

# O PERÍODO JOANINO E AS TRANSFORMAÇÕES NO CENÁRIO MUSICAL NO RIO DE JANEIRO

## THE JOANINO PERIOD AND THE CHANGES IN MUSICAL SCENE IN RIO DE JANEIRO

Renato Aurélio MAINENTE\*

**Resumo:** Após o desembarque da Corte Portuguesa, em 1808, o Rio de Janeiro assistiu a um significativo desenvolvimento da atividade musical, principalmente por meio da fundação da Capela Real e do Real Teatro São João. A música sacra produzida no período ganhou importância, bem como as apresentações nos palcos do Real Teatro, com a presença de músicos e companhias líricas estrangeiras, possibilitando um contato com a música e óperas de sucesso na Europa. Tais instituições desempenharam, portanto, um importante papel: mais do que um espaço para a apresentação de óperas ou peças musicais, tais espaços funcionaram como um vetor de desenvolvimento para a atividade musical na cidade. Dessa forma, é objetivo deste artigo analisar as principais linhas de desenvolvimento da atividade musical no Rio de Janeiro a partir da fundação da Capela Real, em 1808, e do Real Teatro São João, em 1813.

**Palavras-chave:** Teatro lírico – Música - Rio de Janeiro.

**Abstract:** After the landing of the Portuguese court in 1808, Rio de Janeiro witnessed a significant development of musical activity, mainly through the foundation of the Chapel Royal (*Capela Real*) and the Royal Theatre St. John (*Real Teatro São João*). The sacred music produced in the period gained importance as well as the presentations on the stage of the Royal Theatre, attended by musicians and lyrical foreign companies, allowing the contact with the music and the operas of success in Europe. Hence, these institutions have played an important role: more than a space for the presentation of operas and musical pieces, such space functioned as a vector of development for musical activity in the city. Therefore, the objective of this paper is to analyze the main lines of the development of musical activity in Rio de Janeiro, from the foundation of the Chapel Royal in 1808 and the Royal Theatre St. John in 1813.

**Keywords:** Lyric theater – Music - Rio de Janeiro.

Em meio às diversas transformações culturais e políticas, desencadeadas pela transferência da Corte Portuguesa ao Brasil e pelas medidas implementadas por Dom João, a partir de 1808, merecem atenção aquelas voltadas para a esfera artística, com destaque para expansão da atividade musical. Tal desenvolvimento se deu através da fundação ou de reformulações de importantes instituições, com destaque para o Real Teatro São João e para a Capela Real. É objetivo deste artigo, portanto, discutir o papel fundamental dessas duas instituições no desenvolvimento da atividade musical do

---

\* Mestre em História - Doutorando - Programa de Pós-graduação em História - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais - UNESP - Univ. Estadual Paulista, Campus de Franca, CEP: 14409-160, Franca, São Paulo - Brasil. Bolsista CAPES. E-mail: [renatomainente@hotmail.com](mailto:renatomainente@hotmail.com)

período, principalmente na defesa e difusão de uma concepção específica de atividade musical, pautada por um ideal de progresso por meio da atividade artística.

A primeira instituição a receber atenção especial de Dom João VI foi a Capela Real, cerca de três meses após o desembarque da Corte Portuguesa. O alvará de sua fundação foi emitido em 15 de junho de 1808 e estabeleceu como sede da Capela a Igreja do Carmo, contígua ao Real Palácio; no mesmo documento, foram mencionados os motivos da mudança:

Eu o Príncipe Regente faço saber aos que este Alvará com força de lei virem que, sendo-me presente a situação precária em que se acham o Cabido e demais ministros da Catedral desta minha cidade e corte do Rio de Janeiro, em uma igreja alheia e pouco decente para os officios divinos; e desejando estabelecer-lhes um local em que com o devido decoro possam exercer o ministério de suas funções sagradas, não só por seguir o exemplo de meus augustos predecessores, mas principalmente por serem os senhores reis de Portugal os primitivos fundadores e perpétuos padroeiros de todas as igrejas do Estado do Brasil, concorrendo por essa razão com tudo o que era necessário para a conservação e fábrica das mesmas igrejas; [...] e por outra parte não querendo perder nunca o antiquíssimo costume de manter junto ao meu real palácio uma capela real, não só para maior comodidade e edificação de minha real família, mas sobretudo para a maior decência e esplendor do culto divino e glória de Deus [...]. (Coleção de Leis do Brasil de 1810 – Cartas de Lei, Alvarás, Decretos e Cartas Régias de 1810, 1891, p. 55-57.)

Além da transferência da sede, o mesmo documento indicava para a função de Mestre de Capela o padre José Maurício Nunes Garcia, músico que desempenhava função semelhante na antiga Sé, a Igreja do Rosário. A atenção especial do Príncipe Regente em favor de tal instituição se justifica não apenas pela necessidade de aprimoramento nas condições da Sé, mas também pelo apreço que a música sacra gozava ainda em Portugal, incentivada de maneira direta por Dom João V (MARIZ, 2008, p. 56-60). As obrigações inerentes à função de Mestre de Capela e dos músicos, presentes no mesmo alvará, merecem uma descrição mais detalhada:

12º - O Mestre de Capela, os organistas, os cantores e os músicos, todos do coro de cima, serão prontos em se apresentarem na igreja todos os dias e horas competentes, e executarem todas as cantorias que vão declaradas nestes Estatutos e todas as mais que forem de costume ou novamente forem determinadas por ordem de Sua Alteza Real. Enquanto não lhes prescrevemos um regimento próprio, se o julgarmos necessário para o futuro, com o beneplácito do mesmo Augusto Senhor, observarão as regras seguintes: [...]. (Estatutos da Capela Real. IN: ANDRADE, 1967, p. 23-24.)

O trecho acima reproduzido faz parte dos Estatutos da Capela Real, redigidos quando da transferência da Sé e da fundação da nova capela; as regras que se seguem ao artigo doze estabelecem como responsabilidade do mestre de capela a fiscalização das faltas e conduta dos músicos e cantores da instituição (ANDRADE, 1967, p. 23-24). Complementar a essa função, era dever do Mestre de Capela conduzir todas as cerimônias do calendário religioso, que eram numerosas: as funções ordinárias eram praticamente diárias, e as solenes, como as comemorações relativas à Páscoa e ao Natal, divididas em quatro ordens de importância, ultrapassando o número de 60 durante o ano. Além disso, aniversários e falecimentos de membros da Família Real, bem como datas marcantes e outros acontecimentos importantes podiam ser incluídos no calendário, a critério do poder real (ANDRADE, 1967, p. 25).

No que tange à qualidade das apresentações musicais, são várias as referências sobre a excelência da música produzida pela Capela durante o período joanino, como mostra o relato do viajante Alexander Caldcleugh:

Na opinião da maioria das pessoas, a Capela Real proporcionava a maior satisfação aos amantes da música. Era constituída como a antiga Capela Real de Lisboa e não se havia olhado as despesas. Quatorze ou quinze sopranos misturavam suas vozes características à música de Marcos Portugal e dos melhores compositores religiosos, e formavam um conjunto muito admirado, especialmente pelos estrangeiros. (CALDCLEUGH, 1897).

A qualidade da música produzida era proporcional ao investimento de Dom João VI na instituição, já que a mesma empregava uma quantidade significativa de membros: dos vinte e cinco músicos permanentes listados nos anos de 1808 e 1809, esse número passou para 106 a partir de 1817. Grande parte desses músicos, aliás, era trazida da Europa, especialmente para as atividades da Capela Real, com destaque para alguns dos cantores empregados no conjunto vocal, conhecidos como *castratis*,<sup>1</sup> virtuosos que gozavam de grande prestígio na Europa. (PACHECO, 2009, p. 53). Além dos integrantes fixos citados acima, o conjunto musical da Capela poderia, em ocasiões específicas, ter o acréscimo dos profissionais da Real Câmara, instituição que tinha por função a participação em solenidades fora do âmbito religioso, em locais como o Paço Imperial ou a Quinta da Boa Vista. A partir de 1822, no entanto, as duas instituições passaram a ser ligadas administrativamente, inclusive no tocante à folha de pagamentos, o que dificulta a identificação dos músicos pertencentes a uma ou outra casa (CARDOSO, 2005, p. 108-110).

Se o empenho do poder real na expansão das atividades da Capela Real mostra o desejo de criar, na nova sede do Império, uma instituição capaz de rivalizar com os grandes centros europeus, o emprego dos *castratis* revela ainda um outro aspecto: a grande influência do estilo operístico italiano na música sacra produzida pela Capela Real. Ainda que, de acordo com Jean-François Labie, os *castrati* estivessem presentes também na música sacra europeia, tais virtuosos possuíam uma ligação mais direta com o teatro lírico, principalmente na ópera de origem italiana (LABIE, 1997, p. 648). Essa importante influência da ópera italiana na atividade musical também pode ser observada em Portugal, principalmente em relação ao Teatro São Carlos de Lisboa, principal teatro português e considerado um dos mais luxuosos do período. Nesse sentido, Vasco Mariz chama atenção para o projeto de construção do Real Teatro São João no Rio de Janeiro, baseado em grande parte no Teatro São Carlos (MARIZ, 2008, p. 41).

Essa influência da estética operística italiana no desenvolvimento do cenário musical da cidade ganhou maior visibilidade e importância a partir de 1811, quando José Maurício deixa de ser o único responsável pela Capela Real, devido à chegada de Marcos Portugal. O compositor e maestro português, de grande renome em Portugal e em alguns centros europeus, passou a dividir o posto de responsável pela instituição com José Maurício, além de ser nomeado inspetor e diretor do Teatro Régio e, posteriormente, do Real Teatro São João nos dias em que o Príncipe Regente frequentasse os espetáculos. A relação entre os dois compositores ilustra de maneira inequívoca os caminhos tomados pelo desenvolvimento da cena musical fluminense. Wilson Martins, em sua História da Inteligência Brasileira, defende que o padre José Maurício representaria uma escola tradicional, mais próxima de Haydn, suplantada pelo impulso modernizador da ópera italiana, representada por Marcos Portugal (MARTINS, 1967, p. 59). Embora o declínio do compositor de origem colonial possa ser relativizado, uma breve análise dos trabalhos desenvolvidos na Capela Real não deixa dúvidas quanto à proeminência do compositor português em relação a qualquer suposto adversário. Entre 1811 e 1817, o nome de José Maurício não aparece uma única vez como responsável pela direção musical, por ocasião de cerimônias de grande vulto, posição essa ocupada por Marcos Portugal (ANDRADE, 1967, p. 30-36). Lino de Almeida Cardoso, entretanto, chama a atenção para o fato do nome de Marcos Portugal não aparecer como ocupante do cargo de Mestre de Capela nos Almanques do Rio de Janeiro de 1811, 1816, 1817, 1824 e 1827. Portugal irá constar como tal apenas no Almanaque de 1829, quando já figura também nos documentos oficiais da Capela. Diante disso, o autor afirma que José Maurício não encontrou dificuldades durante o

período joanino e que sua reputação continuou intocada perante D. João VI e a família real, enfrentando apenas um declínio na produção musical (CARDOSO, 2004, p. 95-115).

Mesmo considerando essa ausência, é preciso notar que, na prática, Marcos Portugal esteve presente nos trabalhos da instituição desde sua chegada, como mostra a relação dos responsáveis pelas solenidades da Capela. Somam-se a isso duas outras indicações do prestígio de Marcos Portugal: além de possuir papel decisivo na escolha do repertório encenado na principal casa teatral da cidade, quando da presença de Dom João VI, várias de suas óperas foram encenadas nesse mesmo palco, inclusive por ocasião de comemorações relativas à Família Real.

A presença constante do teatro lírico italiano no Rio de Janeiro pode ainda ser ilustrada, como veremos mais adiante, pela relação das apresentações líricas nas casas teatrais que se sucederam na cidade, principalmente no já citado Real Teatro São João. É importante ressaltar, entretanto, que a cidade contava com espaços teatrais mesmo antes do desembarque da Corte Portuguesa; a esse respeito, Nireu Cavalcanti menciona a apresentação de algumas obras do gênero lírico no Rio de Janeiro, nomeadamente trechos ou mesmo obras completas do compositor David Perez, geralmente a partir de libretos de Pietro Metastásio. Já em relação à quantidade de teatros, o mesmo autor cita a existência de duas *casas de ópera* durante o século XVIII no Rio de Janeiro: a primeira, conhecida por Ópera Velha, construída por volta de 1748, e a Ópera Nova, cujo funcionamento remonta a 1758, estabelecimentos sob direção de um mesmo proprietário, Boaventura Dias Lopes. (CAVALCANTI, 2004, p. 171-173). No caso do teatro conhecido como Ópera Nova, seu funcionamento estendeu-se até 1812, ou seja, quatro anos após a chegada de Dom João VI à cidade, perdendo o posto de principal teatro fluminense com a inauguração do Real Teatro São João, em 1813, estabelecimento mais adequado às exigências da Corte.

Se a breve descrição acima indica a existência de um cenário musical de certa importância no interior dos teatros no decorrer do setecentos, cumpre notar que as transformações desencadeadas com a transferência da Corte representaram uma mudança na forma como a atividade musical era organizada até então. Em comparação com os anos anteriores ao desembarque de Dom João VI, a diferença é significativa: em lugar de uma casa teatral “miserável, apertada e sombria”, nas palavras do viajante inglês John Luccock, (LUCCOCK, 1975, p. 60), em 1813, era inaugurado o Real Teatro São João, construído nos moldes do Teatro São Carlos, de Lisboa. Nesse sentido, o

projeto de edificação do Real Teatro São João, cujo objetivo principal era substituir o antigo teatro conhecido como Ópera Nova, pode ser considerado emblemático.

O Decreto Real de 28 de maio de 1810, que autorizava a construção do novo teatro, contém informações significativas relativas às condições para a construção do edifício. Logo no início do documento, é possível destacar a principal motivação para a execução do projeto:

Fazendo-se absolutamente necessário nesta Capital que se erija um teatro decente e proporcionado à população e ao maior grau de elevação e grandeza em que hoje se acha pela minha residência nela e pela concorrência de estrangeiros e outras pessoas que vêm das extensas províncias de todos os meus estados [...] E sou outrossim servido, para mostrar mais quanto essa oferta me é agradável, conceder que tudo quanto for necessário para o seu fabrico, ornato e vestuário até o dia em que abrir e principiar a trabalhar, se de livre de todos direitos nas alfândegas onde os deve pagar; que se possa servir da pedra de cantaria que existe no ressalto ou muralha do edifício público que fica contíguo a ele e que de muitos anos não se tem concluído; e que, depois de entrar a trabalhar, para seu maior asseio e mais perfeita conservação, se lhe permitirão seis loterias, segundo plano que se houver de aprovar a benefício do teatro [...]. (Coleção de Leis do Brasil de 1810 – Cartas de Lei, Alvarás, Decretos e Cartas Régias de 1810, 1890, p. 112-113).

Ainda que recursos financeiros de particulares tenham sido mobilizados para a construção do Real Teatro São João, a participação do poder público se fez presente de maneira significativa, já que o Decreto estabelecia alguns privilégios importantes: todo material usado na construção do teatro e, posteriormente, em sua manutenção seria livre de taxas alfandegárias, além da concessão de seis loterias para o mesmo fim, ou seja, para a perfeita manutenção da casa. A edificação de um teatro “decente e adequado” para a população encontra, portanto, amplo respaldo no poder público, a exemplo de diversas iniciativas de Dom João no sentido de proporcionar à cidade uma atmosfera de “civilização”. Assim, em 12 de outubro de 1813, foi inaugurado o Real Teatro São João, com a apresentação de um drama lírico intitulado *O Juramento dos Numes*, composto por Gastão Fausto da Câmara Coutinho.

A apresentação de um drama lírico na inauguração do teatro indica a importância do gênero no cenário cultural do período, e tal importância é confirmada ao observamos o rol de obras apresentadas nos anos seguintes, com presença constante de compositores europeus como o italiano Giacomo Rossini. Vale ressaltar, porém, que as obras do compositor Marcos Portugal aparecem com grande frequência nas temporadas líricas, fato que merece destaque. Além disso, o maestro português, cuja formação

musical se deu na Itália, já havia obtido um relativo reconhecimento por suas óperas não apenas em Portugal, mas também em algumas importantes cidades europeias (MARIZ, 2009, p. 66-68).

A análise da programação musical no Real Teatro, portanto, vem apenas confirmar o destaque de Marcos Portugal e do gênero lírico no período. De acordo com levantamento de Paulo Murgayar Kuhl, as obras apresentadas são as seguintes: obras líricas de José Maurício Nunes Garcia, seguidas do ano em que foram apresentadas: *Ulissea* (1809); *Due Gemelle* (1809,1817); *O Triunfo da América* (1810); obras de Marcos Portugal: *L'oro non compra amore* (1811; 1817); *Demofonte* (1811); *A Saloia Enamorada* (1812); *Artaserse* (1812); *A Castanheira* (1817;1827); *Augurio di Felicità* (1817); *Merope* (1817) (KUH, 2003, p. 03-15). Dessa forma, até 1813 são citadas três óperas de composição de José Maurício apresentadas na cidade; porém, a partir de 1811, Marcos Portugal parece dominar o programa do Real Teatro São João, domínio esse que se estende até 1817. Após essa data, o predomínio passa a ser das obras do compositor italiano Giacomo Rossini, intercaladas por obras de outros autores italianos e do próprio Marcos Portugal. As temporadas líricas seguiram, portanto, uma curva de desenvolvimento ascendente iniciada em 1813, com a fundação de Real Teatro São João. Entre 1822 e 1827, além da presença quase predominante das obras de Rossini, é possível destacar ainda algumas apresentações de obras de outros autores como Ferdinando Paer. Além disso, a partir do levantamento acima, é bem provável que Marcos Portugal estivesse encarregado da direção de outras óperas encenadas nesse intervalo, uma vez que o compositor havia alcançado um significativo reconhecimento em sua passagem pela Itália, quando teve cerca de 20 óperas encenadas nos palcos italianos. Dito isso, parece claro que Marcos Portugal figurou como principal compositor da Corte, principalmente pela sua formação na estética operística italiana, identificada como expressão de maior prestígio, e, por isso mesmo, cultivada pela nobreza portuguesa.

Mesmo as possíveis dificuldades financeiras advindas do processo de independência do país não alteraram de maneira significativa o panorama acima descrito. Já em 1822, o proprietário do Real Teatro São João, Fernando José de Almeida, recebeu a concessão de uma loteria para regularização de dívidas junto ao Banco do Brasil (CARDOSO, 2004, p. 186). Posteriormente, em 1824, novas loterias são concedidas em favor da reconstrução do Real Teatro São João, destruído por um incêndio em 25 de março daquele ano:

Tomando em consideração que os Teatros são em todas as Nações cultas protegidos pelos Governos, como estabelecimentos próprios para dar ao povo lícitas recreações e até saudáveis exemplos das desastrosas consequências dos vícios, com que se despertem em seus ânimos o amor a honra e a virtude; e desejando por isso facilitar a reedificação do Teatro desta capital, infelizmente incendiado na noite de 25 de março do presente ano: Hei por bem, depois de ter ouvido a esse respeito a Junta do Banco do Brasil, Encarregá-la em benefício do Coronel Fernando Jose de Almeida, proprietário daquele Teatro, da administração de três novas loterias (que não terão de fundo mais de 120:000\$000 cada uma), para se extraírem antes das mais já concedidas ao dito coronel, a quem se entregará o produto destas [...]. (Coleção das Leis do Brasil de 1824. Decretos, Cartas Imperiais e Alvarás de 1824, 1886, p. 54-55).

Porém, a importância do gênero lírico, notadamente da estética operística italiana, não se restringiu aos autores europeus; mesmo na produção de libretistas e compositores locais, as obras do repertório então predominante no Real Teatro São João serviram como parâmetro a ser seguido. Nesse sentido, vale destacar dois artigos críticos publicados no jornal “O Patriota”, em outubro de 1813, por ocasião da apresentação do já referido drama lírico *O Juramento dos Numes*, na inauguração do Real Teatro São João:

É tão importante o assunto desse drama, que mal nos permite fixarmos a nossa atenção no seu desempenho. Este trabalho vem mesmo a ser inútil, quando o Poeta na sua advertência declara que nas composições deste gênero não se deve exigir o severo cumprimento dos preceitos dramáticos, haja vista Voltaire, etc... (O Patriota, 1813, p. 92).

O trecho acima é uma resposta do redator da revista a uma advertência colocada pelo autor de *O Juramento dos Numes*, D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho, no início do libreto da referida obra:

Este drama é alusivo à peça que há de representar na noite da abertura do Real Teatro de S. João, que tem por título "O Combate do Vimeiro" e serve como de prefação à mencionada comédia. É desnecessário lembrar aos leitores judiciosos que nas composições deste gênero, que servem mais para deleitar que para instruir, não se deve exigir o severo cumprimento dos preceitos dramaticais [sic]: hajam vista a Voltaire, Metastasio, Molière, Goldoni, e outros, que sendo aliás tão prolixos na exata perfeição das suas grandes obras o não quiseram ser naquelas de que trato. Se me criminares acerca do estilo que sustento um tanto levantado, e porventura impróprio da poesia dramática, responderei que a locução rasteira é vergonhosa na boca de uma divindade, e que os objetos grandes devem ser grandemente tratados. (COUTINHO, 1813)<sup>2</sup>.

O primeiro trecho acima reproduzido, publicado em “O Patriota”, ataca diretamente a execução do drama, considerando-o inadequado. O autor do texto não entra no mérito da conceituação dos gêneros feita pelo escritor, embora seja possível notar sua discordância em relação ao declarado pelo autor dos versos. A crítica do redator gerou uma réplica de D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho, na qual o dramaturgo acusa o autor da coluna de desconhecer alguns preceitos básicos de composição poética. Em janeiro de 1814, uma tréplica é publicada no mesmo “O Patriota”, ocupando cerca de dez páginas do jornal, com duras críticas ao libreto da peça e a seu autor.

A polêmica descrita acima chama a atenção pela tentativa de conceituação do gênero, principalmente por parte do redator de “O Patriota”. Assim, em sua tréplica, lê-se a seguinte passagem:

Os italianos têm chamado ao poema lírico, ou espetáculo em música, Ópera – este termo foi adotado em francês. Neste artigo se lêem magistralmente tratados os dois momentos bem distintos do drama lírico, a saber, o momento tranqüilo e o momento apaixonado; situações que produzem o recitativo e a ária. [...] Leio depois o artigo Lyrique, que é de M. Marmontel, a quem o poeta concederá algum conhecimento da matéria. Os modernos (diz ele) tem outra espécie de poema lírico que os antigos não tinham, e que merece melhor esse nome porque realmente é cantado: é o drama chamado Ópera. No artigo Ópera do mesmo autor se acha igualmente explicada esta espécie de drama. E o autor refere-se a sua poética francesa acerca das qualidades desse poema (O Patriota, 1814, p. 66-67).

No restante do artigo, o redator lança mão de várias outras referências, para, ao final, concluir com uma opinião categoricamente desfavorável ao texto do libreto; a composição não mereceria, assim, o epíteto de ópera, principalmente devido à necessidade do teatro lírico respeitar os preceitos dramáticos de outros gêneros.

A análise dos textos acima permite identificar um esforço, já nas primeiras décadas do século XIX, para uma conceituação do gênero lírico por parte dos letrados fluminenses. Não é objetivo deste artigo, no entanto, empreender uma análise estética ou averiguar a “veracidade” das avaliações contidas no artigo citado. Importa notar, a partir do trecho acima, que as composições do período não podem ser consideradas óperas, merecendo antes o título de cantatas. As óperas apresentadas ficaram restritas a algumas obras de Marcos Portugal, embora *Il Due Gemele*, reputada ao padre José Maurício Nunes Garcia, seja considerada como pertencente ao gênero. No entanto,

devido à presença e ao destaque dessas obras no âmbito do Real Teatro São João, cabe uma análise mais detalhada da estrutura e dos temas escolhidos em tais composições.

Dessa forma, ainda em 1810, o mesmo D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho teve outra de suas composições encenada no Teatro Régio intitulada *O Triunfo da América*. Classificada como drama, a composição é estruturada em sua maior parte por diálogos e recitativos, porém, em alguns pontos, traz a indicação de trechos que deveriam ser cantados pelos atores. Segundo informações de Paulo Mugayar Kuhl, a obra foi apresentada em 13 de maio de 1810, como parte das comemorações do casamento de D. Maria Teresa com D. Pedro Carlos de Bourbon e Bragança; embora não conste no libreto informações sobre o compositor, Cleofe Person de Matos indica José Maurício Nunes Garcia como autor da música que acompanhou a apresentação<sup>3</sup>. O enredo, por sua vez, é bastante simples e tem por único objetivo saudar Dom João VI: além de homenagear o monarca português em diversos trechos, o autor estabelece uma ligação entre a civilização portuguesa e sua continuidade nos trópicos; nessa caracterização, a transferência da Corte aparece como um sinal de progresso para a América, que “ainda pouco dormia no seio da selvática bruteza” (COUTINHO, 1810).

Essa imagem relacionada à chegada da Família Real ao Rio de Janeiro é recorrente nas composições do período. Em 1811, por ocasião das comemorações do aniversário do Príncipe Regente, outro drama acompanhado de música é apresentado no Teatro Régio, dessa vez de autoria de Antonio Bressane Leite e intitulado *A União Venturosa*, tendo ainda o maestro Fortunato Maziotti como responsável pela música. A estrutura da peça é idêntica à anterior, ou seja, é um drama em ato único, com alguns trechos acompanhados de música; as diferenças mais significativas referem-se à menor duração dessa obra e ao fato de possuir mais trechos musicados. O título, obviamente, faz referência à união entre Portugal e Brasil, representados no drama pelos gênios Americano e Lusitano; mais uma vez a América aparece como personagem principal, cuja grandeza encontra-se adormecida, e Portugal como a nação portadora da luz da razão para os povos americanos. Esses traços característicos da produção lírica do período encontram-se também na obra *O Juramento dos Numes*, já referida, cuja apresentação deu-se na inauguração do Real Teatro São João. A música, como indicado no início do libreto, ficou a cargo de Bernardo José de Souza e Queirós, compositor do mesmo teatro. A estrutura segue como a mesma descrita anteriormente, ou seja, trechos recitativos, com música intercalada no decorrer da peça.

Para além da homenagem ao Príncipe Regente, interessa notar que a estrutura dessas peças conta invariavelmente com a inclusão de personagens míticos e coros para

comentar a ação. Além disso, a recorrência da imagem de Dom João e de Portugal como agentes civilizadores da *selvageria* dos trópicos não é gratuita, já que também se relacionam com as ações do monarca português logo após o desembarque no Rio de Janeiro, haja vista a fundação de instituições como o Real Teatro São João.

A descrição e análise dos três libretos referidos até o momento tornam patente a recorrência da estrutura e de certos temas nas peças musicais do período. No entanto, algumas variações significativas podem ser observadas, como é o caso da cantata *Augurio di Felicità*, encenada na Quinta da Boa Vista, em 7 de novembro de 1817, por ocasião da chegada de D. Leopoldina ao Rio de Janeiro. Ainda que essa obra não tenha sido apresentada no Real Teatro São João, é possível estabelecer um vínculo entre ela e os demais libretos acima citados. Diferentemente das anteriores, esta obra não consiste em um drama, mas sim em uma serenata, conforme indicação do próprio autor, e, por esse motivo, os recitativos ou trechos sem acompanhamento musical são inexistentes. O autor afirma ainda que tanto a música como a poesia são de sua autoria, mas inspiradas livremente em um texto original de Metastasio. Já o enredo se limita a prestar homenagem ao casamento de Dom Pedro e a Arquiduquesa austríaca D. Leopoldina, por meio da sucessão de cantos e árias, entoados por personagens como *Amore, Fama, Gloria, Virtù, Genio Lusitano*, etc. Embora a imagem presente nas obras anteriores não seja diretamente invocada, o desenvolvimento dos cantos tem por objetivo ilustrar a ligação entre o casamento então consumado e os elevados ideais da Virtude, objetivo assaz perceptível pela escolha dos personagens. Ao final, o compositor ainda introduz alguns versos com o intuito de prestar uma homenagem à Dom João.

A primeira das obras descritas acima estreou em 1810, e a última, em 1817: ambas se inserem na curva de desenvolvimento ascendente da música fluminense, que iniciou com a chegada da Corte Portuguesa, em 1808. Destarte, o caráter declaradamente áulico dessas quatro obras e sua inserção no panorama do teatro lírico fluminense permitem traçar algumas importantes considerações. Primeiramente, cumpre notar que todas as obras analisadas não são óperas, mas apenas composições lírico/dramáticas com árias e outros trechos musicados; soma-se a isso o fato de que o período entre 1808 e 1813 é marcado pela inexistência de óperas estrangeiras no Rio de Janeiro, exceto por três obras apresentadas ainda em 1808. Porém, em 1809, o padre José Maurício Nunes Garcia aparece como compositor de duas óperas, *Ulissea* e *Due Gemelle*, além do já citado drama *O Triunfo da América* (ANDRADE, 1967, p. 68-69). Outra obra lírica que pode ser reputada a um compositor fluminense intitula-se *A Verdade Triunfante*, de 1811, com libreto de Antonio Bressane Leite, embora não haja

indicação do autor da partitura. As demais obras listadas são de autoria de Marcos Portugal, a partir de libretos originais italianos de G. Caravita e Metastasio, apresentadas em 1811 e 1812, logo após a chegada do compositor português ao Rio de Janeiro (KUHL, 2003, p. 03-17). O panorama começa a alterar-se a partir de 1817 com a apresentação de óperas de Antonio Salieri, Ferdinando Paer e Vincenzo Pucitta, além de quatro obras de Marcos Portugal. Ainda entre as obras relacionadas acima, apenas duas têm como compositores nomes que não estariam diretamente vinculados à estética operística italiana, o próprio José Maurício Nunes Garcia e Bernardo José de Souza Queiroz (KUHL, 2003, p. 17-20).

O rol de obras listadas acima vem apenas corroborar o exposto no decorrer do texto, ou seja, o predomínio do gênero lírico italiano na cidade do Rio de Janeiro nos anos posteriores à chegada da Corte Portuguesa. Mesmo destacando-se a presença do idioma português em três dos libretos descritos, importa notar que a partir de 1817 as composições em vernáculo praticamente desaparecem dos palcos. Aliás, é emblemático que esse ano marque também a apresentação de *Augurio de Felicità*, de Marcos Portugal: contrastando com as obras anteriores, a serenata do compositor reinol foi composta em italiano, embora possuindo como temática a exaltação da pátria. A partir disso, o Real Teatro São João passa a ser o palco por excelência de temporadas líricas estrangeiras, e o nome de Marcos Portugal aparece como único representante “nacional” entre os europeus Rossini e Pucitta.

### *Considerações Finais*

Como destacado ao longo do texto, a relação das obras presentes nos palcos fluminenses, juntamente com a influência operística na Capela Real, permite apontar o predomínio do teatro lírico italiano na cidade. Ainda assim, algumas considerações são necessárias para matizar o desenvolvimento da atividade musical no Rio de Janeiro. Primeiramente, é necessário destacar que o teatro lírico italiano já havia se consolidado na Europa, e o enorme sucesso de Giacomo Rossini e de outros compositores daquele país nos teatros europeus atesta tal fato. Mesmo em Portugal, a influência italiana também era marcante: a construção do Real Teatro São João seguiu os moldes do teatro de São Carlos, de Lisboa, considerado um dos mais luxuosos entre os grandes teatros europeus; vale ressaltar também o fato do próprio Marcos Portugal ter realizado sua formação musical na Itália. Por outro lado, ainda que a ópera italiana fosse cultivada e reconhecida em Portugal, as dificuldades materiais encontradas pela Corte no Rio de

Janeiro – carência de músicos, compositores, instrumentos e teatros - inibiram qualquer tentativa de estabelecimento imediato dessa estética musical. Nesse sentido, tanto o projeto de construção do Real Teatro quanto o emprego de artistas europeus na Capela Real atestam as dificuldades materiais para a prática musical no período. Diante desse quadro, instituições como as citadas no decorrer do texto, fundadas ou auxiliadas diretamente pelo poder público, foram necessárias para o surgimento de condições mínimas para a produção e manutenção da atividade musical. Importante destacar também que, se em um primeiro momento, compositores nacionais escreveram libretos no idioma português, o estabelecimento de teatros, compositores e músicos mais afeitos à estética operística italiana contribuiu para o surgimento de obras compostas no idioma italiano. Aliás, convém notar que as ações de Dom João em favor do desenvolvimento da atividade musical no Rio de Janeiro encontram ressonância nas temáticas das obras analisadas, principalmente através da imagem de um monarca civilizador dos trópicos.

É certo que a imagem de Dom João construída e veiculada nos libretos decorre diretamente dos objetivos proclamados por seus respectivos autores, ou seja, são obras líricas produzidas para datas comemorativas relativas à Família Real. É inegável, porém, que tanto na temática das obras quanto no próprio desenvolvimento da atividade musical na capital fluminense é possível identificar uma necessidade urgente de se estabelecer uma continuidade das instituições europeias nos trópicos. Em outras palavras, a ação civilizadora postulada para a atividade musical do período tem como vetor, em um primeiro momento, a necessária presença do teatro lírico italiano na cidade, como fator de progresso das artes nacionais. Mais do que a fundação de um novo teatro na cidade, o Real Teatro São João, juntamente com a Capela Real, alteraram os parâmetros da atividade musical do período; com ativa participação do poder público na execução do projeto e no financiamento de companhias estrangeiras, as obras líricas e sacras apresentadas nesses locais serviram como modelo para a produção musical e teatral na cidade. A utilização de uma estética operística italiana na composição das maiorias das obras de autores do período atesta tal fato; ainda mais, tal influência foi marcante durante boa parte do oitocentos, e culminaria com a fundação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, cerca de quatro décadas depois, em 1857.

### **Referências Bibliográficas**

ANDRADE, Ayres. *Francisco Manuel da Silva e Seu tempo 1808-1865*. Rio de Janeiro: Tempo, 1967.

CARDOSO, Lino de. *O Som e o Soberano: uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e seus antecedentes*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro Setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

KUHL, Paulo Murgayar. *Cronologia da Ópera no Brasil: século XIX* (Rio de Janeiro). Campinas: CEPAB/UNICAMP, 2003.

LABIE, Jean-François. A música vocal italiana de Pergolesi a Cimarosa. In: MASSIN, Jean. (Org.). *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MARIZ, Vasco. *A Música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2008.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira: 1794-1855*. São Paulo: Cultrix, 1977. V. 2.

PACHECO, Alberto José Vieira. *Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob a influência da Corte de D. João VI*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

#### Fontes

COUTINHO, Gastão Fausto da Câmara. *O Triunfo da América*, 1810.

LEITE, Antonio Bressane. *A União Venturosa*, 1811.

COUTINHO, Gastão Fausto da Câmara. *O Juramento dos Numes*, 1813.

PORTUGAL, Marcos. *Augurio di Felicitá*, 1817.

CALDLEUGH, Alexander. *Travels in South America, during the years 1819-1821*. Londres, 1897.

LUCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Univ. de São Paulo, 1975.

O Patriota: jornal literário, político e mercantil do Rio de Janeiro (1813-1814).

*Coleção de Leis do Brasil de 1810 – Cartas de Lei, Alvarás, Decretos e Cartas Régias de 1810*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890.

#### Notas

<sup>1</sup> Para uma definição de *castrati* e da sua importância na música europeia, convém reproduzir um trecho do capítulo escrito por Jean-François Labie (1997), que faz parte da obra *História da Música Ocidental*, organizado por Jean Massin: “O gosto pelo virtuosismo chegou ao seu ponto extremo com o fenômeno do *castrato*, indivíduo que, por meios cirúrgicos que o tornam eunuco, conserva, depois de adulto, sua voz de criança, acrescida de tudo quanto pode proporcionar a cultura e a arte de um adulto. Os *castrati* reinaram na Europa do século XVIII. Formados em escolas especiais, adquiriam um virtuosismo inigualável (capacidade de sustentar a respiração, velocidade, domínio do timbre, extensão de três oitavas, expressividade, etc).”

<sup>2</sup> Os textos utilizados para a análise dos libretos citados nesse artigo consistem nas versões publicadas por Paulo Murgayar Kuhl, no endereço: <http://www.iar.unicamp.br/cepab/libretos/libretos.htm>.

<sup>3</sup> A afirmação de Cleofe Person de Matos, acerca da autoria musical da peça, é citada por Paulo Murgayar Kuhl, na edição do libreto em questão; a obra foi apresentada em 13 de maio de 1810, como parte das comemorações do casamento da princesa da Beira, D. Maria Teresa, com D. Pedro Carlos de Bourbon e Bragança, e também aniversário de nascimento de D. João. Ainda segundo o autor, não existem referências ao compositor ou à música.

Artigo recebido em 11/05/2013. Aprovado em 28/06/2013.