte do bispo.

Se considerarmos essa hipótese, dado todo o contexto de conflitos religiosos em Minas, é provável que, de forma implícita, a encenação da obra tivesse um sentido político. O libreto pode ter representado a trajetória de vida do santo intelectualizado e influente politicamente – reiterando sua capacidade de oratória e as inúmeras conversões que fez

34 – Em Vila Rica, Mariana e Sabará já em 1759 existiam prontos elogios fúnebres para dom José I – havia a ideia generalizada em Minas de se matar o rei para “libertar os infelizes súditos”, com a circulação de “papéis sediciosos”. Inclusive este tinha sido o mote para o processo da primeira Inconfidência de Curvelo, em 1760. De acordo com o pesquisador Luiz Pena Catão, o crime mais grave de inconfidência do período pombalino ocorreu em 1775. Os protagonistas foram as duas principais autoridades da comarca de Sabará: o ouvidor José de Góes Ribeiro Lara de Moraes e o vigário geral José Corrêa da Silva. Além do crime de inconfidência, foram acusados por descaminho de ouro e diamantes, manipulação de cargos públicos e “perturbação do sossego dos povos”. Mas apesar do peso das determinações que afetaram a ordem religiosa, o pesquisador Luiz Catão considera a hipótese de que mais do que um protesto contra a expulsão dos jesuítas, as inconfidências do período pombalino revelam a cisão entre os poderosos locais. CATÃO, *op. cit.*, p. 200.

35 – *Ibid.*, p. 239.

ao longo da vida. Cláudio Manuel deve ter destacado a visão que teve de um menino estimulando-o ao dom da pregação; a fundação da Abadia de Claraval, sua pregação na segunda cruzada e sua participação intercedendo em favor do reconhecimento da Ordem do Templo, os Templários. Se fosse mais ousado, pode ser que o poeta tenha feito também discretas menções à vida de D. Frei Manoel da Cruz ou às instituições religiosas de Mariana e Vila Rica, utilizando algumas representações historicamente associadas à figura de São Bernardo, como seu “crucifixo de abade, um cachorro branco, um diabo acorrentado, uma mitra no chão (porque se recusou a ser bispo) ou uma colmeia (porque sua eloquência era doce como o mel)³⁶.

Do ponto de vista da cena, o imaginário barroco presente nas festividades religiosas e cívicas da capitania e no próprio cotidiano daquela sociedade certamente ajudou a composição de *São Bernardo*, misturando-se com as experiências de apresentações à moda italiana nos salões de ares aristocráticos como parte do projeto da república das letras imaginada pelos homens da elite local. O libreto de Cláudio Manuel, possivelmente inspirado nas óperas Metastasio, ainda devia trazer um eco do seiscentismo barroco nas mutações de cena, figurinos e cenários, somado a virtuosos dos atores/cantores, dramaticidade das melodias e elaboração dos versos poéticos por influência de Metastasio.

A escolha de uma peça de temática religiosa seria também estratégica para dialogar com práticas representacionais da Igreja católica e com a própria religiosidade exacerbada daquela sociedade, assim como se aproximar de parte do poder religioso local, marcando a Casa da Ópera naquele momento não como espaço de cisão ou disputa – pelo menos não abertamente. Se levarmos em consideração a hipótese do libreto tratar de São Bernardo do Claraval, e de ter uma relação com o primeiro bispo de Mariana, D. Frei Manoel da Cruz, a abertura da Casa da Ópera revela um vínculo aberto do teatro, nesse primeiro momento, com a história religiosa local, assumindo ares politizantes.

36 – VARAZZE., *op. cit.*, p. 160.

Como o texto original ainda não foi encontrado, podemos ter uma ideia vaga da forma da ópera se analisássemos outras obras teatrais, mais especificamente autos religiosos que mencionassem a vida do santo, como, por exemplo, um *Auto de São Bernardo*. Entretanto, até agora não foi possível localizar nenhum texto nesse sentido para compararmos³⁷.

Outra fonte de estudo possível seria olharmos para um libreto sacro de Metastasio, que fora representado inclusive no mesmo teatro, pouco tempo depois. Trata-se da *Oratória a Joze no Egypto*, que poderia também ter sido traduzida por Cláudio Manuel, já que o poeta afirmou ter “Varias traduções dos dramas do abade Pedro Metastasio: O Ataxerxes, a Dircea, o Demetrio, o José reconhecido [...]”³⁸.

Curiosamente a oratória tem como primeira cena a imagem de um *triunfo*, a mesma forma teatralizada derivada da Antiguidade Clássica, que alude a uma grande procissão de celebração em um espaço público³⁹, e que deu nome e forma às festividades do *Triunfo Eucarístico*, de 1733, ou do *Aureo Trono Episcopal*, de 1748, na capitania das Minas. Na rubrica da primeira cena da obra de Metastasio: “Cidade com aparato de triunfo. Joze em carro triunfal e comparsas. Enquanto Joze sahe no triunfo, o coro canta”⁴⁰.

No libreto metastasiano, a história bíblica de José é contada a partir do início dos sete anos de seca que assolaram o Egito e tinham sido pre-

37 – Em pesquisas nos arquivos da Sala Jorge de Faria, na Universidade de Coimbra, no acervo de teatro de cordel, da Fundação Calouste Gulbenkian, assim como no acervo do Teatro D. Maria II e na Biblioteca Nacional de Lisboa não foi encontrada peça que faça menção à *São Bernardo* – o que também não significa a sua inexistência, pois sabe-se que desde o teatro feito por jesuítas promovia uma “política de popularização de santos e mártires” em seus eventos festivos com a apresentação de peças teatrais. Ver KANTOR, *op. cit.*, 1996, p. 65.

38 – Cartas enviadas pelo Doutor Claudio Manuel da Costa à Academia Brazilica dos Renascidos em Salvador da Bahia. Belo Horizonte, APM, Col. APM Cx. 01, doc. 03.

39 – No mestrado da autora há um estudo sobre o Triunfo como uma espécie de tradição de gênero, seguida na festividade do Triunfo Eucarístico. MAYOR, Mariana. *O Triunfo Eucarístico como forma de teatralidade no Brasil colônia*. São Paulo: Desconcertos, 2019.

40 – *Oratória a Jozé no Egypto*. Lisboa: Typografia nunesiana, 1789. Sala Jorge de Faria, Universidade de Coimbra, n. 777, p. 01.

vistos pelo próprio José, depois dos sete anos de fartura. A ópera começa quando seus irmãos – os mesmos que o venderam ainda jovem como escravo a mercadores ismaelitas por ciúme do filho preferido de Jacó – vêm buscar ajuda, fugindo da fome. O conflito melodramático se passará entre José e seus irmãos: estes não irão reconhecê-lo até determinado momento do texto, enquanto o primeiro estará dividido entre a vingança e a misericórdia. O final da ópera termina apoteótico com o perdão de José a todos os irmãos. Entre textos recitados, árias cantadas e coros, o libreto de Metastasio é composto por 8 personagens (entre eles um anjo) e o coro da cidade. As rubricas indicam mutações de cenas complexas, como a presença de um carro triunfal no início; ainda no primeiro ato, uma nuvem que se dividiria em onze partes, posteriormente um bosque, a aparição do anjo em uma nuvem, e, mais à frente, a chegada dos irmãos em camelos.

É possível pensar em *São Bernardo* como uma história de superação e redenção, permeada de reviravoltas e peripécias, com conversas de anjos saídos de nuvens, iluminações do espírito santo, até um provável final de triunfo da fé representado por uma pregação de São Bernardo para diversos fiéis recém-convertidos, com uma música apoteótica cantada em coro, acompanhada pela orquestra.

São Bernardo é apresentado novamente em 1775. Após essa data, não há indícios de sua representação nem na Casa da Ópera de Vila Rica, nem em outro teatro, como os do Rio de Janeiro ou São Paulo – o que nos leva a pensar na força que o tema teve para aquele contexto específico, ligado à figura do Frei D. Manuel da Cruz. Cláudio Manuel da Costa ou João de Souza Lisboa teriam sofrido alguma represália pela escolha da obra sobre o santo ou o possível vínculo com o bispo não seria percebido pelos espectadores?

A ópera não fora a única de temática religiosa a ser apresentada no palco do teatro – a proximidade geográfica com a Igreja de N. Sra. do Carmo nos parece simbólica neste sentido. Apesar de não termos acesso aos textos originais, como *São Bernardo*, vale a pena comentar sobre duas obras específicas: *São João de Pomucena* e *Triunfos de São Francisco*.

A primeira pode dizer respeito a um santo de origem da cidade de Nepomuk, na atual República Tcheca. São João de Nepomuceno fora canonizado em 1729 pelo papa Bento XIII, como santo protetor dos confessores e de devoção da rainha portuguesa D. Maria Ana, esposa do rei D. João V e filha do imperador Leopoldo I, do Sacro Império Romano-Germânico, que tinha sob seus domínios a cidade da Boêmia, terra natal de São João. Possivelmente através da rainha portuguesa, o culto de São João chegou nas terras coloniais⁴¹. Há uma imagem do santo datada do século XVIII, feita por Aleijadinho, em Mariana, proveniente do Seminário da Boa Morte:



São João de Nepomuceno. Escultura em madeira policromada e dourada, atribuída a Aleijadinho. Museu Arquidiocesano de Mariana.

Curiosamente, há um registro de drama neolatino escrito pelo padre jesuíta Jerônimo da Gama, em 1757, que atuava em São Luís, no Maranhão. Com o título de *Silentium Constans*, a peça representava o martírio de Jan Nepomucký, ou João Nepomuceno. Segundo o musicólogo Rogério Budasz, o jesuíta deve ter se baseado na narrativa escrita por Bohuslav Balbín sobre as festividades de canonização do santo, em 1729. Sabe-se que, durante o século XVII, os jesuítas promoveram Nepomuceno como símbolo da sua resistência ao assédio dos poderes seculares⁴². Teria

41 – Há em Minas uma cidade intitulada São João de Nepomucena, originária da família do Major Jacob Henriques Pereira, da Vila de Queluz.

42 – BUDASZ, Rogério. Revisitando o teatro neolatino na América portuguesa. *Opus*, v. 23, n. 3, p. 91-108, dez. 2017., p. 99. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/>

o texto de Gama relação com a encenação na Casa da Ópera de Vila Rica? Será que uma cópia poderia ter sido trazida à Mariana, pelo Frei Manoel da Cruz?⁴³ Ou para Minas teria sido escrita uma obra inédita por um poeta local? Este poeta seria Cláudio Manuel da Costa?

O que nos revelam os registros das cartas de João de Souza Lisboa são apenas os títulos das obras, sem nenhuma informação no que diz respeito ao conteúdo, autoria e forma das obras. No caso da peça citada, o contratador transparece no documento de dezembro de 1770 a fragilidade do material: “Dis vossa mercê que aparecera a opera de São João de Pomoçena, e que/lhe falta hum pedaço, e que rogara a hum amigo para remediar, feito que seja venha,/que se lhe faltar alguma couza cá se remediaria⁴⁴”.

Em relação ao texto de *Triunfos de São Francisco*, há tão poucos dados quanto a obra de *São João de Nepomuceno*. Sabe-se que em 1771, mesmo ano de sua possível representação, Cláudio Manuel da Costa fora contratado como advogado da Ordem Terceira de São Francisco, cujo templo estava em construção desde 1765. A famosa Igreja de São Francisco de Assis, que só seria concluída em 1806, tinha Aleijadinho como responsável pelo projeto da fachada principal, dos púlpitos em pedra-sabão e da talha em madeira do altar-mor.

O poeta mineiro teria mediado a escolha de tal texto teatral? A ordem religiosa poderia ter patrocinado a representação? Se sim, os grandes mestres das artes locais, envolvidos na construção da Igreja, teriam de alguma forma contribuído para a cenografia do teatro, ou num projeto de cenário?

opus2017c2305. Acesso em: 04.11.20.

43 – Budasz revela que não só o jesuíta Gama escreveu tragédias no Maranhão naquele período. O amigo de Manuel da Cruz, Gabriel Malagrida, missionário que também atuava em São Luís, também escreveu uma tragédia sobre a conversão de Ignácio de Loyola para ser encenada no colégio jesuíta. *Ibid.*, p. 102.

44 – CARTA enviada por João de Souza Lisboa a Rodrigo Francisco Vieira em 14 de Dezembro de 1770 sobre o aparecimento da Opera São Bernardo. APM, CC – 1205, fls 45v e 46.

É certo que João de Souza Lisboa tinha interesse pessoal nessas obras, como atesta na já citada carta enviada para Rodrigo Francisco Vieira, em 14 de dezembro de 1770, em que Lisboa comenta sobre uma ópera de *São João de Pomucena*, uma *Oratória à Nossa Senhora* e também sobre um fragmento da ópera *José do Egito*, de autoria de Metastasio⁴⁵. Mas, na carta de 17 de fevereiro de 1771, há um dado importante a ser considerado sobre o texto de *São Francisco*:

[...]

Recebi uma carta de VMce a fazer desta em que me diz entendia e me mandava a opera de S. Francisco mas por não estar acabada não veio a que logo ma mandava estimarei o tenha feito para meu te livrar della⁴⁶.

O fato de a obra “não estar acabada” leva à indagação: teria sido feita também por um autor local? Apesar da ausência de documentos que poderiam informar a autoria do texto, é inegável que há uma conexão entre a história sacra de Vila Rica e Mariana com os títulos das obras da Casa da Ópera. De alguma maneira, o teatro de Souza Lisboa nos seus primeiros anos de funcionamento representou acontecimentos religiosos significativos para aquela comunidade.

Comparando com a forma que Lisboa trata da ópera *São Bernardo* em suas cartas, sempre fazendo menção ao seu ilustre autor, Cláudio Manuel da Costa, ou indicando que o texto tinha “dono⁴⁷”, pode-se pensar que os autores ou autor dos outros textos não tivessem tanto prestígio

45 – *Ibid.*, *idem*.

46 – CARTA de João de Souza Lisboa a 17 de fevereiro de 1770 sobre envio da ópera S. Francisco. Belo Horizonte, APM, CC 1205, fl. 56v.

47 – “Senhor Rodrigo Francisco Vieira/Recebo a de vossa mercê de 6 do corrente em que me dis he aparecida a opera de São/Bernardo, e que se fica tresladando para entregar a própria a seu dono [...]” Carta enviada por João de Souza Lisboa a Rodrigo Francisco Vieira em 14 de Dezembro de 1770 sobre o aparecimento da Opera São Bernardo. Belo Horizonte. APM, CC – 1205, fls 45v e 46.

[...] hum ato da opera de S. Bernardo q este nao hem eu sim do/Doutor Claudio Manoel da Costa q me tras amofinado/por elle perder obra sua e a quererem por agora na cores-moa no tablado. [...] CARTA enviada por João de Souza Lisboa ao Capitão José de Sousa Gonçalves em 5 de Março de 1775, à respeito do roubo de algumas óperas e solfas. Belo Horizonte, APM, CC – 1205, fl.256.

assim para serem lembrados com frequência pelo coronel. Ou mesmo os textos seriam arremedos de versões estrangeiras, já anônimas.

No caso de *São João da Pomucena* e *São Bernardo*, ambos representados em 1770, é curioso o vínculo da história desses santos com o reinado de D. João V. Apesar de no período a América Portuguesa ser governada por D. José I, já com seu ministro Marquês de Pombal sofrendo mudanças significativas em termos de política e economia, o elo anunciado no teatro nos parece um eco do período joanino em Portugal e em Minas rondando o imaginário daqueles homens – alguns formados em Coimbra nos “tempos áureos” antes da expulsão dos jesuítas, outros rai-vosos com as novas medidas pombalinas, saudosos do tempo do passado. Seria possível pensar numa permanência das práticas culturais joaninas, ligadas sobretudo à religiosidade católica e misturadas a “resíduos seis-centistas” em Minas na segunda metade do século XVIII?

Naquela Vila Rica do início da década de 1770, os tempos indicavam mudanças e permanências. A inauguração da Casa da Ópera de João de Souza Lisboa foi fruto da busca por novas sociabilidades, derivadas de práticas representacionais aristocráticas dos salões da elite culta local. Mas essa mesma elite desejosa de prestígio e distinção, leitora de arcades e neoclássicos que negavam os excessos barrocos e a herança seiscentista deixada pelos espanhóis, foi formada em colégios coloniais com professores inicianos, ou mesmo na Universidade de Coimbra ainda quando era dirigida pelos jesuítas, e tinha como referencial os teóricos da segunda escolástica e os poetas “extravagantes” do rococó. Não por acaso Cláudio Manuel, por exemplo, trazia em seus poemas traços e referências diretas ao gongorismo e às “agudezas” de Baltasar Gracián⁴⁸.

48 – HOLANDA, *op. cit.*, 1991, p. 259; CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. v. I. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, p. 27.

O próprio reinado de D. João V foi marcado por várias contradições em termos do fomento às artes em Portugal. Ao mesmo tempo, havia proibições e arroubos de fanatismo religioso por parte do rei, e o investimento em contratação de artistas italianos, o financiamento da Arcádia romana (D. João era filiado à Instituição literária), a fundação da Academia de Ciências, e circulação de textos estrangeiros (principalmente franceses e italianos). Ver “Modernidade cultural e mentalidade barroca”, primeira parte da obra de ARAUJO, Ana Cristina. *A Cultura das Luzes em Portugal: Temas e Problemas*. Lisboa:

Não só no campo do imaginário havia a permanência de teorias e autores do passado seiscentista, mas também no campo das estruturas, já que tanto barrocos quanto neoclássicos exaltavam e pediam a proteção de monarcas católicos, fiéis aos ideais da aristocracia dominante. Como bem pergunta Sérgio Buarque “o sonho da Arcádia ressurrecta, com suas campinas idílicas, suas ninfas ingratas e seus pastores fingidos, já não é por si só uma ficção barroca?”, ao analisar as permanências do barroco no arcadismo, complexificando os aspectos culturais residuais do movimento emergente⁴⁹.

É certo que na colônia o arcadismo tomaria cores próprias, combinando o culto à razão e ao “bom gosto” à paisagem rústica de Minas, ao elogio ao Antigo Regime, a aspiração à fidalguia, as referências de formação jesuítica, com a exploração avançada baseada na acumulação primitiva de capital, estruturada no moderníssimo trabalho de escravizados.

Na Casa da Ópera de Vila Rica, tal arranjo social estaria presente na própria cena. A apresentação de *São Bernardo* sintetizou forças culturais que impulsionaram a criação do teatro, seja pelo seu autor, Cláudio Manuel da Costa, seja pelo tema religioso, que se conectava à história local, seja pelas formas teatrais presentes no palco do teatro, trazendo elementos do auto religioso barroco e da poesia árcade. Para além disso, sabe-se que os atores e atrizes que representavam no teatro eram, em sua grande maioria, negros e mestiços, descendentes de escravizados ou mesmo, eles próprios escravizados. Os artistas vestiam-se à moda trágica, francesa, mourisca e pintavam suas caras de branco para interpretar os santos, anjos, fiéis, religiosos, reis e rainhas. A presença desses trabalhadores na cena também indicava as particularidades daquela sociedade, que sonhava com os ares da corte, andando por entre os penhascos de Minas.

Texto apresentado em novembro de 2020. Aprovado para publicação em março de 2021

Livros Horizonte, 2003, p. 23-50.

49 – HOLANDA, *op. cit.*, 1991, p. 224.

