

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

**RENATO AURÉLIO MAINENTE**

**MÚSICA E CIVILIZAÇÃO:  
A ATIVIDADE MUSICAL NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA (1808-1863)**

FRANCA  
2012

**RENATO AURÉLIO MAINENTE**

**MÚSICA E CIVILIZAÇÃO:  
A ATIVIDADE MUSICAL NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA (1808-1863)**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus Franca, como requisito para obtenção do título de mestre em História.**

**Área de Concentração: História e Cultura Social.**

**Orientador: Prof. Dr. Jean Marcel Carvalho França.**

FRANCA  
2012

Mainente, Renato Aurélio

Música e civilização : a atividade musical no Rio de Janeiro  
oitocentista (1808-1863) / Renato Aurélio Mainente. – Franca :  
[s.n.], 2011  
198 f.

Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual  
Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.  
Orientador: Jean Marcel Carvalho França

1. Música – História – Brasil. 2. Óperas líricas – Cultura – Rio  
de Janeiro, séc. 19. 3. Brasil – História – Império. I. Título.

CDD – 981.541

**RENATO AURÉLIO MAINENTE**

**MÚSICA E CIVILIZAÇÃO:  
A ATIVIDADE MUSICAL NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA (1808-1863)**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus Franca, como requisito para obtenção do título de mestre em História.  
Área de Concentração: História e Cultura Social.**

**BANCA EXAMINADORA**

**Presidente: Prof. Dr. Jean Marcel Carvalho França**

**1º Examinador: Prof. Dr. Paulo Knauss**

**2º Examinador: Prof. Dr. Jose Adriano Fenerick**

**Franca, 07 de Março de 2012**

*Aos meus pais, Carlos e Josefina*

## **AGRADECIMENTOS**

Ao professor Jean Marcel Carvalho França pela orientação e apoio, sem os quais este trabalho não teria sido possível.

Aos membros da banca de defesa de mestrado, Prof. Dr. Paulo Knauss e Prof. Dr. Jose Adriano Fenerick, pelas críticas, sugestões e elogios.

À FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – pelo apoio no desenvolvimento dessa pesquisa.

Aos funcionários do Arquivo Edgard Leuenroth, da UNICAMP, e da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional.

Aos funcionários do CEDAPH – Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa Histórica, em especial a Ana Carolina de Carvalho Viotti.

Aos amigos Danilo Roberto da Costa, Vinicius Craneck Gagliardo e Victor Hugo Rocha Sarto.

À Aline Martins de Lima, pela ajuda inestimável.

Aos meus pais, Carlos Alberto Mainente e Josefina Geraldi Mainente, pelo apoio incondicional, e ao irmão Ricardo Adriano Mainente.

*A experiência histórica é, pois, composta de tudo que um historiador pode aprender aqui e ali em sua vida, em suas leituras e em sua convivência com outrem. Também não é de espantar que não existam dois historiadores ou dois clínicos que tenham a mesma experiência, e que discussões sem fim sejam frequentes à cabeceira do doente.*

*Paul Veyne*

MAINENTE, Renato Aurélio. **Música e Civilização: a atividade musical no Rio de Janeiro oitocentista**. 2011. 198 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas de Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2011.

## RESUMO

No decorrer do século XIX, a música e o teatro lírico ocuparam lugar de destaque no cenário musical do Rio de Janeiro. Após o desembarque da corte portuguesa, em 1808, a cidade assistiu a inauguração de novos teatros e passou a receber a presença de músicos e companhias líricas estrangeiras, possibilitando um contato com óperas e peças musicais de sucesso na Europa. Embora apresentando um leve declínio entre as décadas de 30 e 40 do oitocentos, a atividade musical continuou ocupando um espaço privilegiado na sociedade fluminense, figurando também nas páginas de diversos periódicos do período. Em tais textos, os escritores e colunistas abordavam os mais variados relacionados à música, desde a programação teatral até a descrição do ambiente dos teatros e comportamento dos espectadores. Entre as principais tópicas, estava a preocupação com o desenvolvimento de uma música de inspiração nacionalista, ideal que culminou com a fundação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional em 1857. No âmbito dessa instituição, um número significativo de óperas nacionais foi levada aos palcos da cidade. É objetivo desse trabalho, portanto, analisar os artigos e crônicas acerca da música publicados em jornais e revistas oitocentistas, juntamente com os libretos de óperas nacionais produzidas no período, buscando identificar os principais tópicos presentes nestes textos; isto é, identificar os principais critérios de análise e expectativas dos homens de cultura do período em relação à atividade musical, e, principalmente, à produção de uma música de inspiração nacionalista.

**PALAVRAS-CHAVE:** Música. Teatro Lírico. Rio de Janeiro, século. XIX.



MAINENTE, Renato Aurélio. **Music and Civilization: the musical activity in nineteenth-century Rio de Janeiro.** 2011. 198 f. Master's Thesis (History) – Faculdade de Ciências Humanas de Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2011.

### **ABSTRACT**

During the nineteenth century, music and lyric theater occupied a prominent place in the music scene in Rio de Janeiro. After the landing of the Portuguese court in 1808, the city saw the opening of new theaters and went on to receive the presence of foreign musicians and opera companies, providing a contact with opera and musical theater success in Europe. Although showing a slight decline between 30 and 40 decades of the eighteenth hundred, musical activity continued to occupy a privileged place in fluminense society, also appearing in the pages of several journals of the period. In such texts, the writers and columnists addressed various aspects related to music, since programming of theaters even description of the theatrical environment and viewing behavior. Among the main topics was the concern with the development of a music-inspired nationalist ideal, that culminated in the founding of the Imperial Academy of Music and National Opera in 1857. Within this institution, a significant number of national opera was set up to the stage of the city. It is the aim of this work, therefore, to examine the articles and chronicles about the music published in nineteenth-century newspapers and magazines, along with the librettos of national operas produced in the period, seeking to identify the main topics contained in these texts; that is, identify the mains rules for analysis and expectations of intellectual of the period in relation to musical activities, and especially the production of a nationalistic music.

**KEYWORDS:** Music; Lyric Theatre; Rio de Janeiro nineteenth-century.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO 1 A MÚSICA NO RIO DE JANEIRO DO SÉCULO XIX .....</b>	<b>14</b>
1.1 O período joanino e a difusão do teatro lírico.....	15
1.2 Interlúdio.....	27
1.3 A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional .....	34
1.4 A dinamização do cenário musical.....	42
<b>CAPÍTULO 2 UM OLHAR SOBRE A ATIVIDADE MUSICAL NO RIO DE JANEIRO DO SÉCULO XIX. ....</b>	<b>47</b>
2.1 A imagem do teatro para os cronistas do período .....	50
2.2 O ideal civilizador na música.....	63
2.3 Os parâmetros para a produção da música nacional.....	68
<b>CAPÍTULO 3 MÚSICA E CIVILIZAÇÃO: A CRIAÇÃO DE UM TEATRO LÍRICO NACIONAL .....</b>	<b>76</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>117</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>120</b>
<b>APÊNDICES.....</b>	<b>125</b>

## APRESENTAÇÃO

“A história, genealógicamente dirigida, não tem por fim encontrar as raízes de nossa identidade, mas ao contrário, se obstinar em dissipá-la; ela não pretende demarcar o território único de onde nós viemos, essa primeira pátria à qual os metafísicos prometem que nós retornaremos; ela pretende fazer aparecer todas as discontinuidades que nos atravessam”.<sup>1</sup>

Em setembro de 1862, uma seção da “Revista Popular”, intitulada “Crônica da Quinzena”, publicou um texto sobre a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional; em determinado momento, o autor afirma: “A ópera nacional é uma instituição patriótica e utilíssima: é uma instituição que abre caminho, e oferece futuro a todos os bons artistas.”<sup>2</sup> Sob o pseudônimo “O Velho”, Joaquim Manuel de Macedo, autor do texto, elogiava as atividades da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, instituição fundada em 1857, que tinha entre seus objetivos a formação de músicos e cantores, oferecendo, assim, um futuro aos jovens artistas nacionais. O entusiasmo de Joaquim Manuel de Macedo não era gratuito: por meio dos esforços da Academia, cerca de seis óperas nacionais tinham sido encenadas, número expressivo, considerando a quase inexistência desse gênero de composições nos anos anteriores. Entre os literatos que colaboraram com a Academia, destacaram-se escritores como Machado de Assis e José de Alencar - autores de dois libretos levados aos palcos - além do então jovem compositor Carlos Gomes, cujas primeiras composições líricas foram ali encenadas.

Não é exagero afirmar, portanto, que o gênero musical de maior prestígio no Rio de Janeiro oitocentista foi o teatro lírico. T tamanha importância teve início em 1808, com a chegada da corte portuguesa à cidade, e, ainda que enfrentando um período de recesso em meados do século XIX, atingiu seu clímax com a fundação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. 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,<sup>3</sup> em 1813, era inaugurado o Real Teatro São João, construído nos moldes do teatro São Carlos, de Lisboa. A partir daí, o palco do novo teatro

<sup>1</sup> FOUCAULT, Michel. **Nietzche, a genealogia e a história**. In: **Microfísica do Poder**. São Paulo: Edições Graal, 2010, p. 35.

<sup>2</sup> **Revista Popular**, tomo XI, p. 385. Julho a setembro de 1862.

<sup>3</sup> LUCCOCK, 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, p. 60.

recebeu a visita constante de companhias líricas estrangeiras, principalmente italianas, com um repertório composto de obras de Giacomo Rossini e outros importantes compositores europeus.<sup>4</sup>

No decorrer do oitocentos, as casas teatrais se sucederam: ainda em 1824, o Real Teatro São João, que sofrera um incêndio no ano anterior, cedeu lugar ao Teatro São Pedro de Alcântara; posteriormente, ao lado dos teatros oficiais, como o Constitucional Fluminense, surgiram espaços menores, como o São Januário que também apresentavam peças do gênero lírico. Mas se os espaços se alteraram, o repertório seguiu uma tendência observada ainda nas primeiras décadas do século XIX, com predomínio de compositores europeus, principalmente italianos, e obras de compositores como Rossini e Mozart passaram a dividir os palcos do Rio de Janeiro com as de Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini, Giuseppe Verdi, Meyerbeer, entre outros.<sup>5</sup>

O cenário musical fluminense, no entanto, não se restringiu ao teatro lírico; ao contrário, a diversidade da atividade musical do período apareceu ainda sob outras formas. A Capela Real, por exemplo, instituição criada por Dom João VI em 1808, alcançou renome pela música sacra aí produzida; o integrante da missão artística francesa Jean Baptiste Debret, que permaneceu no Rio de Janeiro entre 1816 e 1831, legou-nos as seguintes impressões a respeito da música produzida por tal instituição: “o conjunto musical da Capela é constituído de excelentes artistas de todos os gêneros, virtuosos castrados e cantores italianos. A parte instrumental é magnífica, com dois maestros.”<sup>6</sup> Daí, nas primeiras décadas do século XIX, a Capela Real ter se consolidado como a mais importante instituição consagrada à atividade musical na cidade, devido em grande parte ao forte apoio financeiro do poder público.

Paralelamente às atividades da Capela Real, a cidade assistiu à formação de outras instituições dedicadas à música, como o caso das Sociedades, Associações e Assembléias, criadas com os mais diferentes propósitos, desde a promoção de concertos ou “academias” abertas aos sócios e ao público em geral, até a prestação de auxílio mútuo entre os integrantes, passando pela organização de bailes luxuosos. No programa dos concertos, que poderiam acontecer nos teatros ou em locais mais modestos, compositores como Beethoven, Mozart, Strauss, Liszt, além da obrigatória presença de aberturas, árias e outros trechos de óperas consagradas. Após 1830, devido às dificuldades administrativas observadas em decorrência

---

<sup>4</sup> O levantamento das óperas apresentadas no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XIX encontra-se em: KUHLMAN, Paulo Myrgayar. **Cronologia da Ópera no Brasil – século XIX (Rio de Janeiro)**. Campinas: CEPAB/UNICAMP, 2003.

<sup>5</sup> Levantamento realizado a partir do rol de obras listadas por Ayres de Andrade: ANDRADE, Ayres. **Francisco Manuel da Silva e Seu tempo 1808-1865**. Rio de Janeiro: Ed. Tempo, 1967.

<sup>6</sup> DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. São Paulo: Martins Fontes, 1954, p. 10.

da abdicação de Dom Pedro I, tais associações proporcionaram um contato permanente do público com a obra de artistas europeus, uma vez que a programação teatral vivia uma crise significativa. No entanto, a partir de 1844, novamente a cidade passa a contar com a presença constante de companhias líricas estrangeiras, financiadas em grande parte por meio de subsídios do poder público. Mas a ação governamental não se restringiu a esse aspecto: enquanto a Capela Real, mesmo sem o brilho observado no período joanino, se mantinha sob a administração pública, outras instituições foram criadas, com o objetivo de promover a música nacional. Entre elas, destaca-se o Conservatório de Música, em 1848, além da já citada Imperial Academia de Ópera, em 1857. Essa breve descrição ilustra, de maneira clara, o espaço privilegiado reservado à atividade musical no Rio de Janeiro oitocentista, notadamente para o teatro lírico; mais do que um mero divertimento público, a música de origem européia adquire um caráter elevado, emblema do progresso e da civilização. Diante desse quadro, a criação de óperas nacionais possuía um evidente componente patriótico, e o teatro lírico italiano consolidou-se como modelo para a produção musical nacional.

Porém, em contraste com a crescente dinamização da atividade musical observada no Rio de Janeiro oitocentista, a quantidade de estudos sobre a música nacional do período é bastante escassa. Segundo Cristina Magaldi, na introdução de sua obra “Music in Imperial Rio de Janeiro”, essa escassez decorre, em grande medida, da tradição historiográfica inaugurada pelos modernistas, principalmente por Mário de Andrade nas obras “Ensaio sobre a Música Brasileira” e “Aspectos da Música Brasileira”.<sup>7</sup> Sob esse prisma, a música então produzida carecia de características genuinamente nacionais, ou seja, era mera reprodução de gêneros europeus, e apenas alguns raros momentos nessa trajetória eram eleitos como um possível vislumbre de um nacionalismo musical. No século XIX, o destaque ia, sobretudo, para o compositor José Mauricio Nunes Garcia, mestre de capela durante o período joanino, e, principalmente, para Carlos Gomes. Este último, segundo Mário de Andrade, seria o gênio precursor de um nacionalismo musical latente, que atingiria a sua maioridade com a geração de 1920.<sup>8</sup> Nesse sentido, para parte considerável da historiografia, a atividade musical

---

<sup>7</sup> A crítica à tradição historiográfica é realizada por Cristina Magaldi, na introdução de “Music in Imperial Rio de Janeiro”: “Most contemporary interpretations of music making in nineteenth-century Brazil are still, directly or indirectly, dependent on the ideas put forward by Mário de Andrade (1893-1945), one of the leaders of the modernist and nationalist movements.” MAGALDI, Cristina. **Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu**. Maryland: Scarecrow, 2005. p. X.

<sup>8</sup> ANDRADE, Mário de. **Música, Doce Música**, São Paulo: Martins Fontes, 1976.

oitocentista, com exceção de Carlos Gomes e do padre José Maurício representava antes uma mácula na identidade nacional.<sup>9</sup>

A perspectiva adotada nesse trabalho tem por objetivo se contrapor a essa interpretação do passado musical fluminense. Não é nosso objetivo, portanto, a busca pelas origens da música brasileira nas práticas musicais do passado, ou mesmo uma interpretação desse passado como um conflito entre uma visão elitista e outra popular – supostamente mais “genuinamente brasileira”. Mais do que a identificação de uma essência nacional, importa empreender uma genealogia dessas práticas, identificando as verdades construídas em torno da música oitocentista. Tal genealogia implica reconhecer que a atividade musical de então possuía uma especificidade própria, e a validade dessa manifestação não estava condicionada à uma essência nacional ou à criação de uma linguagem musical original. Ao contrário, em um primeiro momento é preciso reconhecer que as reflexões acerca da produção de uma música de inspiração nacionalista voltavam-se antes para aspectos extra-musicais. O texto de Joaquim Manuel de Macedo, que se encontra no início dessa introdução, expressa essa imagem de maneira clara, visto que o autor defende a estética operística como veículo para a expressão da nacionalidade.

Formulações do mesmo gênero perpassam boa parte dos escritos publicados nos periódicos oitocentistas, e constituem um dos pontos centrais desse trabalho. Todavia, antes do exame desse conjunto de textos, é necessário realizar uma breve descrição do cenário musical fluminense, por meio das principais instituições que atuaram na esfera da música. Tal descrição será realizada no primeiro capítulo, e tem por objetivo identificar os principais tópicos relacionados à fundação e administração das mais diversas organizações, desde a Capela Real até a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, passando pelas associações e sociedades de músicos. Além de ressaltar o caráter normativo dessas instituições, principalmente na criação de parâmetros específicos para o desenvolvimento da música nacional, as considerações acerca do cenário musical do Rio de Janeiro tem por objetivo destacar as principais alterações desencadeadas pelo desembarque da corte portuguesa em 1808.

O segundo capítulo será dedicado à análise de um conjunto de artigos e crônicas sobre música publicados em periódicos do período, com o intuito de identificar as principais tópicos presentes nesses textos. Ao empreender tal análise, nosso objetivo será o de identificar os

---

<sup>9</sup> MAGALDI, Op. Cit., p. X: “It was with similar reluctance that Brazilian nationalist intellectuals in the 1920s and 1930s saw the appropriation of European cultural imports in nineteenth-century Brazil. The dominance of European culture was then interpreted as a manifestation of colonial shame that needed to be excised from the process of building a Brazilian national cultural identity”.

critérios de avaliação e as expectativas que os homens de cultura da época tinham quando o tema era a música e, sobretudo, a produção musical brasileira. Além disso, buscaremos contemplar ainda outros aspectos presentes nesses escritos, como o lugar destinado a manifestações que se distanciavam do ideal representado pela música européia, censuras quanto ao comportamento dos espectadores, e mesmo a descrição do ambiente das casas teatrais.

Por fim, no último capítulo realizaremos uma análise dos libretos de cantatas e óperas produzidas por autores nacionais no decorrer do oitocentos. Como dito acima, as reflexões acerca da música de inspiração nacionalista não abarcavam a estética musical em si, direcionando-se para os aspectos extra-musicais. Assim, uma vez que os traços nacionais deveriam se manifestar no texto das obras, a análise dos libretos permitirá identificar as principais características nacionais presentes no projeto de criação de um teatro lírico nacional. Tal análise permitirá, ainda, cotejar os dois principais conjuntos de fontes, a saber: os escritos sobre a música presentes em jornais e revistas e os libretos escritos por autores nacionais no período destacado. Dessa forma, analisando as instituições, a crônica musical e os libretos será possível, traçar um panorama amplo da atividade musical oitocentista, identificando as diferentes concepções dela vinculadas pelos oitocentistas, a função que a música deveria desempenhar na sociedade do período e os parâmetros postulados para a atividade musical, principalmente para a produção de uma música nacional.

## **CAPÍTULO 1: A MÚSICA NO RIO DE JANEIRO DO SÉCULO XIX.**

*“Gostava muito de teatro; logo que chegou foi ao Teatro de São Pedro, onde viu um drama soberbo, a Maria Joana, e uma comédia muito interessante, Kettly ou a volta à Suíça. Também gostara muito da Deperini, na Safo, ou na Ana Bolena, não se lembrava bem. Mas a Candiani! sim, senhor, era parafina. Agora queria ouvir o Ernani, que a filha dele cantava em casa, ao piano: Ernani, Ernani, involami – E dizia isto levantando-se e cantarolando a meia voz. – No norte essas coisas chegavam como um eco. A filha morna por ouvir todas as óperas. Tinha voz muito mimosa a filha. E gosto, muito gosto. Ah! ele estava ansioso por voltar ao Rio de Janeiro.”*

*(Machado de Assis – Memórias Póstumas de Brás Cubas)*

*“Na noite do mesmo dia em que ficou assentado deferir a viagem para melhores tempos, achavam-se em casa da baronesa algumas pessoas de fora; Guiomar, sentada ao piano, acabava de tocar, a pedido da madrinha, um trecho de ópera da moda.”*

*(Machado de Assis - A Mão e a Luva)*

Em 1836, na Revista Nitheroy, considerada um marco do movimento romântico no Brasil, foi publicado um artigo de Manoel de Araújo Porto Alegre intitulado “Ideias sobre Música”. Com o objetivo de abordar a situação da arte musical no Brasil, o autor traça uma curva do desenvolvimento musical das diferentes nações, relacionando-a com o progresso das mesmas; após essas considerações, Porto Alegre faz um diagnóstico da situação da arte no país, e, embora indique uma série de dificuldades, aponta várias instituições e personagens que se destacaram nos anos precedentes, com destaque para a Capela Real:

A Capela Imperial, quando foi Real, se ufanava à face do mundo como um dos melhores conservatórios de Música, e sem a menor dúvida, a melhor orquestra do mundo no santuário. [...].

O caráter da Música Fluminense participa do Mineiro e do Italiano. Um Teatro de canto, dos mais belos que se podem ver; uma Capela Real, cheia dos melhores cantores da Itália, como Fasciottis, Tanis, Majoraninis e outros, que reproduziam as mais belas composições da Europa tanto no santuário como no teatro, não podia deixar de influir uma grande abalada no gosto musical. [...]<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. **Ideias sobre a Música**. Nitheroy, Revista Brasiliense – Ciências, Letras e Artes Paris, 1836. In: GIRON, Luís Antonio. **Minoridade Crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte**. São Paulo: Ediouro, 2004., pág. 242.



Ao se voltar para o estado atual da atividade musical no Rio de Janeiro, o autor, no entanto, conclui:

Que dor não sentiremos, voltando para nossa querida Pátria, olhando para o coro e não vendo o braço de um Marcos, ou de um José Mauricio comandando de um aceno cento e cinquenta artistas, que rompiam em um mágico acordo um Glória, um Credo! (...) A arte da Música marcha na decadência em que a colocou nossa Administração Governamental, destruindo da Capela Imperial a única flor que nos punha a par das Nações civilizadas, e que nos distinguia sobre toda a América. Giramos no círculo das reformas, e economias, mas o sumidouro das necessidades de dia em dia se abre as faces e pede ouro; abate-se um muro, e não se cultiva o terreno que ele enchia, antes se deixam fragmentos esparsos!<sup>2</sup>

O trecho acima deixa claro qual o lugar de importância reservada à música, considerada não mero divertimento, mas um sinal do grau de progresso alcançado por uma nação, como mostra a descrição das atividades desempenhadas pela Capela Real, “única flor que nos punha a par das Nações Civilizadas”.

Araújo Porto Alegre não foi, no entanto, o único a escrever sobre a música produzida no país ou mesmo a fazê-lo sob o prisma do progresso e do nacionalismo. Com efeito, o tema da música como elemento para a construção de uma identidade nacional, e como contribuição para o progresso da nação, marca presença em diversos artigos e críticas durante grande parte do oitocentos, e, por conseguinte, no próprio desenvolvimento musical no Rio de Janeiro. No entanto, para além dos escritos dos homens de cultura do período, a convergência entre a música e um ideal de progresso encontra-se presente em diversas instituições, desde a já citada Capela Real até a Academia de Ópera, passando pelas Associações de Músicos e teatros da corte. É objetivo desse primeiro capítulo, portanto, realizar uma descrição do cenário musical fluminense através de tais instituições dedicadas à música e, em escala menor, ao teatro,<sup>3</sup> ressaltando o papel desempenhado por tais instituições no desenvolvimento da música na capital fluminense.

## **1 – O Período Joanino e a difusão do teatro lírico.**

Em meio às diversas transformações culturais e políticas desencadeadas pela transferência da corte portuguesa ao Brasil e pelas medidas implementadas por Dom João VI

<sup>2</sup> PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. **Ideias sobre a Música**. Nitheroy, Revista Brasiliense – Ciências, Letras e Artes Paris, 1836. In: GIRON, op. cit., p. 243.

<sup>3</sup> Em muitos dos textos do período, o desenvolvimento dos teatros é referido de maneira conjunta, ou seja, considerando tanto o gênero lírico quanto o dramático. Além disso, os comentários e críticas sobre a programação teatral aparecem dividindo um mesmo espaço em jornais e revistas. Assim, inevitavelmente, muitos dos escritos acerca da música trazem referências também ao teatro dramático.

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 e manutenção de instituições como a Capela Real e o Real Teatro São João, o que possibilitou à capital fluminense uma notável dinamização na atividade musical no período.

É certo que a música na capital fluminense já alcançara um progresso significativo mesmo antes de 1808, como nos mostram pesquisas recentes.<sup>4</sup> Entre os traços que ilustram o estado da arte musical nos anos anteriores ao desembarque da corte, cabe destacar o papel da Igreja, mais especificamente a atuação das diversas irmandades religiosas e do funcionamento dos teatros. As primeiras funcionavam como associações de músicos dedicadas a um padroeiro específico, caso da Irmandade de Santa Cecília, cujo estatuto informa a respeito de algumas funções e obrigações da entidade, relativas à contribuição financeira e auxílios em caso de doença e morte de algum membro da irmandade.<sup>5</sup> Embora chegando ao expressivo número de setenta, durante todo o século XVIII, apenas as mais ricas tinham capacidade de contratar compositores, coristas e músicos profissionais para a participação em diversas cerimônias religiosas, em especial as realizadas em homenagem ao padroeiro específico de cada irmandade. Além disso, as irmandades participavam de cerimônias religiosas em datas comemorativas ou eventos especiais do calendário religioso, como a cerimônia de Corpus Christi. Cabe considerar também que, se grande parte das oportunidades de trabalho se encontravam nas cerimônias religiosas, a formação desses músicos ocorria também dentro do âmbito da Igreja, principalmente através da manutenção de coros para o serviço regular das igrejas. Fora das irmandades diversos eventos como casamentos reais, posse de novos bispos, nascimento de príncipes e ofícios fúnebres geravam encomendas e oportunidades para os músicos estabelecidos na cidade<sup>6</sup>.

Paralelamente à presença nas atividades religiosas, a música ganhou um espaço significativo também nos teatros. A esse respeito, Nireu Cavalcanti cita duas escrituras de arrendamento para a instalação de “casas de ópera”<sup>7</sup>, nos anos de 1754 e 1775. O mesmo autor afirma ainda a existência de dois desses estabelecimentos funcionando simultaneamente

---

<sup>4</sup> Em especial o livro de Nireu Cavalcanti, “O Rio de Janeiro Setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte”; e a tese de doutorado de Lino de Almeida Cardoso, “O Som e o Soberano: uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e seus antecedentes.”

<sup>5</sup> CARDOSO, Lino de Almeida. **O Som e o Soberano: uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e seus antecedentes**. São Paulo, 2004, Tese Doutorado – FFLCH/Universidade de São Paulo, pág. 64.

<sup>6</sup> 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, p. 181-183.

<sup>7</sup> De acordo com a definição encontrada em Nireu Cavalcanti: “Naquela época o termo ‘ópera’ significava também peça de teatro, quer fosse dramática, cômica ou cômica-trágica, ou comédia; e ‘casa de ópera’, o mesmo que teatro, ou melhor, casa de teatro público.” Ibid. p. 172.

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,<sup>8</sup> estabelecimentos sob direção de um mesmo proprietário, Boaventura Dias Lopes.<sup>9</sup> Se o epíteto de “casa de óperas” não significava a execução exclusiva desse gênero de espetáculo, é certo que algumas obras do gênero lírico foram encenadas no período, notadamente trechos ou mesmo obras completas do compositor David Perez<sup>10</sup>, geralmente a partir de libretos de Pietro Metastásio.<sup>11</sup> O mais importante, porém, é reconhecer que no século XVIII a cidade do Rio de Janeiro assistiu a formação de um cenário musical relativamente desenvolvido, inclusive com a presença de empresários a frente de casas teatrais e com a manutenção de espetáculos regulares. 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.

No entanto, se a breve descrição acima indica a existência de um cenário musical de certa importância no decorrer do Setecentos, cumpre notar que as transformações desencadeadas com a transferência da Corte representaram uma mudança na forma como a música era produzida até então. O projeto de edificação do Real Teatro São João, aliás, pode ser considerado emblemático no que se refere às mudanças de parâmetro para a atividade musical na cidade, uma vez que tal empreendimento contou com a participação ativa do poder público e tinha como objetivo principal suplantiar o antigo teatro conhecido como Ópera Nova, na época sob administração do empresário Manuel Luís.<sup>12</sup>

Embora a iniciativa para a edificação de uma nova casa de espetáculos tenha partido de Fernando José de Almeida, futuro Marquês de Aguiar, por meio da mobilização de

---

<sup>8</sup> As datas da fundação das casas de ópera não são exatas; no segundo caso, por exemplo, o autor acrescenta que a data de 1758 encontra-se em um folheto intitulado “Epanáfora festiva”, onde a casa teatral é citada por ocasião da apresentação de três óperas no referido recinto. *Ibid.* p. 172-173.

<sup>9</sup> Boaventura Dias Lopes (1710-1772), administrador e proprietário dos dois teatros no Rio de Janeiro do setecentos.

<sup>10</sup> David Perez (1711-1778) “foi durante algumas décadas do século XVIII, o mais popular autor de óperas de Lisboa, (...) a serviço de Dom José I, desde 1752 até sua morte”, cujas várias obras eram compostas a partir de textos de Metastasio. CARDOSO, Lino de Almeida. *Op. Cit.*, p. 75. A utilização dos libretos de Metástasio para composição de novas obras era comum, mesmo na Europa do período.

<sup>11</sup> A presença de obras de Metástasio ou Métastase (1698-1782) é significativa, já que o poeta havia alcançando renome na Europa como libretista: “Na verdade, Métastase reinou por mais de meio século sobre a ópera italiana: sua obra não inclui mais do que 27 libretos de ópera importantes, mas, como medida do impacto que tiveram na época, basta mencionar que alguns desses libretos chegaram a ser aproveitados até sessenta vezes, por músicos em geral iminentes.” LABIE, Jean-François. **A música vocal italiana de Pergolesi a Cimarosa**. IN: MASSIN, Jean. **História da Música Ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 446-445.

<sup>12</sup> Como citado anteriormente, o viajante John Luccock descreveu o teatro de Manuel Luís como uma casa “miserável, apertada e sombria”. 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, p. 60.

recursos financeiros de negociantes portugueses, a participação do poder público se fez presente. Tal participação pode ser identificada na autorização para a execução do projeto por decreto real em 28 de maio de 1810:

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 esta 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 dê livre de todos os direitos nas alfândegas onde se deve pagar; que se possa servir de pedra de cantaria que existe no ressalto ou muralha do edifício público que fica contíguo a ele e que de muitos anos se não tem concluído; e que, depois de entrar a trabalhar, para seu maior asseio e mais perfeita conservação, se lhe permitirão seis loterias, segundo o plano que se houver de aprovar a benefício do teatro. E porque também é justo e de razão que os acionistas que concorram para o fundo necessário para a sua ereção fiquem seguros assim dos juros de seus capitais que os vencerem, como dos mesmos capitais, por isso mesmo que os ofertaram sem estipulação de tempo, determino que o Intendente Geral da Polícia, a cuja particular e privativa inspeção fica a dita obra e o mesmo teatro, faça arrecadar pro mão de um tesoureiro, que nomeará, todas as ações e despense-las por férias por ele assinadas, reservando dos rendimentos aquela porção que se deva recolher ao cofre para o pagamento dos juros e amortização dos principais, para depois de extintas esses pagamentos, que devem ser certos e de inteiro crédito e confiança, passar o edifício e todos seus pertences ao domínio e propriedade do proprietário do terreno; ficando entretanto o dito e quanto nele houver com hipoteca legal, especial e privilegiada ao distrito dos referidos fundos. O Conde de Aguiar, do meu Conselho de Estado, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Brasil, o tenha assim entendido e faça executar com as ordens necessárias ao Intendente Geral de Polícia e mais estações onde convier.<sup>13</sup>

Ainda que parte dos recursos financeiros fosse oriundo de particulares, o mesmo decreto estabelecia algumas concessões importantes para o empresário: 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, da perfeita manutenção da casa. A edificação de um teatro “decente e adequado” à população encontra, portanto, amplo respaldo no poder público, a exemplo de diversas iniciativas de Dom João VI no sentido de proporcionar à cidade uma atmosfera de “civilização”.<sup>14</sup> Assim, em 12 de outubro de 1813, foi inaugurado o Real Teatro São João, com a apresentação de um drama lírico intitulado “O

<sup>13</sup> Coleção de Leis do Brasil de 1810 – Cartas de Lei, Alvarás, Decretos e Cartas Régias de 1810. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890, p. 112-113. Disponível em: <http://www2.camara.gov.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio/colecao1.html>. Acesso em: 01/11/2010.

<sup>14</sup> O impacto das medidas administrativas de Dom João VI no Brasil é ponto bastante explorado pela historiografia; para Oliveira Lima, iniciativas nos moldes da Missão Francesa, por exemplo, serviram como início de uma emancipação intelectual, que deveria ser propagada posteriormente. LIMA, Oliveira. **Dom João VI no Brasil**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 160-175.

Juramento dos Numes”, composto por Gastão Fausto da Câmara Coutinho. Nos anos seguintes, o palco do Real Teatro torna-se o local por excelência para a apresentação de óperas, gênero musical que ganhará em importância no decorrer do século XIX.

Mas antes de uma análise mais detalhada do repertório lírico apresentado no Real Teatro São João, cumpre citar a instituição musical de maior relevo no período: a Capela Real. Aliás, se a fundação de um “teatro decente” na capital concretizar-se-ia somente cinco anos após a chegada da corte, as medidas em favor da Capela foram bem mais céleres. O alvará de sua fundação tem a data de 15 de junho de 1808, pouco mais de três meses após o desembarque, indicando como novo endereço a Igreja do Carmo, contígua ao Real Palácio; no mesmo documento, são listados 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 ofícios 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 antiqüíssimo 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 [...].<sup>15</sup>

Além da transferência da sede, o mesmo documento indicava para a função de mestre de capela o padre Jose Mauricio Nunes Garcia<sup>16</sup>, 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 melhora nas condições da Sé, mas também, pelo apreço que a música sacra gozava ainda em Portugal, incentivada de maneira direta por Dom João V.<sup>17</sup> Já as obrigações inerentes à função de mestre de capela merecem uma descrição mais detalhada:

<sup>15</sup> Coleção de Leis do Brasil de 1810 – Cartas de Lei, Alvarás, Decretos e Cartas Régias de 1810. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891, p. 55-57. Disponível em: <http://www2.camara.gov.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio/colecao1.html>. Acesso em: 01/11/2010.

<sup>16</sup> Jose Mauricio Nunes Garcia (1767-1830) foi o mais importante músico do período colonial. Ordenado padre em 1792, ocupava o cargo de mestre-de-capela quando D. João VI chegou ao Rio de Janeiro, sendo mantido no mesmo cargo por ocasião da criação da Capela Real, em 1808. MARIZ, Vasco. **A Música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p. 56-60.

<sup>17</sup> De acordo com Vasco Mariz, o desenvolvimento musical da Capela Real de Lisboa atingiu seu auge nos reinados de D. João VI e D. João V. A Capela possuía uma das maiores bibliotecas musicais de toda a Europa, infelizmente destruída por um incêndio durante o terremoto de Lisboa, em 1755. “Dela restou apenas o catálogo,

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: [...].<sup>18</sup>

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.<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup>

No que tange à qualidade das apresentações musicais, são várias as referências sobre a excelência da música produzida no âmbito da instituição 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.<sup>21</sup>

---

com cerca de 5 mil obras impressas e manuscritas de mais de mil compositores, dos quais quarenta eram portugueses. MARIZ, Vasco. Op. Cit. p. 24.

<sup>18</sup> Estatutos da Capela Real. Citados por: ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo 1808-1865**. Rio de Janeiro: Ed. Tempo, 1967, vol. I, pág. 23.

<sup>19</sup> ANDRADE, Ayres de. Op. Cit., p. 24.

<sup>20</sup> O número citado e a divisão das funções por ordens foi retirado do levantamento realizado por Ayres de Andrade, a partir dos calendários das celebrações anuais realizadas pela Capela Real. ANDRADE, Ayres de. Op. Cit., p. 25. Já Vasco Mariz, a partir dos estatutos da entidade, fixa esse número em 81 para o ano de 1809. MARIZ, Vasco. Op. Cit., p. 38. Vale ressaltar as apresentações anuais poderia ultrapassar esse número, uma vez que nos estatutos constavam apenas as cerimônias religiosas obrigatórias, excetuando-se as comemorações especiais estipuladas pelo poder real.

<sup>21</sup> CALDCLEUGH, Alexander. **Travels in South America, during the years 1819-1821**. "In the opinion of most persons, the Royal Chapel afforded the greatest satisfaction to the lovers of music. Similarly arranged to that of Lisbon in former days, no expense was spared to render the performance fully worthy of the subject. Sopranos, as many as fourteen or fifteen, mingled their peculiar voices in the music of Portugal and the finest church composers, forming, on the whole, a strain of melody duly appreciated by foreigners in particular." London: 1897, p. 62-63.

A qualidade da música produzida na Capela era proporcional ao investimento de Dom João VI na instituição, já que a mesma empregava uma quantidade significativa de músicos, grande parte trazidos da Europa<sup>22</sup>. O quadro abaixo permite avaliar a quantidade e o crescimento do conjunto musical da instituição:

Tabela 1

Quadro evolutivo do número de músicos da Capela Real do Rio de Janeiro 1808-1821.

Ano	Mestres de capela	Organistas	Cantores	Instrumentistas	Regentes	S/ funções específicas	Total
1808-1809	1	1	15	5	1	2	25
1810	1	2	23	7	2	2	37
1811	2	2	31	8	2	4	49
1812	2	4	31	8	2	4	59
1813	2	3	34	14	3	6	62
1814	2	3	34	16	3	5	63
1815	2	3	34	17	3	5	64
1816	3	3	41	29	3	5	84
1817	3	3	44	45	3	5	103
1818	3	3	43	48	4	5	106
1819	3	3	43	48	4	5	106
1820	3	3	43	48	4	5	106
1821	3	3	45	48	4	5	108

Fonte: Alcington de Oliveira Cunha, **The Portuguese Royal Court and The Patronage of Sacred Music in Rio de Janeiro, 1808-1821**, Fort Worth, TX, School of Church Music Southwestern Baptist Theological Seminary, 1998. In: MONTEIRO, Mauricio. **A Construção do Gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro – 1808-1821**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008, pág. 219.

Além dos músicos permanentes, 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.<sup>23</sup> Além disso, a partir de 1822, as duas instituições passam a ser ligadas administrativamente, inclusive no tocante à folha de pagamentos, o que dificulta a identificação dos músicos pertencentes a uma ou outra casa.<sup>24</sup>

Entre os cantores empregados no conjunto vocal da Capela, merece destaque a presença dos *castratis*<sup>25</sup>, virtuosos que gozavam de grande prestígio na Europa.<sup>26</sup> Assim, o

<sup>22</sup> Uma descrição detalhada das alterações provocadas na prática vocal com a chegada de Dom João VI se encontra na obra de Alberto José Vieira Pacheco: 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, p. 53.

<sup>23</sup> Segundo Lino de Almeida Cardoso, as solenidades da realeza não vinculadas aos ritos sagrados poderiam ocorrer no Paço Imperial, na Quinta da Boa Vista ou ainda na Fazenda Santa Cruz. CARDOSO, Lino de Almeida. Op. Cit., p. 108

<sup>24</sup> Ibid., p. 110.

<sup>25</sup> Na definição de 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

empenho do poder real em dotar a cidade de uma instituição com capacidade de rivalizar com os grandes centros europeus, somado ao emprego dos *castratis*, revela ainda outro aspecto: a grande influência do estilo operístico italiano na música sacra produzida pela Capela Real.<sup>27</sup>

Essa influência da estética operística italiana no desenvolvimento do cenário musical da cidade tornou-se mais marcante principalmente a partir de 1811, quando José Mauricio deixa de ser o único responsável pela Capela Real, devido à chegada de Marcos Portugal<sup>28</sup>. O compositor e maestro português, de grande renome em Portugal e em alguns centros europeus, passa a dividir o posto de responsável pela instituição com José Mauricio, além de ser nomeado inspetor e diretor do Teatro Régio, posteriormente Real Teatro São João, nos dias em que o Príncipe Regente freqüentasse os espetáculos<sup>29</sup>. A relação entre os dois compositores mostra 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 Mauricio representaria uma escola tradicional, mais próxima de Haydn, suplantada pelo impulso modernizador da ópera italiana, representada por Marcos Portugal.<sup>30</sup> Embora o declínio do compositor de origem colonial possa ser relativizado, uma breve análise

---

sustentar a respiração, velocidade, domínio do timbre, extensão de três oitavas, expressividade, etc).” MASSIN, Jean, op. cit. p. 42.

<sup>26</sup> Para uma discussão detalhada sobre o impacto da presença dos castrati, consultar: 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.

<sup>27</sup> Ainda que os *castrati* também estivessem presentes na música sacra européia, no período destacado tais artistas haviam alcançando, na Europa, enorme sucesso nas apresentações operísticas. Por sua vez, na Europa o predomínio italiano na ópera remonta ao barroco: “Se situarmos o apogeu da música barroca por volta de 1750, não há como não nos impressionarmos com a importância adquirida pela ópera italiana e com a distância entre a forma a que então já havia chegado as primeiras experiências de um gênero que tinha apenas um século e meio de existência. Com exceção da França, onde ainda prevalecia a tragédia lírica herdeira de Lully, a ópera italiana apossou-se de toda a Europa. Reina soberana em Viena como em Madri, em Veneza como em Nápoles. Haendel a impôs na Inglaterra.” LABIE, Jean-François. A música vocal italiana de Pergolesi a Cimarosa. In: MASSIN, Jean. Op. cit., p. 648. 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 dos centros europeus, além do fato de Marcos Portugal ter realizado sua formação musical na Itália. MARIZ, Vasco. Op. Cit., p. 41.

<sup>28</sup> Marcos Portugal (1762-1830), compositor português cuja formação ocorreu na Itália, país em que compôs e encenou diversas óperas, com grande sucesso. Chegou ao Rio de Janeiro em 1811, passando a dividir o comando da Capela Real com o padre José Mauricio. MARIZ, Vasco. Op. Cit., p. 66-68.

<sup>29</sup> Lino de Almeida Cardoso 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 Mauricio 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, Lino de Almeida. Op. Cit. 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.

<sup>30</sup> “Quando a Família Real chega ao Brasil, encontra no Pe. Jose Maurício Nunes Garcia (1767-1830) o representante de uma ‘escola’ tradicional que se arcaizava rapidamente; a vinda de Marcos Portugal (1762-1830) corresponde ao impulso modernizador, europeizante, cosmopolita e, por tudo isso, estrangeiro, que a missão francesa havia introduzido nas artes plásticas.” MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira Vol. II (1794-1855)**. São Paulo: Cultrix, 1977, pág. 59.



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 Mauricio não aparece uma única vez como responsável pela direção musical, por ocasião de cerimônias de grande vulto, posição essa ocupada por Marcos Portugal<sup>31</sup>. 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.<sup>32</sup>

A presença constante do teatro lírico italiano no Rio de Janeiro pode ainda ser ilustrada pela relação das apresentações líricas nas casas teatrais que se sucederam na cidade. Até 1811, são citadas três óperas de composição de José Mauricio apresentadas; porém, a partir de 1811, Marcos Portugal parece dominar o programa dos Teatros Régio e São João, principalmente até 1817. Após essa data, o predomínio passa a ser das obras do compositor italiano Giacomo Rossini<sup>33</sup>, intercaladas por obras de outros autores italianos e do próprio Marcos Portugal.<sup>34</sup> Além disso, a partir do levantamento acima, é bem provável que o mesmo estivesse na regência das demais óperas encenadas no período uma vez que o compositor e maestro português havia alcançado um significativo reconhecimento em sua passagem pela Itália, quando teve cerca de 20 óperas encenadas nos palcos italiano. 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. Por outro lado, ainda que José Mauricio

<sup>31</sup> A relação das obras e dos respectivos responsáveis se encontra em: ANDRADE, Ayres de. Op. Cit., p. 30-36.

<sup>32</sup> KUHLE, Paulo Murgayar. **Cronologia da Ópera no Brasil – século XIX (Rio de Janeiro)**. Campinas: CEBAB, Instituto de Artes, UNICAMP, 2003.

<sup>33</sup> Giacomo Rossini (1792-1868), compôs cerca de quarenta óperas e é considerado um dos renovadores da ópera italiana no início do século XIX: “A ópera italiana vinha padecendo, até Rossini, de uma classificação muito rígida. A *opera buffa*, tendente ao teatro de caracteres burgueses, em que personagens saíam do repertório de uma vida cotidiana um pouco caricaturada, opunha-se à *opera seria*, que mal escapava aos cânones da beleza fixados por Métastase e cujas personagens eram tomadas, em sua grande maioria, à história ou à mitologia antigas. Com Rossini, dissipou-se essa rigidez na escolha dos temas. Pelo lado cômico, as coisas caminharam por sem mesmas. Era mais uma questão de música do que de escolha dos libretos, que por sinal passaram a envolver personagens ainda mais modernas, pois o autor tinha pouca atração pelas historietas de pastores e pastoras. Pelo lado dramático, a mudança é bem mais visível. Como reservatório de personagens, substituía-se o cenário antigo – história ou mito – por um contexto que os libretistas gostavam de situar entre a Idade Média e o Renascimento, épocas sobre as quais muitas vezes as noções que tinham eram bastante vagas: o estilo de praxe passou da toga heróica ao *purpoint* do trovador” LABIE, Jean-François. **A ópera italiana de Cherubini a Rossini**. In: MASSIN, Jean, op. cit., p. 654-655.

<sup>34</sup> De acordo com Paulo Murgayar Kuhl, as obras apresentadas por Marcos Portugal e José Mauricio Nunes Garcia são as seguintes: obras líricas de José Mauricio 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 amoré (1811; 1817); Demofonte (1811); A Saloia Enamorada (1812); Artaserse (1812); A Castanheira (1817;1827); Augurio di Felicità (1817); Merope (1817). KUHLE, Paulo Murgayar. Op. Cit., p. 03-15.

ocupasse o mais alto cargo na Capela Real, o mesmo ficou relegado a conduzir cerimônias secundárias na instituição, como, aliás, exigia a função de mestre de capela.<sup>35</sup>

A Capela Real, aliás, representava a melhor oportunidade de ascensão para um músico da época, seja pela visibilidade, seja pela remuneração. Em outras palavras, ainda que a dinamização da atividade musical tenha propiciado o aumento de oportunidades para os músicos, estas estavam restritas à Capela Real e algumas poucas igrejas, além do Real Teatro São João. O número de músicos empregados na Capela Real podia passar de uma centena, dependendo do período e da data a ser comemorada, divididos entre estrangeiros e profissionais formados no país. Mas havia espaço também para músicos não profissionais ou diletantes, principalmente em festas populares ou outros espaços públicos, espaços esses em que as exigências estéticas e de qualidade presentes nas instituições eram muito menores, possibilitando uma atividade mais lúdica e festiva.<sup>36</sup> Por outro lado, é inegável que as melhores colocações para os músicos encontravam-se no interior de instituições como a Capela Real e o Real Teatro São João. As duas instituições, como já notado, postulavam parâmetros muito restritos para a atividade musical, pautados pela tradição portuguesa na música sacra, no caso da Capela Real, e pela estética do teatro lírico italiano no Real Teatro São João. Mesmo o fato deste último ser um empreendimento particular, o que em tese o aproximaria de um público maior e menos sujeito às influências da Família Real, deve ser relativizado. Em primeiro lugar devido à pouca diferenciação do público, uma vez que apenas uma pequena parcela da população possuía condições de freqüentar os teatros; em segundo lugar, o empreendimento dependia em larga medida do poder público, principalmente no que se refere à concessão de loterias e benefícios, vitais para a manutenção de companhias líricas estrangeiras.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Não se pretende estabelecer nenhum grau de valoração das obras dos autores, apenas indicar que Marcos Portugal gozou de grande prestígio junto à corte, pelos motivos já citados. Além disso, o valor da obra de Jose Mauricio foi ressaltado por diversos autores, destacando-se os livros de Cleofe Person de Matos: “Catálogo Temático das obras do Padre José Mauricio Nunes Garcia” e “José Mauricio Nunes Garcia: biografia.”

<sup>36</sup> MONTEIRO, Mauricio. **A Construção do Gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro – 1808-1821**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008, pág. 215.

<sup>37</sup> Na obra “Mozart: Sociologia de um Gênio”, Norbert Elias sustenta que parte das dificuldades do compositor surgiram do embate entre um desejo de autonomia artística e a função social desempenhada pelos músicos na sociedade vienense: “Pois o padrão de produção musical de um artista da corte que trabalhasse para um empregador determinado, seguindo suas instruções e atendendo a suas necessidades, diferia extremamente, devido à composição social específica em que sua música tinha função, do novo padrão que gradualmente se formou ao se tornar regra a produção musical feita por artistas relativamente livres e que competiam por um público essencialmente anônimo. [...] No entanto, a dificuldade e o arrojo de tal passo só ficam claros se considerados no contexto mais amplo do desenvolvimento que da arte do artesão para a arte do artista, da produção artística encomendada por patronos específicos, normalmente pessoas de nível social superior, para a produção dirigida ao mercado anônimo, a um público, no geral, de nível igual ao do artista.” ELIAS, Norbert. **Mozart: Sociologia de um Gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995, págs. 44-50. A passagem tem por objetivo

A Independência e o Primeiro Reinado não alteraram o quadro que até então se desenhava em relação à música. No caso da Capela Real, artistas europeus de destaque permaneceram ligados à instituição mesmo após a partida de Dom João VI do Rio de Janeiro; soma-se a isso o fato do orçamento destinado à manutenção da Capela não ter sofrido alteração significativa, como mostra o levantamento junto ao relatório do Ministério da Fazenda.<sup>38</sup> O mesmo ocorreu ao Real Teatro São João, cujo proprietário, Fernando Jose de Almeida, recebeu, já em 1822, a concessão de uma loteria para regularização de dívidas junto ao Banco do Brasil.<sup>39</sup> Da mesma forma, 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 conseqüências 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 [...].<sup>40</sup>

As temporadas líricas seguiram, portanto, uma curva de desenvolvimento ascendente iniciada em 1813, com a fundação de Real Teatro São João. Entre 1822 até 1827, chama a atenção o quase predomínio das obras de Rossini, pontuadas por outros autores como Ferdinando Paer<sup>41</sup> e mesmo algumas obras de Marcos Portugal.<sup>42</sup>

Fundadas sob a égide do progresso, a música executada em tais instituições deveria responder a parâmetros bastante específicos. Nesse aspecto, outra instituição também chama a atenção no período: a Real Fazenda de Santa Cruz, propriedade incorporada aos bens da Coroa em 16 de outubro de 1761, em razão da expulsão dos jesuítas do território brasileiro.

---

ênfaticamente que no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XIX os músicos também estavam sujeitos a parâmetros restritos para o exercício da profissão, principalmente no interior de instituições como a Capela Real.

<sup>38</sup> Segundo Lino de Almeida Cardoso, em 1820 a Capela Real consumiu 83:030\$537; mais do que em 1824, 58:445\$898; porém menos do que em 1827 (102:856\$871).” CARDOSO, Lino de Almeida. Op. Cit., p. 184.

<sup>39</sup> CARDOSO, Lino de Almeida. Op. Cit., p. 186.

<sup>40</sup> Coleção das Leis do Brasil de 1824. Decretos, Cartas Imperiais e Alvarás de 1824. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1886, p. 54-55. Disponível em: <http://www2.camara.gov.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio/colecao2.html>. Consulta realizada em 01/11/2010

<sup>41</sup> Ferdinando Paer (1771-1839) foi um compositor secundário, que tornou-se célebre em Viena, em 1801, com a ópera *Acchille* e em Dresden, em 1804, com a ópera *Leonore*. LABIE, Jean-François. **A ópera de Cherubini a Rossini**. In: MASSIN, Jean. Op. cit., p. 651.

<sup>42</sup> KUHL, Paulo Mugayar. Op. cit., p. 03-15.

Convertida em residência de repouso de Dom João VI, a propriedade contava com um conjunto de músicos de origem escrava, formados naquele mesmo local, principalmente durante o período joanino. A formação de músicos teve início ainda no período em que a propriedade encontrava-se em poder dos jesuítas, com objetivo de tornar os escravos aptos para a participação nos cultos religiosos. Por sua vez, a administração real aprimorou essa característica nos anos posteriores a chegada da corte, principalmente para proporcionar à Dom João VI a execução de música de qualidade quando de suas estadas na fazenda. Paralelamente a tais atividades, esses mesmos músicos estavam presentes em algumas comemorações especiais fora dos limites da fazenda, ou mesmo pleiteando algum emprego no caso de conseguirem a alforria.<sup>43</sup>

No caso da Real Fazenda de Santa Cruz, a ênfase parece se encontrar menos na formação de músicos, do que na necessidade de formação de “artesãos” capazes de executar adequadamente determinada estética musical e de figurar nas apresentações sacras ou profanas do período.<sup>44</sup> Essa formação de músicos fora dos ambientes dos teatros e igrejas, como no caso da Fazenda Santa Cruz, tem por função, portanto, suprir as deficiências de tais profissionais, primeiro na própria fazenda, e, de maneira complementar, nos teatros da cidade. Ao menos nas instituições descritas, a participação de “músicos negros” indica menos o protagonismo dos escravos do que a falta de profissionais aptos para a participação em espetáculos teatrais. Não se pretende aqui negar as possíveis apropriações feitas pelos escravos das obras executadas. O que se pretende afirmar é que, mesmo desempenhando função de músico, os escravos ou músicos negros estavam inseridos dentro de regras específicas para o desempenho da atividade musical. Ou seja, se era permitido aos negros e mulatos desempenhar a função de músico na sociedade fluminense, a música de origem africana permanecia fora dos parâmetros aceitáveis para essa atividade.<sup>45</sup> A participação de músicos negros nas igrejas foi referida por vários escritores e viajantes, como mostra a crônica publicada no jornal “O Mercantil” em 1842:

Observa-se em muitas igrejas do Brasil os realejos suprimindo os órgãos; é um meio muito econômico na verdade, mas pouco decente; nada mais

---

<sup>43</sup> O histórico da Real Fazenda Santa Cruz bem como a descrição das atividades dos músicos pertencentes a ela encontra-se na obra “Os Músicos Negros”. SANTOS, Antonio Carlos. **Os Músicos Negros: escravos da Real Fazenda Santa Cruz no Rio de Janeiro 1808-1832**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009.

<sup>44</sup> A oposição entre “artistas” e “artesãos” é retirada da obra de Norbert Elias, citada anteriormente, e tem por objetivo enfatizar, mais uma vez, que a atividade musical na sociedade do período estava vinculada a exigências específicas. Assim, utilizando os conceitos construídos por Norbert Elias, defendemos que tanto para no caso da Fazenda Santa Cruz, mas também no interior da Capela Real, os músicos possuíam funções determinadas, assemelhando-se a artesãos, em oposição a uma atividade mais livre. ELIAS, Norbert. Op. Cit. p. 44-50.

<sup>45</sup> A afirmação refere-se, logicamente, à atividade musical no interior das instituições citadas, e pautada por um ideal de progresso e civilização nos termos descritos até o momento.

ridículo do que entrar num templo, ver sair o padre para o altar e ouvir um o negro no coreto rodar o realejo, que geralmente só contém destas árias populares que nenhum cabimento deveriam ter na casa do Senhor. Entra-se na dúvida se estamos na igreja ou num Cosmorama e teatrinho de bonecos!<sup>46</sup>

Assim, é possível concluir que, se tal prática foi comum nos oitocentos, nem por isso ela era considerada adequada. A partir do exposto acima, tanto a Capela Real quanto o Real Teatro São João aparecem como instituições normativas; no âmbito dessas duas instituições a união entre a atividade musical e um ideal de progresso alcança notável expressão. Como visto acima, em ambos a ópera italiana surge como estética máxima; tal proeminência foi uma constante durante grande parte do século XIX, ou seja, representou o que de mais elevado uma sociedade civilizada poderia produzir em matéria de música.

## 1.2 Interlúdio.

Como visto acima, a Independência não trouxe impacto negativo para a atividade musical no Rio de Janeiro; ao contrário, observa-se mesmo um aumento do número de óperas apresentadas no Teatro São João, depois renomeado com São Pedro de Alcântara. Porém, o mesmo não se pode dizer do período iniciado pela abdicação de Dom Pedro I, em 1831, e o posterior período regencial. Durante toda a década de 30 do Oitocentos, o desenvolvimento alcançado durante o período joanino e o primeiro reinado sofreu um grande retrocesso, motivado, sobretudo, pelas dificuldades financeiras do Estado no período. Esse retrocesso, obviamente, foi motivado pela dependência da Capela Real e do Teatro São Pedro de vultuosos incentivos públicos. Esse último, ainda que propriedade particular, tinha na concessão de diversas loterias importante respaldo para a manutenção de companhias estrangeiras, e, conseqüentemente, de temporadas líricas luxuosas. Tal dependência fez com que a atividade musical no âmbito dessas instituições decaísse de maneira brusca a partir da abdicação de Dom Pedro I, permanecendo quase estagnada durante todo o período regencial.

Se até 1831 o palco do Teatro São Pedro assistiu às encenações das óperas de Rossini e outros nomes do teatro lírico italiano, a partir de setembro daquele ano as apresentações cessaram por completo, retornando apenas em 1844. No lugar das temporadas líricas no Teatro, a cidade passou a contar com duas casas teatrais menores, e ao invés de obras completas, apenas trechos de óperas e obras instrumentais. Foram dois os teatros surgidos no período, o primeiro foi fundado em 1829 sob a denominação de Teatro da Rua dos Arcos;

<sup>46</sup> “O Mercantil”. In: ANDRADE, Ayres de. Op. cit., p. 221.

ainda que reformado em 1832, a casa consistiu em um empreendimento de expressão e alcance restrito. O segundo teatro surgiu em 1833, por ação de uma sociedade formada por vários artistas<sup>47</sup> que empreenderam a construção de um edifício conhecido como Teatro da Praia de Dom Manuel, e posteriormente, em 1838, renomeado Teatro São Januário, em homenagem à Princesa Imperial.<sup>48</sup>

A Capela Real também viveu um período de crise, afinal, a instituição dependia diretamente dos cofres públicos. Já em 1831, a Câmara aprovou uma redução drástica no orçamento destinado à Capela: dos 73 contos de réis estimados inicialmente, o montante dirigido para a instituição resumiu-se a 56 contos de réis. Conseqüentemente, a parcela desse valor destinada a manutenção dos músicos e cantores também sofreu drástica redução, passando dos cerca de 23 contos de réis do ano anterior para pouco mais de 10 contos de réis.<sup>49</sup> Se não bastasse a redução orçamentária, situação aliás que perdurou durante os 11 anos subseqüentes, o ano de 1831 marca também a morte dos dois mestres de capela, Jose Mauricio e Marcos Portugal. Assim, dos cerca de 50 músicos, o conjunto musical da Capela foi reduzido a apenas 28: 2 organistas, 24 cantores e 4 instrumentistas.<sup>50</sup>

Embora a atividade musical tenha decaído no interior das duas mais importantes instituições dos anos precedentes, a música se fez presente em outros locais e por intermédio de novas organizações, caso das sociedades musicais. Uma delas, fundada por Francisco Manuel da Silva em 1833, intitulava-se Sociedade Beneficência Musical, assim descrita por Ayres de Andrade:

Em 1833 Francisco Manuel da Silva colocava-se a frente de um movimento tendo por finalidade a fundação de uma sociedade de amparo aos músicos, desempenhando, paralelamente, a função cultural. Uma sociedade, em suma, representando um misto de instituição beneficente e centro de fomento musical. Era como uma versão da antiga Irmandade de Santa Cecília com outro nome e programa de ação mais condizente com o espírito da época.<sup>51</sup>

O espírito da época, aludido pelo autor, certamente se refere às ausências das temporadas líricas na cidade e da precariedade da música executada na Capela Real. A Sociedade de Beneficência Musical veio de certa forma preencher o espaço da Sociedade de Santa Cecília,

---

<sup>47</sup> O “Jornal do Comércio” publicou em 28 de agosto de 1833 os nomes dos sócios que fundaram o Teatro Particular das Rua dos Arcos: Ludovina Soares da Costa, Maria Soares do Nascimento, Teresa Soares, Ricardina Soares, Vítor Porfírio de Borja, João Evangelista da Costa, José Jacó Quezado, Manoel Soares, Bento José Fernando Caqueirada, Camilo José do Rosário Guedes, José Maria do Nascimento, João Evangelista Junior e Antonio Soares. In: CARDOSO, Lino de Almeida. Op.Cit. p. 312.

<sup>48</sup> Ibid., p. 312-313.

<sup>49</sup> Ibid., p. 257-258.

<sup>50</sup> ANDRADE, Ayres de. Op. Cit., p. 164.

<sup>51</sup> Ibid., p. 175.

na forma de uma entidade profissional com o objetivo de proteger os interesses dos músicos por meio de auxílio mútuo através de contribuição dos membros, além de promover concertos ou “academias”.<sup>52</sup>

Da mesma forma, outras organizações com objetivos semelhantes surgiram na cidade, caso da Sociedade Filarmônica e da Assembléia Estrangeira. A primeira, fundada em 1835, tinha por objetivo reunir “pessoas nacionais e estrangeiras de um ou outro sexo, destinados a promover a execução de música vocal e instrumental, afim de se instruírem e recrearem mutuamente.”<sup>53</sup> Já em relação à Assembléia Estrangeira, o periódico “Correio das Modas” traz duas referências em momentos distintos, permitindo identificar suas duas principais atividades: em primeiro lugar, além do caráter associativo nos moldes da Sociedade Filarmônica, a Assembléia tinha como uma de suas principais atividades a organização de bailes para os sócios:

Na Capital do Império dois bailes distintos lutam à porfia para excederem-se na profusão e na magnificência. Um é o do Catete e o outro o dos Estrangeiros. A boa harmonia e a ordem, a magnificência e os divertimentos, a boa escolha das pessoas convidadas, tornam estes dois bailes sobremaneira apazíveis.<sup>54</sup>

Ou seja, na falta de apresentações regulares nos teatros da cidade, as sociedades permitiram ao público fluminense manter contato com a música produzida na Europa. Outra atividade de extrema importância da associação consistia na organização de concertos ou “academias”, como mostra um programa da apresentação da Assembléia Estrangeira, publicado no mesmo “Correio das Modas” em 1839:

Primeira parte

Robert-le-Diable (abertura) Meyerbeer. – Les Laveuses du Couvent (quadrilha de Musard) motivos de A. Grisar. – Grande, Bela e Difícil Valsa Alemã, Strauss. – Variações Concertantes para piano e rabeca, executadas pelos Srs. Schmidt e Neyts, por Lafont e Herz. – Le Domino Noir (quadrilha de Musard) motivos de Auber. – Grande Sinfonia em ut maior, Beethoven.

Segunda Parte

Guilherme Tell (abertura), Rossini. – Ária variada para cornet à pistons, executadas pelo Sr. Cavalier, Dufréne. – Les Échos (quadrilha) Musard. – Le Serment (abertura) Auber. – Variações para piano, de Herz, executadas pelo Sr. Neyts. – I Puritani (quadrilha de Musard), motivos de Bellini. – Grande Galope Final, Tolbeeque.<sup>55</sup>

<sup>52</sup> CARDOSO, Lino de Almeida. Op. Cit., p. 316.

<sup>53</sup> Estatutos da Sociedade Filarmônica. Rio de Janeiro: Imprensa Americana, 1840, p. s/n. In: CARDOSO, Lino de Almeida. Op. Cit., p. 322.

<sup>54</sup> Correio das Modas: Jornal crítico, literário das modas, bailes, theatros, etc. Rio de Janeiro, 1839, vol. 1.

<sup>55</sup> Correio das Modas: Jornal crítico, literário das modas, bailes, theatros, etc. Rio de Janeiro, 1839, vol. 1, p. 50.

O programa acima permite identificar as principais características do repertório executado pelas sociedades musicais do período: além das quadrilhas e valsas, o programa é composto exclusivamente por obras instrumentais.<sup>56</sup> Sem a presença de cantores líricos, as óperas, no caso do programa reproduzido acima, ficaram restritas a execução de aberturas de Rossini e Meyerbeer.<sup>57</sup> No entanto, algumas sociedades na tentativa de suprir a carência desse gênero nos palcos da cidade mantinham em seus quadros cantores líricos para a execução de trechos de óperas, como foi o caso da Sociedade Beneficência Musical.<sup>58</sup>

Em 1854 Manoel de Araújo Porto Alegre, ao se referir a Sociedade Filarmônica, sintetizou bem a importância de tais sociedades no período:

A Filarmônica foi uma filha da necessidade, que engrandeceu, brilhou e adornou a sua época enquanto não preencheu sua missão; porque logo que o gosto da música se generalizou e reapareceu a necessidade do teatro italiano e se formaram espetáculos líricos, a sua queda era inevitável. Os sacrifícios dos sócios eram todos por amor da música, eram todos por essa necessidade que devia minorar com a presença dos espetáculos líricos e suas diárias representações. E já ninguém fala da Sociedade Filarmônica, daquela brilhante reunião de formosas cantoras, de artistas e de amadores! Já ninguém lembra que ela foi saudar o novo Imperador e de que este lá ia passar noites harmoniosas! Já ninguém se lembra dessas amáveis senhoras que tanto se distinguiram pelo seu talento, assiduidade e modéstia; e talvez ninguém se recorde de que o teatro lírico e os sacrifícios que por ele faz o Governo sejam devidos aos triunfos e aos esforços da Sociedade Filarmônica.<sup>59</sup>

Portanto, se tais sociedades tinham por objetivo preencher uma lacuna no cenário musical da cidade, o retorno das temporadas líricas conseqüentemente retirou grande parte da importância desse tipo de organização.

<sup>56</sup> Entre os compositores citados no programa, convém destacar Daniel François Esprit Auber (1782-1871), representante maior da *opéra comique* francesa no início do século XIX, além dos nomes de Rossini, Bellini e Meyerbeer. Por sua vez, as peças instrumentais são representadas principalmente por Beethoven, com a execução de sua Sinfonia nº 1 em Dó Maior; em valsa de Johann Strauss I; e o compositor francês Philip Musard.

<sup>57</sup> Giacomo Meyerbeer (1791-1864), compositor italiano, alcançou renome na França, sendo considerado o mais importante compositor dramático do período. Em parceria com o libretista Eugène Scribe, compôs óperas de grande sucesso, como “Robert Le Diable” (Roberto, o diabo), em 1831, “Les Huguenots” (Os Huguenotes), em 1849, e “L’africane” (A Africana), em 1865. GOLDET, Stéphane. **A música francesa e o reinado de Eugène Scribe**. MASSIN, Jean, op. cit., p. 695.

<sup>58</sup> Segundo Ayres de Andrade, os concertos da Beneficência Musical apresentam os seguintes nomes: “Nos primeiros anos repetem-se com frequência os nomes de Francisco Manuel da Silva, como regente de orquestra; do tenor Gabriel Fernandes Trindade, também violinista de valor; do viola e tenor Cândido Inácio da Silva; de Francisco da Mota, tocador de corn Inglês, flauta e fagote; de João Bartolomeu Klier, clarinete, e Desidério Dorison, trompete, além de outros instrumentistas e cantores, entre estes Fasciotti e João dos Reis.” ANDRADE, Ayres de. Op. Cit. p. 176.

<sup>59</sup> PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. **Os Nossos Artistas**. In: **Revista Guanabara: Artística, Científica e Litteraria**. Tomo II, Rio de Janeiro: 1854, p. 273.



Esse retorno das óperas ao Rio de Janeiro se deu em 1844, com a estréia da ópera “Norma”, de Vincenzo Bellini<sup>60</sup>, pela nova companhia italiana, ainda que, desde o final da década de 30 do Oitocentos, possam ser observadas providências no sentido de restabelecer o teatro lírico no Rio de Janeiro. Assim, em 1837, uma sociedade de acionistas organizou-se para reestruturar o abandonado “Teatro Constitucional Fluminense”, antigo “Teatro São Pedro de Alcântara”.<sup>61</sup> Essa reestruturação, embora liderada por particulares, pleiteou junto a Câmara a concessão de duas loterias anuais para o financiamento e manutenção do teatro, prática corrente durante o século XIX. Em maio do mesmo ano, o *Jornal de Debates Políticos e Literários* posiciona-se a respeito do projeto encaminhado aos deputados:

Acha-se organizada uma companhia, cujo fim é o elevar o Teatro Constitucional Fluminense de S. Pedro à altura das exigências da nossa civilização, enriquecendo-a com a presença dos melhores artistas estrangeiros, tanto na dança, como nas óperas. O capital reunido para este objeto orça à 30:000\$000 de rs. A sociedade acaba de dirigir à Câmara dos Deputados uma petição para a concessão de duas loterias anuais. Nós cremos que a Câmara dará a devida importância à esta petição; quando tão belas missões têm os Teatros em todas as nações cultas, não pode o Brasil pôr-se fora da linha, negligenciando tal objeto. Não só no Brasil, como nas nações as mais ricas, as grandezas das empresas de Teatro sobrepujam de muito as forças individuais, e a maior parte dos governos as animam e mantêm com largos subsídios. [...] Todos eles com razão consideram os Teatros, quando bem organizados, como um poderoso instrumento de civilização, como um meio de moralidade, e instrução popular, como uma carreira aberta diante o gênio das artes, e enfim como um meio de prender mais energicamente os cidadãos à pátria, pelos prazeres que realçam a vida social e douram a existência.<sup>62</sup>

A função dos teatros e dos espetáculos não era, portanto, simplesmente proporcionar um mero divertimento à população; ao contrário, desde o período joanino a música era considerada como um importante fator para a construção de uma nação civilizada nos moldes europeus. Mesmo que tal postulado fosse defendido anteriormente, foi a partir de Dom João VI que a junção entre música e civilização foi mais marcante, principalmente considerando-se o empenho do monarca em erguer nos trópicos instituições similares às europeias, como foi o caso da Capela Real e do Real Teatro São João. Mesmo o declínio da atividade musical iniciado com a abdicação de Dom Pedro I não alterou essa percepção, ou seja, o espaço ocupado pela música européia, e pelo teatro lírico em particular, como evocação de um ideal

<sup>60</sup> Vincenzo Bellini (1801-1835), compôs cerca de dez óperas, sendo “Norma” uma de suas composições mais famosas. A ópera estreou em 1831, na cidade de Milão.

<sup>61</sup> O teatro havia sido renomeado logo após a abdicação de Dom Pedro I, em 1831.

<sup>62</sup> *Jornal de debates políticos e literários*, 27 de maio de 1837. Citado por: CARDOSO, Lino. Op. Cit., p. 277.

de progresso e civilização a ser alcançado, permaneceu inalterado.<sup>63</sup> Nada mais natural, portanto, do que os esforços em favor do fomento da atividade musical no Rio de Janeiro voltarem-se mais uma vez para a recuperação do Teatro Constitucional Fluminense e para o restabelecimento das temporadas líricas.

Do mesmo modo a Capela Real também foi alvo de uma tentativa de revitalização, embora sem alcançar o nível de produção observado a partir do desembarque da corte em 1808. As melhorias nas condições da instituição religiosa tiveram início com a nomeação de Francisco Manuel da Silva para mestre de capela em 1842; no mesmo ano, o novo responsável encaminha um pedido para a contratação de novos músicos junto ao secretário de Estado dos Negócios da Justiça, com esclarecimentos acerca da situação precária em que se encontrava a capela:

Na qualidade de Mestres de Música da Imperial Capela, impelidos pelo zelo de não ver deslumbrada a dignidade da mesma Capela, ousamos submeter à consideração de V. Exa. As necessidades mais urgentes da repartição a nosso cargo. Reclama providência o Orgão, que, pelo estado ruinoso em que se acha, ameaça ficar, talvez, dentro de poucos meses, de todo inutilizado.<sup>64</sup>

O pedido foi atendido, sendo autorizada a contratação de profissionais de canto e instrumentistas, e conseqüentemente atenuando-se em parte a precariedade das execuções na Capela Real.<sup>65</sup> Porém, cabe ainda destacar outro fator relativo à música religiosa no período, como mostra o trecho abaixo, publicado no periódico “O Mercantil”:

Admira e surpreende bastante que os sacerdotes encarregados de manter a ordem, o respeito e a devida seriedade nos templos da nossa santa religião, e que muitas vezes se mostram zelosos em extremo por coisas bem fúteis, não hajam notado o escândalo a que tem chegado em nossos templos a música sacra, absolutamente suplantada pela música profana que dos teatros veio invadir e poluir as casas de oração!<sup>66</sup>

A observação acima tem relação direta com o aspecto referido anteriormente, ou seja, o primado da ópera no cenário musical fluminense não se restringiu, às temporadas líricas do Teatro Constitucional Fluminense, alcançando inclusive a música religiosa, situação essa bastante similar à observada durante o período joanino e o primeiro reinado.

A primazia do teatro lírico italiano no Rio de Janeiro, descrita acima, permite desenvolver algumas considerações sobre o lugar ocupado pela música no período.

<sup>63</sup> Como pode ser observado não apenas pelo texto acima, mas também pelo de Manuel de Araújo Porto Alegre e pelas sociedades e concertos no período.

<sup>64</sup> Relatório da Capela Imperial: 10 de novembro de 1842. In: ANDRADE, Ayres de. Op. Cit., v. I, p. 215-216.

<sup>65</sup> Segundo Lino de Almeida Cardoso, no segundo quartel de 1843-1844 o conjunto da Capela passaria a contar com 53 integrantes no total. CARDOSO, Lino de Almeida. Op. Cit., p. 236.

<sup>66</sup> O Mercantil. In: ANDRADE, Ayres de. Op. Cit., v. I, p. 220.

Recorrendo mais uma vez ao artigo de Araujo Porte Alegre, é possível concluir que, se o desenvolvimento das nações encontra seu correlato no desenvolvimento da arte musical, a presença da música de origem européia era considerada evidência inequívoca do progresso do país. Essa relação tornar-se-á ainda mais clara a partir da análise dos textos sobre a música do período, análise empreendida no segundo capítulo da dissertação. No momento, vale ressaltar que essa estreita ligação entre música e progresso, esteve presente em diversas iniciativas do poder público; como observado pela descrição de diversas instituições, o Estado teve papel primordial na fundação e manutenção de entidades como a Capela Real e o Real Teatro São João, inclusive dando suporte financeiro para a contratação de músicos e companhias líricas européias.

Assim, quando das primeiras tentativas de estabelecimento de um Conservatório de Música na cidade, a cobrança de ações consistentes do poder público em favor da criação da instituição encontrou justificativa na relação entre a arte e o progresso da nação. Em outras palavras, a necessidade de formação de cantores e músicos qualificados para os palcos era essencial para o desenvolvimento não apenas da música, mas da nação como um todo. A petição encaminhada à Câmara dos Deputados em 23 de junho de 1841, subscrita por sete professores de música em nome da Sociedade Beneficência Musical, mostra de maneira clara os ideais presente na fundação do Conservatório:

A Capital do Império, senhores, terá de ver bem depressa a época em que para a Capela Imperial não haja professores precisos, e que igualmente não se possa entreter o Teatro Nacional, se um conservatório não for imediatamente criado a fim de abrir mais uma carreira a nossa mocidade talentosa de ambos os sexos, e promover assim a moralidade pública; um conservatório onde se possam aproveitar as excelentes disposições dos brasileiros, e onde se façam ótimos artistas que vão enriquecer o teatro, mesmo como cantores, visto que esses só podem vir da Europa por imensos sacrifícios. Se, pois, um conservatório não vier como âncora das artes no Brasil, abrilhantar o culto e iluminar o teatro, qual será o nosso estado relativo à música quando mais alguns anos forem passados? A Sociedade Musical já impediu, senhores, a ruína total da música e apesar de seus esforços não pode de maneira alguma fazê-la progredir sem o vosso auxílio. A missão de conservar está realizada mas esta não pode durar se a criação de novos artistas não vierem substituir aqueles que desaparecem pra sempre.<sup>67</sup>

Em decreto de 27 de novembro de 1841, foram concedidas duas loterias anuais em favor da Sociedade Beneficência, visando o estabelecimento do Conservatório. Mas os termos para a organização da instituição foram declarados apenas seis anos depois, em 1847, através do

---

<sup>67</sup> MAZZIOTTI, Fortunato. Requerimento encaminhado ao Ministério do Império por Fortunato Mazziotti e outro professores de música, solicitando a criação de conservatório de música e a concessão de duas loterias anuais, por espaço de oito anos em nome da Sociedade Musical. 1841 In: CARDOSO, Lino de Almeida. Op. Cit., p. 320.

decreto nº 496, de 21 de janeiro. Os dois primeiros artigos estabelecem os objetivos e as aulas a serem ministradas:

Art. 1º. O Conservatório de Música que, na conformidade do Decreto nº 238, de 27 de novembro de 1841, tem de fundar a Sociedade de Música desta Corte, terá por fim, não só instruir na Arte da Música as pessoas de ambos os sexos, que a ela quiserem dedicar-se, mas também formar artistas que possam satisfazer as exigências do Culto e do Teatro.

Art. 2º. Constará o Conservatório das seguintes aulas:

1ª. De rudimentos, preparatórios e solfejos.

2ª. De canto para o sexo masculino.

3ª. De rudimentos e canto para o sexo feminino.

4ª. De instrumentos de corda.

5ª. De instrumentos de sopro.

6ª. De Harmonia e Composição.<sup>68</sup>

O Conservatório, no entanto, iniciou suas atividades apenas em 13 de agosto de 1848 com o curso de canto e solfejo masculino e enfrentou dificuldades financeiras logo em seus primeiros anos, pois o compromisso da realização de duas loterias anuais não se concretizou. O segundo sorteio aconteceu em 13 de novembro de 1852, mais de cinco anos depois do primeiro, e os fundos arrecadados nessa segunda oportunidade foram revertidos para a criação do segundo curso planejado, ou seja, aulas de canto voltadas para o sexo feminino. A partir de decreto de 23 de janeiro de 1855, a instituição sofre várias mudanças, a começar por uma nova organização e instalação de novos cursos. Aos dois cursos de canto já instalados, somam-se os de acompanhamento e órgão, dois de instrumentos de corda e dois de sopro. Além disso, em 14 de maio do mesmo ano, o Conservatório era anexado à Academia de Belas Artes.<sup>69</sup> Apesar das muitas dificuldades, a instituição figurou como uma das principais instituições musicais da segunda metade do século XIX, formando inclusive o compositor Carlos Gomes, que mais tarde estrearia sua ópera “Il Guarany” em Milão.

### 1.3 A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional.

Em 1844, com a estréia de Norma nos palcos cariocas, os espetáculos líricos retomaram a proeminência no cenário musical da cidade, uma vez que, além das 20 apresentações da ópera de Bellini, outras oito obras são levadas a cena no Teatro São Pedro de Alcântara no mesmo ano, num total de 74 récitas. As apresentações seguem no mesmo ritmo

<sup>68</sup> Decreto 496, 21 de Janeiro de 1847. **Coleção de Leis do Império do Brasil**, Tomo X, Parte II. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1848, p.10-13.

<sup>69</sup> Decreto 1.542, 23 de Janeiro de 1855; e Decreto 1603, 14 de Maio de 1855. **Coleção de Leis do Império do Brasil**, Tomo XVIII, Parte II. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1855, p. 54-57; 402-429.

nos anos posteriores, com a realização de cerca de 50 récitas por ano entre 1846 a 1851. No repertório figuravam não apenas rerepresentações de óperas de sucesso nos palcos cariocas, como a já citada “Norma”, como também estréias de obras recém lançadas na Europa, destaque para, “Ernani”<sup>70</sup>, composição do italiano Giuseppe Verdi<sup>71</sup>, levada a cena no São Pedro de Alcântara apenas dois anos depois de sua estréia nos palcos europeus.

Em 1851, novo incêndio no edifício do Teatro São Pedro de Alcântara, único com estrutura suficiente para abrigar as temporadas líricas, interromperia as récitas até o ano seguinte. Com o incêndio no principal teatro da cidade, as atenções se voltam para o Teatro de São Januário, que, embora de proporções bastante inferiores em relação ao primeiro, constituía a única alternativa viável para a continuação imediata das apresentações líricas. Dessa forma, mediante a uma pequena reforma, a temporada de óperas de 1852 foi aberta naquele prédio, com apresentações realizadas entre 01 de janeiro a 19 de março do mesmo ano. A partir de 25 de março, as apresentações passaram a ocorrer no Teatro Provisório, construído em apenas seis meses e com estrutura semelhante a do Teatro de São Pedro. Dois anos depois, o Teatro Provisório foi renomeado como Teatro Lírico Fluminense, passando assim a figurar como o centro musical da cidade e recebendo as temporadas líricas até o ano de 1875, embora, como o próprio nome revele, o edifício possuísse inicialmente um caráter temporário, destinando-se a figurar em segundo plano com a reconstrução do São Pedro de Alcântara. O período entre 1853 a 1858 representa o ápice do teatro lírico no Rio de Janeiro, com as temporadas líricas alcançando grande sucesso: algumas temporadas ultrapassam o número de cem récitas realizadas, entre estréias e rerepresentações, como foi o caso do ano de 1855, com a ocorrência de 117 encenações líricas.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> A ópera “Ernani” estreou na Europa em 1844, e chegou ao Rio de Janeiro em 1846.

<sup>71</sup> Giuseppe Verdi (1813-1901) foi um dos mais importantes compositores italianos, considerado um renovador do gênero operístico, principalmente com a estréia de *Nabucco*, em 1842: “A curto prazo, a importância de *Nabucco* não foi grande – o tempo das revoltas ainda não chegara -, mas sua influência cultural foi enorme. A ópera, que não passava de um divertimento, como um romance de leitura fácil, de algo perfeito para se passar uma noite agradável, tornou-se o mais profundamente sincero modo de expressão que podiam os italianos então permitir-se. (...) A força de persuasão era ainda maior pelo fato de que apoiava-se na voz, e o caráter cênico do gênero sempre permitia fazer alusões, mais ou menos diretas ou mais ou menos conscientes, às questões de momento.” Além disso, o mesmo autor assinala a dimensão política das obras de Verdi, consideradas hinos da unificação italiana, caso por exemplo da ópera *Nabucco*: “Em 9 de maio de 1842, *Nabucco*, que logo se tornou o nome oficial da ópera, foi recebida com triunfo no Scala. Do dia para a noite, o nome de Verdi ficou famoso. (...) O sucesso havia sido imediato e geral. Os italianos bem depressa identificaram com seu próprio infortúnio o canto de lamentação do povo hebreu. O coral *Va Pensiero* haveria de tornar-se, na Itália, por muitas gerações, mais importante que os hinos nacionais, os quais iam variando de acordo com os regimes políticos”. LABIE < Jean-François. **A Ópera Italiana: Donizetti, Bellini, Verdi**. In: Massin, Jean. Op. Cit., p. 680.

<sup>72</sup> A relação das temporadas líricas e das óperas apresentadas na cidade no período encontra-se na obra de Ayres de Andrade. ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo 1808-1865**. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1967, v. II, p. 47-61.

Logo após a retomada das temporadas líricas, outro importante tópico veio juntar-se ao tema da música como parte de uma cruzada civilizatória nos trópicos:<sup>73</sup> assim como observado também em outras esferas artísticas, a constituição de uma música nacional aparece como ponto central em vários discursos do período. Circunscrevendo o tema apenas ao teatro dramático, Gonçalves de Magalhães trata da questão do nacionalismo no texto “Breve Notícia sobre Antonio Jose da Silva”, de 1839:

Desejando encetar minha carreira dramática por um assunto nacional, nenhum me pareceu mais capaz de despertar as simpatias e as paixões trágicas do que este. As desgraças de um literato, de um poeta, que concorreu para glória nacional, não podem deixar de excitar interesse e amor, ao menos no nosso país; e tanto mais deve esta lição importante, quanto a miséria e o abandono é o fim de quase todos os poetas portugueses e brasileiros.<sup>74</sup>

O objetivo do autor, ao adotar como assunto um personagem nacional, não é senão contribuir para a glória e elevação da arte dramática no país. Outros autores do período, como Émile Adet e Manoel de Araújo Porte Alegre tomaram por objeto de discussão o desenvolvimento e criação de um teatro dramático nacional, o que possibilita estabelecer um paralelo entre a música e as demais artes.<sup>75</sup>

No que se refere à música, tal preocupação já havia se manifestado nos anos precedentes, como bem mostra o artigo de Araújo Porto Alegre citado no início do texto. Porém, a partir de meados da década de 40 do Oitocentos, o projeto de edificação de uma música nacional ganha contornos mais precisos e ações mais direcionadas, como a já citada criação de um Conservatório de Música. No entanto, as reflexões a respeito da criação de uma música de inspiração nacionalista não alcançam necessariamente a estética musical então em voga; ao contrário, as discussões acerca da música nacional contemplavam invariavelmente aspectos extra musicais. Ou seja, mais do que a criação de uma música nacional, cumpria nacionalizar o teatro lírico italiano a partir das regras estabelecidas no âmbito de diversas instituições, principalmente na Imperial Academia de Música e Ópera Nacional.

<sup>73</sup> O termo “cruzada civilizatória” é retirado da obra de Jean Marcel Carvalho França: “Data desse período o desencadeamento de um processo que, sem nenhum exagero, poderia ser denominado *cruzada civilizatória*, uma cruzada onde o que estava em jogo, e isso sobretudo depois da Independência em 1822, era, de um lado, a constituição de um povo razoavelmente patriota, ordeiro e trabalhador, de uma povo apto a se engajar na nova sociedade que nascia, e, de outro lado, a construção de uma cultura que pudesse ser chamada de nacional”. FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. **Literatura e Sociedade no Rio de Janeiro oitocentista**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999, p.09-13.

<sup>74</sup> MAGALHÃES, Gonçalves de. **Breve Notícia sobre Antonio Jose da Silva**. Rio de Janeiro, Garnier, 1865, p. 3-8. In: FARIA, João Roberto. **Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 325-327.

<sup>75</sup> “Da arte dramática no Brasil”, texto de autoria de Émile Adet publicado em 1844, e “O Nosso Teatro Dramático”, de Araújo Porto Alegre datado de 1852, são dois exemplos da tópica pela criação de um teatro dramático nacional.

Entretanto, mesmo antes da fundação da Imperial Academia, a primeira iniciativa mais significativa no sentido de criar uma ópera nacional ocorreu em 1852. Em relatório enviado a Dom Pedro II, o diretor do Teatro Provisório, João Antonio Miranda, manifesta seu desejo em levar aos palcos uma ópera nacional nos seguintes termos:

Quero fazer representar no dia 07 de setembro uma ópera em italiano, cujo assunto seja nacional. Para esse fim recorri já hoje a Porto Alegre. Acham-se todos entusiasmados com essa idéia e Madame Stoltz é a primeira, depois de mim, que se coloca a frente de uma inovação que deve animar o teatro, sacudindo-lhe o torpor em que parecia submergido.<sup>76</sup>

Quatro anos após esse despacho, mais exatamente em 27 de novembro de 1856, no intervalo de um espetáculo no Teatro Lírico Fluminense, foi representada não uma ópera em italiano, mas uma cena cantada em português.<sup>77</sup> Intitulada “Véspera dos Guararapes”, a cena tinha por inspiração um episódio da guerra contra os holandeses em Pernambuco, alcançando significativa repercussão em alguns jornais da época.<sup>78</sup>

Ainda em 1852, em outra iniciativa do diretor do Teatro Lírico Fluminense, antigo Provisório, foi lançado um concurso para a composição de um libreto obedecendo aos mesmos parâmetros descritos anteriormente: a partir da estética da ópera italiana, os autores deveriam escrever um libreto tratando de assunto nacional. Como resultado, três libretos foram apresentados à comissão responsável pela avaliação dos versos: “Moema e Paraguaçu”, de Francisco Bonifácio de Abreu, “Moema”, de Miguel Alves Vilela, e “Lindóia”, de autoria de Ernesto Ferreira de França Filho. Como o próprio título das composições deixa entrever, todas as obras possuem como tema o indianismo. Outra tentativa no gênero ocorre em 1854, quando Adolf Maersch compõe uma partitura a partir de um libreto do italiano Luiz Vicente De Simoni, intitulado “Marília de Itamaracá”. No entanto a obra nunca chegou aos palcos, restringindo-se apenas a apresentações de alguns trechos em raras ocasiões.

Em 1857, com a fundação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, o projeto de nacionalização do teatro lírico alcança seu auge. Tendo a frente o músico espanhol

---

<sup>76</sup> O trecho encontra-se na obra de Ayres de Andrade, seguido de alguns trechos de outros relatórios sobre o mesmo tema. Assim, em 07 e 26 de agosto respectivamente, o autor cita mais dois trechos de relatório de João Antonio Miranda; em 07 de agosto: “Está completo o libreto por parte de Porto Alegre e todo já em poder do tradutor De Simoni”; em 26 de agosto: “A composição de Porto Alegre continua a ser traduzida por De Simoni. Não tive ocasião de fazer extrair uma cópia”. Os trechos mostram que primeiramente o libreto foi composto em português, para depois ser traduzido para o italiano e posto em partitura. ANDRADE, Ayres de. Op. Cit., p. 82-83.

<sup>77</sup> Embora o diretor do teatro relatasse em seus despachos que o libreto estava completo e já em fase de tradução (ver nota anterior).

<sup>78</sup> Trecho de um cronista, reproduzido por Ayres de Andrade, infelizmente sem indicação de autor ou periódico em que foi publicado: “À vista disso não há dúvida que temos ópera brasileira já quase a espirrar dos limbos; é verdade que ainda não possuímos o drama, nem mesmo a comédia; mas a ópera, não tarda... eí-la.” ANDRADE, Ayres de. Op. Cit., p. 85.

D. José Amat, o termo de fundação da instituição, datado de 25 de março, traz entre os signatários outros nomes de relevância, como Manoel de Araujo Porto Alegre e Francisco Manuel da Silva.<sup>79</sup> O projeto inicial indicava o financiamento da entidade através de um plano de sócios e acionistas, mas em 19 de agosto de 1857 um decreto estipulou a concessão de quatro loterias anuais durante o prazo de três anos para o financiamento da entidade.<sup>80</sup> O objetivo declarado do empreendimento consistia na encenação de óperas, cantatas e idílios originários da Itália, França e Espanha, porém vertidos para o idioma nacional. A instituição possuía ainda o objetivo de encenar ao menos uma ópera nacional a cada ano, e para tanto era reservada à instituição o monopólio na montagem de óperas nacionais, concedido pelo governo quando da fundação da entidade. O que se observa nas apresentações nos dois primeiros anos, porém, é um domínio do gênero das *zarzuelas*,<sup>81</sup> intercalados com trechos de óperas consagradas, o que mostra mais uma vez a busca por modelos e estéticas musicais europeus.<sup>82</sup> O ano de 1859 marca, inclusive, a apresentação da ópera “Norma”, do compositor italiano Vincenzo Bellini, com libreto traduzido para o português por Quintino Bocaiúva.

Nos seis anos de sua existência a instituição enfrentou inúmeros problemas administrativos. Já em 1858, D. José Amat foi afastado da direção, sendo instituído um novo conselho para dirigir os trabalhos da Academia. Como primeira medida, de 27 de outubro de 1858, as atividades referentes aos espetáculos foram suspensas, com o intuito de priorizar formação de artistas nacionais, como pode ser observado no trecho que segue:

Art. 1º: A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional tem por fim: 1. Preparar e aperfeiçoar artistas nacionais melodramáticos; 2. Dar concertos e representações de canto em língua nacional, levando à cena óperas líricas nacionais ou estrangeiras vertidas para o português.

Art. 2º: Para preencher estes fins a Imperial Academia terá as aulas necessárias e contratará os artistas indispensáveis, contanto que sua despesa não exceda ao produto de 4 loterias anuais que lhe foram concedidas.<sup>83</sup>

Nota-se, principalmente, a preocupação com a formação de artistas nacionais, capazes de figurar nos espetáculos líricos. Tal preocupação, aliás, foi uma constante em diversos artigos e críticas musicais do período, e será tratado mais detalhadamente no segundo capítulo. No

<sup>79</sup> O termo de fundação ainda contava com os nomes de: Conselho Deliberativo, o Marquês de Abrantes, Visconde do Uruguai e Barão de Pilar; membros do Conselho Artístico, Francisco Manuel da Silva, Joaquim Gianini, Manuel de Araújo Porto Alegre, Dionísio Vega e Isidoro Bevilacqua. ANDRADE, Ayres de. Op. Cit., p. 91.

<sup>80</sup> Coleção de Leis do Império do Brasil. Citado por ANDRADE, Ayres. Op. Cit., p. 92.

<sup>81</sup> Gênero de teatro musicado espanhol.

<sup>82</sup> O Correio Mercantil assim se manifestava a respeito da Ópera Nacional: “A Ópera Nacional ,que deve inaugurar-se por estes dias, terá de recorrer por muito tempo à ópera espanhola; com isso ganhará o nosso teatro mais novidade: os compositores e poetas nacionais terão belos modelos para estudar, avigorando assim a própria inspiração”. In: Ibid., p. 90.

<sup>83</sup> Estatutos da Imperial Academia. In: Ibid., p. 95.



entanto, em 1860, a Imperial Academia era formalmente extinta, por meio do decreto número 2.593, de 12 de maio daquele ano; porém, cerca de um mês depois, mais precisamente em 17 de junho, outro contrato é assinado entre administração e a companhia lírica italiana, possibilitando continuidade às atividades da Academia sob os moldes anteriores, com apenas ligeiras alterações: a primeira foi a mudança do nome para Ópera Lírica Nacional, seguida pela volta de José Amat aos quadros administrativos da instituição.<sup>84</sup>

Mas o ano de 1860 não merece atenção apenas devido aos problemas administrativos, mas também pelo fato das atividades e espetáculos da Academia de Ópera terem sido transferidas para o Teatro Lírico Fluminense. Ainda no mesmo ano, a ópera “Pipelet”<sup>85</sup> subiu aos palcos, com libreto de Machado de Assis a partir do original de Eugene Sue. O ano de 1860 assistiu também um fato bastante significativo, pois, pela primeira vez, foi levada a cena uma ópera com assunto e idioma nacional, escrita e musicada por brasileiros. A peça era “A Noite de São João”, com versos de José de Alencar e música de Elias Álvares Lobo, obra que será alvo de maior atenção no capítulo seguinte. As outras peças encenadas continuavam sendo traduções e adaptações de “zarzuelas” e óperas européias. No ano seguinte, além da reapresentação da “A Noite de São João”, outra ópera nacional foi montada: “Moema e Paraguaçu” ganha partitura do maestro italiano Sangiorgi, estreando em 29 de julho de 1861. Mas estava reservada para o dia 04 de setembro daquele ano a estréia mais importante da temporada, a ópera “A Noite do Castelo”, com música do jovem compositor Carlos Gomes e libreto em português de Antonio José Fernandes dos Reis, a partir do poema do espanhol Antonio Feliciano de Castilho. A obra alcançou grande sucesso, sendo reapresentada mais seis vezes no mesmo ano, e Carlos Gomes voltaria aos palcos nacionais em 1863, com a ópera “Joana de Flandres”, a partir de libreto de Salvador de Mendonça, embora com resultados menos animadores.<sup>86</sup>

Parte dos resultados negativos da segunda ópera de Carlos Gomes deveu-se as dificuldades enfrentadas pela Ópera Lírica Nacional a partir de 1862. Depois da montagem da

<sup>84</sup> ANDRADE, Ayres de. Op. Cit., p. 94.

<sup>85</sup> Wilson Martins alerta para a grafia original da obra representada no Rio de Janeiro, “Pipelé”, com libreto de Serafino Amedeo Ferrari. “A singularidade ortográfica do título deixava suspeitar que ele [Machado de Assis] não havia trabalhado sobre do texto de Eugene Sue e, dado engano, provavelmente nem o conhecia: a forma Pipelet foi restaurada pelos jornalistas da época, para maior confusão da história literária. As pesquisas de Jean-Michel Massa confirmaram, com efeito, que, quatro anos antes, o maestro Serafino Amedeo Ferrari havia musicado o libreto de Raffaele Berninzone, *Pipelè, ossia Il Portinaio di Parigi*, levado com enorme sucesso na cidade de Veneza; é razoável supor que serviu de inspiração a Machado de Assis, cujo próprio libreto, por ironia generosa da história, se perdeu.” MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira. Vol. III (1855-1877)**. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 86-87.

<sup>86</sup> A descrição das atividades e das obras apresentadas pela Imperial Academia de Música e Ópera Nacional é baseada no levantamento feito por Ayres de Andrade. ANDRADE, Ayres de. Op. Cit., p. 100-107.

versão nacional de “La Traviata”<sup>87</sup>, de Verdi, a entidade viu-se em meio a um confronto entre os atores da companhia e D. José Amat, acusado de descumprir o contrato assinado entre as partes, situação resolvida após a defesa do empresário através dos jornais e da saída de dois membros da companhia. No mesmo ano D. José Amat vê-se novamente envolvido em nova polêmica, dessa vez com o compositor Elias Álvares Lobo, que o acusa de não levar aos palcos uma composição sua, “A Louca”<sup>88</sup>, sem justificativa alguma. Por sua vez, o governo, que até então financiava as temporadas líricas italiana e nacional por intermédio de duas empresas, assina contrato com uma nova empresa, encarregada de promover as duas temporadas conjuntamente. A mudança administrativa teve efeitos negativos para o teatro lírico nacional, pois a nova empresa empregava a maior parte da verba governamental para o financiamento da temporada lírica italiana, muito mais rentável que a nacional. Além disso, mesmo em montagens de óperas nacionais, os artistas brasileiros eram preteridos em favor dos europeus, principalmente italianos. Foi o que aconteceu com “Joana de Flandres”, cantada em português por atores italianos, prejudicando dessa forma a execução da mesma.<sup>89</sup> Devido a todos esses problemas administrativos e artísticos, apenas mais uma composição nacional foi levada a cena “O Vagabundo ou A Infidelidade, Sedução e Vaidade Punidas”, com partitura de Henrique Alves de Mesquita e libreto de Francesco Gumerato, traduzido por De Simoni, cuja estréia se deu em 24 de outubro de 1863 no Teatro Lírico Fluminense. Depois de uma reapresentação da ópera de Henrique Alves de Mesquita, no ano seguinte, encerravam-se a temporada e as atividades da Ópera Lírica Nacional, bem como as tentativas de criação de um teatro lírico nacional.<sup>90</sup>

A partir dessa breve descrição das atividades da Ópera Nacional, fica claro que o nacionalismo pretendido não passava por reflexões estéticas sobre a forma musical; mais do que a criação de uma música nacional, cumpria realizar uma nacionalização do teatro lírico. Além disso, a preferência por determinada linguagem musical aparece ligada de maneira inequívoca a um ideal específico de nação e de progresso; ou seja, ao eleger a música europeia como o elemento essencial para a produção de uma música nacional, desconsiderou-se qualquer contribuição dos ritmos autóctones.

---

<sup>87</sup> A ópera estreou na Europa em 1853.

<sup>88</sup> A peça se encontra perdida.

<sup>89</sup> A situação descrita, ou seja, de cantores italianos cantando em português, foi tema constante em diversos periódicos, e será tratada de maneira mais aprofundada no segundo capítulo da dissertação.

<sup>90</sup> ANDRADE, Ayres de. Op. Cit., p. 103-109.

O próprio Carlos Gomes, saudado como gênio promissor das artes nacionais quando da estréia de sua primeira ópera,<sup>91</sup> compôs algumas peças inspirados em ritmos africanos, antes de mudar-se para o Rio de Janeiro. A esse respeito, Cristina Magaldi faz algumas constatações importantes:

Peças como *A Cayumba* e *Quingombô*, versões estilizadas de danças afro-brasileiras, foram fortemente mediadas e dependentes de um impulso importado; foram peças escritas para consumo interno, a ser realizada em reuniões familiares locais e saraus, e para o preenchimento de intervalos teatrais. Estas obras foram assimiladas e recriadas nos salões do Rio de Janeiro como música européia de sabor exótico, e não como peças nacionalistas com o objetivo de realçar um traço musical específico. Longe de ser único, o elemento “local” personificado nestas peças não foram considerados no Rio de Janeiro imperial como “nacional”, ou como contribuições significativas para o repertório contemporâneo musical.<sup>92</sup>

Ainda em relação ao compositor, e apesar do sucesso alcançando por suas óperas no Rio de Janeiro, o triunfo de Carlos Gomes ocorreu na Itália, quando da estréia de “*Il Guarany*”, no *Teatro La Scala*, de Milão, em 19 de Março de 1870.<sup>93</sup> A obra, composta por um autor saído das duas mais importantes instituições musicais do Império, o Conservatório de Música e a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, pode ser considerada como o auge do movimento de nacionalização da música ocorrido no Rio de Janeiro imperial. Além disso, a

---

<sup>91</sup> Em artigo publicado em 1861, na “*Revista Popular*”, encontra-se uma avaliação de “*A Noite no Castelo*” e de Carlos Gomes: “Aos vinte anos de idade ostenta já uma grande inteligência musical: a ovação, que ele acaba de receber, foi um justo prêmio da obra excelente de seu gênio. [...] Meu velho, diz, repete mil vezes a Carlos Gomes que estude, estude muito e sempre, para que o estudo vença, pois que pode vencer, a distância que o separa de mestres como Rossini, Donizetti e Meyerbeer.” **Revista Popular. Noticiosa, Científica, Industrial, Historica, Litteraria, Artistica, Biographica, Anedoctica, Musical, etc.** Tomo XII, ano terceiro, outubro-dezembro de 1861, p. 251.

<sup>92</sup> “Pieces like *A Cayumba* and *Quingombô*, stylized versions of Afro-Brazilian dances, were heavily mediated and dependent on an imported impetus; they were written for internal consumption, to be performed at local family gatherings and saraus, and for filling in theatrical intermissions. These works were perceived and recreated in the Rio de Janeiro parlor as European music with an exotic flavor, not as nationalistic pieces aiming to portray a distinctive musical language. Far from unique, the embodied “local” elements in these pieces were not regarded in imperial Rio de Janeiro as “national”, or as significant contributions to the contemporary musical repertory.” MAGALDI, Cristina. **Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu.** Maryland: Scarecrow Press, 2004, pág. 148.

<sup>93</sup> A respeito de Carlos Gomes e da estréia de “*O Guarani*” na Itália: “O romantismo da liberdade e dos grandes pensamentos tinha ainda seus adeptos. O ano de 1870 viu justamente aparecer um estranho personagem, brasileiro de origem: Antônio Carlos Gomes (1836-1896) nasceu em Campinas, perto de São Paulo; estudo música em Milão e compôs uma ópera estranha, *O Guarani*, em que se encontram todos os temas patrióticos tão caros a Verdi; a isso, o compositor acrescentava uma espécie de homenagem a Rousseau, ao fazer de seu herói um índio guarani (o próprio Carlos Gomes tinha ascendência indígena) que, depois de sofrer todos os malefícios por parte dos europeus, acaba – oh! escândalo – por merecer o amor da heroína branca nesse suntuoso melodrama. A música da obra é sólida, densa e apresenta por momentos aquela imperiosa urgência que prende a atenção nas óperas de Verdi. Carlos Gomes foi saudado como o herdeiro presuntivo do mestre e, em seguida, foi rapidamente esquecido entre os inúmeros compositores de dramas mais ou menos históricos (...)” LABIE, Jean-François. **A Ópera Italiana: depois de Verdi, Puccini.** In: MASSIN, Jean. op. cit., p. 885-886.

recepção da obra tanto na Itália quanto no Brasil indica de maneira inequívoca as contradições inerentes ao projeto de construção de um teatro lírico nacional pautado pela ópera italiana.

Carlos Gomes utilizou-se de um tema nacional, extraído do romance indianista de José de Alencar, para compor sua ópera, tema por si só estranho para o público europeu. E foi justamente esse aspecto da obra o que mais atenção chamou na estréia em Milão, ou seja, o fato da ópera contar com tema exótico, e, mais do que isso, ser composta por um nativo das Américas.<sup>94</sup> Por sua vez, em sua estréia no Rio de Janeiro em 02 de dezembro de 1870, com libreto traduzido para o português, a obra enfrentou reservas justamente pelo aspecto exótico. Não que a obra não tenha alcançado sucesso; ao contrário, foi saudada pelo público e pelos colonistas em diversos jornais, principalmente pelo fato de ser uma obra consagrada nos palcos europeus.<sup>95</sup> As reservas de público em relação à obra se dirigiram ao assunto, ou seja, ao tema do indígena como representante da identidade nacional.<sup>96</sup> Pois, ainda que a necessidade de criação de uma música nacional animasse as instituições e obras do período, tal identidade nacional deveria ser estabelecida a partir da música e instituições européias, particularmente do teatro lírico italiano.

#### **1.4 A Dinamização do cenário musical.**

Simultaneamente às apresentações da Academia de Ópera, outros espaços ganharam maior notoriedade a partir da década de 60 do Oitocentos, proporcionando uma maior dinamização e diversificação do cenário musical fluminense. O fortalecimento da apresentação de concertos, por exemplo, representou uma alternativa ao predomínio do gênero lírico no Rio de Janeiro. Assim, se a prática dos concertos patrocinados por sociedades musicais entrou em declínio com a volta das temporadas líricas, a partir de 1860 a cidade assistiu ao retorno desse gênero de espetáculos. Tal retorno deveu-se principalmente às atividades de duas sociedades: os Clubes Mozart e Beethoven. O primeiro foi fundado em 1867, e, de acordo com seus estatutos, tinha por objetivo o desenvolvimento da música

---

<sup>94</sup> A *Gazzeta Musicale de Milano* assim se refere à Carlos Gomes: “Quando Carlos Gomes vai por nossas ruas – sempre só e absorvido em seus pensamento -, dir-se-ia um selvagem transportado por mágica em pleno coração de Milão [...]. Tem um coração nobre e generoso [...] mas ama, adora, se entusiasma ao seu modo: o de um verdadeiro selvagem [...]. É um fidalgo: nele tudo é nobre, mas de uma nobreza toda nua, uma nobreza primitiva, aborígene.” O trecho acima foi reproduzido por Jorge Coli na obra “A Paixão Segundo a Ópera”, sem indicação da data ou autor. COLI, Jorge. **A Paixão Segundo a Ópera**. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2003, p. 120.

<sup>95</sup> MAGALDI, Cristina. Op. Cit., p. 138.

<sup>96</sup> Assim como indicado por Cristina Magaldi: “Rio de Janeiro elite were reluctant to accept the image of the savage as praiseworthy, for the real thing was very near them and threatened their view of themselves as Europeans”. Ibid., p. 139.

instrumental e vocal; como requisito básico para tornar-se um membro do clube o mesmo estatuto estabelecia a necessidade de “boa conduta e uma decente posição na sociedade”.<sup>97</sup> Além de um programa regular de concertos, o clube possuía uma biblioteca musical e a possibilidade de freqüentar aulas musicais em diversos instrumentos. Em relação ao programa dos concertos, cabe notar que, embora a instituição representasse uma tentativa em difundir a obra de Mozart e de outros compositores germânicos no Rio de Janeiro, havia ainda a necessidade de ceder ao gosto do público no que se refere a um repertório calcado no teatro lírico.<sup>98</sup> Tal situação começa a se alterar nos anos posteriores, e no caso do Clube Beethoven, fundado em 1882, já é possível observar um repertório mais diversificado, com maior participação de obras sinfônicas. Cabe notar, no entanto, que ambos os clubes possuíam um caráter bastante restritivo no que se refere à possibilidade de associação dos membros, ou seja, eram destinados exclusivamente à elite carioca. Os concertos seguiam a tendência observada nas décadas anteriores, ou seja, peças instrumentais intercaladas por trechos de óperas. O programa abaixo, referente a um concerto organizado pelo Clube Mozart em 14 de Junho de 1879, ilustra qual o gênero musical cultivado por tais entidades:

Auber	Abertura Zanetta
Verdi	Aria de Il Finto Stanislao
Meyer	Marcha Carnaval
Moderati	Il primo baccio, romance de Bariton
Kalliwoda	Grande Fantasia para clarinete
Palloni	“Noi ci amavamo tanto!” Romance para soprano
Verdi/Ricordi	Quarteto de Rigoletto (para dois violinos, violoceno e piano)
Weber	Oberon, barcarolle para soprano
Verdi	Dueto de Nabucco
Meyerbeer/Stasny	Potpourri para orquestra <sup>99</sup>

Paralelamente aos concertos patrocinados por sociedades de clubes, a organização de saraus nos salões particulares tornou-se um hábito entre as famílias mais abastadas. O piano, instrumento de ascendência européia e de caráter nobre, difundiu-se principalmente a partir da década de 50 dos oitocentos, e sua posse era motivo de ostentação pelas famílias.<sup>100</sup> A difusão

<sup>97</sup> Trecho do estatuto do Clube Mozart. Citado por: MAGALDI, Cristina. Op. Cit., p. 70.

<sup>98</sup> “But the most compelling limitation against the inclusion of Mozart’s music stemmed from the public’s preference for short pieces and operatic derivatives, from their expectation to hear catchy, popular melodies that were entertaining, and that did not require from the listener a critical effort or any kind of aesthetic contemplation.”. Ibid., p. 72.

<sup>99</sup> Em comparação com o programa publicado no Correio das Modas (ver nota 64), destaca-se a inclusão de Verdi e do compositor alemão Carl Maria Von Weber (1786-1826). Programa do Clube Mozart. In: MAGALDI, Cristina. Ibid., p. 72.

<sup>100</sup> “Comprando um piano, as famílias introduziam um móvel aristocrático no meio de um mobiliário doméstico incaracterístico e inauguravam – no sobrado urbano ou nas sedes das fazendas – o salão: um espaço privado de sociabilidade que tornará visível, para observadores selecionados, a representação da vida familiar”.

desse tipo de prática pode ser observado também no aumento da publicação de partituras e trechos de óperas para a execução em piano, muitas vezes em forma simplificada em comparação com a partitura original, visando principalmente a execução doméstica por amadores.<sup>101</sup>

No entanto, a alteração mais significativa nos parâmetros da prática musical ocorreu através da difusão do gênero das operetas, gênero tipicamente francês, que teve em Offenbach<sup>102</sup> seu maior expoente. A primeira obra do compositor francês foi Orfeu dos Infernos, que estreou no Teatro Alcazar Lírico em 1865. A presença do teatro lírico francês no Rio de Janeiro, aliás, foi comum durante o século XIX, embora houvesse um claro predomínio dos autores italianos. Mesmo o Teatro São Januário, sob administração do ator e empresário João Caetano, chegou a manter uma companhia lírica francesa, com a ambição de rivalizar com as temporadas da companhia italiana nos Teatros Provisório e São Pedro, mantidas por subvenções e concessões de loterias.

Todavia, a presença das operetas de Offenbach não se limitava a uma simples reprodução da obra original nos teatros cariocas. Pelo contrário, as composições eram traduzidas para o português e adaptadas para um público diversificado; a partir de tais adaptações, a obra original recebia não raro sátiras e críticas políticas, bem como a inserção de ritmos e instrumentos afro-brasileiros. Se a princípio a inclusão do cancan<sup>103</sup> nas apresentações constitui uma novidade para o público carioca e um dos principais atrativos dos espetáculos, gradualmente a dança francesa foi sendo substituída por danças afro-brasileiras.<sup>104</sup> A essa alteração, veio juntar-se versões adaptadas ou mesmo simples paródias traduzidas para o português, como ocorreu com “Orpheo na roça”, com libreto de Francisco Correa Vasques, apresentado no Teatro Phenix Dramática, em 1868.<sup>105</sup> Outras obras vieram somar-se a essa, como “A Baronesa de Caiapó” (La Grand Duchesse de Gérolsteins),

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **Vida Privada e Ordem Privada no Império**. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (org). **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, 4ª Ed. Vol. 2.

<sup>101</sup> Segundo Ayres de Andrade, as edições: “Compunham-se essas coleções de peças para canto, piano e outros instrumentos, no original ou em adaptações, em geral facilitadas; de arranjos de melodias em voga, principalmente de óperas; de modinhas, lundus, música de dança, etc.” O autor cita ainda cerca de 30 títulos destas coleções publicadas entre 1842 e 1865. ANDRADE, Ayres de. Op. Cit., p. 241-252.

<sup>102</sup> Jacques Offenbach (1819-1880), compositor francês, compositor de várias operetas de sucesso durante do Segundo Império na França. Segundo Jean Massin, a opereta francesa era “radicalmente diferente da opereta vienense, a opereta de Offenbach era uma dupla sátira: da ópera e da sociedade para a qual se apresentava como um espelho deformante”. GOLDET, Stéphane. **A música francesa: Offenbach, Gounod, Bizet**. MASSIN, Jean. Op. Cit., p. 794.

<sup>103</sup> Dança originária da França, muito utilizada em operetas e no teatro francês.

<sup>104</sup> MAGALDI, Cristina. Op. Cit., p. 105.

<sup>105</sup> Segundo João Roberto de Faria: “O princípio paródico da opereta foi deliciosamente apropriado pelos autores brasileiros. Mantinha-se, digamos, a música de Offenbach, mas a ação era transferida para o Brasil.” FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 146.

representada no Ginásio Dramático em 1868; no ano seguinte, foi a vez de “O Barba de Milho” (Barbe-bleu) chegar aos palcos do Recreio Dramático.<sup>106</sup> Embora alcançassem inegável sucesso junto ao público, um artigo de Machado de Assis, publicado em 1873, não deixa dúvidas a respeito do valor de tais obras em relação ao desenvolvimento do teatro dramático nacional, comparação que também pode ser estendida ao teatro lírico:

Esta parte [o teatro] pode reduzir-se a uma linha de reticências. Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se apresenta. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto público tocou o último grau de decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentimentos e aos instintos inferiores?<sup>107</sup>

E, assim como ocorreu com o teatro lírico italiano, não tardaram as iniciativas para a nacionalização do gênero, ou seja, para produção de obras por autores nacionais. O parâmetro, porém, diferiu em relação ao modelo adotado para as óperas italianas, como mostram as obras citadas acima. Outro exemplo desse gênero de obras é a composição “Triunfo as avessas”. Se anteriormente os elementos nacionais ficavam restritos à aspectos extra-musicais, a obra de França Junior e Henrique Alves Mesquita mostra uma tentativa de integração entre danças e ritmos africanos e brasileiro com um gênero estrangeiro.<sup>108</sup> Nas décadas seguintes, as “Revistas do Ano” aprofundaram ainda mais essa inserção da música negra nos espaços dos teatros. Construídas como uma série de números musicais acompanhados por danças, as revistas abriam espaço ainda maior para a crítica política e social, visto que tinham por objetivo realizar um comentário dos eventos mais significativos do ano precedente.<sup>109</sup>

A difusão do gênero das operetas, portanto, representa uma quebra dos parâmetros para a produção musical do período. É certo que música européia ainda possuía um espaço privilegiado, simbolizado pelas associações nos moldes do Clube Mozart, freqüentados por uma parcela restrita da sociedade. Por outro lado, parece claro que a identificação do teatro como espaço exclusivo, idealizado como local de construção de uma identidade nacional

<sup>106</sup> A primeira de autoria de Caetano Filgueiras, Manuel Joaquim Ferreira Guimarães e Antonio Maria Barroso Pereira; a segunda, de Augusto de Castro.

<sup>107</sup> Machado de Assis. **Crítica Literária**. Rio de Janeiro, Jackson, 1951, vol. 29, pp. 150-151. In: FÁRIA, João Roberto. Op. Cit., p. 569.

<sup>108</sup> MAGALDI, Cristina. Op. Cit., p. 114.

<sup>109</sup> Segundo a definição de João Roberto de Faria: “As revistas de ano, como o próprio nome sugere, passa em revista os principais acontecimentos do ano anterior. Tudo o que foi importante ou que obteve repercussão – um fato político, um crime, uma invenção, a criação de um jornal, a falência de um banco, uma obra literária, um espetáculo teatral, uma epidemia etc. – é personificado em cena e ganha tratamento cômico, algumas vezes de alcance crítico ou satírico.” FÁRIA, João Roberto de. Op. Cit., p. 161.

pautada pelo progresso e civilização, perde grande parte de sua eficácia. Ainda que a música tenha sido veículo de críticas sociais anteriormente, tais críticas eram vinculadas a gêneros musicais específicos, e, principalmente, reservadas a espaços sociais restritos.<sup>110</sup> No caso das operetas, pela primeira vez e de forma sistemática, a música de origem européia foi adaptada para comportar críticas sociais e a inserção de ritmos afros, tudo isso encenado em teatros, antes identificados com uma “prática musical superior”. A diversificação representada pelas operetas e pelo teatro de revista revela uma função diversa do que a música ocupava até então; em contraste com o projeto de nacionalização do teatro lírico e, conseqüentemente, de uma identidade nacional específica, as adaptações das obras de Offenbach postulam uma crítica às instituições políticas e à sociedade do final do século XIX.

---

<sup>110</sup> Os lundus publicados pelo periódico “A Lanterna Mágica” são exemplos emblemáticos da situação descrita acima, uma vez que estavam vinculado a um gênero musical de influência africana, além de ficar restrito ao espaço das vias públicas.



## CAPÍTULO 2: UM OLHAR SOBRE A ATIVIDADE MUSICAL NO RIO DE JANEIRO NO SÉCULO XIX.

*“Correu à sala dos retratos, abriu o piano, sentou-se e espalmou as mãos no teclado. (...) Em pouco tempo estava a polca feita. Corrigiu ainda alguns pontos, quanto voltou para jantar: mas já a cantarolava, andando, na rua. Gostou dela; na composição recente e inédita circulava o sangue da paternidade e da vocação.”*

*“Essa lua de mel durou apenas um quarto de lua. Como das outras vezes, e mais depressa ainda, os velhos mestres retratados o fizeram sangrar de remorsos. Vexado e enfasiado, Pestana arremeteu contra aquele que o viera consolar tantas vezes, musa de olhos marotos e gestos arredondados, fácil e graciosa. E aí voltaram as náuseas de si mesmo, o ódio a quem lhe pedia a nova polca da moda, e juntamente o esforço de compor alguma coisa ao sabor clássico, uma página que fosse, uma só, mas tal que pudesse ser encadernada entre Bach e Schumman. (...) Noites e noites, gastou-as assim, confiado e teimoso, certo de que a vontade era tudo, e que, uma vez que abrisse mão da música fácil...”*

(Machado de Assis – Um Homem Célebre)

Em 1844, a coluna dedicada à crônica teatral publicada regularmente no jornal “O Belchior” reproduziu uma conversa fictícia entre dois artistas, mais especificamente entre um ator dramático carioca e um cantor que acabara de aportar na cidade, vindo de Montevideu; no diálogo, o primeiro interlocutor relata, de maneira bastante irônica, além da devoção do público aos cantores líricos, a pouca atenção dada ao teatro dramático, preterido em favor das óperas italianas<sup>1</sup>. O tom crítico do autor do texto, entretanto, não parece ter surtido o efeito desejado, já que o domínio do teatro lírico no cenário musical da cidade se estenderia por mais algumas décadas. Além da significativa presença das óperas e dos concertos na sociedade local, outros temas relacionados à música estiveram em pauta nas páginas de jornais e revistas: o ambiente dos teatros, o desempenho dos artistas, a preocupação com uma produção musical nacional e mesmo assuntos relativos à administração da empresa teatral são temas presentes na maior parte das crônicas musicais publicadas no Rio de Janeiro do período. Procuraremos abaixo, a partir da análise de um conjunto de artigos e crônicas encontrados em jornais e revistas da época, identificar os principais tópicos e regularidades presentes nesses textos; isto é, identificar os critérios de análise e as expectativas que os

<sup>1</sup> O Belchior. político jornal joco sério. s/d, 1844, p. 02-03.

homens de cultura da época tinham quando o tema era a música e, sobretudo, a produção musical brasileira.

Como visto no capítulo anterior, a chegada da Corte portuguesa teve impactos significativos no cenário musical do Rio de Janeiro, principalmente através da ação direta de Dom João VI em prol do desenvolvimento da atividade musical na cidade, objetivo que guiou a fundação da Capela Real e do Real Teatro São João. Ainda no período joanino, a cidade assistiu as primeiras temporadas líricas italianas, gênero que acompanharia o desenvolvimento da música na cidade até o segundo quarto do Oitocentos, sendo inclusive alvo de uma nacionalização, com a criação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. Os periódicos consultados abarcam, portanto, o período que vai de 1808, ano da chegada da Corte Portuguesa ao Rio de Janeiro, até 1871, ano de estréia da ópera “O Guarani”, de Carlos Gomes, compositor que teve sua formação no Conservatório de Música e na Imperial Academia de Música e Ópera Nacional.

Os textos analisados compreendem desde colunas fixas publicadas regularmente em jornais e revistas, até artigos esporádicos tratando da música praticada no Rio de Janeiro. Além disso, a cobertura dos espetáculos líricos muitas vezes está inserida dentro de textos mais amplos, abordando o teatro (lírico e dramático) de maneira geral. Importante notar também que, antes de 1827<sup>2</sup>, são poucos os textos sobre música encontrados nos periódicos analisados, embora seja possível encontrar alguns com referências ao repertório musical dos teatros, como é o caso da tradução de uma obra do poeta italiano Metastasio,<sup>3</sup> publicado no jornal “O Patriota”<sup>4</sup>, ou a publicação de um discurso oferecido por ocasião da inauguração de um novo teatro na cidade de Salvador, em 13 de maio de 1812<sup>5</sup>, publicado no mesmo periódico.

---

<sup>2</sup> A relativa ausência de textos sobre música antes de 1827 também é notada por Luis Antonio Giron: “Apesar de ter existido anteriormente uma vida musical incipiente, sobretudo nos centros mineradores, o circuito da total da música – da produção ao consumo – concretiza-se no Brasil na década de 20 do século XIX. A crítica musical e o interesse pela música de concerto e a ópera coincidem com a luta pela independência e o nascimento do público e da liberdade de imprensa. Crítica musical é, em tal contexto, sinônimo de crônica teatral.” GIRON, Luís Antonio. **Minoridade Crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 17.

<sup>3</sup> Ver nota 20, capítulo 01.

<sup>4</sup> **O Patriota. Jornal literário, político, mercantil do Rio de Janeiro**, v. 2, n. 04, out. 1813, p. 66-69.

<sup>5</sup> Da conclusão do referido discurso, intitulado “Discurso oferecido aos Bahianos no dia de abertura de seu novo Theatro, aos 13 de maio de 1812, dia dos anos de S.A.R. o Príncipe Regente Nosso Senhor”, é possível encontrar uma ligação clara entre o teatro e a Virtude: “nunca permita maculada cena, / que ofendido decoro afronte o pejo: / a punição do crime o criminoso, / e da virtude o premio o justo, veja: / saiba do inocente da maldade as tramas. / Da boa sociedade o trato honesto, / das belas artes polidor estudo, / costumes escabrosos amaciem. / Nua do som didático, a Virtude / melhor ao coração no exemplo fala, / e a mente deleitando, a cena pode / as normas da moral gravar sem custo.” **O Patriota. Jornal literário, político, mercantil do Rio de Janeiro**, vol. 3, n. 1, jan./fev. 1814.

Ainda no tocante ao universo dos periódicos consultados, é importante notar que muitos tiveram uma vida bastante reduzida, sendo raros os que se estenderam por mais de um ano. Sobre os autores, embora nomes como Machado de Assis<sup>6</sup>, Martins Pena<sup>7</sup> e José de Alencar<sup>8</sup> publicassem crônicas sobre música e teatro constantemente, o uso de pseudônimos era bastante recorrente e a ausência de autoria corriqueira<sup>9</sup>. Essas características têm como resultado uma certa descontinuidade, sendo raros os casos em que é possível acompanhar as opiniões de um escritor ou mesmo de uma mesma publicação durante um período de tempo mais extenso. Autores como Martins Pena possuem uma coluna semanal dedicada exclusivamente aos teatros e à música, em outros casos, porém, a crítica está inserida dentro de escritos que abordam, além das óperas e concertos, moda, política, literatura, etc. A variedade de autores e impressos não se reflete, porém, nas expectativas e análises presentes nos textos, ou seja, os temas e critérios de análise e as expectativas dos autores em relação ao desenvolvimento da atividade musical na cidade são recorrentes.

Outra questão que merece ser abordada diz respeito à própria existência de uma crítica musical no período, dada a variedade dos escritos que abordam o tema. Em outras palavras, é possível agrupar o conjunto das fontes sob a denominação de crítica musical, dada à heterogeneidade de autores, temas e objetivos encontrados? Ora, uma vez que o presente trabalho não tem por objetivo realizar uma “genealogia”<sup>10</sup> da crítica musical no país, adotamos o termo “crônica musical” para designar o conjunto de textos selecionados. Tal escolha se justifica devido às conclusões descritas acima, ou seja, a partir das considerações sobre a heterogeneidade de temas, autores e abordagens. Aliás, é possível dizer que são raros os autores e artigos com uma proposta estética clara. Na maioria dos textos, os aspectos estéticos relativos tanto à música, quanto aos libretos aparecem em espaços bastante restritos, ou seja, em muitas crônicas, os temas em evidência são o ambiente dos teatros, o comportamento do público, etc.

<sup>6</sup> Machado de Assis escreveu a seção “Revista dos Theatros”, no jornal “O Espelho”, de Setembro de 1859 a Janeiro de 1860, além de outros artigos sobre teatro publicados no mesmo periódico.

<sup>7</sup> Martins Pena colaborou ininterruptamente com o “Jornal do Comércio” de Agosto de 1846 até Outubro de 1847.

<sup>8</sup> José de Alencar escreveu no “Correio Mercantil” de setembro de 1854 a Julho de 1855, e no “Diário do Rio” de outubro de 1855 a novembro de mesmo ano. Embora suas crônicas tenham por objeto a vida cotidiana do Rio de Janeiro, os espetáculos líricos figuram como um dos principais temas presentes em suas crônicas.

<sup>9</sup> São vários os artigos sem indicação de autor, ou mesmo escritos sob pseudônimos. Em virtude disso, vários dos textos citados no decorrer deste segundo capítulo não possuem indicação do autor, apenas o periódico publicado. Nos demais casos, a autoria do texto será indicada.

<sup>10</sup> O termo genealogia da crítica aparece na obra de Luís Antonio Giron, “Minoridade Crítica”, obra que trata justamente da formação da crítica musical no país: “Tem-se definido o percurso da crítica das artes plásticas ainda no século XIX (...), mas nenhum trabalho que trace a genealogia da crítica musical. Consolidar a trajetória desse gênero de prática do conhecimento é um estágio necessário para ter clara a vida musical e os pensamentos em curso no nascedouro da cultura brasileira”. GIRON, Luís Antonio. Op. Cit., p. 16.

## 2.1 A imagem dos teatros para os cronistas do período.

Se a descrição das instituições musicais criadas no Rio de Janeiro do oitocentos ilustra os caminhos percorridos pela música na capital Império, principalmente no que tange ao ideal de progresso e de nação, a análise da crônica musical do período permite apreender aspectos complementares a esse vetor de desenvolvimento, mas nem por isso menos importantes.

Um desses aspectos refere-se à consideração dos espetáculos como um ambiente de sociabilidade exclusivista, e por isso mesmo, lugares para o exercício de uma conduta específica. A imagem das sociedades e associações como entidades associativas restritivas foi devidamente abordado anteriormente; no entanto, as exigências não se direcionavam unicamente aos membros regulares, ou seja, tanto os concertos como as apresentações líricas e teatrais possuíam um caráter de distinção social, personificado também no público presente nesses eventos. A exposição de tais eventos era bastante comum nas páginas de jornais e revistas, mas tal exposição não se resumia a uma simples descrição do ambiente dos teatros e concertos. Ao contrário, é possível identificar nos escritos normas consideradas adequadas para o público frequentador e mesmo para a correta apreciação dos espetáculos. Nesse sentido, não apenas o comportamento do público mereceu atenção, mas também aspectos ligados à infra-estrutura dos edifícios, à qualidade dos intérpretes e a execução das obras de maneira geral.

Assim, em 1839, num período marcado pela ausência de companhias líricas estrangeiras na cidade<sup>11</sup>, o jornal “Correio das Modas” publicou uma coluna convidando o público para um concerto organizado pela diretoria e sócios da Assembléia Estrangeira. Para além da descrição do programa<sup>12</sup>, composto de trechos de óperas e peças européias, o autor lamentava a falta de concertos regulares na cidade. Em coluna posterior, o mesmo concerto volta à pauta, ocasião em que, além de saudar a qualidade do repertório escolhido e a execução da música, o artigo destaca também o traje do público presente:

A moda não deixou de emprestar a este concerto os seus encantos, fazendo aparecer os mais elegantes trajes saído das mãos das nossas mais famosas modistas, e dos elegantíssimos penteados que se apresentavam e rolos e tranças tecidos pelas habilidosas mãos do Sr. Desmarais. Podemos afirmar

---

<sup>11</sup> Como observado no primeiro capítulo, em 1832 houve uma interrupção das apresentações das companhias líricas estrangeiras na cidade, fato que se prolongou até 1844. Nesse período, sociedades e associações de música promoveram concertos, com a execução de obras sinfônicas e aberturas e trechos de óperas, como é o caso do concerto descrito no jornal “O Correio das Modas”.

<sup>12</sup> O programa do concerto se encontra reproduzido no primeiro capítulo: ver nota 55, capítulo 01.

que a noite do concerto se pode chamar ‘cheia’, e não receamos fazer voto em nome de todos os assistentes, que tais divertimentos inocentes se repitam entre nós freqüentemente.<sup>13</sup>

Além de reservar ao público um traço de elegância distintiva, traço esse desdobrado em direção à apreciação do evento em si, o mesmo texto faz algumas considerações estéticas em relação às obras executadas. A avaliação não deixa de elencar pontos negativos e, embora o cronista exalte o sucesso do evento, não deixa de notar algumas falhas na condução de algumas peças; assim, enquanto elogia o desempenho dos músicos na execução das aberturas de Rossini e Bellini, adverte:

Beethoven, o imortal compositor das mais belas sinfonias não foi compreendido pela orquestra, pouco acostumada a executar tão sublime música; possa a freqüente execução de suas composições animar os nossos artistas a estudarem seu gênio e a suas obras e a fazerem-nos as sublimes emoções de que são capazes.<sup>14</sup>

Os trechos acima, retirados da crônica publicada no *Correio das Modas*, tem como destaque a junção entre a avaliação de aspectos estéticos das obras e a descrição do ambiente dos concertos. Ainda que aspectos qualitativos do repertório e execução sejam abordados, tal avaliação tem por correlato os “encantos” da moda ostentando pelos espectadores; ou seja, o público torna-se também um critério para o sucesso e a qualidade do concerto. Cabe notar ainda que, no caso acima, o autor dedicou um espaço significativo do ensaio para o comentário das obras apresentadas, o que nem sempre é observado nos textos sobre os teatros.

Nas páginas do jornal “*A Borboleta*”, na edição de 25 de agosto de 1844, é possível encontrar outra referência aos concertos realizados no Passeio Público, mais uma vez os espectadores presentes ganham destaque:

A cada momento paravam bonitos cabriolés, e ricas traquitanas, no portão de entrada, onde se apeavam as mais formosas deidades desse sexo encantador, que faz o ornamento de nossos bailes; [...] de todos os lados apareciam moços, elegantemente vestidos dirigindo-se para esse deleitoso lugar; enfim, era uma brilhante reunião, que esperava ansiosa pela música [...].<sup>15</sup>

A elegância do público que se dirigiu ao espetáculo, todavia, de nada adiantou, pois os músicos não compareceram e o concerto foi cancelado, fato lamentado profundamente devido

<sup>13</sup> *Correio das Modas. Jornal Crítico e Literário, das modas, bailes, theatros, etc.*, vol. 1, 1839, p. 19.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>15</sup> *A Borboleta*. Periódico Miscelanico, vol. 1, n. 2, 25 de Agosto de 1844, p. 26.

ao apurado gosto dos presentes, privados da execução das mais belas obras, de acordo com o autor da coluna.

O olhar dos cronistas encarregados de cobrir os espetáculos líricos e os concertos, portanto, não se limita ao palco e às obras apresentadas, mas se volta também para o público, na tentativa de compor um quadro em que a música e o comportamento dos espectadores se complementem. Porém, se a moda e a elegância ostentada nos corredores dos teatros é digna de elogios por parte de alguns, em muitos casos o comportamento do público é reprovado por outros. A coluna dedicada aos teatros do jornal “O Beija Flor”, de 22 de setembro de 1849, é quase toda ocupada pelas críticas ao vestuário dos freqüentadores dos teatros. O colunista anônimo inicia o texto dizendo que “quem não tem hoje um par de luvas brancas não é gente, *gente come il faut*, gente capaz de entrar no teatro”<sup>16</sup>, para dizer logo em seguida que o hábito de usar luvas é importado da Europa, e por isso tem tantos adeptos. O autor ainda justifica a sua crítica dizendo que, se os fluminenses “virem em um estrangeiro um par de botas de cinco bicos em vez de um, acham logo bonito e cômodo aos dedos [...]”<sup>17</sup>. Apenas nas últimas linhas do texto, aparece uma referência à apresentação da ópera “O Barbeiro de Sevilha”<sup>18</sup>, não sem antes constar uma censura ao uso de enormes binóculos pelos espectadores durante a apresentação. Não deixa de ser significativa, por parte do colunista, a referência à moda importada dos óculos e luvas, moda que, segundo nosso cronista, é inconciliável com o clima e atmosfera dos teatros no país. Já é possível notar, nesta altura, uma possível tensão entre manifestações culturais européias, como a música clássica e a ópera, e o ambiente do Rio de Janeiro. Essa crítica a elementos estrangeiros também é direcionada, em alguns casos, à presença de músicos, cantores e atores importados nos palcos da cidade. Todavia, essa possível contradição não permite a caracterização das apresentações líricas e dos concertos conduzidos na cidade como epifenômenos, isto é, como acontecimentos excepcionais sem ligação com a sociedade da época; ao contrário, através da análise da crônica musical do período, é possível depreender que os homens de cultura da época postulavam uma posição privilegiada para o teatro lírico na cidade, inclusive no ideal de construção de uma identidade nacional.

Mas as considerações sobre o vestuário dos espectadores, apontado pelo autor como um fator depreciativo nos espetáculos não foi comum, uma vez que, de maneira bastante recorrente, as críticas direcionam-se para outros aspectos. Se, como indicado anteriormente, a

<sup>16</sup> **O Beija Flor. Jornal de Instrução e Recreio**, vol. 1, n. 25, 22 de Setembro de 1849, p. 4.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>18</sup> O Barbeiro de Sevilha (Il Barbiere de Siviliga), ópera de Rossini, estreou nos palcos europeus em 1817.

platéia era considerada parte integrante das apresentações, qualquer elemento considerado dissonante deveria ser prontamente apontado. Foi o caso, por exemplo, da falta de água para o público presente nos concertos realizados no Passeio Público, salientada pela coluna publicada no jornal “A Borboleta”, em 15 de setembro de 1844:

Queremos falar da falta d’água. Certamente, a não ser algum descuida da parte de quem quer que seja, não podemos atinar com o motivo dessa desumanidade. Falta d’água em um jardim público! E em ocasião de aí se achar uma multidão de pessoas de todas as idades! Oh, é mais que incúria! Pais extremosos vimos nós que saíam a pedir pelas casas da vizinhança uma gota de água que mitigasse a sede de seus pequenos filhinhos. Se nossas débeis vozes pudessem chegar até quem sobre tal objeto pode providenciar, nós lhe pediríamos: - Senhor, mandai abrir o registro desse encanamento, ao menos nesses dias que tanto povo vai gozar do prazer de um jardim, da vista do mar, e do encanto da música!<sup>19</sup>

No mesmo artigo, outro fato merece atenção e veemente censura do cronista, como pode ser observado no trecho abaixo:

Outra reflexão faremos sobre objeto de não menos ponderação. Falamos da entrada de pessoas indecentemente trajadas, e de escravos. Isto é escandaloso! Ergueríamos pois a nossa voz, e bradaríamos a quem está incumbido da polícia desse lugar: - Senhores, tende mais alguma consideração para com essas famílias que aí vão passear; não consinta aí pessoas para quem não há palavras, por menos decentes que sejam, que não devam ser proferidas em alta voz; cujas conversas pouco tem de moral, e menos de honestas.<sup>20</sup>

Ainda que posteriormente o autor reconheça os esforços para sanar o problema da água, não deixa de notar a falta de providências em relação à frequência de escravos no local:

Não podemos deixar de insistir no nosso reparo ao abuso de se franquear a entrada daquele lugar a negros, ainda quando fossem em companhia de seus senhores moços; e quanto pior indo eles sós e de súcia, ocasionando distúrbios. Ora, devemos notar que assim como a concorrência de famílias tem ido em progresso, [...] assim também tem progredido o abuso de que falamos.<sup>21</sup>

Locais de sociabilidade restrita e apreciação de uma arte estimada como superior, a presença de escravos era tida como uma mancha em um quadro idealizado. A presença de escravos, aliás, já havia sido referida anteriormente, por ocasião das críticas ao repertório sacro do

<sup>19</sup> **A Borboleta. Periódico Miscelanico**, vol. 1, n. 4, 15 de Setembro de 1844, p. 59.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 60.

período. No entanto, se nos concertos descritos acima a ameaça ao quadro de civilidade era representada pelos escravos transitando pelo Passeio Público, nas crônicas acerca dos espetáculos teatrais essa dissonância aparece sob outras formas: precariedade dos teatros, falta de cantores e músicos capacitados, comportamento inadequado do público, ação de cambistas, etc.

As censuras dirigidas aos espectadores não raro dizem respeito à formação e atuação de partidos em torno das principais cantoras líricas e atrizes dramáticas. Como dito anteriormente, muitas vezes, a cobertura da vida musical no Rio de Janeiro se confunde com a cobertura teatral, ou seja, muitos textos tratam dos espetáculos teatrais e musicais de maneira conjunta. No caso da formação de facções em torno das cantoras líricas, essa convergência fica mais evidente, já que alguns textos citam tanto os partidos “líricos”, quanto os “dramáticos”. A formação desses partidos entre os espectadores aparece já em 1827, no periódico “O Espelho Diamantino”, em um espaço destinado à cobertura teatral:

Todas as folhas dessa Corte tem falado nos escândalos que se tem praticado ultimamente no Teatro e das medidas enérgicas que tem a Polícia tomado para acabar com eles. No entretanto não devem as pessoas que tem sido objeto de semelhante brutalidade fazer dela mais conta do que merece, pois quando é uma sala cheia de admiradores que importa á uma cantora que um lacaio, um mariola, um moço de estrebaria, pago por alguns invejosos, atire cobre no Teatro? Isto só pode servir para tornar mais unânimes, mais estrondosos os aplausos da generalidade nos espectadores.<sup>22</sup>

O ato de atirarem-se moedas no palco durante a apresentação de alguma cantora tem por objetivo constranger e atrapalhar a apresentação, favorecendo assim o desempenho de uma cantora rival. Quase desnecessário dizer que o cronista reprova veementemente tal ato, cobrando para que as medidas no sentido de reprimir tal comportamento do público sejam mais eficazes.

Tais medidas, porém, não alcançaram o sucesso desejado, pois algumas décadas depois ainda figuravam nas páginas musicais dos jornais e revistas a atuação excessiva dos partidos, como se pode ver nas colunas de José de Alencar nas páginas do “Correio Mercantil”, na edição de 12 de novembro de 1854. Aí, o autor do romance “O Guarani”, de maneira bastante irônica, enumera os benefícios trazidos pelos “diletantes<sup>23</sup>” à cidade:

---

<sup>22</sup> **O Espelho Diamantino. Periódico de política, literatura, belas artes, teatro e modas, dedicado as senhoras brasileiras.** Vol. 01, n. 06, Dezembro de 1827, p. 104.

<sup>23</sup> O termo *diletante* está relacionado a uma pessoa apreciadora da música. No caso dos artigos analisados, o termo freqüentemente possui uma conotação negativa, geralmente associada aos partidos formados em torno das cantoras líricas e ao comportamento exacerbado de alguns espectadores.



[...] é fato provado que o *dilletante* é o homem que mais concorre para a utilidade pública. Em primeiro lugar, o extraordinário consumo que ele faz de flores não pode deixar de dar grande desenvolvimento à horticultura, e de auxiliar a fundação de um estabelecimento deste gênero [...]. Os sapateiros e os luveiros ganham também com o teatro, porque não há calçado nem luvas que resistam ao entusiasmo das palmas e das pateladas.<sup>24</sup>

As palmas e o barulho do público, no entanto, nem sempre eram no intuito de saudar os artistas nos palcos dos teatros, como deixa claro a coluna “Crônica da Quinzena”<sup>25</sup>, publicada na “Revista Popular”, ao comentar a apresentação de um balé no Teatro São Pedro e o choque entre dois partidos formados em torno de duas bailarinas:

Duas dançarinas organizaram partidos, que se chocam, e ao menos aceno de uma pernada chovem aplausos ou gritos de reprovação. E no entanto há no teatro um juiz, há no teatro uma autoridade policial, que vê e ouve impassível tantos distúrbios, e as famílias são constrangidas a se recolherem ao fundo de seus camarotes, ou a se retirarem para não serem testemunhas dos choque dos partidos!<sup>26</sup>

Embora no trecho em questão os alvos dos partidos sejam as bailarinas, o mesmo comportamento ocorre em relação às atrizes líricas e dramáticas. Digno de nota também é a descrição do comportamento das bailarinas, já que o autor diz que “ao menor aceno de uma pernada chovem aplausos ou gritos”, o que revela que o comportamento exacerbado do público era muitas vezes incentivado pelos próprios artistas.

Já Martins Pena, em coluna do dia 02 de fevereiro de 1847, relata outro episódio ocorrido no teatro São Pedro de Alcântara:

Os partidos são sempre injustos, e muitas vezes atacam a quem não os ofende. Algumas pessoas na platéia reagiram contra os exagerados aplausos dados à Sr<sup>a</sup> Barbieri quando apareceu no papel de Irene, e deram pateada. [...] Assim porém não entenderam os palmistas da Sr<sup>a</sup> Barbieri; viram nessa pateada uma desfeita da dos admiradores da Sr<sup>a</sup> Lasagna, e logo que esta finalizou o andante do rondó final e recebeu aplausos, romperam em estrondosa pateada.<sup>27</sup>

Os partidos formados nos teatros são temas recorrentes em diversas colunas, por motivos óbvios; da mesma forma que a presença de escravos em concertos constituía uma

<sup>24</sup> ALENCAR, José de. **Ao Correr da Pena**. São Paulo: Instituto de Divulgação Cultural, s/d., p. 32.

<sup>25</sup> A seção “Crônica da Quinzena” é um exemplo da cobertura musical atrelada a outras esferas, já que a cobertura dos teatros divide espaço com literatura, moda, política e eventos públicos de maneira geral. Embora quinzenal, nem sempre a música merece atenção do cronista.

<sup>26</sup> **Revista Popular. Noticiosa, Científica, Industrial, Histórica, Litteraria, Artística, Biographica, Anecdótica, Musical**, etc., Tomo VIII, 10 de Novembro de 1860, p. 256.

<sup>27</sup> PENA, Martins. **Folhetins: a semana lírica**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965, p.128.

dissonância para os cronistas, as palmas, os gritos e os objetos atirados nos palcos no intuito de atrapalhar os artistas que lá se apresentavam também eram atos inadequados, que pediam providências urgentes do poder público. A solução para tais problemas era simples, segundo o autor de um texto publicado no jornal “O Entreacto”, em 11 de Junho de 1860:

Nos países mais adiantados que o nosso onde a literatura e as artes são considerados objetos dignos de ocupar a atenção dos poderes políticos, um dos capítulos mais essenciais do código respectivo é o que se refere à intervenção das autoridades públicas nos teatros e espetáculos públicos. Instituição eminentemente popular e exercendo uma influência sobre os costumes e sobre a índole do povo, o teatro não podia conserva-se fora da esfera da legalidade que é sua força e longe do alcance da inspeção das autoridades.<sup>28</sup>

Em sua conclusão, o artigo em questão pede a presença constante de autoridades durante os espetáculos, tanto para fiscalizar as obras apresentadas nos palcos, como para coibir comportamentos abusivos dos espectadores.

Importante considerar, também, que o comportamento dos espectadores descrito pelos colonistas choca-se com os objetivos declarados de muitos autores e compositores, que defendiam o teatro lírico e dramático como “escolas de costumes”, com a missão de educar e moralizar a população, como pode ser observado pelo excerto reproduzido abaixo, retirado de um artigo de Quintino Bocaiúva, escrito em 1857:

A comédia, que tem por missão corrigir os costumes da sociedade pela crítica moralizada de seus defeitos, pela ridicularização sentenciosa de seus vícios, e que se distingue principalmente pela facilidade de sua compreensão, pela ligeireza de seu estilo, pelo frisante de suas sentenças, pela elevação de sua idéia e sobretudo pela nobreza de seu fim.<sup>29</sup>

Já em relação à atividade musical, o discurso de Francisco Manuel da Silva, cujo trecho encontra-se reproduzido logo abaixo, constitui um exemplo claro da missão civilizadora conferida à música:

A música não é, pois, uma arte frívola, mas considerada sob seu verdadeiro ponto de vista é uma ciência de suma importância, que por modo mais sensível que qualquer outra reúne o útil ao agradável, e bem dirigida muito pode influir na moral e nos costumes. [...] Se o canto, pois, é o atributo ainda dos povos mais selvagens, com mais forte razão o é dos povos civilizados. A música, com efeito, é a inseparável companheira da civilização; com ela progride e se desenvolve, recebendo e comunicando alternadamente seu caráter e influência.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> **Entreacto. Jornal Ilustrado com Retratos e Caricaturas.** Ano I, n. 05, 11 de Junho de 1860, pág. 03.

<sup>29</sup> BOCAIÚVA, Quintino. Lance D’olhos sobre a comédia e sua crítica 1857-1858. In: FARIA, João Roberto de. Op. Cit., p. 447-461.

<sup>30</sup> SILVA, Francisco Manuel da. **Discurso para a inauguração do Conservatório de Música, 13 de agosto de 1848.** In: Andrade, Ayres, p. 2543-260.

Partindo dessa concepção da função social da atividade musical, presente nos textos analisados, a crítica direcionada aos espectadores e partidos teatrais vem acompanhada de recomendações para a correta conduta do público. Ainda em 1827, o colunista do jornal “Astrea” escrevia o seguinte sobre a atuação dos diletantes:

Em todos os tempos os méritos diversos dos atores têm produzido partidos em que se dividem os amadores do teatro; pretende um que seja mais digno do aplauso público o que desempenha mais a seu gosto os papéis que representa, sem entrar de ordinário no exame de merecimento a satisfação melhor ou pior dos preceitos da arte. O julgador desapaixonado simplesmente dirá que Barbieri e Fasciotti são duas cantoras agradáveis [...]. Tudo o mais é prevenção ou desafogo de inveja.<sup>31</sup>

Em resposta à algazarra produzida pelos integrantes das facções teatrais, o colunista coloca em pauta um julgamento baseado nos “preceitos da arte” e não nas paixões suscitadas por essa ou aquela cantora. A grande falha dos partidários advém, pois, de uma falta de conhecimento ou de capacidade para a correta apreciação das obras apresentadas e do desempenho dos artistas. Na seção “Crônica da Quinzena”, publicada na “Revista Popular”, mais uma referência ao comportamento dos jovens diletantes:

Em vez de gastarem suas faculdades, seu tempo, seu vigor, em lutas estéreis de partidos de teatros, em vez de se organizarem em sociedades de bailes, em vez de magoarem as mãos com palmas a dançarinas e as *cantarinas*, em vez de cuidarem mais nas pernas e nos pés do que nas cabeças, em vez de procurarem saber antes quais as melhores casas de alfaiates do que as bibliotecas mais ricas de obras primorosas, nosso jovens patricios estudam, e lutam entre si com a generosa emulação na arena das letras.<sup>32</sup>

Pelo teor do trecho reproduzido, o leitor poderia imaginar que se trata de uma coluna crítica aos teatros; pelo contrário, a seção quinzenal faz da cobertura teatral um dos seus mais destacados assuntos, com constantes elogios aos progressos representados, por exemplo, pela criação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. No caso em questão, o colunista tinha por objetivo louvar os progressos nas escolas de medicina da Bahia e do Rio de Janeiro, e da escola jurídica de São Paulo, ao mesmo tempo em que reprovava o comportamento excessivo de alguns jovens, qualificando como perda de tempo e de energia a participação em partidos teatrais. Porém, mais do que os excessos cometidos em nome de figuras de destaque,

---

<sup>31</sup> Imperial Teatro São Pedro de Alcântara. *Astrea*, 06 de Outubro de 1827. In: GIRON, Luis Antonio. Op. Cit., p. 221-222.

<sup>32</sup> **Revista Popular. Noticiosa, Científica, Industrial, Histórica, Litteraria, Artística, Biographica, Anecdótica, Musical, etc.**, Tomo XV, setembro de 1862, p. 384.

os dois trechos acima indicam a necessidade de normas para a correta apreciação da arte musical. Ao invés da paixão da juventude e do exagero dos partidos, cumpre adotar como regra a observação dos corretos “preceitos da arte” e da razão.

Dessa forma, tanto no caso dos escravos transitando no Passeio Público, como no caso da presença de facções dentro dos teatros, não é apenas as normas da moral e dos bons costumes que são invocadas para coibir os atos que destoavam da norma desejada, a própria música praticada nesses locais é vista como uma instituição carregada de virtudes. O caráter elevado das manifestações culturais européias aparece, por exemplo, em artigo publicado em 18 de Agosto de 1828, no periódico “Espelho Diamantino”; ao tecer duras críticas ao entrudo, inclusive com censuras às danças praticadas durante a festa popular, o colunista cita como exemplo a ser seguido os bailes de máscaras europeus, como contraponto aos “perigos” do carnaval brasileiro:

Todos os anos a experiência mostra os perigos do entrudo; e o entrudo é suspirado como uma estação de prazer. [...] É justo que haja tempos de folga, em que o povo respire: o carnaval é festejado em toda a Europa, e os modernos italianos herdeiros das tradições dos seus maiores, se hoje não reproduzem os Bacanais de então, entregam-se com tudo a uma licença, autorizada pelo Governo, que os leva bem longe da seriedade de seus costumes ordinários. As farsas, as máscaras, as caricaturas, são permitidas, e as altas pessoas se dão ao público em espetáculo com toda a ostentação do mais brilhante luxo.<sup>33</sup>

O artigo segue pedindo providência para a adequação do entrudo às normas da civilização. Enquanto os comportamentos dos espectadores nos teatros são censurados porque contrários à norma considerada adequada, e mesmo dissonantes das obras apresentadas, no trecho anterior os comportamentos considerados imorais ou incivilizados aparecem como inerentes à própria manifestação do entrudo.

A crônica musical do período deixa entrever, portanto, diferentes percepções da arte musical e do lugar destinado a essas diferentes expressões: enquanto a música européia “muito pode influir na moral e nos bons costumes”, tornando-se ela própria emblema do progresso da nação, manifestações fora destes padrões tem por consequência a imoralidade e as condutas inadequadas. Mesmo a violação das normas, quando apontadas nos salões e teatros, tem a função prescritiva em favor da promoção de um comportamento coerente entre público e música européia como instituição.

---

<sup>33</sup> O Espelho Diamantino. Periódico de política, literatura, belas artes, teatro e modas, dedicado as senhoras brasileiras. Vol. 01, n. 10, Agosto de 1827, p. 191-193.

Se o público tem papel de destaque dentro das páginas dos jornais e revistas do período, a situação muitas vezes precária dos teatros e a má administração das companhias também não passaram despercebidas para os cronistas e críticos do período. Nesse quesito, dois aspectos merecem grande atenção: a atuação dos cambistas nas portas dos teatros, que, aliás, parece ter sido um delito bastante comum; e a prática de alguns proprietários de camarotes que “alugavam” seus lugares para terceiros. Partindo dessa última prática merece destaque uma carta de um leitor, publicada em 12 de agosto de 1843 no periódico “O Gosto”: o missivista começa pedindo providências contra a ação dos cambistas, para, logo em seguida, dizer que os camarotes reservados são um privilégio para seus donos e para os freqüentadores, pois garantem que “os óculos que sobre ele se lançam são sempre para se achar ali aquela pessoa, ou outra que a represente; os amigos que o buscam, vão certos ao lugar de distinção, à pessoa distinta, que o deve ocupar [...]”<sup>34</sup> Embora o texto aparentemente não seja de autoria dos colunistas do jornal, já que publicado na seção de correspondência e sem identificação, o espaço concedido à carta parece indicar uma conformidade de opiniões entre o editor do periódico e o leitor que se manifesta. A carta ocupa mais de uma página do jornal e possui outros trechos significativos, ainda nos limites da idéia de que o sucesso de uma apresentação, seja ela musical ou dramática, não se encerra nos palcos, mas engloba todo o ambiente dos teatros. Assim, em outra passagem, o autor reitera seus protestos contra a prática do aluguel de camarotes:

E com que segurança há de um ilustre amigo bater à porta de um camarote de um nosso Cortesão, se teme que o *José da Navalha* lhe pergunte de dentro: - quer alguma coisa? Com que sem cerimônia, em um dia de gala, não se assenta a virgem, bela e delicada filha do Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor *Fulano* na mesma cadeira em que no dia antecedente esteve assentada uma *filha de Jerusalém*, e não respiram ela, seu pai, e sua família a atmosfera empestada de que o camarote ficou cheio?!...<sup>35</sup>

Ao se pôr fé nos comentários do leitor, os proprietários dos camarotes reservados trocavam seus lugares nas apresentações por “meia dúzia de bilhetes de dez tostões”<sup>36</sup>, para serem vendidos nas portas dos teatros. O autor ainda conclui:

É preciso que saibas ocupar vosso lugar de nobreza, as vossas cadeiras envernizadas, a aristocracia de vossos camarotes, que enfim vos respeiteis a vós mesmos, para que o povo vos respeite como deve, assentado nesses

<sup>34</sup> **O Gosto. Jornal de Teatros, Literatura, Modas, Poesia, Música, Pintura.**, vol. 1, n. 2, 12 de Agosto de 1843, p. 04.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 03-04.

<sup>36</sup> **O Gosto. Jornal de Teatros, Literatura, Modas, Poesia, Música, Pintura.**, vol. 1, n. 2, 12 de Agosto de 1843, p. 04. *Ibid.*, p. 04.

duros bancos de tabua, em que abaixo de vós coloca a democracia da ordem social. Não sendo assim, tudo vai perdido.<sup>37</sup>

A descrição encontrada nos trechos reproduzidos, juntamente com a consulta a algumas plantas arquitetônicas<sup>38</sup>, permite apresentar uma breve descrição dos teatros do período, ainda que não sejam consideradas as diferenças existentes entre as diversas edificações. Ainda assim, de maneira bastante geral, tais edifícios possuíam o palco ao fundo, com um espaço defronte ao mesmo, mas em um nível um pouco inferior, destinado ao público em geral. Acima, no segundo nível e circundando as paredes laterais, eram instalados os camarotes, formado um semicírculo de uma extremidade a outra do palco. Tais camarotes eram destinados aos acionistas ou espectadores de elevado prestígio, e no caso do Rio de Janeiro, os teatros mais célebres possuíam um camarote exclusivo para a Família Real. Voltando à carta do leitor, e a despeito dos exageros existentes nas comparações entre a aristocracia local e a francesa, citadas em outro trecho, é evidente que a prática do “aluguel” de camarotes exclusivos é comparável com o trânsito de escravos pelo Passeio Público ou mesmo com os exageros do entrudo. Reflexo direto da música apresentada nos palcos, os camarotes deveriam ser lugar também de uma sociabilidade elevada ou restrita; a música presente nos teatros e demais locais, como praças e salões, deveria refletir-se no comportamento, e porque não dizer, na aparência dos frequentadores.

Mas o olhar dos cronistas não foi direcionado somente para o comportamento do público; também a administração e infra-estrutura dos teatros mereceram atenção especial, pois parecia impossível que a música alcançasse todo o seu potencial se executada em ambientes precários ou se o acesso do público<sup>39</sup> fosse dificultado pela ação dos cambistas. A seguir, um trecho de uma crônica publicada no jornal “O Beija Flor” em 04 de Maio de 1850, em que o autor menciona o fato de ter conseguido ingressos ao preço normal como algo inesperado:

Ora, como recebemos um favor, isto é, favor de acharmos os bilhetes para o espetáculo lírico pelo seu preço natural, pareceu-nos que ouvíamos (a apresentação) com mais sangue frio; e como não tivéssemos o rouco som das

<sup>37</sup> Ibid., p. 04.

<sup>38</sup> As plantas arquitetônicas foram reproduzidas nas obras: 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, p. 175-176; 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, p. 58.

<sup>39</sup> Público, espectadores e outros termos, quando usados no decorrer do texto, têm sempre o significado proposto pelos próprios cronistas; ou seja, não se trata aqui de aumentar o acesso à toda população, mas garantir que os frequentadores obedeçam ou pertençam a “boa sociedade”.

infernais palmadas, e dos bravos, tudo concorreu para apreciarmos o espetáculo e gozar da solenidade do dia.<sup>40</sup>

O problema dos cambistas parece ter sido freqüente, já que quase dez anos depois, em 16 de Junho 1859, na seção “Crônica da Quinzena”, publicada na “Revista Popular”, a dificuldade para a aquisição de bilhetes para o teatro é novamente mencionada:

Parece que existia no escritório uma fábrica de fazer bilhetes; enquanto havia quem os procurasse, a máquina trabalhou; os cambistas não perderam a ocasião; assaltavam os passantes desde a Rua dos Ciganos, e davam fôlego ao maquinista-bilheteiro. Não deixa de ser prudente alguma medida, que ponha embargos à esperteza de quem em santo ócio quer fruir o produto do suor alheio: o teatro tem (deve ter pelo menos) uma lotação além da qual não se pode passar na venda dos bilhetes da entrada, sem incomodo geral, sem atropelo de quem ignora a elasticidade da emissão.<sup>41</sup>

Além da superlotação, a própria estrutura dos teatros era bastante precária, como nos mostra a “Crônica Theatral”, publicada em 19 de fevereiro de 1860, seção destinada a cobertura dos teatros e publicada regularmente na “Revista Theatral”; no caso da coluna em questão, tratava-se de texto escrito por ocasião da apresentação da ópera “Pipelet”<sup>42</sup> no Teatro Lírico Fluminense:

Pobre Ópera Nacional, como zombaram de ti! [...] Sem decorações a sala, sem concorrência as cadeiras, sem força o gás, e terminando por velas acesas na orquestra, parecia mais uma cerimônia fúnebre, que um regozijo público. [...] E será marchando desse modo que a empresa se julga com direito a receber tão largas subvenções do Estado? Haverá alguém que duvide que essa escuridão, essa música, esses cortes, essas mutilações tudo foi pra comprometer os artistas da Ópera Nacional?<sup>43</sup>

A situação precária de alguns teatros, assim como o desempenho considerado irregular de músicos e cantores está ligada à outra questão recorrente nos textos analisados: as subvenções do governo às companhias líricas estrangeiras e à Ópera Nacional, principalmente na forma de concessões de loterias. Nas páginas dos periódicos encontram-se desde ataques diretos a administradores, críticas a artistas que não cumpriram contratos, dificuldades na contratação de cantores europeus, dada a péssima administração das companhias na cidade, e dúvidas referentes à validade e pertinência das concessões e subvenções públicas aos teatros.

<sup>40</sup> **O Beija Flor. Jornal de Instrução e Recreio.** Vol. II, n. 4, 04 de Maio de 1850, p. 125.

<sup>41</sup> **Revista Popular. Noticiosa, Científica, Industrial, Histórica, Litteraria, Artística, Biographica, Anecdótica, Musical,** etc., Tomo II, Junho de 1859, p. 387.

<sup>42</sup> O libreto de “Pipelet” foi traduzido por Machado de Assis, a partir do original de Eugene Sue; a partitura da ópera foi composta pelo maestro Ferrari. A ópera estreou em 1860, abrindo a temporada da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional.

<sup>43</sup> **Revista Theatral. Jornal Diletante, Variado e Imparcial.** Vol. 1, n. 06, 19 de Fevereiro de 1860, p. 43-44.

A fundação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, a propósito, suscitou algumas discussões relativas à utilização de artistas estrangeiros em detrimento de artistas nacionais, já que a instituição era financiada pelo Estado.

Porém, mesmo nesse cenário, a subvenção aos teatros, tanto lírico como dramático, encontrou defensores regulares nas páginas dos mais diversos periódicos; o trecho abaixo permite observar os motivos principais que justificariam as altas somas gastas com as companhias teatrais:

Em todos os países do mundo ocupam os teatros subvencionados o primeiro lugar. Graças aos auxílios do governo, auxílio que os ajuda a atravessar incólumes as épocas de crise, eles se conservam firmes, inabaláveis em seus princípios, em suas crenças. (...) Mas a semente está lançada em terreno úbere; em breve brotará e dará saborosos frutos; porque o público que necessita de passatempos, volta pouco a pouco ao teatro, habitua-se ao novo gênero e conhece finalmente serem erros, vícios dignos de correção, alguns de seus hábitos que pouco antes reputavam naturalmente bons...<sup>44</sup>

Segundo a coluna acima, publicada no jornal “Entreacto”, em sua edição de número 02 de 12 de maio de 1860, as subvenções garantem a sobrevivência dos teatros, a despeito da adesão do público, permitindo assim que a arte se desenvolva e prospere mesmo nos momentos de crise ou falta de público. O dinheiro gasto com a manutenção das companhias e teatros não deveriam ser entendidos como um mero luxo, mas sim “um serviço à arte, à moralidade pública”.<sup>45</sup> Porém, se o colunista já no início do texto adverte que tal expediente é comum “em todos os países do mundo”, logo em seguida faz crítica ao uso das subvenções no Brasil:

Entre nós, pelo contrário, a arte retrocede, degenera, morre. Os empresários, não estando sujeitos a compromisso algum, gastam como querem o produto das loterias, sem que saiba como nem em que. E o governo cruza os braços; e o público, cansado de clamar em vão, resigna-se; e os artistas transformam-se em títeres, que se movem à vontade do chefe; e os empresários aguardam a ocasião azada para solicitarem o dobro da subvenção...<sup>46</sup>

Mais do que os subsídios concedidos, o que merece crítica do colunista é a inépcia dos administradores e a falta de fiscalização do Estado; algumas semanas depois em 29 de maio de 1860, o tema volta a figurar nas páginas do mesmo jornal, em razão da possibilidade de concessões de novas loterias ao teatro lírico. Na ocasião, o autor chega a afirmar que “não é

<sup>44</sup> **Entreacto. Jornal Ilustrado com Retratos e Caricaturas.** Ano I, n. 02, 12 de Maio de 1860, p. 02.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 02.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 02.



só uma imprudência, é um escárnio aos sofrimentos gerais”,<sup>47</sup> e se justifica, dizendo que a maior parte da população é penalizada, visto que não pode usufruir dos benefícios da arte. O tema aparece também no jornal “O Paiz”, de 24 de março de 1860, ocasião em que o colunista afirmava:

O teatro lírico pesa de um modo extraordinário sobre o povo. O imposto das loterias é importante, e uma avultada parte dele é esbanjada pela administração do teatro lírico. [...] A fraude, a alicantina, têm sido empregadas para haver avultadas quantias de inexperientes diretores do teatro lírico. Alguns têm sido vítima de sua boa fé e tem sacrificado grandes fortunas em proveito de dois ou três expertos que chamam sua a empresa do teatro.<sup>48</sup>

Os problemas administrativos e as dúvidas em relação ao emprego correto das verbas oriundas das loterias são constantes, não havendo necessidade de reproduzir mais trechos. Mais uma vez, vale destacar como, nos textos, a crônica musical liga-se de maneira bem próxima com aspectos extra-musicais; em outras palavras, não se trata apenas de avaliar a qualidade musical da obra e dos atores, mas também de abordar aspectos como o comportamento do público, a qualidade dos teatros, a administração das companhias, e de compará-los com o quadro ideal exigido pelo modelo europeu. Essa multiplicidade dos enfoques presente nos escritos sobre a atividade musical no Rio de Janeiro envolve a ligação, já sinalizada anteriormente, entre a música e um ideal de progresso e civilização; identificada como arte superior, cuja função seria contribuir para a construção da nação, todos os aspectos que envolvessem sua correta evolução e desenvolvimento deveriam ser contemplados pelos cronistas.

## 2.2 O Ideal Civilizador na Música.

Paralelamente aos relatos e considerações sobre os obstáculos para o correto desenvolvimento da arte musical no país, aparecem não raro recomendações para o aprimoramento desse gênero artístico. Tais recomendações já foram vislumbradas em trechos reproduzidos anteriormente, e ligam-se de maneira inequívoca ao papel que a música deveria desempenhar na sociedade. Por sua vez, se as condutas consideradas inadequadas eram objeto de reprovação, os mesmo cronistas não deixavam de recomendar as condutas adequadas para a correta apreciação da arte musical. Martins Pena, por exemplo, ao escrever sobre a

<sup>47</sup> **Entreacto. Jornal Ilustrado com Retratos e Caricaturas.** Ano I, n. 04, 29 de Maio de 1860, p. 01.

<sup>48</sup> **O Paiz**, ano 1, n. 02, 24 de março de 1860, p. 03.

apresentação da ópera “A Figlia del Reggimento”<sup>49</sup>, não deixa de apreciar o comportamento da platéia, indicando-o como “progresso de civilização”:

E pois foi à cena na sexta-feira a *Figlia Del Reggimento*. Boatos se haviam espalhado que os partidaristas da Sr.<sup>a</sup> Barbieri iam fazer o diabo a quatro no teatro. Estivemos no nosso posto para ver a corrida, e temos a satisfação de anunciar ao público, a quem somos grato e reconhecido por tantos favores e obséquios (estilo de bastidor) que tudo passou-se tranquilamente. A Sr.<sup>a</sup> Barbieri fez fogo e rufou, e não levou palmas, o que denota progresso e civilização na platéia; cantou sofrivelmente e por vezes recebeu aplausos moderados, com o que ninguém se ofendeu; no fim foi chamada à cena, e alguns assobiozinhos contrariaram o entusiasmo dos gansos; porém foi pouca coisa e acabou-se tudo na maior paz do mundo. Assim vai bem: deixem-se de exagerações, coloquem essa cantora no lugar que deve ocupar, que a suposta oposição contra ela desaparecerá.<sup>50</sup>

O tema do trecho remete claramente à atuação dos partidos nos teatros da corte, e ainda que o autor adotasse reservas quanto ao desempenho da cantora lírica, recomenda que os espectadores deveriam adotar uma conduta “sem exagerações”, e mais adequado ao ambiente teatral.

Assim, para além das dissonâncias apontadas, o correto desenvolvimento da arte musical aparece como principal objetivo de muitos cronistas, como evidencia o trecho publicado no jornal “O Artista”, de 10 de novembro de 1849:

O publico do Rio de Janeiro não é levado ao teatro pela estréia deste ou daquele artista, pela novidade de uma ou de outra peça, tem certos artistas de sua paixão, certas óperas que não falham, embora muito e muito repetidas, como são – Norma – Puritanos – Barbeiro, Lucia e outras!... Já se vê então que o Artista deve ir ganhando sempre o seu terreno passo a passo, assim como as operas se devem ir acreditando ao passo que a musica vai ficando escrita em nossos ouvidos.... e gravada na nossa compreensão!<sup>51</sup>

O trecho acima faz parte de um artigo cujo principal objetivo consistia em tecer duras críticas à administração do Teatro São Pedro. No texto o autor defendia um aumento na quantidade de óperas de sucesso no programa de apresentações teatrais, ainda que reconhecesse que tal gênero tivesse predomínio na programação dos teatros. No entanto, adverte o autor, o número de apresentações ainda era insuficiente, pois apenas através da repetição que as grandes obras seriam capazes de atingir o público, fazendo com que a música fosse corretamente

<sup>49</sup> La Fille Du régiment, ópera de Gaetano Donizetti (1797-1848), estreou em Paris no ano de 1840. MASSIN, Jean, p. 674.

<sup>50</sup> PENA, Martins. Op. Cit., p. 130.

<sup>51</sup> **O Artista. Publicação Semanal sobre Theatros**, n. 09, 10 de Novembro de 1849, p.02-03. As óperas citadas são de autoria dos seguintes compositores: “Norma” e “Il Puritani”, de Bellini, “O Barbeiro de Sevilha”, de Rossini, e “Lucia de Lammermor”, de Donizetti.

compreendida; para corroborar essa opinião, o autor usa como exemplo diversos países europeus. Ainda que seja possível argumentar que a visão do colunista não leve em consideração o papel do espectador e as diferentes apropriações que poderiam surgir a partir das peças apresentadas, é significativo que a presença constante de óperas européias de sucesso seja defendida e vista como único meio de se alcançar um progresso na atividade musical do país. Essa concepção fica ainda mais perceptível através do trecho reproduzido abaixo, publicado em 1827, no periódico “O Espelho Diamantino”, em sua edição número dois:

Entre as nações civilizadas, a arte musical chega a sua perfeição muito primeiro que as outras, devendo ser o grau de cultura, e aperfeiçoamento mui exaltado, para que todas estejam ao mesmo ponto de apuração e estima. (...) A cidade (Rio de Janeiro) retomba dos sons das músicas militares e das festividades: não há casa onde não se ouça tocar piano. Uma superior capela; uma boa orquestra, cantores e cantarinas de primeira classe executam as complicadas, e sublimes dos mais ilustres professores, e pouco falta para que esses mesmos chefes de obra não sejam produzidos nessa Corte, ao menos o maior compositor<sup>52</sup> que teve Portugal aqui reside.<sup>53</sup>

Embora não conste no trecho acima, o autor obviamente citava como exemplo as nações civilizadas - a França e Inglaterra, nomeadamente; além disso, o desenvolvimento da atividade musical na cidade é sinalizado pela presença de instrumentos e ritmos europeus, como é o caso do piano e da referência a Marcos Portugal, compositor português de formação musical italiana; por fim, mais uma vez, a música aparece como complemento à idéia de progresso. Sob essa ótica, e segundo tais escritos, a música não teria como objetivo apenas entreter, mas educar e moralizar o público.

Importante ressaltar que ao tratar da ligação entre música e um ideal de progresso, muitos textos não diferenciam de maneira clara a música e o teatro dramático, ainda mais considerando-se que as duas expressões em muitos casos dividiam os mesmos espaços nas apresentações, ou seja, os teatros. O excerto que segue abaixo, publicado em um suplemento da edição 21 do jornal “O Beija Flor”, de 25 de agosto de 1849, é um exemplo claro dessa convergência entre essas duas expressões, principalmente no que tange ao teatro como fator moralizante:

O teatro lírico não é, com alguém quer, só para a alma; sabemos a influência que o palco exerce sobre a sociedade e reclamamos dele tudo quanto importe

<sup>52</sup> Ver nota 28, capítulo 01.

<sup>53</sup> **O Espelho Diamantino. Periódico de política, literatura, belas artes, teatro e modas, dedicado as senhoras brasileiras.** Vol. 01, n. 02, 13 de Outubro de 1827, p. 27-28.

para esta. O teatro, quer seja lírico ou dramático, é sempre escola de costumes, e são estes que sempre queremos ver desenhados.<sup>54</sup>

A defesa do desenvolvimento das artes a partir de um objetivo pedagógico é uma constante durante o século XIX; já em 1827, o jornal “O Espelho Diamantino”, periódico dedicado “às senhoras brasileiras”, traz em seu prospecto algumas idéias relativas às artes em geral e ao teatro em particular. Inicialmente, o texto afirma que o novo jornal quer contribuir para a formação das mulheres, nos moldes europeus; em seguida, ao comentar sobre o espaço dedicado às diversas expressões artísticas, o autor afirma que as “belas artes” merecem destaque especial, ainda mais se considerarmos que:

Em literatura procuraremos a variedade; as obras que com um fim moral apresentam narrações interessantes terão a preferência, sem que se desprezem nem os bons versos, quando teremos a fortuna de os encontrar, nem a história, e com a especialidade moderna, da qual extrairemos todas as ações virtuosas ou heróicas perpetradas por mulheres, e cujo número nos promete uma ampla matéria para nossas folhas. [...] O teatro, escola dos costumes e da polidez, verdadeiro espelho da vida, o mais decente, e agradável dos divertimentos públicos, entra naturalmente na jurisdição do belo sexo, o qual, em todas as cidades, forma um tribunal que decide sem agravo, as questões de bom gosto e bom tom.<sup>55</sup>

No jornal “O Patriota”, em sua edição de janeiro de 1814, pode ainda ser observada outra referência ao teatro como fator moralizador da população. O artigo em questão consiste em uma avaliação do drama “O Juramento dos Numes”, apresentado no Real Teatro São João em 1813<sup>56</sup>, e, para corroborar sua avaliação negativa do libreto da peça, o redator do periódico cita diversos autores europeus. Em determinado momento, o autor da crítica faz uma comparação entre os textos de D’Alambert e Rosseau:

E que quanto a mim o filósofo que possuir o talento da poesia, combinando os escritos de um e de outro, poderá deles deduzir as verdadeiras regras de um teatro capaz ao mesmo tempo de interessar os homens e de corrigir os seus defeitos; de um teatro que seja juntamente o lugar de recreio e a escola da moral.<sup>57</sup>

Partindo dessa concepção de um teatro como “escola de costumes e espelho da moralidade”, as várias críticas apontadas anteriormente e presentes nas páginas dos periódicos pesquisados

<sup>54</sup> **O Beija Flor. Jornal de Instrução e Recreio.** Suplemento ao n. 21, 25 de Agosto de 1848, p. 02.

<sup>55</sup> **O Espelho Diamantino. Periódico de política, literatura, belas artes, teatro e modas, dedicado as senhoras brasileiras.** Vol. 01, Outubro de 1827, p. 03.

<sup>56</sup> A polêmica em questão, envolvendo o redator de “O Patriota” e o autor da peça, será descrita de maneira mais detalhada no terceiro capítulo.

<sup>57</sup> **O Patriota, jornal litterario, político, mercantil, etc. do Rio de Janeiro.** Janeiro/Fevereiro de 1814, p. 67-68.

ganham em significado. Para os escritores que se ocuparam das críticas aos espetáculos líricos e dramáticos, bem como dos concertos, os teatros deveriam ocupar-se do aprimoramento moral da população, através de exemplos e de obras que contribuíssem para a construção de uma nação nos moldes das civilizações européias. Dessa forma, essa descrição negativa do comportamento observado nas casas teatrais pode ser compreendida como uma tentativa de normatização da conduta dos espectadores, a partir de um modelo considerado ideal.

Mesmo nas medidas implantadas por Dom João VI visando o desenvolvimento de uma atividade musical na cidade, já é possível identificar uma preocupação com um ideal de progresso nas artes. Com efeito, ao desembarcar, a Corte portuguesa, como afirma Oliveira Lima, se deparou com uma cidade sem nenhuma instituição de ensino público ou cultural de importância, nem corpo administrativo capaz de preencher os cargos burocráticos criados pela nova administração; era urgente a formação de novos quadros a partir da fundação de diversas instituições.<sup>58</sup> Em outras palavras, diante de um panorama de significativa defasagem em relação aos padrões europeus, era necessário transformar a nova sede da Corte portuguesa, e para isso era urgente educar e moralizar a população, através de uma “cruzada civilizatória” em direção à nação que se queria construir. Dentro dessa concepção, a literatura foi vista como instrumento privilegiado, veículo apto para orientações de cunho pedagógico; em virtude disso, é clara a preocupação com uma mensagem moral, uma orientação acerca das regras de conduta socialmente válidas, orientação presente nas obras e capazes de educar adequadamente a população.<sup>59</sup>

Em relação à música, até o momento foram abordadas restrições ao comportamento do público e a problemas administrativos, a partir de artigos publicados em diversos periódicos, juntamente com os principais traços da função específica que a atividade musical deveria desempenhar na sociedade do período. Para os cronistas de então a presença da música européia, e principalmente do teatro lírico, era uma indicação clara do progresso alcançado pelo país, ainda que com as ressalvas indicadas. Por sua vez, ao mesmo tempo em que saudavam a evolução em curso, não deixavam de apontar as dissonâncias presentes na atividade musical no Rio de Janeiro; portanto, se a simples execução dos concertos ou das óperas na cidade não bastou para instituir no público normas de conduta, a crônica musical parece ter se encarregado dessa missão, seja criticando a postura excessiva dos “diletantes”, seja alertando sobre a frequência de pessoas “mal trajadas” nos teatros, ou mesmo cobrando

---

<sup>58</sup> O impacto das medidas implementadas por Dom João VI, principalmente no tocante à música, foi analisado no primeiro capítulo.

<sup>59</sup> Ver nota 73, no primeiro capítulo.

maior qualidade nas apresentações e maior fiscalização do poder público sobre o dinheiro investido nos teatros. Para os homens de cultura da época, se as obras dos grandes mestres da ópera italiana, tais como Verdi e Rossini, eram executadas no país, tal fato consistia em um claro sinal de que a nação encontrava-se no caminho do progresso.

### 2.3 Os parâmetros para a produção da música nacional.

Essa ligação entre as artes, a música em particular, e o ideal de progresso fica ainda mais perceptível quando a questão é o desenvolvimento e os critérios de avaliação para a produção musical nacional. Esse ponto foi abordado, por exemplo, em um artigo de Joaquim Manuel de Macedo sobre o Conservatório de Música, publicado na “Revista Guanabara” em 1850; nele, o autor faz uma crítica à falta de incentivo às artes no país, embora reconheça alguns progressos, como é o caso da instituição citada acima, criada em agosto de 1838. Depois de rememorar as circunstâncias<sup>60</sup> que envolveram a criação do Conservatório e elogiar o empenho e dedicação dos envolvidos, o autor afirma:

Apenas uma loteria foi extraída, seguiu-se imediatamente a instalação do Conservatório, e a abertura da aula de rudimentos e solfejo: setenta e dois alunos correram pressurosos ao templo da harmonia: era portanto de esperar que uma vida lisonjeira e fácil tivesse que viver o novo estabelecimento: desgraçadamente, porém não sucedeu assim. O Conservatório de Música não progride, não pode progredir, se não for melhor auxiliado [...].<sup>61</sup>

Após tais pedidos de auxílio em favor da instituição, o autor conclui dizendo que, sem o aporte de recursos necessário, uma instituição capaz de “contribuir para o brilhantismo e glória nacional”<sup>62</sup> ficará estagnada.

As críticas no sentido de maior apoio ao Conservatório de Música estão diretamente relacionadas à polêmica envolvendo a presença de cantores estrangeiros nos palcos cariocas, muitas vezes em detrimento de artistas nacionais. Sob esse aspecto, uma coluna escrita por Machado de Assis, e publicada no jornal “O Espelho” de 30 de outubro de 1859, contém pontos importantes não apenas para a questão exposta acima, mas também em relação aos parâmetros postulados para a produção musical nacional. Aos que criticam a presença de

---

<sup>60</sup> O Conservatório de Música foi criado a partir da iniciativa dos diretores da associação de música dirigida por Francisco Manoel da Silva, e contou com o apoio do governo através da concessão de loterias, para o financiamento da instituição, conforme descrito no primeiro capítulo.

<sup>61</sup> **Guanabara. Revista Mensal Artística, Científica e Literária.** Tomo I, 1850, p. 166.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 166.

atores estrangeiros nos palcos da cidade, principalmente no âmbito da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, instituição essa de inspiração patriótica, o autor recorda:

Todavia cumpre lembrar o infundado de certo preconceito que por aqui passa por sentença. Falo do concurso de artistas estrangeiros que para algumas suscetibilidades patrióticas tira a cor nacional à idéia da nova instituição. Os que assim pensam parecem ignorar que o talento não tem localidade, fato reconhecido na Europa. A Ópera, a Grande Ópera de Paris, a capital das civilizações modernas, como começou? Com esse concurso de estrangeiros. [...] Ora, em Paris onde se dão essas coisas, há um Conservatório de Música, em um alto pé de desenvolvimento, há iniciativa do governo, e teatro regularizado.<sup>63</sup>

Ou seja, o problema não estava na utilização de atores estrangeiros pela Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, mas sim na falta de atores nacionais qualificados. Aliás, a formação de cantores de nível semelhante aos artistas europeus que então se apresentavam nos teatros da cidade foi uma das principais motivações para a criação do Conservatório. Caberia ao governo, portanto, aperfeiçoar o Conservatório de Música para que o mesmo pudesse suprir os palcos da cidade com cantores de talento, capazes de rivalizar com os estrangeiros.

A necessidade de desenvolvimento de uma arte musical no país é constantemente abordada pelos cronistas do período, fato evidente se considerarmos os trechos reproduzidos acima e a defesa de instituições nos moldes do Conservatório de Música e da Imperial Academia de Ópera Nacional. Todavia, ao lado da defesa da produção musical nacional, é possível identificar parâmetros para o desenvolvimento de música de caráter nacionalista. Primeiramente, cumpre destacar que, se o teatro lírico italiano era a expressão musical que gozava de maior prestígio no Rio de Janeiro do Oitocentos, parecia natural que os esforços para o desenvolvimento da atividade musical passassem pela criação de uma ópera nacional. O tema já foi discutido brevemente no primeiro capítulo da dissertação, quando a estruturação da produção musical nacional foi abordada a partir de instituições como a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. Porém, a partir da crônica musical do período é possível traçar parâmetros mais precisos, bem como elencar os principais tópicos relacionados à temática de uma música nacionalista.

Portanto, se o teatro lírico constitui-se com um modelo privilegiado para a produção musical nacional, quais as características que uma ópera deveria possuir para que fosse considerada nacional? Recorrendo mais uma vez ao artigo citado anteriormente, de autoria de Machado de Assis, publicado no periódico “O Espelho”:

---

<sup>63</sup> **O Espelho. Revista Mensal de Literatura, Modas, Indústria e Artes.**, n, 09, 30 de Outubro de 1859, p. 06.

O talento é cosmopolita, pertence a toda parte. A ópera é nacional, porque é cantada na língua do país. Não se trata aqui da arte dramática, que é outra tese. A forma aqui, não descora, nem de leve a legitimidade esplêndida da idéia altamente patriótica. Negá-lo seria querer mal à instituição que tão verde de esperanças se levanta do ocaso de uma tentativa malograda. [...].<sup>64</sup>

O trecho permite concluir que, desde que escrita e cantada em português, a ópera seria considerada nacional, o que revela uma das principais expectativas da crônica musical em relação ao teatro lírico, ou seja, a presença do idioma pátrio nas composições do período.

Mas a tópica nacionalista não se resumia ao idioma, como revela a seção “Crônica da Quinzena”, de 10 de novembro de 1861, seção publicada regularmente na “Revista Popular”. Aproveitando a reapresentação de “A Noite do Castelo”, ópera de Carlos Gomes, e uma homenagem feita ao compositor ao final do espetáculo, o autor da crônica tece alguns elogios aos talento do jovem compositor, para em seguida tratar da situação da Ópera Nacional:

Essa lira tão melancólica exprime o receio de um desencanto. Ela teme ver a Ópera Nacional passar da decadência à morte. [...] Ela pergunta quem há de interpretar as obras de Carlos Gomes e de outros, cantando-as em língua portuguesa; ela diz que na Ópera, ainda mal chamada nacional, canta-se em português espanholado, afrancesado, estrangeirado enfim, e menos somente em português do Brasil [...].<sup>65</sup>

A consideração do cronista vem apenas complementar a tópica da necessidade de nacionalização do teatro lírico; mais uma vez, a presença de atores estrangeiros é criticada, crítica agravada ainda mais por tratar-se de obra composta em português. Porém, no decorrer no texto e ao defender maiores esforços direcionados à formação de cantores nacionais capazes de rivalizar com os franceses e italianos, o autor cita outros critérios para a estruturação da produção musical no país:

Está sonhando com o futuro: diz ela que alguma benéfica providência virá em socorro da Ópera Nacional; que artistas nacionais hão de vir pouco a pouco e torná-la bem brasileira, e que então Carlos Gomes e muitos outros escreverão óperas características brasileiras, inspirando-se com o céu, a natureza, as auras, as aves, e as flores pátrias...<sup>66</sup>

Os autores nacionais que desejassem contribuir para o progresso da arte musical, deveriam, portanto, inspirar-se na natureza brasileira, e tal inspiração não tinha outra necessidade senão a de dotar as óperas de uma temática nacional. A temática nacional, aliás, esteve presente no

<sup>64</sup> O Espelho. Revista Mensal de Literatura, Modas, Indústria e Artes., n, 09, 30 de Outubro de 1859, p. 10.

<sup>65</sup> Revista Popular. Noticiosa, Científica, Industrial, Histórica, Litteraria, Artística, Biographica, Anecdótica, Musical, etc., Tomo XII, ano terceiro, outubro-dezembro de 1861, p. 252.

<sup>66</sup> Ibid., p. 252.



já citado concurso instituído por João Antonio de Miranda quando dirigia o Teatro Provisório. Embora o trecho acima destaque como características nacionais elementos oriundos da natureza, o motivo nacionalista poderia advir de outros temas, como o indianismo, tradições locais e mesmo históricas.<sup>67</sup>

Para uma ópera ser considerada nacional, portanto, a mesma deveria ser composta seguindo os parâmetros delineados acima: autores, língua e assunto nacionais. Isso não significa, no entanto, que todas as obras consideradas nacionais se enquadravam perfeitamente nesse esquema; apenas indicam que a discussão sobre o desenvolvimento da atividade musical no país passava exclusivamente por aspectos extra-musicais. A música propriamente dita figura nessas crônicas como afirmação da estética européia, a partir da qual os elementos descritos acima deveriam ser inseridos, com o intuito de construir um teatro lírico nacional.

Não apenas a música européia se institui como um modelo, também os compositores europeus eram citados como modelos ideais para os artistas nacionais. No mesmo artigo comentado acima, publicado na Revista Popular, em determinado trecho o colunista assim se expressa sobre Carlos Gomes:

[...] Aos vinte anos de idade ostenta já uma grande inteligência musical: a ovação, que ele acaba de receber, foi um justo prêmio da obra excelente do seu gênio. [...] Meu velho, diz, repete mil vezes a Carlos Gomes que estude, estude muito e sempre, para que o estudo vença, pois que pode vencer, a distância que o separa dos mestres como Rossini, Donizetti e Meyerbeer.<sup>68</sup>

A comparação entre Carlos Gomes e compositores europeus aparece também em outro artigo, publicado na mesma Revista Popular em 10 de setembro de 1861. O artigo versa sobre a estréia da ópera “Noite no Castelo”, e, em contraste com a maioria dos artigos publicados no período, traz uma crítica mais estruturada em relação à música e ao libreto:

O autor da nova ópera mostrou demasiada aptidão musical, pois que conseguiu sem esforço assimilar, na frase dos químicos, alguns motivos e cadências dos melhores mestres, e compor uma peça sumamente deleitosa, embora resinta-se aqui e ali da falta de inspiração própria. [...] O autor lutou com uma dificuldade terrível de ser debelada; não teve um libreto: pelo menos assim não pode ser classificado o trabalho do Sr. A. J. Fernandes dos Reis.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> As obras serão analisadas no terceiro capítulo.

<sup>68</sup> **Revista Popular. Noticiosa, Científica, Industrial, Histórica, Litteraria, Artística, Biographica, Anecdótica, Musical, etc.**, Tomo XII, ano terceiro, outubro-dezembro de 1861, p. 251.

<sup>69</sup> **Revista Popular. Noticiosa, Científica, Industrial, Histórica, Litteraria, Artística, Biographica, Anecdótica, Musical, etc.**, Tomo XI, ano terceiro, julho-setembro de 1861, p. 381.

Embora critique o que chama de falta de inspiração própria, o autor da coluna elogia a capacidade do compositor em emular a música dos grandes mestres. Analisando os dois trechos publicados em curto espaço de tempo é possível depreender que o jovem compositor precisava desenvolver um estilo próprio, sem esquecer a inspiração dos “melhores mestres”, ou seja, os compositores europeus cujas óperas transitaram pelos palcos da cidade durante o século XIX.

Portanto, ao menos para a grande maioria dos textos analisados, a música enquanto arte superior, capaz de contribuir para o progresso e civilização da nação é exclusivamente européia. Sendo assim, qual o espaço destinado a outras expressões no esforço para se desenvolver a arte musical no país, e, conseqüentemente contribuir para o progresso da nação?

Martins Pena empreendeu uma reflexão interessante a respeito, ao escrever uma crítica sobre uma apresentação da ópera “Belisário”, do italiano Gaetano Donizetti, texto publicado no Jornal do Comércio em 26 de Janeiro de 1847:

Belisario não é ópera de grande reputação; Donizetti não foi nela pródigo de motivos originais e brilhantes; à exceção do dueto: Sul campo della gloria e do sonho de Belisário, pouca coisa ficará desta partição. Dizem os entendedores que Donizetti muito de propósito a escrevera assim para lhe dar cor local, porque seria absurdo fazer gorjear ao grave inventor de Pandctas, e a seus seguidores, motivos de valsas e contra-danças. Mas por que razão Belisário e seus lictores seriam menos harmoniosos que os druidas e sua sacerdotisa Norma? Ou Bellini se enganou, ou Donizetti não teve razão. Mas isto de cor local entende cada um como quer.<sup>70</sup>

Ou seja, para Martins Pena e outros escritores, as reflexões sobre a “cor local” ou mesmo traços nacionalistas das obras não deveriam remeter à estética musical. A crítica negativa de “Belisário” é clara nesse sentido, ainda mais quando o autor a compara com a Norma de “Bellini”.<sup>71</sup> Tal reflexão esteve presente de maneira clara na produção musical nacional, como pode ser observado na obra de Carlos Gomes, “O Guarani”: se aos druidas de “Norma” era permitido cantar em italiano, os indígenas brasileiros deveriam também dançar ao som de “valsas e contra-danças”.

Outra crônica significativa nesse sentido foi publicada em 1844, no jornal “A Borboleta”, ao traçar uma linha divisória clara entre a música de inspiração européia e outras possíveis experiências musicais, notadamente advindas da cultura negra:

---

<sup>70</sup> PENA, Martins. Op. Cit., p. 121.

<sup>71</sup> Comparação entre as óperas.

Apenas emudeciam os instrumentos, que um novo gozo se oferecia aos circunstantes. [...] Depois de um pequeno intervalo que se seguiu à execução da Norma, principiava um pedaço que me parecia da Anna Bolena... As minhas faculdades estavam suspensas, tanta era a solenidade dessa música!... Eis que horrível algazarra me faz saltar fora da cama sobressaltado... corro, esfregando os olhos, à janela... Era um magote de negros, que passavam carregados de café!!!... Malditos! Exclamei; até eles zombam da Polícia!!! Desleixada que é!!!<sup>72</sup>

O texto em questão descreve um sonho, embalado ao som de Bellini e interrompido pela passagem de alguns negros, fazendo algazarra, pela rua. Ao que tudo indica, se o trânsito de negros era censurado durante os concertos no Passeio Público, da mesma forma os ritmos que lembrassem a cultura negra eram considerados inadequados. Com isso não queremos afirmar que a execução de música de inspiração africana inexistia no período; é possível encontrar no periódico “A Lanterna Mágica”, por exemplo, algumas partituras de “lundus”<sup>73</sup> de relativo sucesso no período. No entanto, a publicação desses “lundus”, e mesmo a introdução de trechos de músicas de origem popular ou africana em composição a serem apresentadas nos palcos da cidade, não indicam uma valorização dessas expressões musicais. Como visto no primeiro capítulo, tais inserções têm um apelo exótico e satírico, distantes dos objetivos postulados para a criação de um teatro lírico nacional.<sup>74</sup> Em outras palavras, as referências à música de origem africana funcionam como um negativo do quadro desejado para o desenvolvimento da atividade musical no país.

Essa oposição aparece de maneira bastante clara em artigo publicado na “Revista Guanabara”, em 1852. O texto tem por objetivo fazer um balanço da situação das artes no Brasil e cobrar maiores atenções à área, já que não há país civilizado onde as artes não progridam e se desenvolvam. A música também merece a devida atenção por parte do autor, no momento em que declara:

O brasileiro que plantar a ópera no seu país e fizer dela um fruto nacional, venceu uma batalha, fez uma conquista, e merece o prêmio de vencedor: os combates de uma época que contra uma grande porção da mesma época, que

<sup>72</sup> **A Borboleta. Periódico Miscelânico.** Vol. 1, n. 02, 25 de Agosto de 1844, p. 07.

<sup>73</sup> Lundu é uma dança brasileira de natureza híbrida, criada a partir dos batuques dos escravos bantos trazidos para o Brasil e de ritmos portugueses.

<sup>74</sup> Como indica Cristina Magaldi na obra “Music in Imperial Rio de Janeiro”, antes de 1870 a introdução da figura do negro nos palcos cidade possuía um apelo exótico, produzindo um contraste entre a cultura negra e a identidade almejada pela elite cultural da época. Para a autora, é possível estender a análise também para a música, ou seja, a inserção de ritmos africanos possuía um caráter exótico e depreciativo. “Before the 1870s the presence of Afro-Brazilian music in the theater reflected more a fashion that tied Cariocas to Paris and to the Parisian curiosity about exotic cultures, rather than a need to represent the local Afro-Brazilian culture. (...) When present at all, the black characters received minor parts, appearing either as stereotypes of faithful and pitiful slaves, or as immoral and disruptive individuals, but rarely as representatives of their own culture.” MAGALDI, Cristina. Op. Cit., p. 126.

retrata um mal passado, são vitórias civilizadoras, são conquistas perduráveis, se a nação onde se agitam essas pelejas sabe remunerar tais serviços [...].<sup>75</sup>

O cronista continua, cobrando maior atenção do governo para com as artes e maior eficiência na sua administração:

Sejamos sinceros [...] e mudemos a direção do nosso espírito, já alguma coisa disposto para isso, pois há um partido salvador que se levanta no meio dos partidos de todas as cores: vamos ao real, ao verdadeiro progresso, que é o de nacionalizar as artes, e de promover a propriedade material.<sup>76</sup>

Do contrário, adverte o autor, o país ainda sofreria com a estagnação das diversas artes e continuaria confundindo durante muito tempo “as cordas da lira celeste com as do machete do catiretê”.<sup>77</sup> A oposição entre um instrumento de origem clássica e outro de origem popular, utilizado em uma dança africana, é emblemática, ainda mais se considerarmos que na citação acima o primeiro instrumento aparece como símbolo de progresso e da civilização. Assim, o parâmetro a ser alcançado pela música nacional é o europeu, principalmente através da criação de uma ópera nacional.

Portanto, a ligação entre música e civilização permeia grande parte da crônica musical do período; se o desenvolvimento da música indica o grau de desenvolvimento da nação, a música européia, na forma dos concertos e óperas, aparece não apenas como mero divertimento público, mas sim como um sinal de progresso. Nessas crônicas, os aspectos exteriores ao palco aparecem não apenas como meros complementos descritivos, mas como parte integrante do espetáculo apresentado; em um quadro ideal, onde a música européia surge como principal sinal de progresso, civilidade e padrão a ser alcançado, espectadores e demais elementos do espetáculo também deveriam seguir uma norma adequada. Nesse quadro, outras experiências musicais entram como fatores contrastantes, fatores que deveriam permanecer ausentes da identidade que então se queria construir. Em outras palavras, através das regularidades encontradas, é possível delinear o local ocupado pela música dentro da sociedade e os parâmetros para a produção musical nacional, parâmetros esses que excluía a música de origem não européia, principalmente a africana. A preferência pela estética musical européia como modelo fica ainda mais evidente através das características postuladas por

<sup>75</sup> Guanabara, *Revista Mensal Artística, Científica e Literária*. 16 de Outubro de 1852, p. 154.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>77</sup> Guanabara, *Revista Mensal Artística, Científica e Literária*. 16 de Outubro de 1852, p. 152. O “machete”, instrumento citado, consiste em um pequeno cordofone de mão, de caixa em forma de oito, usado em Portugal pelo menos desde o século XVIII e pertencente à família das violas de mão; “Catiretê” é uma dança brasileira de origem africana.

alguns cronistas para a composição de uma ópera nacional: a partir do teatro lírico italiano, principalmente, uma ópera nacional deveria ser cantada em língua portuguesa, composta por autores do país e ainda tratar de um assunto nacional, seja a natureza ou outro aspecto qualquer. Para os autores das crônicas musicais, a escolha entre a lira celeste e o machete do cateretê é bastante clara, pois apenas a primeira seria digna de figurar no ideal de nação desejado.

### CAPÍTULO 3 – MÚSICA E CIVILIZAÇÃO: A CRIAÇÃO DE UM TEATRO LÍRICO NACIONAL.

*“Depois abriu o estojo dos assuntos, sacou para fora o teatro lírico. Que tal achavam a companhia? Na opinião dele era excelente, menos o barítono; o barítono parecia-lhe cansado. Sofia protestou contra o cansaço do barítono, mas ele insistiu, acrescentando que, em Londres, onde o ouvira pela primeira vez, já lhe parecera a mesma coisa. As damas, sim, senhora; tanto a soprano como a contralto eram de primeira ordem. E falou das óperas, citava os trechos, elogiou a orquestra, principalmente nos Huguenotes... Tinha visto Mariana na última noite, no quarto ou quinto camarote da esquerda, não era verdade?”*

*(Capítulo dos Chapéus – Machado de Assis)*

As principais características da atividade musical fluminense, analisadas no capítulo anterior, têm uma amplitude significativa; além de juízos estéticos propriamente ditos, destacam-se a preocupação com o ambiente dos teatros e outros aspectos extra-musicais, como o comportamento do público e a formação de músicos e cantores de qualidade igual ou superior aos estrangeiros. Mais do que mero divertimento, a música aparece como elemento fundamental para o progresso da nação e, nesse sentido, a preocupação com o desenvolvimento de uma produção musical nacional constitui-se como uma das tópicas mais importantes do período. No entanto, esse nacionalismo musical postulado pelos autores possuía características bastante específicas, pois raramente investia na própria estética musical; ao contrário, nas reflexões acerca dos elementos que caracterizariam a música nacional, eram privilegiados os elementos extra-musicais, como o idioma e os assuntos tratados no libreto. Uma vez que no capítulo anterior foram traçados os principais parâmetros para a produção musical de inspiração nacionalista, no presente capítulo levar-se-á a uma análise das obras líricas produzidas no Rio de Janeiro ao longo do oitocentos.

Tal análise, porém, tem por objeto apenas os libretos das obras líricas, e tal escolha se justifica por dois motivos: em primeiro lugar, alguns libretos não chegaram a receber uma partitura, como foi o caso dos textos escritos por ocasião do concurso realizado pelo diretor do Teatro Provisório, em 1854<sup>1</sup>; e, uma vez que as reflexões sobre a produção musical nacional no período se restringiram à aspectos extra-musicais, os libretos, por si só, constituem um conjunto privilegiado de fontes para a identificação dos principais elementos de inspiração nacionalista presentes nesta manifestação cultural. Por fim, a análise

---

<sup>1</sup> Com exceção de Moema e Paraguassú, representada em 1863.

possibilitará cotejar os dois principais conjuntos de fontes da pesquisa, ou seja, os libretos e a “crônica” musical do período. No entanto, longe de estabelecer uma causalidade entre crônica musical e as obras, a comparação tem por objetivo buscar uma relação de complementaridade, identificando, assim, as principais normas para a atividade musical no Rio de Janeiro oitocentista, principalmente aquelas referentes à produção da música nacional. Dito isso, passemos à análise.

Em contraste com a curva ascendente da produção musical iniciada na segunda metade do século XIX, cujo auge se deu com a fundação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, há uma escassez de óperas compostas nas primeiras décadas do século XIX. Essa escassez, no entanto, refere-se apenas a obras nomeadamente nacionais, ou seja, àquelas que possuem entre seus objetivos a fundação de um teatro lírico nacional. Como notado anteriormente, embora seja possível detectar a existência de reflexões acerca da necessidade de uma música de inspiração nacionalista ainda na década de 30 do oitocentos, medidas mais efetivas nesse sentido tomaram forma apenas no final da década de 40.

A análise das obras produzidas no período, no entanto, permite identificar outros aspectos não menos importantes, principalmente relacionados aos parâmetros para a produção lírica a partir do período joanino; assim, antes de analisar as obras propriamente ditas, vale destacar dois artigos críticos publicados no jornal “O Patriota”, em outubro de 1813, por ocasião da apresentação do 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...<sup>2</sup>

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 [sic] vista a Voltaire, Metastasio, Molière,

<sup>2</sup> **O Patriota, jornal litterario, político, mercantil, etc.** Rio de Janeiro, outubro de 1813, p. 92.

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.<sup>3</sup>

O primeiro trecho acima reproduzido, publicado no “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<sup>4</sup>, 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. E estou persuadido que ali se aprende como e quando tem lugar as árias, que de ordinário se semeiam ao acaso: admiram-se os milagres de Metastasio; à luz desse brilhante astro se vê a criação (por assim dizer) do poema lírico; estudam-se as importantes regras de evitar discursos extensos e ociosos e a necessidade de imitar Homero no *semperventum festinat*; e finalmente concorda-se com Grimm (autor desse precioso artigo) que o poema lírico deve ser uma cadeia de situações interessantes, tiradas do fundo do assunto, e terminadas por uma catástrofe memorável. Lembrarei de passo que o estilo de semelhante poema deve ser enérgico, natural e fácil; com graça, mas fugindo da elegância estudada.

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.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> COUTINHO, Gastão Fausto da Câmara. **O Juramento dos Nomes**. O texto utilizado para a análise desta obras consiste em versão publicada por Paulo Murgayar Kuhl, no endereço: <http://www.iar.unicamp.br/cepab/libretos/libretos.htm>.

<sup>4</sup> A réplica de D. Fausto da Câmara Coutinho é mencionada pelo redator de “O Patriota” no texto aqui analisado, embora não tenha sido possível encontrá-la nas edições anteriores do periódico.

<sup>5</sup> **Patriota, jornal litterario, político, mercantil, etc. do Rio de Janeiro**. Janeiro/Fevereiro de 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, drama ou tragédia, principalmente devido à necessidade do teatro lírico respeitar os preceitos dramáticos de outros gêneros.

Não é objetivo desse trabalho, 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 nacionais no período não podem ser consideradas óperas, merecendo antes o título de cantatas. As óperas apresentadas ficaram restritas à algumas obras de Marcos Portugal, embora “Il Due Gemele”, reputada ao padre José Mauricio Nunes Garcia, seja considerada como pertencente ao gênero.<sup>6</sup> Ainda que não possam ser consideradas óperas, os libretos de tais obras permitem identificar características importantes da produção musical nacional, principalmente pela recorrência do modelo e temas escolhidos para as composições.

Ainda em 1810, o mesmo D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho teve outra de suas composições encenada no Real Teatro do Rio de Janeiro<sup>7</sup>, 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 Murgayar 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 Mauricio Nunes Garcia como autor da música que acompanhou a apresentação.<sup>8</sup>

O enredo, por sua vez, é assaz simples e tem por único objetivo saudar Dom João VI; a ação se inicia na cidade do Rio de Janeiro, com um diálogo entre a Vingança e a América, cena em que a primeira declara sua intenção em impedir a chegada de Dom João VI aos trópicos. Todavia, através da interferência da Poesia e da Gratidão, o monarca português

---

<sup>6</sup> Há dúvidas em relação a autoria dessa ópera; Ayres de Andrade cita um documento do arquivo nacional, a respeito de uma ópera que estaria sendo composta por Jose Mauricio, e daí conclui que tal obra só poderia ser Il Due Gemmele. ANDRADE, Ayres. **Francisco Manuel da Silva e Seu Tempo**. Edições Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro: 1967, p. 68-69.

<sup>7</sup> Antigo teatro, de propriedade de Manoel Luis, suplantado depois pelo Real Teatro São João.

<sup>8</sup> A informação é citada por Paulo Murgayar Kuhl, na edição do libreto em questão; ainda segundo o autor, 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. Não existem referências ao compositor ou à música, mas no texto há indicações de alguns personagens que cantam. A *Gazeta do Rio de Janeiro* de 19/05/1810, ao comentar a festa, informa: "À noite houve ópera, a que foram convidados todos os membros do corpo diplomático, e coros de música debaixo das janelas do Real Palácio."

consegue desembarcar nas praias fluminenses. Os versos finais, declamados pelo personagem do Fado, resumem de maneira clara as intenções do autor na composição do drama:

Príncipe excelso, cujo cetro de ouro  
 Dócil governa, e meiga felicita  
 Ambas as casas dos Etontes fulvos:  
 Herói sagrado, que baixaste à Terra  
 A bem dos teus, a bem da glória tua,  
 Goza ditoso em paz serenos dias;  
 Faze feliz um povo que anelava  
 Ver-te, gozar-te, e triunfar contigo.  
 Tempo virá, (que o Fado é competente  
 Futuros revelar) em que risonho  
 Volvas do Tejo às lúcidas areias;  
 Lá te esperam mandando avista aos mares  
 Teus generosos filhos que não sabem  
 Jamais degenerar, que de ti dignos,  
 E apartados de ti, jamais souberam  
 Riscar teu nome dos briosos peitos;  
 Anima os tristes c'um sorriso ameno:  
 Adoça o fel, que n'alma lhes geraram  
 De te haverem perdido, agras suspeitas;  
 Co' a presença de um deus, co' a imagem tua,  
 Os rebeldes castiga, e anima, e preza  
 A grã fidelidade portuguesa. (*Vai-se.*)<sup>9</sup>

Além de homenagear Dom João VI, em outros momentos do texto 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”.<sup>10</sup>

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 Real Teatro, dessa vez de autoria de Antonio Bressane Leite e intitulado “A União Venturosa”, tendo ainda o maestro Fortunato Mazziotti<sup>11</sup> como responsável pela música. A estrutura da peça é idêntica à anterior, ou seja, é um drama em ato único, com determinados trechos acompanhados de música; as únicas 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. Já nos primeiros versos, o Gênio Americano declara:

<sup>9</sup> COUTINHO, Gastão Fausto da Câmara. **O Triunfo da América**. O libreto analisado consiste em versão divulgada por Paulo Murgayar Kuhl, no endereço: <http://www.iar.unicamp.br/cepab/libretos/libretos.htm>.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Músico da Real Câmara e da Real Capela.

Mensageiro do deus que os bons premeia [sic]  
 Baixamos sobre vós, povos ditosos.  
 Eu sou o sacro Gênio, a quem foi dada  
 A glória de reger vossos destinos.  
 Sim, povos do Brasil, vós que noutra ora,  
 A cerviz inclinando a negras aras,  
 Só cumpríeis as leis que vos ditavam  
 Do báratro horrendo as ígneas Fúrias;<sup>12</sup>

Em seguida, o personagem faz uma saudação ao heroísmo português, portador da luz da razão para os povos americanos. Já na segunda cena, a união entre as partes do império luso é saudada, como pode ser notado no trecho abaixo, que consiste na descrição do cenário e dos primeiros versos da segunda cena:

*Sai a América em um carro majestoso puxado por americanos; o coro e os Gênios a vão receber e, descendo do carro, diz:*  
 A ninguém mais do que eu, Gênios divinos,  
 Pertence a alta glória deste dia,  
 Dia, que o deus imenso consagrara  
 Ao maior dos mortais, ao nosso Augusto,  
 Para nele unir meu vasto império  
 Em laços ternos ao império luso.<sup>13</sup>

Mais abaixo, ainda na fala da personagem América, a mesma imagem destacada na peça “O Triunfo da América” é novamente invocada, através dos versos “ao facho aceso da razão divina, das trevas da ignorância me arrancaram!”<sup>14</sup>, em uma alusão à ação civilizadora dos europeus. 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 VI e de Portugal com agente civilizadores da “selvageria” dos trópicos não é gratuita, já que se relaciona com as ações do monarca português logo após o desembarque no Rio de Janeiro, haja vista a fundação de instituições como a Capela Real.

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

<sup>12</sup> LEITE, Antonio Bressane. **A União Venturosa**. O libreto analisado consiste em versão divulgada por Paulo Murgayar Kuhl, no endereço: <http://www.iar.unicamp.br/cepab/libretos/libretos.htm>.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid.

peça. Já o enredo não faz referência direta à presença do monarca português nos trópicos: a ação ocorre no Monte Etna e no Templo do Heroísmo; os numes ou divindades do título são Vênus e Vulcano, que se empenham em proteger Dom João VI das atribulações decorrentes da invasão francesa. Ainda assim, em determinados trechos há caracterização da heróica travessia para o Brasil:

É do SEXTO JOÃO, que após de tantos,  
De tantos e tais reis eleva o cetro  
De assombrosos prodígios carregado,  
Quando pensavam que na história lusa  
Não teriam lugar feitos mais nobres;  
É ele o que primeiro aos reis ensina  
A curtir as tormentas fadigasas  
Que a fúria de Netuno assanha e aumenta,  
Transpondo ileso os trópicos chuvosos,  
Limites entre os quais Febo passeia;<sup>15</sup>

Da mesma maneira, na exaltação final à figura do Príncipe Regente, a imagem de um monarca cujo reino se estende pelos dois hemisférios também é invocada:

PRÍNCIPE excelso, que regeis clemente  
O mundo antigo e novo,  
Da plaga ocidental ao Sol oriente  
De variado povo,  
Volvei benigno os paternais luzeiros  
Às ínclitas falanges d' Ulisséia,  
Vereis heróis guerreiros  
Que afrontando a terrível morte feia  
Gritam destros co' a espada sempre em uso  
VIVA o SEXTO JOÃO REGENTE LUSO.<sup>16</sup>

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 obra “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.<sup>17</sup> Diferentemente das anteriores, esta obra não consiste em um

<sup>15</sup> COUTINHO, Gastão Fausto da Câmara. **O Juramento dos Numes**. O libreto analisado consiste em versão divulgada por Paulo Murgayar Kuhl, no endereço: <http://www.iar.unicamp.br/cepab/libretos/libretos.htm>.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> PORTUGAL, Marcos. **Augurio di Felicità**. O libreto analisado consiste em versão divulgada por Paulo Murgayar Kuhl, no endereço: <http://www.iar.unicamp.br/cepab/libretos/libretos.htm> Nessa mesma edição encontra-se reproduzida um trecho das memórias do Padre Perereca, com referências a apresentação do drama: "Na noite deste dia deu Sua Majestade, em aplauso do feliz consórcio de Suas Altezas Reais, uma magnífica serenata na sua Real Quinta da Boa Vista, para cuja função foram convidados o corpo diplomático, e os grandes do Reino. [...] começou a grande serenata na casa da audiência com uma sinfonia muito melodiosa, composta por Inácio de Freitas, músico da Real Câmara; depois o sereníssimo senhor Príncipe Real cantou uma ária, e as sereníssimas senhoras princesa D. Maria Teresa, e infanta D. Isabel Maria cantaram outras. Dadas por Suas Altezas estas reais demonstrações de júbilo, seguiu-se a execução do drama intitulado *Augurio de* [sic] *Felicità*,

drama, mas sim em uma serenata, conforme indicação do próprio autor, Marcos Portugal; 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 um texto original de Metastasio.<sup>18</sup> Já o enredo se limita a prestar homenagem ao casamento de Dom Pedro e a Arquiduquesa austríaca D. Leopoldina, por meio de 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 VI.

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, sua inserção no panorama do teatro lírico fluminense permite 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.<sup>19</sup> Porém, em 1809, o padre José Mauricio Nunes Garcia aparece como compositor de duas óperas, “Ulissea” e “Due Gemelle”, além do já citado drama “O Triunfo da América”.<sup>20</sup> 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

---

arranjado pelo célebre Marcos Portugal, compositor da excelente música, que foi perfeitamente desempenhada pelos músicos da Real Câmara; e terminou esta real função com um elogio também em italiano, recitado por um dos melhores músicos de Sua Majestade”. Santos, Luiz Gonçalves (Padre Perereca), *Memórias para servir à História do Reino do Brasil*, Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo, EDUSP, 1981, t. II, p. 138.

<sup>18</sup> Logo no início do libreto há um esclarecimento acerca da relação da obra com a composição original de Metastasio: “La Poesia è pure del suddetto Maestro, il quale confessa, e dichiara, che s'è egli generalmente servito, in moltissime situazioni, dei versi dell'immortale Metastasio [sic], e tutte quelle volte, che gli ha potuto riuscire il trovarli adattabili all'oggetto, e circostanze.” Como visto no primeiro capítulo, a adaptação de textos de Metastasio era comum.

<sup>19</sup> Todas as referências de apresentações líricas no período segue levantamento realizado por Paulo Murgayar Kuhl, em sua “Cronologia da Ópera no Brasil – século XIX (Rio de Janeiro). Assim, das três apresentações, uma não possui indicação do compositor; as outras duas foram compostas respectivamente por D. Cimarosa e G. Millico. KUHLE, Paulo Murgayar. **Cronologia da Ópera no Brasil – século XIX (Rio de Janeiro)**. Campinas: CEPAB/UNICAMP, 2003, p. 03.

<sup>20</sup> Existem controvérsias a respeito da apresentação das duas óperas de Jose Mauricio Nunes Garcia, e mesmo em relação a autoria das mesmas. Ayres de Andrade afirma que Jose Mauricio compôs apenas uma ópera, “Due Gemelle”, por ocasião do aniversário de D. Maria I. ANDRADE, Ayres. Op. Cit., p. 68-69.

autor da partitura.<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> Ainda entre as obras relacionadas acima, apenas duas têm como compositores nomes que não estariam diretamente vinculados a estética operística italiana, o próprio José Mauricio Nunes Garcia e Bernardo José de Souza Queiroz.

O rol de obras listadas acima vem apenas corroborar o exposto nos primeiros capítulos, 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 uma temática notadamente patriótica.<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup>

Ainda assim, se a relação das obras e compositores permite destacar o predomínio do teatro lírico italiano, algumas considerações são necessárias para matizar o desenvolvimento do gênero 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 outros compositores daquele país nos teatros europeus atesta tal fato<sup>26</sup>. Por outro lado, ainda que a ópera italiana fosse cultivada e reconhecida em Portugal, as dificuldades materiais encontradas pela corte no Rio de Janeiro com certeza inibiram qualquer tentativa de

---

<sup>21</sup> A respeito da obra, Paulo Murgayar Kuhl informa que o libreto se encontraria no IEB-USP, embora não tenha sido possível localizá-lo. Além disso, não há referência sobre a apresentação da obra, apenas da publicação do libreto, informação colhida na Gazeta do Rio de Janeiro. KUHL, Paulo Murgayar. Op. Cit., p. 17.

<sup>22</sup> Ibid., p. 03.

<sup>23</sup> São elas: “Merope”, com libreto de M. Boturrini; “O Sapateiro”, com libreto de G. Foppa.

<sup>24</sup> O termo patriótico aqui se refere, claro, à exaltação da figura de Dom João VI e pela exaltação do reino português e sua missão civilizadora nos trópicos.

<sup>25</sup> O nacional aqui se refere à condição de Marcos Portugal como indivíduo radicado no Rio de Janeiro; as obras do compositor, no entanto, seguem o padrão da ópera italiana. Vale destacar ainda que a menção a uma obra de Jose Mauricio Nunes Garcia, “Due Gemelle”.

<sup>26</sup> Ver nota 27, capítulo 1.

estabelecimento imediato de temporadas líricas.<sup>27</sup> Diante desse quadro, instituições como a Capela Real e o Real Teatro São João, fundadas ou auxiliadas diretamente pelo poder público, foram necessárias para o surgimento de condições mínimas para a produção e manutenção da atividade musical. Assim, se em um primeiro momento essas obras de caráter áulico foram compostas no idioma pátrio, o estabelecimento de teatro, compositores e músicos mais afeitos à estética operística italiana suplantaram definitivamente tais composições. Aliás, convém notar que as ações de Dom João VI em favor do desenvolvimento da atividade musical no Rio de Janeiro encontram ressonância nas temáticas das obras analisadas acima, principalmente através da imagem de um monarca civilizador dos trópicos.

É certo que a imagem de Dom João VI 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, com aspirações marcadamente áulicas. É inegável, porém, que tanto na temática das obras quanto no próprio desenvolvimento da atividade musical na capital fluminense existe uma necessidade urgente de se estabelecer uma continuidade das instituições européias 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.

Essa estreita ligação entre música e um ideal de progresso e civilização já foi referida em diversos momentos, constituindo-se um dos tópicos mais importantes para os homens de cultura do período. Nesse sentido, cumpre destacar que a estrutura e a temática dos libretos analisados até o momento, inclusive no que concerne ao caráter áulico dos mesmos, também são reiterados ao longo do Oitocentos. Dessa forma, em 1837, no período marcado pelo recesso das temporadas líricas no Rio de Janeiro, o Teatro Constitucional Fluminense assiste à apresentação de uma obra escrita por Manoel de Araújo Porto Alegre, com música do maestro Cândido Inácio da Silva, intitulada “Prólogo Dramático”.

A obra em questão foi apresentada em homenagem ao aniversário de Dom Pedro II, em dois de dezembro de 1837. Ainda que seja possível identificar semelhanças em relação aos libretos anteriores, algumas diferenças significativas merecem destaque. Primeiramente, como o próprio título indica, a ênfase da obra encontra-se em seu aspecto dramático; no entanto, a indicação de um compositor no frontispício do libreto indica que a música desempenha papel importante no espetáculo, o que permite a inclusão do mesmo no conjunto de textos

---

<sup>27</sup> A maioria dos temas relacionados às dificuldades materiais foram citados no segundo capítulo, e podem ser simbolizadas pela falta de instrumentos, compositores, cantores e mesmo teatros com condições mínimas.

selecionados para a análise. Merece atenção, também, o fato de a obra ter sido escrita em língua portuguesa, característica que se relaciona antes com as dificuldades enfrentadas pela atividade musical do período, do que com um ideal patriótico.<sup>28</sup>

Já em relação ao enredo do “Prólogo Dramático”, cumpre notar novamente o objetivo declarado do autor, ou seja, uma homenagem ao aniversário de Dom Pedro II, o que permite relacioná-la diretamente com as obras analisadas anteriormente. O libreto, por sua vez, não é extenso, e mesmo o rol de personagens listados no início da obra não deixa dúvidas a respeito do motivo patriótico da obra: Anjo da Verdade, Brasil, Satã e a Folia como personagens principais, acrescidos de Gênios Infernais, duas Províncias e figuras alegóricas representando a Ciência e as Artes. O enredo é bastante simples e subordinado ao motivo declarado do autor; ainda assim, uma análise mais detalhada se justifica pelos ideais associados à figura de Dom Pedro II. Caracterizado como uma jovem nação, o Brasil é abordado por Satã e suas hostes infernais, os quais buscam corromper a unidade e o progresso do país. Para alcançar tal meta, e entre os vários vícios invocados, aparece a personagem da Folia como principal articuladora da derrocada do “Jovem Brasil, que agora enceta a marcha das nações”<sup>29</sup>. Obviamente o personagem principal resiste ao apelo infernal, sendo abençoado pelo Anjo da Verdade em sua marcha rumo ao progresso, acompanhado de um elogio ao Imperador:

Uma leve lição. Ah não manchemos  
Este dia feliz em que nascerá  
Aquele que te aguarda um bom futuro;  
Não cubramos de dó terna esperança,  
Q' o porvir nos volteja em torno ao trono.  
Trata de conservar, que ele zeloso  
Mil canais traçará sobre teu solo,  
Abrirá seu palácio e peito augusto.  
As Ciências e as Artes e áurea Indústria.<sup>30</sup>

Ainda que o valor artístico de tal obra seja questionável, a descrição do enredo e do trecho reproduzido acima evidencia a oposição entre o progresso das artes e indústrias no país e os entraves a esse processo, representados pela personagem da Folia. Essa alegoria tem relação direta com o postulado para a atividade musical do período, principalmente na desconsideração de manifestações mais lúdicas ou festivas.<sup>31</sup> A oposição, portanto, não é gratuita, principalmente considerando sua veiculação em uma manifestação musical destinada

<sup>28</sup> Como visto nos primeiros capítulos, o período foi marcado pela ausência das temporadas líricas e decadência da atividade na capela real. O tema do teatro lírico cantado em português e como fator preponderante para sua consideração como obra arte nacional, aparece com mais vigor a partir do final da década de 50 do oitocentos.

<sup>29</sup> PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. **Prólogo Dramático**. O libreto utilizado consiste em versão publicada por Paulo Murgayar Kuhl, disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/cepab/libretos/libretos.htm>

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> Como visto nos capítulos anteriores, não foram poucas as manifestações contra os exageros do entrudo e caracterização depreciativa da música praticada por negros ou escravos.



ao elogio da figura imperial e encenada em data festiva. Além disso, se nas obras anteriores a figura de Dom João aparece como destinada a civilizar os trópicos, no libreto de “Prólogo Dramático” o novo imperador tem por missão garantir a continuidade da marcha do país rumo ao progresso.

É certo que as obras citadas até o momento respondiam a propósitos bastante específicos, ou seja, são cantatas ou dramas líricos com objetivo de homenagear figuras reais por ocasião de aniversários ou outras datas comemorativas. Nesse aspecto, a estrutura utilizada pelos autores em suas composições não poderia apresentar uma variação significativa, e mesmo os temas deveriam se submeter ao objetivo declarado; em resumo, são obras cujo caráter áulico sobrepõe-se a qualquer outra intenção dramática. Não obstante essa particularidade, tal condição não desqualifica uma série de regularidades identificadas nesse conjunto de textos, associadas principalmente com a representação dos imperadores e figuras da Corte, e mesmo com a própria atividade musical. Assim, é significativo que, mesmo depois de um intervalo considerável de tempo, em cantatas e dramas líricos de diferentes autores e dedicados a louvar figuras imperiais distintas, subsista como missão a ação civilizadora nos trópicos, missão cuja meta era reproduzir na “jovem nação” instituições européias. A estrutura consideravelmente invariável das obras, por sua vez, indica que no Rio de Janeiro do oitocentos as formas musicais de origem européia eram as mais adequadas para a expressão de “sentimentos” elevados; assim, é possível afirmar que as comemorações e representações referentes aos Imperadores encontram seu veículo por excelência nas cantatas e drama líricos criados a partir dos modelos europeus.

Mesmo em ocasiões em que o texto propriamente dito não fazia parte integrante da apresentação, a inspiração patriótica fazia-se presente sob outras formas. Foi o caso, por exemplo, de um balé intitulado “A União do Império”, apresentado em 02 de dezembro de 1860, também em comemoração ao aniversário do Imperador Dom Pedro II. No programa publicado por ocasião da apresentação, são listados os personagens e o enredo da “mímica e baile”, além do coreógrafo, José Luis Vecchy; não há indicação do nome do compositor. Por tratar-se de uma alegoria, os personagens representam a Corte e as Vinte Províncias, além dos nomes da Providência, Discórdia, etc. Sob o título de “argumento” a ação descrita no programa inicia-se com as reclamações das províncias a respeito da pouca atenção dispensada pela Corte às suas dificuldades. Esse conflito serve, no entanto, apenas para que a Corte afirme seus votos de dedicação junto a todas as regiões, indistintamente. Acompanhem alguns trechos do argumento:

O Anjo (a Providência) diz que o Núncio do Eterno que vela sobre o Brasil: que quando é preciso, ele sempre aparece; que as Províncias devem ter fé no Tempo; que tudo não se faz em um dia; que a Corte não há de suplantar as outras capitais, nem há razão para haver ciúme, nem idéia alguma de descentralização. Diz que – da união nasce a força – Que as Províncias estão em erro quando atribuem seus males à Corte. A capital do Império é o coração do corpo social: dele emana a vida e o vigor. [...].  
 Confiando em seus recursos, sem a Discórdia que as desorganize, correm as Províncias a abraçar a Corte; então o Tempo, regojizando-se disso, faz tudo para manifestar-lhes o brilhante futuro que as espera.<sup>32</sup>

Deve-se sublinhar, evidentemente, que se trata de uma ocasião festiva, uma homenagem ao aniversário de Dom Pedro II. Ainda assim, a temática com referências ao contexto político e aos apelos à união das províncias parece dirigir-se antes ao público do que à Dom Pedro II. Em outras palavras, a ocasião serviu não apenas para a exaltação patriótica, mas também para a veiculação de uma mensagem “pedagógica” ou moralizante para os espectadores.

No entanto, ainda que a obra acima seja significativa para a indicação da existência de composições diversas das óperas e cantatas, deve-se reconhecer o predomínio do teatro lírico no período. Assim, a partir da retomada das temporadas líricas no final da década de 40 do oitocentos, e com o conseqüente aporte de artistas estrangeiros na cidade, o tema do idioma nacional também passou a figurar nas considerações acerca da atividade musical. No que tange aos libretos, o idioma italiano foi considerado, inicialmente, o mais adequado para tal composição, mesmo quando o objetivo era a criação de óperas ou cantatas de inspiração patriótica. Posteriormente, a presença do idioma nacional passou a figurar como necessária para a caracterização de uma ópera como nacional.

Assim, em um primeiro momento, predominaram obras como a cantata intitulada “Il Genio Benefico Del Brasile”, datada de 1847. Embora o libreto não indique a data da apresentação ou se a mesma destinava-se a alguma homenagem específica, outras informações não menos relevantes podem ser destacadas. Em expediente comum no período, o libreto foi originalmente escrito em português, por Antonio José de Araujo; posteriormente foi traduzido para o italiano para só então ser musicado. O trabalho de tradução coube a L. G. F. Vento<sup>33</sup>, ficando ao maestro Giacomo Gianini<sup>34</sup> a responsabilidade pela partitura. A cantata

<sup>32</sup> **A União do Império**. Rio de Janeiro: Tip. Paula Brito, 1860, p. 09-10.

<sup>33</sup> Segundo Ayres de Andrade, Luis Vento foi “professor de canto, violão francês, violoncelo e vários outros instrumentos, ensaiador do coro do Teatro Provisório, e, de acordo com os anúncios, lecionou de 1848 a 1854.” ANDRADE, Op. Cit. p. 245.

<sup>34</sup> Giacomo Gianini, regente italiano, chegou ao Rio de Janeiro em 1846 e exerceu o cargo de chefe de orquestra em diversos teatros do Rio de Janeiro.

em questão apresenta personagens e desenvolvimento dramático<sup>35</sup> semelhante às obras analisadas anteriormente: com apenas três cenas, o enredo alegórico consiste em um embate entre o Gênio Maléfico e a Discórdia, de um lado, e o Brasil, de outro. Obviamente, os primeiros têm por objetivo impedir a ascensão do Brasil entre as grandes nações, situação essa resolvida graças à intervenção do personagem Gênio Benéfico. Ao final, além do já citado gênio, aparecem as personagens da *La Verità*, *Amazzona* e *Nichteroy*, proclamadas como guardiões e responsáveis pelo progresso da nação, acrescido ainda da inevitável menção ao Imperador Dom Pedro II:

Amazona  
 O Céu de ao Brasil  
 Em Dom Pedro um emblema de paz  
 Sem medo da astuciosa falácia  
 Grande seu reino sempre será.  
 (...)  
 Verdade  
 Olha o céu como resplandece  
 no brilhante hemisfério  
 o quinto astro Brasileiro  
 Por você brilha no céu.  
 Coro  
 Amazônia e Niteroi  
 Ofertam ao Gênio Brasileiro  
 O que está em seu poder  
 Tudo quanto em todo o mundo.<sup>36</sup>

Além da reiteração das imagens encontradas nos demais libretos analisados até o momento, cumpre notar a inserção de dois personagens alegóricos de cunho indianista, como símbolos e guardiões da nação. Embora esse emprego de figuras indígenas no papel de divindades constitua um traço original de “*Il Genio Benefico Del Brasile*”, tal originalidade se restringe obviamente à sua utilização em uma obra musical; ademais, a afirmação nacionalista por meio da utilização de motivos indianistas já era empregada de maneira recorrente na literatura do período.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> De acordo com a definição de Jean Massin, na obra *História da Música Ocidental*, o gênero da cantata constituía-se de uma “peça vocal composta de várias partes, para uma ou mais vozes, incluindo por vezes, um coro e acompanhamento de cravo e orquestra, que se destinava a concertos ou à igreja, mas jamais ao teatro. (...) Na França, com a introdução de um elemento dramático na cantata profana, a cantata francesa tornou-se uma ópera em miniatura.” MASSIN, Jean. Op. Cit., p. 25.

<sup>36</sup> ARAÚJO, Antonio José. **Il Genio Benefico Del Brasile**. O libreto analisado consiste em versão divulgada por Paulo Murgayar Kuhl, no endereço: <http://www.iar.unicamp.br/cepab/libretos/libretos.htm> No original: ““AMAZZONA. Il Cielo ti diede o Brasil/In Don Pedro l'emblemma di pace/Non temer dell'insidia fallace/Sempre grande il tuo Regno sarà.(...)VERITÀ. Mira in ciel come risplende/Brillantissimo emisfero/Un quint'astro Brasileiro/Per te splende in/ciel così.CORO. Amazzoni e Nichteroy/Offre al genio Brasileiro/Quanto resta in suo poter/Tutto quanto il mondo intiero.” *Il Genio Benefico Del Brasil*, pág. 3-4.

<sup>37</sup> Segundo Antonio Candido: “A forma reputada mais lídima da literatura nacional foi todavia, desde logo, o indianismo, que teve o momento áureo do meado do decênio de 40 ao decênio de 60, decaindo a partir daí até

Aliás, considerando-se o volume de óperas nacionais então produzidas, a utilização de temáticas indianistas é bastante significativa. Ainda em 1852, João Antonio de Miranda, então diretor do Teatro Provisório, descreve suas iniciativas para a criação de duas óperas nacionais, em virtude das comemorações do dia 07 de setembro e 02 de dezembro, essa última relativa ao aniversário de Dom Pedro II. O projeto inicial, como já referido nos capítulos anteriores, visava a composição de “uma ópera em italiano, cujo assunto seja nacional”<sup>38</sup>, mas acabou se transformando em uma cantata composta em português e intitulada “Véspera dos Guararapes”. No mesmo relatório enviado ao imperador, em que relata o projeto destinado as comemorações da Independência, o diretor do Teatro Provisório informa ainda que: “O mesmo sucederá para o dia 02 de dezembro; mas para esse dia pretendo animar o zelo dos nossos literatos oferecendo-lhes um prêmio”.<sup>39</sup> Estabelecido o concurso para composição do libreto da ópera destinada a subir aos palcos em dezembro, nos relatórios posteriores, também enviados ao imperador, são informados os progressos alcançados na execução do projeto; assim no de 26 de agosto lê-se:

Tenho a satisfação de depositar nas Mãos Augustas de Vossa Majestade Imperial a inclusa ópera por cópia, intitulada “Moema e Paraguaçu”. Ela foi composta pelo Dr. Francisco Bonifácio de Abreu. Não o pude ler ainda, nem portanto apreciá-la. Hoje recebi outra, composta por Miguel Alves Vilela, cujo título é “Moema”. Vou mandá-la copiar, a fim de fazê-la chegar ao Alto Conhecimento de Vossa Majestade Imperial. Esses dois autores tiveram o mesmo pensamento. Seus trabalhos vão ser remetidos ao Conservatório Dramático.<sup>40</sup>

No relatório seguinte, de 06 de setembro, outra composição é mencionada: “Lindóia, nova ópera nacional. Recebi hoje essa ópera de Ernesto Ferreira França Filho, que se não havia inscrito. Vou dar-lhe o mesmo destino que as outras.”<sup>41</sup>

O “mesmo pensamento” dos dois primeiros autores, citado acima pelo diretor do Teatro Provisório como mera coincidência, indica que a temática de inspiração indianista não era critério para a admissão dos libretos; ainda assim, os três autores escreveram seus textos a

---

que os escritores se convencessem de sua inviabilidade. Naquele momento, porém, encontrou em Gonçalves Dias e José de Alencar representantes do mais alto quilate. As suas origens são óbvias: busca de um específico brasileiro, já orientada neste sentido (como meia consciência do problema) pelos poemas de Durão e Basílio e as metamorfoses de Diniz, além duma crescente utilização alegórica do aborígine na comemoração plástica e poética. CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, v. II, p. 18.

<sup>38</sup> Ayres de Andrade cita diversos trechos dos relatórios enviados pelo diretor do Teatro Provisório à Dom Pedro II, informando o andamento dos trabalhos. Para melhor ilustrar as expectativas em torno da criação de uma ópera nacional, reproduzimos aqui os diversos excertos, retirados da obra “Francisco Manuel da Silva e Seu Tempo.” ANDRADE, Ayres. Op. Cit. p. 83.

<sup>39</sup> Ibid. p. 86.

<sup>40</sup> Ibid. p. 87.

<sup>41</sup> Ibid. p. 87.

partir dessa temática, elegendo-a como o traço fundamentalmente “nacional” de suas óperas. A iniciativa de João Antonio de Miranda, porém, não surtiu o efeito desejado, uma vez que apenas um dos libretos foi efetivamente encenado; segundo Ayres de Andrade, “Moema e Paraguassu” chegou de fato a ganhar os palcos do Rio de Janeiro, em 29 de julho de 1861, em montagem realizada pela Imperial Academia de Ópera.<sup>42</sup>

Porém, em 1857, em lugar de concursos e apresentações esporádicas, o projeto de criação de uma ópera nacional se institucionalizou através da fundação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. A criação da instituição mostra uma maior organização para o desenvolvimento da música na capital fluminense, mas os parâmetros para a produção musical permaneciam inalterados; a própria montagem de “Moema e Paraguassu”, quase dez anos depois de sua composição apenas reforça essa disposição. Aliás, os libretos do referido concurso foram também impressos no período de funcionamento da Imperial Academia, ação que visava, de maneira evidente, a adoção desses textos em espetáculos organizados pela instituição. Mesmo sem ter sido representado, o primeiro libreto publicado foi “Lindóia”, em 1859, seguido de “Moema” e “Moema e Paraguassu” no ano seguinte.

Na edição de 1860 do libreto de “Moema e Paraguassu”, que traz como subtítulo “episódio da descoberta do Brasil”, a obra é classificada como ópera lírica em três atos, escrita por Francisco Bonifácio de Abreu, e vertida para o italiano por Ernesto Ferreira França<sup>43</sup>. A edição em questão possui as duas versões da obra, o texto original em português e a tradução para o italiano; além disso, o autor incluiu também uma introdução intitulada “apontamentos históricos”, com esclarecimentos sobre o episódio no qual se baseou para a composição do libreto.<sup>44</sup> O libreto da ópera de Ernesto Ferreira França não apresenta nenhuma novidade significativa, ficando a inspiração patriótica restrita à escolha do assunto; o desenvolvimento dramático segue, em geral, os desdobramentos da narrativa na qual o autor

<sup>42</sup> ANDRADE, Ayres. Op. Cit. p. 105.

<sup>43</sup> Ver nota 27, primeiro capítulo. Ainda que a Itália tenha alcançado a supremacia no gênero operístico durante o barroco, segundo Jean-François Labie os compositores italianos ainda eram, no início da era romântica, “senhores da ópera, e que a eles apenas conseguiam resistir uma certa tradição francesa e aqueles *nouveaux venus*, os alemães que haviam recuperado com talento suas formas de teatro popular cantado, o *Singspiel* (...)” LABIE, Jean-François. A ópera de Cherubini a Rossini. In: MASSIN, Jean. Op. Cit., p. 648. No Brasil, ao menos no período destacado, o italiano ainda era considerado a língua ideal para o canto, como mostram as composições de óperas nacionais naquele idioma.

<sup>44</sup> ABREU, Francisco Bonifácio. **Moema e Paraguassu**. Rio de Janeiro: Typ. Regenerador, 1860. Os apontamentos históricos narram de maneira sucinta os sucessos alcançados por Diogo após o naufrágio de seu navio nas costas brasileiras em 1532. Após o naufrágio, Diogo se salva dos indígenas graças às armas desconhecidas dos habitantes das Américas; utilizando-se delas, o marinheiro auxilia o da tribo, Tapyra, na batalha contra uma tribo inimiga. Devido ao auxílio nessa Vitória, Diogo recebe a filha do chefe indígena, Paraguassú, e outra jovem de nome Moema como esposas. Porém, por saudade da pátria, Diogo embarca em um navio ancorado na costa, levando consigo Paraguassú. Moema então, desesperada, joga-se na água em busca da embarcação e morre gritando pelo nome de Diogo.

se baseou. Dessa forma, no que tange aos libretos de “Moema e Paraguassú” e também de “Moema”, cumpre notar apenas que os dois escritores foram buscar inspiração no poema épico do Frei Santa Rita Durão, “Caramuru”, escrito em 1781.<sup>45</sup>

Já o libreto de “Lindóia”, uma tragédia lírica em quatro atos escrita por Ernesto Ferreira França, foi publicado em 1859 e, diferentemente do anterior, apenas em português. Aliás, a publicação de “Moema e Paraguassu” em edição bilíngüe indica que a tradução foi realizada para o italiano visando justamente a apresentação da ópera, uma vez que tanto “Lindóia” quanto “Moema” foram editados apenas em sua versão original. O fato das duas últimas não terem alcançado os palcos fluminenses, no entanto, não constitui obstáculo para sua inclusão no conjunto de fontes aqui analisados; a própria publicação dos libretos constitui clara indicação do prestígio reservado ao teatro lírico e aos esforços em direção à criação de uma ópera nacional. Para tanto, o assunto tratado no texto de “Lindóia” não poderia ser mais adequado, já que se trata de uma tragédia lírica de inspiração histórica, ambientada nas Missões do sul do país durante a segunda metade do século XVIII.<sup>46</sup> Diferentemente dos dois libretos anteriores, cabe uma descrição mais detalhada do libreto de “Lindóia” devido ao fato de algumas cenas possuírem um claro pendor patriótico. Como personagens principais, além dos indígenas Guayacambo, Cepé e Lindóia, são indicados Frei Lourenço, dois comandantes das esquadras portuguesa e espanhola, respectivamente Andrade e Menezes, e demais integrantes da missão. O primeiro ato inicia-se com uma reunião dos missionários, ocasião em que o autor, por meio da fala inicial de Frei Lourenço, traça um dos vetores do desenvolvimento da peça:

Ei-la a mensagem que enviou-me o chefe  
Das coligadas forças, transmitindo  
Ordens que em Portugal lhe foram dadas,  
Mais críveis de esperar de iníquo mouro  
De que um rei piedoso. Oh! Quão mudados.<sup>47</sup>

A esses primeiros versos, segue-se um extenso monólogo de Frei Lourenço em que enaltece a Igreja e condena as ações empreendidas por Portugal e Espanha que visavam à expulsão dos

<sup>45</sup> Frei José de Santa Rita Durão nasceu em 1722 em Cata Preta, no distrito de Mariana, Capitania de Minas Gerais. Para Antonio Candido, “O Caramuru, embora seguindo os cânones da epopéia (ao contrário do “Uruguai”, que os recria a seu modo) denota no embalo narrativo, na preocupação etnográfica, na fidelidade histórica, no sentimento das diferenças culturais, o escritor do século XVIII. Digamos, para resumir, que sendo o mais antiquado dos poetas brasileiro do ‘grupo mineiro’, Durão é uma homem à parte, inclusive pela importância que atribui na sua obra à inspiração religiosa; à parte, todavia, mais das escolas que do tempo”. CANDIDO, Antonio. Op. Cit. v. I, p. 178.

<sup>46</sup> FRANÇA, Ernesto Ferreira. Lindóia. Leipzig, 1859. p. 09.

<sup>47</sup> O libreto de Ernesto Ferreira França foi inspirado pelo poema épico “Uruguai”, de Basílio da Gama. Segundo Antônio Candido, “o assunto é a expedição mista de portugueses e espanhóis contra as missões jesuíticas do Rio Grande, para executar as cláusulas do tratado de Madri, em 1756; [...]” CANDIDO, Antônio. Op. Cit., p. 127.

jesuítas e o dismantelamento das missões. Esse contexto, por sua vez, é utilizado por Ernesto Ferreira França como entrave à união dos dois protagonistas, Lindóia e Guayacambo, caracterizados a partir de convenções românticas; assim, embora destinados a se unirem sob a benção da Igreja, o amante de Lindóia é obrigado a partir a pedido de Frei Lourenço, portador de uma mensagem à esquadra que se aproxima. O segundo ato se inicia com um dueto dos dois protagonistas, interrompido pelos sinos que anunciam a aurora e, conseqüentemente, a partida de Guayacambo. Ainda no decorrer do segundo ato, o personagem Cepé é introduzido na trama, descrito como rival de Guayacambo na conquista de Lindóia. O terceiro ato começa com uma conferência entre Andrada e Menezes, no acampamento das forças invasoras; no diálogo, os índios são mencionados como guerreiros orgulhosos e hábeis, sendo possível subjugar-los apenas pela força das armas. Nesse ponto, Andrada faz uma comparação explícita entre a bravura dos índios e a dos cavaleiros europeus:

Mas tente-se primeiro os doces meios  
De brandura e de amor; se isso não basta,  
Farei a meu pesar um último esforço.  
Repugna-me, porém, devoto povo  
E ignaro exterminar, o qual na vida  
Preço não põe algum, e cujos filhos  
Sabem morrer em sua rudez simples  
Como da Europa o esplêndido guerreiro.<sup>48</sup>

No mesmo diálogo entre os dois comandantes, Menezes descreve as diversas tribos como pertencentes a uma mesma nação:

Árduo assunto abordai, General: devo  
Dizer-vos que são meras conjecturas  
Ao que atingir se pode com os dados  
Que reunir possível me tem sido.  
Não duvido porém, segundo entendo,  
De que os Brazis (sic) são uma nação, todos,  
Que dividida em hostes avassala  
A maior área das regiões desse austro.<sup>49</sup>

A descrição das tribos continua, e quando a atenção volta-se para os índios ocupantes da missão jesuítica, o autor empreende uma curiosa comparação entre Lindóia e Helena de Tróia:

Com efeito, se crédito devemos  
Das às informações que recolhidas  
Hão sido ultimamente, nova Helena,  
Lindóia venustissima (sic) a discórdia  
Tem semeado nos campos de Agramante  
Com formoso luzir dos puros olhos.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> FRANÇA, Ernesto Ferreira. Op. Cit. p. 62.

<sup>49</sup> Ibid., p. 62-63.

<sup>50</sup> Ibid., p. 65.

Após o diálogo entre Andrade e Menezes, em que transparece a relutância dessas personagens frente à guerra com os gentios, o terceiro ato prossegue com o encontro entre os emissários vindos da missão jesuítica e os comandantes da esquadra. A ação portuguesa encontra, assim, sua justificativa nos seguintes versos:

Valoroso inimigo, é toda engano  
 A crença em que viveis sobre o bondoso  
 Propósito do Rei que aqui me envia.  
 Não é a escravidão e a miséria  
 Que ele, benigno, quer que o fruto seja  
 Da sua proteção. Esse absoluto  
 Império ilimitado que exercitam  
 Em vós os padres, como vós vassalos;  
 É império tirânico que usurpam.  
 Nem são senhores, nem vós sois escravos:  
 O Rei é vosso pai; quer-vos felizes,  
 Não sendo aqui, em outra qualquer parte;  
 Mas deveis entrega-nos estas terras,  
 Ao bem público cede o bem privado,  
 O sossego da Europa assim o pede;  
 Assim o manda o Rei. Vós sois rebeldes,  
 Se não obedecerdes.<sup>51</sup>

Após a defesa dos dois emissários da liberdade dos povos que ali vivem e a negativa em submeter-se a autoridade do Rei, as duas partes fazem uma declaração formal de guerra e prometem encontrar-se novamente no campo de batalha.<sup>52</sup>

O último ato apresenta, em seu início, as orações de Frei Lourenço e os demais eclesiásticos, juntamente com Lindóia, quando são interrompidos pelos relatos que chegam do campo de batalha; ao final, a missão é conquistada e os personagens Guayacambo e Cepé acabam mortos. O drama da personagem principal, no entanto, ocupa lugar marginal no desfecho da obra, já que a ária em que Lindóia expressa sua dor não consiste na cena final da ópera. Ao contrário, a peça termina com um sermão de Frei Lourenço, ocasião em que o autor insere uma citação do padre Filinto Elisio<sup>53</sup>:

Que espetáculo grandioso se me antolha?!  
 Brotam cidades do ermo...  
 Nações gigantes o Universo admira...  
 Neste limpo terreno  
 Virá assentar seu trono  
 A sã filosofia mal aceita,  
 E leis mais brandas regerão o mundo,

<sup>51</sup> FRANÇA, Ernesto Ferreira. Op. Cit. p. 73-74.

<sup>52</sup> Ibid., p. 74-79.

<sup>53</sup> Filinto Elísio, pseudônimo do padre Francisco Manuel do Nascimento (1734-1819), foi um poeta português; Ernesto Ferreira França não indica de qual obra foi retirado o trecho citado.



Quando homens mais humanos  
Com o raio da Verdade a luz espalhem.<sup>54</sup>

Por fim, antes de cair o pano, há uma obrigatória menção ao Imperador Dom Pedro II:

Eu vejo, eu vejo um Príncipe  
De essência Divinal  
Erguer o solio olímpico  
De um cetro sem rival.  
Delle ao abrigo a América  
Da guerra se esquece  
E reina a paz esplêndida  
Neste hemisfério seu.<sup>55</sup>

Como fica evidente pela descrição do enredo e pelos trechos reproduzidos, Ernesto Ferreira França pretende compor, sobretudo, uma obra de caráter patriótico; em outras palavras, o desenvolvimento da ópera fica antes subordinado à necessidade de exaltação da nação, e, conseqüentemente, da figura do Imperador, do que os aspectos dramáticos relativos aos protagonistas.

Essa característica, encontrada também nas obras anteriores, justifica-se pelas circunstâncias em que tais libretos foram compostos, ou seja, em resposta ao concurso instituído pelo diretor do Teatro Provisório. Aliás, a edição de “Lindóia” aqui referida tem como anexo os pareceres emitidos pelo Conservatório Dramático, datados de 13 de fevereiro de 1852. Ainda que não exista um consenso entre os avaliadores, os cinco pareceres possuem regularidades significativas, permitindo avaliar as expectativas da comissão em relação à composição de uma ópera nacional. O primeiro parecerista defende o libreto de “Lindóia” como vencedor, mas sem se estender nas análises ou comparações. E mesmo essa obra, assinala o autor do parecer, possuiria defeitos cuja correção seria necessária para que a correta montagem fosse possível:

Qualquer um dos três mostra em seus autores não muito estudo das composições lírico-dramática: “Lindóia” tem cena mui longas e pedaços imensos; será difícil achar uma dama que se encarregue do papel de Lindóia, se tudo quanto está escrito for posto em música; mas ao maestro ficará fazer a redução em justas proporções. Também para o arranjo teatral talvez conviesse mudar o final: ou este há de ser a morte de Lindóia ou a retirada dos padres: ambas as coisas parecem-me demais. E todavia a cena final é tão boa, que de modo nenhum proponho a sua supressão: o maestro que se arranje como pode.<sup>56</sup>

<sup>54</sup> FRANÇA, Ernesto Ferreira. Op. Cit. p. 107. O trecho reproduzido é indicado como de autoria de Filinto Elísio.

<sup>55</sup> Ibid., p. 107-108.

<sup>56</sup> **Pareceres sobre as três composições líricas Lindoya, Moema e Moema e Paraguassu, apresentadas ao Conservatório Dramático em Sessão de 13 de fevereiro de 1852.** In: Ibid., pág. 111.

O parecer seguinte, embora também exalte as qualidades dramáticas de “Lindóia”, considera “Moema” o melhor libreto, fazendo ao primeiro as mesmas objeções relativas à extensão do texto, considerado incompatível com a “arte de Rossini”. Nessa segunda avaliação há, além de uma descrição mais detalhada das obras, os critérios que orientaram o concurso e a avaliação dos textos:

O concurso de que se trata, segundo espírito da Direção do Teatro, não é dramático, mas lírico; não é o de uma tragédia, mas sim o de um libreto: a direção, querendo nacionalizar a ópera, quer com este promover os progressos da arte de fazer libretos, que tem que trabalhar ainda muito até que chegue a consertar a língua portuguesa para este fim, e ajuntar um grande número de frases harmônicas e melódicas, que não entrecortem asperamente a melodia da música: a melopéia é uma arte.<sup>57</sup>

Após elencar mais algumas dificuldades para a adaptação do idioma português para o teatro lírico, o autor comenta aspectos de outra obra, “Moema e Paraguassu”; nesses comentários, destaca-se a crítica relativa aos “anacronismos” cometidos pelo escritor do libreto:

Nada direi de Moema e Paraguassú por me parecer mais abundante de anacronismos de idéias. Não é permitido, segundo as leis de arqueologia dramática, a um selvagem do tempo de Caramuru, falar em coisas de que não pode ter idéias e muito menos saber-lhes os nomes. Nos sujeitos primitivos há sempre a imensa dificuldade de não confundir os tempos, e de fazer sempre atuar-se o mundo do coração no cimento de suas idéias; sem isto não há fisionomia própria, o caráter do homem primitivo e as feições americanas.<sup>58</sup>

Mas não apenas a falta de uma adequada caracterização do “homem primitivo” é censurada; a própria constituição do “quadro” histórico não mereceu, segundo o avaliador, a devida atenção dos escritores: “os nossos três poetas deixaram um tanto a margem o fundo de seus quadros, que é sempre um grande complemento da ação, e a característica que o localiza e remata histórica e poeticamente.”<sup>59</sup> Ainda que a tais libretos faltasse a partitura, o reparo feito à caracterização dos personagens e à ambientação revela um traço significativo da produção musical do período, a saber: a inserção de caracteres locais no texto das óperas, para que as mesmas fossem consideradas nacionais.

Os demais pareceres seguem o padrão descrito até o momento, ou seja, avaliam o libreto de “Moema” como mais apto para ser posto em música, sem, no entanto, deixar de exaltar as qualidades poéticas dos demais textos. Cumpre notar apenas que, na última

<sup>57</sup> **Pareceres sobre as três composições líricas Lindoya, Moema e Moema e Paraguassu, apresentadas ao Conservatório Dramático em Sessão de 13 de fevereiro de 1852.** In: FRANÇA, Ernesto Ferreira. Op. Cit., p. 112-113.

<sup>58</sup> Ibid., p. 113.

<sup>59</sup> Ibid., p. 114.

avaliação, há uma exposição mais detalhada dos critérios utilizados para o julgamento, principalmente aqueles referentes aos aspectos técnicos. Assim, ao comentar a estrutura dos duetos e árias dispostos no decorrer da peça, o parecerista adverte:

Além disso deve-se notar neste mesmo ato uma inconveniência, que é a de um dueto logo em princípio, de muita força, entre Tupinambá e Gupena, que exige música extremamente animada e vigorosa, tendo de seguir-se a ária de Moema, que requer música de um gênero diametralmente oposto. Esta peça é inteiramente sacrificada.

Diogo principia o segundo ato por uma grande ária, entra logo em um dueto com Tupinambá e outro com Moema; três peças sem repouso! Fora deste dueto tem logo Moema uma ária com coros! Esta peça também há de perder muito do efeito pela vivacidade da precedente.<sup>60</sup>

Ao final, o avaliador tece uma dura crítica aos três autores, recomendando a recusa dos três libretos pelo Conservatório, bem como a abertura de novo concurso:

Neste libreto, o recurso da supressão de um ou outro pedaço, não pode ser usado sem prejudicar gravemente a marcha da ação, o efeito dramático, como sucedeu quando se quis que o maestro Mario Aspa escrevesse música para um libreto com as mesmas cenas traçadas por Victor Hugo para o seu drama Maria Tudor. Também não se pode recorrer a recitativos, por que além de esfriar o drama, são impróprios de uma tragédia lírica, aborrecem o espectador e hoje somente são tolerados nas óperas bufas. Fora deste inconveniente o libreto tem cenas de que o maestro poderia tirar muito partido.

E pois, em minha opinião, nenhum dos libretos deve ser aprovado pelo Conservatório; restituídos a seus autores com as cópias dos pareceres das pessoas que a respeito dessas composições foram consultadas, poder-se-ia abrir novo concurso.<sup>61</sup>

Como mencionado anteriormente, dos três libretos apenas “Moema e Paraguassu” chegou aos palcos, e isso cerca de dez anos após o concurso instituído pelo diretor do Teatro Provisório. Além disso, pela análise dos pareceres, vê-se que entre as dificuldades encontradas para a criação da ópera nacional, encontrava-se, indubitavelmente, a falta de um libreto adequado, além, é claro, de artistas qualificados para o teatro lírico.

Para grande parte da crônica musical do período, tais dificuldades seriam dissipadas, entre outras medidas, por meio da criação do Conservatório de Música e de instituições nos moldes da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. De fato, a partir de sua criação, em 1857, e, principalmente, após sua reformulação em 1860, a instituição logrou êxito na montagem de diversas óperas, entre elas “A Noite de São João”, tida como a primeira

<sup>60</sup> **Pareceres sobre as três composições líricas Lindoya, Moema e Moema e Paraguassu, apresentadas ao Conservatório Dramático em Sessão de 13 de fevereiro de 1852.** In: FRANÇA, Ernesto Ferreira. Op. Cit., p. 118.

<sup>61</sup> Ibid., p. 119.

composição do gênero a ser montada.<sup>62</sup> Como local de formação de novos músicos, a Imperial Academia também alcançou sucesso importante, uma vez que o nome mais significativo da música nacional do oitocentos iniciou sua carreira na instituição.

Assim, antes de alcançar o sucesso nos palcos de Milão com “O Guarani”, Carlos Gomes compôs a partitura de duas óperas, “A Noite do Castelo”, de 1861, e “Joana de Flandres”, de 1863. Para compor sua primeira ópera, Carlos Gomes utilizou um libreto de autoria de Antonio José Fernandes dos Reis, que, por sua vez, se baseou em um poema de Antonio Feliciano de Castilho. Segundo Ayres de Andrade, a obra subiu aos palcos do Teatro Lírico Fluminense na noite de 04 de setembro de 1861, sendo reapresentada mais oito vezes nos três meses seguintes.<sup>63</sup> Em 15 de setembro de 1863 foi a vez de “Joana de Flandres”, segunda ópera de Carlos Gomes a estrear nos palcos do Rio de Janeiro, dessa vez a partir do libreto de Salvador de Mendonça; a segunda ópera, porém, não alcançou o sucesso observado com “A Noite do Castelo”.<sup>64</sup>

Embora compostas em português, requisito necessário para as composições nacionais produzidas pela Imperial Academia, os temas tratados nos dois libretos aparentemente se distanciam de qualquer aspiração patriótica. Essa contradição, no entanto, encontrava-se dentro das expectativas do oitocentos, uma vez que os critérios para a produção musical orientavam-se para aspectos diversos; mais do que a produção de uma música nacional, tratava-se antes de nacionalizar o teatro lírico através da produção de libretos, partituras e mesmo de cantores líricos nacionais. Dessa forma, a ausência de uma temática nacionalista como inspiração para o libreto poderia ser relevada, desde que os demais aspectos estivessem presentes.

O libreto de “A Noite do Castelo” foi escrito em 1859, conforme indica uma carta de Antonio José Fernandes dos Reis, publicada juntamente com o texto completo da obra em 1861. Na carta, o autor dedica a ópera à José Amat, então diretor da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, esclarecendo ainda os motivos patrióticos que o levaram a escrever um texto do gênero lírico:

---

<sup>62</sup> O epíteto de primeira ópera nacional pode ser relativizada, já que Joaquim Manoel de Macedo havia montado seu “Fantasma Branco” alguns anos antes, e “Marília de Itamaracá” havia sido publicada em 1854 em sua versão completa, texto e partitura.

<sup>63</sup> Ainda segundo o autor, a quantidade de apresentações constitui evidência inegável do sucesso da obra. Mesmo argumentado que a quantidade de apresentações não é comparável ao volume das óperas européias, a estréia de Carlos Gomes foi saudada por grande parte da imprensa como sinal de progresso da arte musical no país. ANDRADE, Ayres. Op. Cit., p. 100-102.

<sup>64</sup> Ayres de Andrade justifica esse fracasso pelo ambiente tumultuado na imprensa, somado ao fato da maioria dos cantores serem italianos, cantando em português. Ibid., p. 108.

Meu amigo, Sr. Amat,  
 Eis aqui a Noite do Castelo nos estreitos limites que o meu amigo me traçou,  
 em atenção ao limitado pessoal que pode por ora dispor.  
 Entrego-lhe o libreto; faça dele o uso que julgar conveniente, é sua  
 propriedade.  
 Brasileiro como sou, muito estimorei que esse trabalho possa um dia  
 contribuir a bem da patriótica instituição por cuja prosperidade faço os mais  
 ardentes votos.<sup>65</sup>

O trecho vem apenas confirmar o exposto acima, ou seja, a inegável intenção patriótica em contribuir para o desenvolvimento da atividade musical, ainda que tal inspiração não apareça no texto em si. Merece destaque também a menção aos “estreitos limites” utilizados para a composição do libreto, indicando que as dificuldades materiais da instituição não permitiam a montagem de obras mais extensas.

Na edição datada de 1861, além de já constar o nome de Carlos Gomes como compositor, a obra vem classificada como “ópera lírica em três atos”. A ação, ao que tudo indica, se passa na região da Espanha na época das primeiras cruzadas, e seu enredo é bastante simples: Henrique, dado como morto, retorna das cruzadas e encontra sua esposa, Leonor, prestes a se casar com Fernando. Ao final, Henrique consegue vingar-se de Fernando, porém acaba morto de maneira trágica, acompanhado de Leonor. Essa breve descrição é o suficiente para evidenciar a ausência de qualquer motivo patriótico no libreto, substituído por uma temática relativa ao medievo europeu.

No caso de “Joana de Flandres”, o próprio Salvador de Mendonça também esclarece os motivos que o levaram a escrever o libreto, em uma carta dirigida a Carlos Gomes e publicada como preâmbulo da edição aqui analisada; após citar a obra “A Noite de São João”, o escritor faz um breve comentário sobre a relação entre o libreto e a partitura da ópera:

Primeiro, que só o reflexo brilhante do teu gênio criador derramou nesta tela esboçada o convinhável colorido.  
 Segundo, que muito há de agradar a tua música, se andas-te a exemplo de Rossini, porque o elemento exigido neste caso, ao sabor de Mery, para a sublimidade da inspiração, não te faltou sequer um momento.  
 Terceiro, que por tua conta e risco corre o bom ou mau êxito da presente ópera, que não pela conta do fazedor de versos, que para isso em tuas mãos abdicou tempo, idéia e personalidade.  
 Quarto, finalmente que o praxista da matéria em questão parece ter preestabelecido os sérios apuros em que puseram os meus frágeis moldes essas torrentes avassaladoras das tuas sempre virtuosas concepções.<sup>66</sup>

<sup>65</sup> REIS, A. J. Fernandes dos. **A Noite do Castelo**. Rio de Janeiro: 1861, p. 02.

<sup>66</sup> MENDONÇA, Salvador. **Joana de Flandres ou A Volta do Cruzado**. Rio de Janeiro: 1863, p. II-III.

O autor segue enumerando outras dificuldades para a composição de um libreto, ressaltando ainda que os exageros desse gênero de poesia são injustificáveis em matéria de arte, salvando-se apenas pelo complemento da música.<sup>67</sup> Música, aliás, que respondia à parâmetros bem específicos, como bem indica a citação a Giacomo Rossini como modelo ideal para a composição da partitura.

A ação de “Joana de Flandres” ou “A Volta do Cruzado”, como é indicado no subtítulo, se passa na região pertencente à atual França, em 1225, ou seja, trata-se de um drama lírico que utiliza como temática o passado medieval europeu, nos mesmo moldes da ópera anterior de Carlos Gomes. O enredo, por sua vez, desenvolve-se a partir do retorno de Balduíno, Conde de Flandres, e da traição de sua filha, Joana, que havia se casado e assumido o trono pertencente ao pai. Não há necessidade de uma descrição detalhada das situações dramáticas da obra, bastando assinalar seu desfecho trágico, com a morte da Condessa de Flandres, como, aliás, é comum nesse gênero de composição.<sup>68</sup> O único aspecto digno de atenção encontra-se nas cores patrióticas empregadas nos conflitos descritos na ópera; assim, a traição da Condessa de Flandres não se dirige unicamente ao Conde, mas também à pátria francesa; essa característica é ainda mais ressaltada devido aos constantes apelos patrióticos dispostos no decorrer do texto. Em outras palavras, mais do que um drama romântico, em muitos momentos a ópera reveste-se de motivos declaradamente patrióticos. Apenas a título de exemplo, cabe a reprodução de alguns desses versos para melhor compreensão dos conflitos que movem a ação dramática do texto; o trecho em questão consiste em uma fala de Huberto, cavaleiro leal a Balduíno:

Ouvi, senhores. Unidos todos,  
Aqui juramos nos libertar  
Do jugo infame que a pátria oprime,  
E os negros crimes por nós vingar;  
Melhor fortuna, mais leda sorte  
O céu propício nos quer mandar.<sup>69</sup>

Já a ópera de Henrique Alves de Mesquita, “O Vagabundo”, embora também se situe em um passado mítico medieval, possui características diversas. A obra estreou em 24 de outubro de 1863, no Teatro Lírico Fluminense, e foi a última obra inédita de um autor

<sup>67</sup> MENDONÇA, Salvador. **Joana de Flandres ou A Volta do Cruzado**. p. III-IV. Entre outras considerações, Salvador de Mendonça avalia que apenas o libreto de Don Juan, ópera de Mozart, merece o título de obra poética por si só. Além disso, não deixa de tecer algumas críticas ao compositor italiano Giuseppe Verdi.

<sup>68</sup> Wilson Martins assim avalia a segunda ópera de Carlos Gomes: “Em 1863, Carlos Gomes continuo fiel ao seu romantismo gótico, com Joana de Flandres, ou A Volta do Cruzado, ‘tragédia lírica’ em cinco atos, libreto de Salvador de Mendonça.” MARTINS, Wilson. Op. Cit., p. 190.

<sup>69</sup> MENDONÇA, Salvador. Op. Cit., p. 03.

nacional montada pela Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. Escrita originalmente em italiano por Francisco Gumirato, o texto foi posteriormente vertido para o português pelo italiano Luis Vicente De Simoni. Na edição de 1863, a obra vem caracterizada como um melodrama semi-sério em três atos e um prólogo, e possui como subtítulo “A infidelidade, sedução e vaidade punidas”. Aliás, o subtítulo já mostra de maneira clara os temas abordados pelo autor do libreto: ainda que a obra não possua um motivo nacional como inspiração, cabe uma rápida descrição do seu enredo e personagens.

Como referido acima, a ação mais uma vez se situa na Europa medieval, primeiramente em Bordeaux, no ano de 1600, e posteriormente em Auvergne, em 1618. O enredo apresenta temas recorrentes nas composições românticas, como o amor impossível entre Adele e Sauvigny, retratado logo no prólogo, trecho que termina com este último ferido e com o suicídio da jovem apaixonada. Ao prólogo, seguem-se três atos, ao longo dos quais Sauvigny planeja vingar-se pela morte de Adele, em meio a inúmeras reviravoltas, com forte apelo melodramático. A descrição minuciosa do desenvolvimento da peça é desnecessária, bastando sublinhar que, ao final, as personagens cujas condutas apresentaram qualquer traço de imoralidade são severamente punidas. Não é exagero afirmar, portanto, que a preocupação do autor consiste fundamentalmente na proposição de um fim moral para a obra.<sup>70</sup> Outro aspecto que se destaca na edição do libreto, aqui analisada, é a descrição minuciosa do andamento dos diversos trechos da ópera, ou seja, no decorrer dos três atos os versos são divididos em diversas seções, com indicação do tipo de peça musical que deveria ser executada: recitativo, semi-recitativo, ária, andante, romanza, etc. Entre os libretos aqui analisados, os textos de De Simoni são os único que trazem estas informações, evidenciando a tentativa de composição de um libreto mais afeito ao teatro lírico e ao acréscimo de música.<sup>71</sup>

Ainda no que tange às óperas com libretos marcados por assuntos épicos/históricos europeus, merece menção a montagem de “Pipelet”, ópera cujo libreto é de autoria de Machado de Assis, com música do maestro italiano Serafino Amedeo Ferrari. O assunto tratado na ópera foi retirado do livro “Os Mistérios de Paris”, de Eugene Sue.<sup>72</sup> Embora exista

---

<sup>70</sup> O tema do teatro, seja lírico ou dramático, como fator de moralização do público esteve presente em diversos textos publicados nos periódicos do oitocentos como foi possível observar no segundo capítulo. A esse respeito, é possível lembrar do texto de Quintino Bocaiuva, intitulado “Lance d’olhos sobre a comédia e sua crítica”: “Hoje o povo e os literatos simultaneamente não compreendido que, que o teatro não é só uma casa de espetáculos, mas uma escola de ensino; que seu fim não é só divertir e amenizar o espírito, mas, pelo exemplo de suas lições, educar e moralizar a alma do público.” In: FÁRIA, João Roberto de. Op. Cit., p. 449.

<sup>71</sup> O Vagabundo e Marília de Itamaracá. Essa hipótese é ainda confirmada pelo autor do libreto, De Simoni, ser músico e maestro da Imperial Academia.

<sup>72</sup> Para Wilson Martins a obra de Machado de Assis consiste apenas em uma tradução de um libreto original: “Com o libreto de Pipelê, ópera em três atos tirada dos Mistérios de Paris pelo maestro Ferrari, o jovem Machado de Assis continuou, em 1859, o seu aprendizado da literatura por meio de traduções e adaptações. A

uma imprecisão em relação à data exata da sua estréia, o dia 24 de novembro de 1859 parece ser o mais correto; essa primeira apresentação ocorreu no Teatro São Pedro de Alcântara, em montagem realizada pela Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. O libreto da referida obra se encontra perdido, mas a inspiração em Eugene Sue não deixa dúvidas a respeito da temática empregada na composição do libreto; aliás, a ópera em questão parece mais uma tradução do que uma composição própria de Machado de Assis.<sup>73</sup>

Assim, embora encenadas no âmbito da Imperial Academia, tais obras possuem uma peculiaridade que as difere da maior parte das óperas do período: não contam com um assunto nacional nos libretos. Em outras palavras, temas de cunho indianista ou mesmo do passado histórico brasileiro são preteridos em favor do medievo europeu. Ainda assim, tais obras mereceram o epíteto de óperas nacionais, pois tais características não se chocavam diretamente com os parâmetros postulados para a produção da música nacional do período. Esses parâmetros, como bem mostra a descrição feita até o momento, não constituíam um programa fechado, ou mesmo como um modelo fixo ao qual os compositores deveriam se reportar. Se em um primeiro momento composições em italiano eram aceitas, recebendo inclusive apoio de instituições oficiais, com a criação da Imperial Academia as exigências deslocam-se também para o idioma do libreto; no entanto, em alguns casos, ao lado da necessidade de libretos escritos no idioma português, os traços nacionalistas do texto foram considerados desnecessários. Ainda assim, a estética do teatro lírico italiano permanece como padrão e mesmo inspiração para os compositores nacionais, que deveriam emular os motivos dos grandes mestres italianos.

Mas se os temas tratados nos libretos poderiam se afastar de inspirações nomeadamente nacionalistas, é inegável também que tal inspiração serviu de motivo para diversos escritores na composição de seus textos. Em uma variação da utilização de temática indianista, outros autores buscaram se utilizar de episódios da história nacional como assunto principal de suas obras. Nesse aspecto, cumpre lembrar que na origem do concurso instituído

---

singularidade ortográfica do título deixava suspeitar que ele não havia trabalhado sobre o texto de Eugene Sue e, dado engano, provavelmente nem o conhecia: a forma Pipelet foi restaurada pelos jornalistas da época, para maior confusão da história literária. As pesquisas de Jean-Michel Massa confirmaram, com efeito, que, quatro anos antes, o maestro Serafino Amedeo Ferrari havia musicado o libreto de Raffaele Berninzone, Pipelè, ossia Il Portinaio di Parigi, levado com enorme sucesso na cidade de Veneza; é razoável supor que, transferindo-se para o Brasil, Ferrari haja trazido consigo o texto que serviu de inspiração a Machado de Assis, cujo libreto, por ironia generosa da história, se perdeu. MARTINS, Wilson, Op. Cit., p. 86-87.

<sup>73</sup> Ayres de Andrade apresenta a data de 12 de fevereiro de 1860; já Wilson Martins, 24 de novembro de 1859. O segundo autor parece estar mais correto, já que em sua coluna no jornal "O Espelho" de 30 de outubro de 1859, Machado de Assis escreveu o seguinte: "Abre-se segunda feira a ópera nacional com Pipelé, ópera em três atos com música de Ferrari e poesia do Sr. Machado de Assis, meu íntimo amigo, meu alter ego, a quem tenho afeto, mas sobre quem não posso dar opinião nenhuma." A ópera estreou, portanto, ainda em 1859.



por João Antonio Miranda estava o projeto de uma ópera a ser apresentada no dia 07 de setembro; a intenção não se concretizou, e em lugar de uma ópera se apresentou uma cantata, intitulada “Vésperas dos Guararapes”, baseada em um episódio da guerra contra os holandeses em Pernambuco.<sup>74</sup> Os autores da cantata foram Manuel de Araújo Porto Alegre e o maestro Giacomo Gianini, responsáveis pelo libreto e partitura, respectivamente; infelizmente a obra encontra-se perdida, mas a utilização de um episódio histórico evidencia as cores patrióticas da peça.<sup>75</sup>

A busca de uma caracterização nacional por meio da utilização de temas históricos nos libretos, porém, alcançou resultado mais significativo com a ópera intitulada “Marília de Itamaracá ou A Donzela da Mangueira”, obra, aliás, também citada por João Antonio Miranda em seus relatórios mensais enviados ao Imperador Dom Pedro II. Na ocasião, o diretor do Teatro Provisório escrevia:

Quatro homens se hão alistado para a confecção de um trabalho para o dia 02 de dezembro. São eles: Dr. Francisco Bonifácio de Abreu, padre Miguel Alves Vilela, Augusto de Sá e H. X. Y. Z. Não tenho idéia do indivíduo a que respeitam essas iniciais. O nome de Augusto de Sá me parece suposto. Um alemão, que me asseveram ser ótimo poeta e compositor de música, trabalha em uma ópera, que me oferecerá instrumentada. Tenho esperança de que mais alguns se inscrevam. A semente está lançada na terra.<sup>76</sup>

Trata-se, evidentemente, do concurso referido anteriormente, do qual resultaram os três libretos de temática indianista aqui analisados. A seqüência dos relatórios, porém, informa que ao final o libreto de “Marília de Itamaracá” não foi inscrito no concurso; além disso, a ópera não chegou a ser devidamente encenada, sendo executada apenas a abertura sinfônica, em 1855, no Teatro Lírico Fluminense.<sup>77</sup> O libreto da ópera, escrito por Luis Vicente De Simoni e classificado como drama lírico em quatro atos, foi publicado ainda em 1854, e, embora a peça não tenha sido devidamente montada, a edição indica também o nome do compositor da partitura, Adolpho Maersch.

A edição traz as versões da obra em português e italiano, e tem uma extensa apresentação de Luis Vicente De Simoni, esclarecendo questões técnicas, como versos suprimidos por Adolpho Maersch em razão da adequação do texto à música, além de

<sup>74</sup> ANDRADE, Ayres. Op. Cit., p. 83-84.

<sup>75</sup> Ayres de Andrade reproduz alguns trechos de jornais, com saudações à iniciativa e expectativas em relação a futura criação de uma ópera nacional, porém sem indicar a data e o título dos periódicos.

<sup>76</sup> ANDRADE, Ayres. Op. Cit., p. 86.

<sup>77</sup> “Dessa ópera foi executada a abertura sinfônica, sob regência do maestro Gianini, como número inicial do segundo concerto do pianista Thalberg, a 03 de agosto de 1855, no Teatro Lírico Fluminense.” ANDRADE, Ayres. Op. Cit., p. 86.

justificativas em relação à inclusão de um ato adicional aos quatro originais. Em determinado momento, o autor expõe o processo de feitura do libreto:

As diferentes cenas e trechos desse drama foram por nós compostos primeiramente ora em italiano, ora em português, fazendo depois a versão para outra língua. Deixamos à perspicácia dos leitores o adivinharem em qual das duas línguas foi cada um deles primeiramente escrito.<sup>78</sup>

A justificativa para tal procedimento, segundo o autor, reside na “quase igualdade das vantagens respectivas”<sup>79</sup> ente as duas línguas, e mais uma vez o idioma aparece como importante tema na composição do libreto. Como fica patente nos pareceres do Conservatório Dramático, ao menos no que se refere à música, o idioma italiano gozava de um estatuto superior em relação aos outros idiomas. A quase “equivalência” defendida por De Simoni, no texto introdutório à peça, ganha cores de defesa da utilização do idioma português no âmbito do teatro lírico.

A introdução prossegue com outras considerações acerca das vantagens métricas e melódicas dos versos nos idiomas português e italiano, chegando o autor a sugerir, inclusive, que o libreto de “Marília de Itamaracá” possui emprego original da métrica em alguns trechos.<sup>80</sup> Em outro momento, há uma defesa explícita da utilização da língua italiana em composições ditas nacionais, defesa que pode ser estendida ao próprio desenvolvimento do teatro lírico no Rio de Janeiro:

Por eles e pelo que acabamos de dizer, verão os brasileiros e portugueses, que os princípios que nos levam a ousarmos lhes propor e inculcar alguma mudança e novidade, são os mesmos que nos anima para com os nosso mesmos patrícios,<sup>81</sup> e que nisto seguimos a máxima: que o bom e verdadeiro patriotismo não consiste em viver cega e obstinadamente alferrado aos usos e costumes do país, repelindo como o selvagem toda inovação, melhoramento e progresso, mas sim em respeitar e conservar de seu país o que é bom e realmente útil, e em aproveitar dos outros o que realmente também o é.<sup>82</sup>

Por fim, De Simoni ainda menciona outra composição de sua autoria, um drama apresentado em 1820, com música do tenor da companhia italiana que então se apresentava no Real Teatro São João. Ao comentar sobre as características da peça, o autor faz uma reflexão sobre o

<sup>78</sup> SIMONI, Luiz Vicente de. **Marília de Itamaracá ou A Donzela da Mangueira**. Rio de Janeiro: Typ. Dois de Dezembro, 1954, Introd. pág. IV.

<sup>79</sup> Ibid., Introd.p. IV.

<sup>80</sup> O tema é demasiado específico; basta notar que De Simoni menciona a utilização de versos octonários em italiano, expediente pouco utilizado naquele país. “Os italianos, nosso patrícios, acharão também nesse drama, no seu idioma natal, uma pequena novidade, a respeito de uma qualidade de versos octonários de que eles não usam e de que muito usam os brasileiros e portugueses; [...]” Ibid., introd. p. VI.

<sup>81</sup> Lembremos que De Simoni era italiano e Adolpho Maersch, alemão.

<sup>82</sup> Ibid., introd. p. VII.

nacionalismo presente nas duas obras; o trecho é um pouco extenso, mas sua reprodução é sem dúvida válida para detalhar os aspectos relevantes da produção musical nacional oitocentista para os seus contemporâneos:

Essa ópera nada tinha de nacional brasileiro senão o lugar em que ela nascia porque, além de ambos os autores, poeta e músico, serem estrangeiros, também o eram o assunto e os personagens; não apresentava, portanto, à idéia e coração dos brasileiros e portugueses um interesse especial, que falasse aos seus sentimentos nacionais e patrióticos. A presente, porém, se quanto aos seus autores se acha na mesma circunstância daquela, assim não é quanto ao seu assunto e personagens, que todas são brasileiras e portuguesas, e sobretudo, quanto ao fato tradicional que ela versa e aos sentimentos e entusiasmo patriótico que nela jogam em cena.

Lisonjemo-nos, portanto, de que, se não outras, ao menos essas qualidades, e a circunstância de ser obra feita no país a recomenda a atenção e benignidade dos leitores e espectadores cordatos, dos quais somente, e não dos mais, ambicionamos o conceito e indulgência. Contamos com a fortuna de que essa gente, mui digna e capaz de julgar sem prevenção e com justiça, pondo-se ao unísono com a Constituição do Império, que considera como nacionais e brasileiros os indivíduos nascidos no território do Brasil, qualquer que seja sua origem e casta, só pelo simples fato de terem o seu nascimento no país, não deixará de olhar e haver como nacional e brasileiro o que, nesta ocasião é feito aqui no país, por um desejo sincero de agradar e ser útil a este, e de concorrer de algum modo para os progressos e glórias dele, do seu teatro lírico e da sua língua, à qual, por todos os esforços possíveis à nossa mui limitada capacidade, diligenciamos por e mostrar, pelo fato evidente e por juízo geral e incontroverso, é havida como a mais apta e prestável para o canto.<sup>83</sup>

Como fica evidente na leitura do excerto acima, e mais ainda se compararmos com os outros trechos retirados da introdução, o desenvolvimento da música estava diretamente ligado à produção de obras do gênero lírico no país.

Em seguida, há outra seção introdutória ao drama intitulada “Legenda acerca do fato ocorrido na Ilha de Itamaracá, de 1632 a 1655, no reinado de Felipe de Castella, assunto do drama *Marília de Itamaracá*.” Essa seção contém, além da narrativa que originou o libreto, apontamentos históricos sobre o período e a região em que a ação ocorre, ou seja, Pernambuco, nas datas acima mencionadas. A narrativa possui um claro teor ficcional, embora o autor não o declare abertamente; o caráter lendário da narrativa, a propósito, somente é mencionado de maneira marginal, quando o personagem do então governador de Pernambuco, Mathias de Albuquerque é citado e De Simoni julga necessário esclarecer que

---

<sup>83</sup> SIMONI, Luiz Vicente de. Op. Cit., introd. pág. IX.

“esta é a única personagem histórica mencionada na legenda, e que nominalmente aparece no nosso Drama.”<sup>84</sup>

A trama inicia-se na Ilha de Itamaracá, quando o jovem Fernando declara seu amor à Marília; no entanto, mesmo a jovem declarando igual afeição, seu irmão Antonio Pereira de Souza, proíbe a união dos dois amantes. Diante da recusa, Fernando alista-se nas fileiras do governador, alcançando sucesso na carreira militar, combatendo os holandeses então estabelecidos em Pernambuco. Nota-se, de início, que o episódio da presença holandesa tem importante lugar no desenvolvimento do enredo; o segundo ato da ópera, inclusive, se passa quase que inteiramente durante uma batalha travada contra os invasores. Apenas a título de ilustração, segue um pequeno trecho do segundo ato, com a obrigatória alusão patriótica:

O sargento com espada à cinta e com espingarda na mão correndo apressado e todo aceso em entusiasmo patriótico.

Sarg. Sim, armas, armas,  
Pernambucanos;  
Vamos unir-nos  
Com os lusitanos.  
Cinja-se a espada,  
Mãos ao fuzil,  
Limpo dos Bátavos  
Fique o Brasil.

Coro Sim, será limpo,  
E paz terá;  
Ao prisco estado  
Resurgirá.<sup>85</sup>

Ao longo do segundo ato e mesmo em outros trechos da ópera, versos com motivos patrióticos e nacionalistas são bastante comuns. Ao final do segundo ato, Fernando é dado como morto em batalha, notícia que chega a jovem Marília que a recebe em meio a grande consternação. A morte de Fernando, porém, foi apenas um engano; em meio a dúvidas em relação aos seus sentimentos por Marília, o jovem entra para o colégio dos jesuítas em Pernambuco, ordenando-se ele membro da ordem. Após um período em Portugal, Fernando é enviado de volta à Pernambuco, com a missão de realizar uma “cruzada contra a bárbara ignorância do sertão”<sup>86</sup>. Tais acontecimentos são narrados no terceiro ato, ficando para o

<sup>84</sup> **Legenda acerca do fato ocorrido na Ilha de Itamaracá, de 1632 a 1655, no reinado de Felipe II de Castella, assunto do drama Marília de Itamaracá.** In: SIMONI, Luiz Vicente. Op. Cit. pág. XII.

<sup>85</sup> SIMONI, Luiz Vicente de. Op. Cit., p. 39.

<sup>86</sup> Os versos em questão fazem parte de um grande diálogo entre Fernando e seu superior; esse último envia-o de volta para o Brasil, com a missão específica de civilizar e educar os “bárbaros”, promovendo o progresso destas terras.

quarto e último o retorno ao Brasil e o reencontro com Marília. O desfecho é deveras trágico, pois a jovem morre de maneira instantânea, no momento em que reencontra Fernando.<sup>87</sup>

Além do romance entre os dois protagonistas e o claro pendor patriótico, o libreto de De Simoni possui ainda uma referência à tradição local, simbolizada pela narrativa que originou o enredo da obra. Essa explicação vem após a morte de Marília, quando Fernando trata de providenciar os serviços fúnebres. Abaixo segue um trecho retirado da introdução, em que se encontra a razão para o subtítulo “donzela da mangueira”:

Foi sepultada nas mesmas terras da fazenda, pois que as fazendas para o norte costumam ter capela da missa e seu cemitério particular, onde são enterrados os cadáveres; prestando-lhes os ofícios religiosos o mesmo amante, então padre jesuíta como dito acima, que, depois de concluir tudo, lançou na terra um caroço de manga para marcar o lugar em que tinham ficado intumados os restos da sua amante, cujo fato deu a esse lugar o nome que ainda conserva, de Mangueira do Jasmim, nesta ilha.<sup>88</sup>

O libreto de De Simoni tem ainda, como apêndice final, um importante texto intitulado “Acerca das personagens do drama lírico Marília de Itamaracá; dos caracteres, que lhes são próprios e do espírito com que foram ideados e postos em cena”. Trata-se de uma explicação do autor sobre a composição dos personagens do drama, como o próprio título informa. Nesse sentido, o primeiro esclarecimento que o autor julga necessário fazer se refere ao próprio nome da personagem principal:

Não nos tendo a legenda, que tivemos, transmitido o nome da infeliz moça de Itamaracá e na escolha de um que lhe déssemos, preferimos aquele, que, por ser o mais freqüente entre as mulheres católicas, maiores probabilidades tinha de haver sido o dela; e poetisamo-lo, modificando-lhe a terminação, dando-lhe assim uma feição pastoril em certo modo apropriada a uma moça do campo, habitante ainda de uma ilha ainda na primeira época de sua civilização e cultura, cujos moradores eram colonos e levavam uma vida rural e de pastores.<sup>89</sup>

O nome escolhido buscaria, portanto, maior verossimilhança, embora, em seguida, o autor esclareça que a Marília do drama “é um mito apoiado na tradição ou a ela encostado”.<sup>90</sup> A descrição desta Marília idealizada constitui um dos trechos mais significativos do texto:

É brasileira porque nasceu no Brasil. Não julgamos necessário fazê-la cabocla, crioula ou mestiça, para fazê-la mais brasileira. É descendente da raça e nação européia, que veio trazer ao Brasil sua população branca e com

<sup>87</sup> Na mesma introdução já referida aqui, o autor diz que esse fato ocorreu ou “por surpresa, ou julgando ser talvez uma visão.” SIMONI, Luiz Vicente de. Op. Cit. p. IX.

<sup>88</sup> Ibid., p. X.

<sup>89</sup> **Explicação e Observações acerca das personagens do drama lírico Marília de Itamaracá, dos caracteres que lhes são próprios, e do espírito com que foram ideados e postos em cena.** SIMONI, Luiz Vicente de. Op. Cit., p. 199.

<sup>90</sup> Ibid., p. 199.

elas os primeiros bens da civilização, que ela teve a glória de encetar em seu solo. Ela tem alguma educação e cultura e muita virtude, porque, filha de pais bem educados, virtuosos e ao mesmo tempo abastados, que quiseram, souberam e puderam dar-lhe ou inspirar-lhe com os preceitos e exemplos; e estas qualidades estão em harmonia com sua posição social, civil e de família e com as circunstâncias de sua época, bem como seu sexo e condição de solteira.<sup>91</sup>

A descrição, bastante extensa, segue elencando as qualidades morais da personagem, como a devoção e a submissão irrestrita à autoridade do irmão; sua devoção, entretanto, é contaminada pelas crenças do “vulgo do país, no meio do qual vive, principalmente da população escrava”, o que a faz acreditar em fatalidades e em maus agouros.<sup>92</sup> Por conseqüência, e devido aos caracteres elencados, o autor assim resume a personagem:

Ela é a heroína do amor e não da pátria. É o tipo de moça sensível e virtuosa, infeliz no mundo por um destino seu particular, e não por sua culpa. É um ente tão malfadado e lastimável, quão belo e amável por todas as suas qualidades físicas e morais, que o distinguem.<sup>93</sup>

Em seguida, De Simoni faz uma comparação entre sua Marília, a de Itamaracá, e Marília de Dirceu, personagem do poema de Tomás Antonio Gonzaga, comparação que deixaremos de lado por não trazer mais novidades acerca da protagonista da ópera.

No caso de Fernando, o autor busca sublinhar principalmente seu caráter de jovem apaixonado, bem como suas elevadas qualidades morais e amor à pátria:

[...] Porque o coração que lhe bate no peito é brasileiro e foi educado por brasileiros, pouco abastados sim, mas virtuosos, que nele instalaram o amor da pátria e da liberdade. Animado por este, ele é um verdadeiro herói: bate-se, vence, e triunfa no conflito como um Heitor, e fora dele é um Orfeu a chorar sempre por sua Eurídice [...].<sup>94</sup>

Esse texto final de De Simoni possui uma descrição particularizada de cada uma das personagens e de suas respectivas funções no desenvolvimento do drama. Não há necessidade, porém, de uma exposição detalhada de cada uma das personagens. Basta assinalar que, de maneira geral, os dois protagonistas funcionam como duas idéias complementares, Marília simbolizando todas as virtudes e qualidades morais do sentimento amoroso, e Fernando, a dedicação extremada à pátria.

<sup>91</sup> **Explicação e Observações acerca das personagens do drama lírico Marília de Itamaracá, dos caracteres que lhes são próprios, e do espírito com que foram ideados e postos em cena.** SIMONI, Luiz Vicente de. Op. Cit., p. 201.

<sup>92</sup> Ibid., p. 201-202. A descrição dos caracteres ocupa cerca cinco páginas do apêndice em questão.

<sup>93</sup> Ibid., p. 202.

<sup>94</sup> Ibid., p. 206.

Dessa forma, “Marília de Itamaracá” reúne de maneira inequívoca muitos dos temas que passaram o desejo de criação de um teatro lírico nacional. Composta no idioma português, o autor do libreto foi buscar inspiração em uma tradição ou lenda regional, tema que ainda facultou à ópera um caráter de drama histórico e nacionalista, visto que a batalha pela expulsão dos holandeses possui função fundamental na trama. Por sua vez, a caracterização de Marília, proposta por De Simoni, e a conseqüente valorização de suas qualidades morais tem uma função evidentemente pedagógica, ou seja, de moralização do público. Além disso, essa mesma caracterização não deixa dúvidas quanto ao modelo de civilização e progresso postulado pela obra.

Em defesa de tais ideais presentes na ópera e principalmente na definição das características dos personagens, o autor ainda propõe uma discussão em torno do papel que a arte deveria desempenhar; essa defesa se encontra no apêndice final em uma nota referente à composição da personagem Marília. Segue um pequeno trecho dessa nota explicativa, em que a concepção da atividade artística presente nas palavras de De Simoni, pode, de maneira geral, ser estendida para a produção musical do período:

Engana-se quem pensa que pintando e expondo as coisas e os fatos tais e quais ele são ou foram realmente, produz-se uma obra artística bela e perfeita. A missão da arte não é a de copiar e retratar servilmente o belo, que já existe, mas sim a de produzir e apresentar o belo, ornando-a ela mesmo, pela escolha e junção dos primores da beleza, que a natureza oferece, a maior parte das vezes espalhados cá e lá em diferentes objetos.<sup>95</sup>

Ao se recusar a retratar os fatos “tais quais ele foram”, o autor poderia ajustar o quadro apenas com o “bom” e o “belo” das situações; daí a escolha de De Simoni em retratar Marília como uma “descendente da raça e nação européia, que veio trazer ao Brasil sua população branca e com elas os primeiros bens da civilização, que ela teve a glória de encetar em seu solo.”<sup>96</sup>

No caso de “Marília de Itamaracá”, o tema da “cor local” não aparece como tema privilegiado, já que o caráter histórico/patriótico acaba sobrepujando esse aspecto. Outras composições, no entanto, elegeram como inspiração fundamental tradições e costumes locais, no intuito de conferir a tais obras um aspecto nacional. Nesse sentido, uma iniciativa bastante significativa, na tentativa de criação de uma ópera nacional utilizando o tema da “cor local”, partiu de Joaquim Manuel de Macedo, autor do libreto de uma ópera cômica em três atos, intitulada “O Fantasma Branco”. A importância dessa obra reside em três fatores

---

<sup>95</sup> **Explicação e Observações acerca das personagens do drama lírico Marília de Itamaracá, dos caracteres que lhes são próprios, e do espírito com que foram ideados e postos em cena.** SIMONI, Luiz Vicente de. Op. Cit., p. 200.

<sup>96</sup> Nota-se que o autor declara que sua intenção é caracterizar Marília como descendente de europeus, portadores do progresso e civilização.

fundamentais: primeiramente, essa ópera chegou a ser efetivamente encenada ainda em 1851, diferentemente das outras tentativas no setor, ocorridas na década de 50 do oitocentos; além disso, o libreto foi escrito originalmente no idioma português, e não passou por um processo de tradução para o idioma italiano; por fim, a ação situa-se em uma fazenda no recôncavo do Rio de Janeiro, em época posterior a 1823, justificando, assim, o traço nacional na composição da ópera. Segundo Wilson Martins, a obra estreou nos palcos do Teatro São Pedro de Alcântara em 22 de junho de 1851, com música de Dionísio Vega e, segundo esse mesmo crítico, alcançou grande sucesso junto ao público da época.<sup>97</sup>

Embora classificada como ópera, uma breve análise do libreto é suficiente para constatar que tal designação não é a mais adequada, uma vez que, embora possua uma série de trechos cantados, a maior parte da ação se desenvolve como um texto de gênero dramático. No enredo, os primos Maria e José estão apaixonados, porém não podem unir-se devido às desavenças familiares; essa situação se complica ainda mais em razão de Galatéia, mãe de Maria, desejar ver a filha casada com um dos dois filhos de seu irmão, Tibério. Para tentar contornar tais dificuldades, José se disfarça como o fantasma do título da peça, para ludibriar os familiares e conseguir se encontrar com Maria. A partir dessa situação, Joaquim Manoel de Macedo desfila diversas situações cômicas, explorando principalmente a figura de Tibério, velho militar e covarde. Além disso, para ficar próximo de Maria, José utiliza outros disfarces como o de um velho italiano carregando um realejo; essa cena, aliás, contém um aspecto interessante, já que apenas os dois protagonistas possuem conhecimento do idioma italiano. Dessa forma, o autor extrai comicidade do fato do casal combinar encontros ou mesmo afrontar os demais personagens às vistas de todos. Pode-se concluir, portanto, que ao menos uma parte do público estaria familiarizada com o idioma italiano, pois dentro da estrutura da peça, a cena só faria sentido se o público pudesse compreender de maneira clara o logro praticado pelos protagonistas.<sup>98</sup> A peça termina, obviamente, com a união de Maria e José e a reconciliação dos pais, que abençoam a união de seus respectivos filhos.

Apesar da estréia em 1851 e do conseqüente sucesso da obra nos palcos fluminenses, as expectativas em torno da composição de uma ópera nacional não foram atingidas pelo texto de Joaquim Manoel de Macedo. Foi apenas em 1860, por meio da Imperial Academia de

---

<sup>97</sup> “Na mesma linha de um teatro *brasileiro* e como tentativa de criação de uma ópera nacional e, também de uma ópera cômica, está *O Fantasma Branco*, de Joaquim Manuel de Macedo, que, com música de Dionísio Vega, estreou no São Pedro de Alcântara a 22 de junho de 1851. (...) *O Fantasma Branco*, ao contrário, obteve duradouro sucesso e chegou mesmo à glória suprema de criar um tipo: durante anos e anos, no testemunho de Sílvio Romero, ‘era moda chamar ao mofino fanfarrão Capitão Tibério.’” MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira Vol. II (1794-1855)*. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 445-446.

<sup>98</sup> É certo que uma parcela ou mesmo a maioria do público não detivesse tal domínio. Ainda assim, é significativo o emprego do italiano no texto da peça ou ópera em questão.



Música e Ópera Nacional, que o Rio de Janeiro assistiu a estréia da sua primeira ópera nacional, “A Noite de São João”.<sup>99</sup> É certo que o epíteto de “ópera nacional” comportava antes uma série de expectativas em torno da nacionalização do teatro lírico do que propriamente um programa a ser observado na produção musical do período, como bem mostra a descrição das diversas obras apresentadas no decorrer do oitocentos. Ainda assim, no caso de “A Noite de São João”, essas diversas expectativas foram preenchidas, pois se tratava de uma ópera cantada no idioma pátrio, inspirada em assunto regional brasileiro e composta por autores nacionais.

A estréia da ópera ocorreu em 14 de dezembro de 1860, no Teatro São Pedro de Alcântara, integrando a temporada lírica da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, com partitura de Elias Álvares Lobo<sup>100</sup>. O libreto de “A Noite de São João”, por sua vez, foi escrito ainda em 1857, por José de Alencar, ou seja, cerca de dois anos antes de sua primeira representação. Em texto introdutório, o autor esclarece os motivos que o levaram a escrever o libreto de uma ópera, gênero de composição no qual não tinha nenhuma intimidade:

O que vai aí, não sei se verdadeiramente o que é: chamei-lhe ópera cômica, outros dirão que não passa de uma coleção de maus versos, sem metrificação, sem harmonia.

Não importa. Se algum dos nossos jovens compositores entenderem que isto merece as honras do teatro, a melodia da música disfarçará a dissonância da metrificação.

Se me resolvi a publicar este trabalho incorreto e feito as pressas, foi unicamente para facilitar a leitura àqueles mesmo que o quiserem aproveitar; não tive outro fim, nem tenho outra aspiração senão dar aos talentos musicais um pequeno tema para desenvolverem.

Não espero nada de semelhante publicação; pois ninguém ignora que a poesia lírica de uma ópera fica inteiramente obscurecida pela música.<sup>101</sup>

Depois de uma breve consideração sobre o ofício de libretista em países como a Itália, José de Alencar continua a justificar-se acerca da qualidade do texto, reafirmando, mais uma vez, o seu objetivo ao escrever a obra:

Ao contrário, fazer uma ópera deve ser, e é, para um homem que tenha um pouco de gosto literário, um sacrifício; sacrifício de tempo, sacrifício de idéia, sacrifício de personalidade; porque nesse gênero de drama é muitas

<sup>99</sup> Ayres de Andrade não menciona a obra de Joaquim Manoel de Macedo em seu livro, o mesmo ocorrendo com outros autores. Apenas Wilson Martins faz referência a essa obra, e não como uma ópera. Ainda que não seja, a rigor, uma ópera, a peça parece ser estruturada para a inserção destacada de trechos cantados, o que a qualifica como pertencente ao panorama das demais obras analisadas.

<sup>100</sup> Compositor natural de São Paulo; além de “A Noite de São João”, compôs a partitura de “A Louca”, ópera esta que não chegou aos palcos fluminenses. KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX**. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1976, p. 104.

<sup>101</sup> ALENCAR, José. **A Noite de São João**. O libreto utilizado consiste em versão divulgada por Paulo Murgayar Khul, no endereço: <http://www.iar.unicamp.br/cepab/libretos/libretos.htm>

vezes preciso que o pensamento do autor se modifique, para subordinar-se à inspiração do professor.

Entretanto é mister que aqueles que amam a música façam esse sacrifício; outros, segundo me consta, já deram o exemplo; seja-me também permitido pois apresentar também minha pequena oferenda no templo das artes.<sup>102</sup>

Após um pequeno aparte a respeito do assunto tratado no libreto, trecho que será analisado mais adiante, o autor conclui esse breve texto introdutório com as seguintes palavras:

Eis o que julgo necessário dizer àqueles a quem dedico esta ópera; aos literatos não me dirijo, porque já adverti que isto não é um trabalho feito com esmero; é uma simples tela em branco que o compositor se incumbirá de colorir.

Finalmente, tendo sido meu desejo, escrevendo isto, somente o ver uma ópera nacional de assunto e música brasileira, cedo de bom grado todos os meus direitos de autor àquele que a puser em música o mais breve possível.<sup>103</sup>

É possível que José de Alencar exagere ao declarar seu desejo desinteressado nas possíveis glórias advindas da obra; no entanto, a própria composição e o trecho final da introdução revelam certa demanda relativa à composição de libretos de óperas e, mais ainda, libretos que contivessem traços nacionais. Nesse sentido, o próprio autor menciona o fato de a peça não ter sido escrita para nenhum compositor específico, cedendo seus direitos para o primeiro artista que aceitasse tal tarefa. Ainda mais, com base no concurso realizado nos anos anteriores e pelo próprio expediente utilizado pela Imperial Academia na maioria das apresentações, essa prática foi bastante comum principalmente a partir da década de 50 do oitocentos.

Assim, a expectativa em torno da criação de uma ópera nacional, com assunto e música brasileiros, foi alcançando de maneira inequívoca com a estréia de “A Noite de São João”. A respeito da música, cumpre destacar mais uma vez a predominância da estética italiana, fato atestado pelos inúmeros textos e comparações entre os compositores nacionais e os expoentes do teatro lírico italiano.<sup>104</sup> Quanto ao libreto, segundo a denominação encontrada na edição em questão, trata-se de uma “ópera cômica em um ato”, cuja ação se situa no Rio de Janeiro, mais precisamente em Botafogo, no ano de 1805. A ópera não é extensa, o que se reflete na própria composição dos personagens, já que além do coro são listados apenas dois protagonistas e dois coadjuvantes. O traço mais importante da obra, porém, reside no assunto

---

<sup>102</sup> ALENCAR, José. Op. Cit.

<sup>103</sup> Ibid.

<sup>104</sup> Mais uma vez é importante reafirmar que a predominância do teatro lírico italiano não significa a inexistência de apropriações ou mesmo a inserção de pequenos trechos de ritmos nacionais nas peças. Ainda que tal fato possa ser observado, é inegável que as reflexões acerca do nacionalismo dessa expressão artística não passavam pela da estética musical propriamente dita.

tratado no libreto; a esse respeito, José de Alencar, na introdução referida acima, explica a escolha do tema nos seguintes termos:

Agora duas palavras sobre o motivo e a idéia dessa composição.  
O enredo é o que há de mais simples e de mais natural naqueles tempos de boas crenças que já lá vão. É uma lenda muito conhecida sobre a noite de São João.  
Em Portugal a flor sibilina era a alcachofra, tão cantada por Garret e pelos outros poetas portugueses; mas a crença popular lá e aqui no Brasil dava a mesma virtude a outras plantas, sobretudo ao alecrim, talvez pela facilidade de transplantar-se por galho, o que fazia que a sorte agradasse a todos.  
Pode ser que notem alguns muita inocência e muita ingenuidade no amor que forma a pequena ação desta ópera; mas se refletirem que a cena se passa em 1805 no Rio de Janeiro, então colônia, em época de abusões, de prejuízos, de crenças e tradições profundas, ainda não destruídas pela civilização, de certo não estranharão como defeito aquilo que só é naturalidade.<sup>105</sup>

O enredo da ópera toma, portanto, uma tradição fundada no costume popular para dotar a obra de “cor local”, justificando, assim, a sua classificação como ópera nacional.<sup>106</sup>

Essa tradição associada com a noite de São João, aliás, tem importante lugar dentro do desenvolvimento da ópera, notadamente em seu desfecho. A trama da peça gira em torno do amor entre Carlos e Ignez e os entraves para a união dos mesmos, devido aos compromissos assumidos por ambos: Carlos tenciona a carreira militar por amor à pátria e a jovem sente-se obrigada a ingressar em um seminário por temor a Deus. Aconselhados por uma cigana chamada Joana, os dois jovens recorrem à tradição popular para encontrarem melhor sorte e resolverem o impasse em que se encontram, cantando os seguintes versos:

Filha, à meia noite irás  
Sozinha lá no jardim:  
De joelhos colherás  
Um raminho de alecrim.  
Plantarás mesmo ao relento:  
Se o raminho florescer,  
Conseguirás teu intento:  
E feliz terás de ser.  
Às vezes vem um anjinho  
Bafejar a linda flor;  
Ele te dirá baixinho:  
- Deus protege o teu amor.<sup>107</sup>

<sup>105</sup> ALENCAR, José. Op. Cit.

<sup>106</sup> Em relação à “cor local”, convém citar um trecho do texto de Macedo Soares, “Considerações Acerca da atualidade de nossa literatura”, reproduzido por Antonio Candido: “Os costumes são, se assim me posso exprimir, a cor local da sociedade, o espírito do século”. In: CÂNDIDO, Antonio. Op. Cit., p. 11.

<sup>107</sup> ALENCAR, José. Op. Cit.

A tradição popular, portanto, figura com um importante elemento na trama escrita por José de Alencar, já que graças à intervenção da velha cigana e à adoção de seus conselhos é que os desencontros entre os dois protagonistas são solucionados. Além disso, em diversos outros momentos, encontram-se referências à tradição popular da noite de São João, como mostra a cena da abertura e os primeiros versos do libreto:

Cena I.  
 FAMÍLIAS, MOÇOS, MOÇAS que vão à festa,  
 VOZES DESTACADAS.  
 Viva S. João  
 Santo folgazão!  
 CORO DE RAPAZES E MOÇAS.  
 Ao clarão das fogueiras  
 Meus amigos, brinquemos!  
 Alegres companheiras,  
 S. João festejemos.  
 CORO DE RAPAZES.  
 Boa sorte, moça gentil,  
 Boa sorte lhe dê o fado;  
 E que se case em abril  
 Com quem for do seu agrado.  
 CORO DE MOÇAS.  
 Boa sorte, gentil senhor,  
 Hoje lhe dê S. João;  
 Que não veja maio em flor  
 Sem ter preso o coração.<sup>108</sup>

Além da utilização de uma tradição local como tema principal, outro aspecto da ópera merece destaque, representado pela caracterização dos personagens. Na trama, os dois protagonistas são vítimas de um desencontro amoroso devido à nobreza de caráter que possuem, mas uma nobreza simbolizada por duas atitudes bastante específicas: Carlos pretende seguir carreira militar para defender a pátria, enquanto Ignez pretende entrar no seminário por amor a Deus e à religião. O desfecho da peça, ou seja, a união dos dois jovens, tem estreita ligação com uma idéia de recompensa por essas qualidades morais envergadas pelos protagonistas. Aliás, não apenas na ópera de José de Alencar, mas na grande parte dos libretos analisados existe uma finalidade moral marcante, seja através da exaltação à pátria ou mesmo por meio de uma condenação explícita a determinados comportamentos, como no caso da ópera de Henrique Alves de Mesquita.

Após a estréia de “A Noite de São João”, outras óperas nacionais ainda foram representadas nos palcos do Rio de Janeiro, sempre por intermédio da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. É natural, portanto, que o encerramento das atividades da

---

<sup>108</sup> ALENCAR, José. Op. Cit.

instituição, em 1863, tenha significado uma queda brusca das composições do gênero na cidade, e mesmo a alteração dos parâmetros e das expectativas em torno da atividade musical no Rio de Janeiro. Ainda em relação à criação de uma ópera nacional, é significativo que os esforços nesse sentido tenham rendido frutos mais expressivos apenas alguns anos após a extinção da Imperial Academia, e não em território nacional, pois foi na Itália que Carlos Gomes compôs a partitura de “O Guarani”, com libreto baseado na obra homônima de José de Alencar. A obra, de evidente motivo nacionalista, já que inspirada por um romance indianista, estreou no Teatro Alla Scala de Milão, em 19 de março de 1870; dez anos depois, em 02 de dezembro de 1880, Carlos Gomes apresenta pela primeira vez sua ópera no Rio de Janeiro. Nas duas ocasiões, tanto público e crítica receberam a obra com inegável entusiasmo, o que revela que, mesmo quinze anos depois da extinção da Imperial Academia, ainda existia espaço para a execução de óperas nacionais.<sup>109</sup> Aliás, é emblemático que a consagração de Carlos Gomes tenha ocorrido apenas na Europa, nomeadamente na Itália, uma vez que o modelo mais evocado para o desenvolvimento da atividade musical no país derivava da música européia, principalmente do teatro lírico italiano. Nesse sentido, Wilson Martins faz um comentário interessante a respeito do desenvolvimento estético da obra de Carlos Gomes, argumentando que qualquer possibilidade do nacionalismo refletir-se em sua estética musical foi interrompida a partir da mudança para a Itália.<sup>110</sup>

Como dito anteriormente, os parâmetros para a produção da música nacional não se constituíram como um “esquema invariável”. O desenvolvimento dessa arte esteve ligado, primeiramente, à presença de companhias líricas estrangeiras, notadamente italianas, no Rio de Janeiro; mesmo as apresentações de obras nacionais, ocorridas nas primeiras décadas do oitocentos, parecem representar mais uma exceção do que um projeto definido de nacionalização da música. Por sua vez, quando a necessidade de desenvolvimento da música nacional começa a figurar com mais frequência em textos e artigos do período, o modelo do teatro lírico italiano permanece como o ideal almejado. Mais do que a criação de uma música nacional, cumpria realizar a nacionalização do teatro lírico; esse fato, aliás, justifica a inclusão

---

<sup>109</sup> Apesar do inegável declínio desse gênero de espetáculos, substituídos nos teatros pela ópera cômica francesa; como visto no primeiro capítulo, as operetas e o teatro de revista possuíam objetivos e parâmetros que se distanciavam em grande parte do postulado para a atividade musical nacional até meados da década de 60 do oitocentos.

<sup>110</sup> O autor cita uma passagem de Luís Heitor para reforçar essa avaliação: “Na ópera de 1863 (Joana de Flandres), escreve Luís Heitor, ‘há reflexos de musicalidade brasileira, esparsa na espantosa floração de modinhas da época, em muitas páginas da partitura que o compositor escreveu para o sombrio dramalhão imaginado por Salvador de Mendonça’. Essa ‘tentativa primaveril’ ficaria truncada para sempre com a partida do compositor e subsequente integração numa corrente musical que, precisamente por estar no apogeu, já havia iniciado o seu período de declínio histórico.” MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira Vol. III (1855-1877)**. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 307-308.

tardia do idioma português como tema de discussão, já que apenas no final da década de 60 do oitocentos observa-se a produção de libretos que privilegiavam o idioma pátrio. A temática utilizada nos libretos, por sua vez, apresenta uma variação entre a inspiração indianista, a utilização de temas históricos, a inserção de “cor local” ou mesmo a recorrência ao passado medievo europeu, o que impossibilita encontrar um parâmetro único para a atividade musical do período. Isso não nos impede, porém, de afirmar que tal atividade estava intimamente ligada a um ideal de progresso e de civilidade, simbolizado nos próprios temas tratados nos libretos e no estatuto privilegiado do teatro lírico italiano no Rio de Janeiro Oitocentista.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Se o canto, pois, é o atributo ainda dos povos mais selvagens, com mais forte razão o é dos povos civilizados. A música, com efeito, é a inseparável companheira da civilização; com ela progride e se desenvolve, recebendo e comunicando alternadamente seus caráter e influência.”<sup>1</sup>*

A chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro produziu alterações nas mais diversas áreas. Na esfera musical não foi diferente, principalmente devido ao apoio do monarca português à atividade musical, seja pelo impulso que deu à sua vertente sacra, por meio da fundação da Capela Real, seja pela promoção de temporadas líricas estrangeiras, no recém inaugurado Real Teatro São João. Como móvel dessas medidas, estava o desejo de adequar a cidade aos novos habitantes, reproduzindo nos trópicos instituições capazes de promover o progresso artístico, a partir de modelos europeus. No entanto, no decorrer do oitocentos, tais alterações ganharam um sentido específico, passando a ocupar um espaço privilegiado na sociedade do período. A música européia, através de espetáculos líricos, concertos e da música sacra fez-se presente no cotidiano fluminense, sendo entendida como a expressão mais elevada da civilização ocidental.

Nesse sentido, a imagem depreendida da crônica musical do período é clara, uma vez que, para os escritores que se ocupavam do cenário musical fluminense, a música aparece não apenas como mero divertimento, mas como uma arte capaz de moralizar a população. Essa concepção está presente, por exemplo, nas palavras de Francisco Manuel da Silva já aqui reproduzidas: o progresso da nação pressupõe, necessariamente, o desenvolvimento e aperfeiçoamento da arte musical. Estabelecida essa convergência, não apenas a música européia aparece como manifestação do progresso, mas se estabelece como modelo para a produção da música nacional.

Portanto, uma vez que determinado o caráter elevado da atividade musical, a atenção dos cronistas voltou-se para todo e qualquer aspecto capaz de manchar o quadro ideal almejado. Além de considerações estéticas propriamente ditas, a crônica musical do período ocupou-se da descrição das condições estruturais dos teatros, de problemas administrativos, do financiamento das instituições musicais e das companhias líricas e do comportamento do público. Mais do que meras críticas, os cronistas do período buscaram traçar um modelo ideal

---

<sup>1</sup> SILVA, Francisco Manuel da. **Discurso para a inauguração do Conservatório de Música, 13 de agosto de 1848.** In: ANDRADE, Ayres. Op. Cit., p. 253-260.

de atividade musical, contemplando, inclusive, o comportamento adequado e condizente aos espectadores.

Além de constituir uma das principais tópicos presente nas crônicas musicais, essa concepção perpassa também diversas instituições no período. Se para Dom João VI, o objetivo primeiro de sua “cruzada civilizatória” era simplesmente adequar a cidade à corte, nas décadas posteriores tornou-se urgente a criação e promoção de instituições capazes de “fundar” uma música nacional. Não era outro o objetivo do Conservatório de Música, criado em 1848, instituição idealizada como espaço de formação de artistas nacionais para a arte do canto e do teatro. Mas a instituição mais emblemática do período foi a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, criada em 1857, para atender aos desejos de um teatro lírico de inspiração nacionalista. Malgrado as dificuldades enfrentadas em seu breve período de funcionamento, a instituição atendeu, ao menos em parte, às expectativas criadas em torno de sua fundação: além da montagem daquela que foi considerada a primeira ópera nacional, “A Noite de São João”, a Imperial Academia assistiu também aos primeiros trabalhos do jovem Carlos Gomes, compositor que alcançaria sucesso alguns anos depois na Itália.

Embora o cenário musical fluminense não se restringisse ao teatro lírico, essa manifestação cultural impôs-se como modelo privilegiado para a produção musical nacional. Nas crônicas musicais do período, os espetáculos líricos de companhias estrangeiras recebiam atenção especial, inclusive com a defesa do financiamento do poder público para garantir tais apresentações. Para os homens de cultura do período, a arte só poderia progredir mediante a presença das grandes obras nos teatros, obras nas quais os artistas nacionais deveriam inspirar-se. Dessa forma, não é exagero afirmar que a presença da música européia, e do teatro lírico italiano em particular, foram considerados como um sinal claro do progresso das artes no país; diante disso, as reflexões dirigiram-se para a necessidade de criação e desenvolvimento de uma música nacional. Tais reflexões, como dito anteriormente, voltaram-se especialmente para o teatro lírico e abarcaram apenas aspectos extra-musicais, nomeadamente aspectos relacionados ao idioma e aos assuntos presentes nos libretos.

Isso não significa, porém, a existência de um modelo único ou esquema invariável para a música produzida no período. O desenvolvimento da arte nacional esteve ligado, primeiramente, à presença de companhias líricas estrangeiras, notadamente italianas, no Rio de Janeiro. A necessidade da “fundação” de uma música nacional, principalmente aliado ao tema da criação de uma ópera nacional, começa a tomar forma apenas na década de 50 do oitocentos, como nos mostra as tentativas empreendidas pelo diretor do Teatro Provisório, João Antonio de Miranda, por meio da criação de um concurso destinado à composição de um



libreto com assunto nacional. É certo que após a chegada da corte ao Rio de Janeiro, em 1808, algumas obras de autores nacionais vieram à público; ainda que tais obras possuísem uma pretensão patriótica, simbolizado pelos elogios à Dom João VI e ao império português, a necessidade de criação de uma música nacional parece não estar presente em tais obras; mesmo a inclusão do idioma português como traço nacional invariante possui restrições: observa-se por exemplo, a composição de óperas em italiano, porém, com assunto nacional. Assim, se o advento da Imperial Academia institucionalizou o idioma português nos libretos, os traços nacionais aí inseridos se diluíram, quando não foram abolidos totalmente. Entre as obras encenadas pela instituição é possível notar a presença da inspiração indianista, a utilização de temas históricos, a inserção de “cor local” ou mesmo a recorrência ao passado medievo europeu. Todavia, mesmo reconhecendo a inexistência de um parâmetro definido, a atividade musical no Rio de Janeiro oitocentista esteve ligada, de maneira recorrente, a um ideal de progresso e de civilidade, presente não somente nas instituições, mas também nos temas escolhidos para a composição dos libretos, e, sobretudo, nas próprias expectativas presentes na crônica musical do período.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **Vida Privada e Ordem Privada no Império**. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (org). **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, 4ª Ed. Vol. 2.

ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet e Comp., 1926.

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

ANDRADE, Mário. **Música, Doce Música**. São Paulo: Martins, 1976.

\_\_\_\_\_ **Pequena História da Música**. São Paulo: Martins, s/d.

AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. **Bibliografia Musical Brasileira (1820-1950)**. Rio de Janeiro: Inst. Nacional do Livro, 1952.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CARDOSO, Lino de. **O Som e o Soberano: uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e seus antecedentes**. São Paulo, 2004, Tese Doutorado – FFLCH/Universidade de São Paulo.

CARVALHO, José Murilo de Carvalho de. **A Construção da Ordem: a elite imperial; Teatro das Sombras: a política imperial**. Rio de Janeiro: Ed. URFJ, 1996.

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.

COLI, Jorge. **A Paixão Segundo a Ópera**. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2003

CONTIER, Arnaldo. **Música e Ideologia no Brasil**. São Paulo: Novas Metas, 1985.

DREYFUS, Hubert L. & RABINOW, Paul. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

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

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Ed. Loyala, 2007.

\_\_\_\_\_ **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

\_\_\_\_\_ **Microfísica do Poder**. São Paulo: Edições Graal, 2010.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. **Literatura e Sociedade no Rio de Janeiro oitocentista**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999

GIRON, Luís Antonio. **Minoridade Crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte**. São Paulo: Ediouro, 2004.

KIEFER, Ana Maria. **Comédia Musical Urbana**. In: **A Comédia Urbana: de Daumier a Porto Alegre**. Comédia Musical Urbana: CD encartado no catálogo da exposição "Comédia Urbana" (curadoria de Heliana Salgueiro). CD Akron / FAAP, São Paulo, 2003.

KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do séc. XX**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976.

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

LIMA, Oliveira. **Dom João VI no Brasil**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996

MAGALDI, Cristina. **Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu**. Maryland: Scarecrow Press, 2004

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

\_\_\_\_\_. **História da Música no Brasil**. 2ª Ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira Vol. II (1794-1855)**. São Paulo: Cultrix, 1977.

\_\_\_\_\_. **História da Inteligência Brasileira. Vol. III (1855-1877)**. São Paulo: Cultrix, 1977.

MASSIN, Jean. **História da Música Ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997

MONTEIRO, Mauricio. **A Construção do Gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro – 1808-1821**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008

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.

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Edusp, 1999.

\_\_\_\_\_. **Seres, Coisas, Lugares: do teatro ao futebol**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SANTOS, Antônio Carlos dos. **Os Música Negros: escravos da Real Fazenda de Santa Cruz no Rio de Janeiro 1808-1832**. São Paulo: Annablume, 2009.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)**. São Paulo: Nacional, 1978.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. **As Noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2002.

SUSSEKIND, Flora. **As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história**. Brasília: UNB, 1998.

\_\_\_\_\_. **Foucault: seu pensamento, sua pessoa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

#### **Documentos:**

#### **Libretos de peças líricas:**

- Libretos disponíveis em: <http://www.iar.unicamp.br/cepab/libretos/libretos.htm>

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.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. **Prólogo Dramático**, 1837.

ARAÚJO, Antonio José. **Il Genio Benefico Del Brasile**, 1847.

ALENCAR, José. **A Noite de São João**, 1857.

- Libretos consultados na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional.

SIMONI, Luiz Vicente de. **Marília de Itamaracá ou A Donzela da Mangueira**, 1854.

MACEDO, Joaquim Manuel. **O Fantasma Branco**. Rio de Janeiro: Emp. Typ. Dois de Dezembro, 1856.

FRANÇA, Ernesto Ferreira. **Lindóia**. Leipzig, 1859, 1859.

**A União do Império**. Rio de Janeiro: Tip. Paula Brito, 1860.

Moema, 1860.

ABREU, Francisco Bonifácio. **Moema e Paraguassu**. Rio de Janeiro: Typ. Regenerador, 1860, 1860.

REIS, A. J. Fernandes dos. **A Noite do Castelo**, 1861.

MENDONÇA, Salvador. **Joana de Flandres ou A Volta do Cruzado**. Rio de Janeiro: 1863.

GUMIRATO, Francisco. **O Vagabundo ou A Infidelidade, Sedução e Vaidade Punidas**. Rio de Janeiro: Typ. do Comércio, 1863.

#### **Periódicos e outras fontes:**

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

**Coleção de Leis do Império do Brasil**, Tomo X, Parte II. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1848.

**Coleção de Leis do Império do Brasil**, Tomo XVIII, Parte II. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1855.

Disponíveis em:

<http://www2.camara.gov.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio/colecao1.html>. Acesso em: 01/11/2010.

#### **Viajantes:**

CALDCLEUGH, Alexander. **Travels in South America, during the years 1819-1821**. London, 1897.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. São Paulo: Martins Fontes, 1954

LUCCOCK, 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.

#### **Periódicos:**

ALENCAR, José de. **Ao Correr da Pena**. São Paulo: Instituto de Divulgação Cultural, s/d.

PENA, Martins. **Folhetins: a semana lírica**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965.

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

O Espelho Diamantino: periódico de literatura, belas artes, teatro e moda (1827).

Revista Nitheroy (1836).

O Correio das Modas: jornal crítico e literário das modas, bailes, teatros, etc. (1839).

O Gosto: jornal de teatros, literatura, modas, poesia, musica e pintura (1843).

A Borboleta: periódico miscelanico (1844).

O Belchior: político (1844).

A Lanterna Magia: periódico plástico-filosófico (1844/1845).

O Artista: publicação semanal sobre teatros (1849).

O Beija Flor: Jornal de Instrução e Recreio (1850).

Guanabara: artística, científica e literária (1850).

O Bodoque Mágico: periódico satírico original (1851).

O Clarim dos Theatros: publicação crítica (1851).

O Corsário Vermelho: jornal literário e de crítica teatral (1851).

O Montanista: publicação crítica sobre teatros (1851).

O Orsatista: publicação crítica sobre teatros (1850/1851).

Revista Brasileira: jornal de ciências, letras e artes (1857).

O Espelho: revista semanal de literatura, modas, indústria e artes (1859).

Jornal da Sociedade Philomatica (1859).

O Paiz (1860).

Revista Teatral: jornal diletante, variado e imparcial (1860).

Entreacto: jornal ilustrado com retratos e caricaturas (1860).

Revista Popular: noticiosa, científica, industrial, história, literária, artística, etc. (1859/1862).

Dom Pedro II (1871).

Merrimac: publicação hebdomadária, humorística, crítica, satírica e literária (1873).

**ANEXOS:**

LINDOYA

TRAGÉDIA LÍRICA EM QUATRO ATOS

ERNESTO FERREIRA FRANÇA

LEIPZIG  
1859



À

MAJESTADE IMPERIAL

SENHOR D. PEDRO II

Restaurador das letras pátrias

ERNESTO FERREIRA FRANÇA

## PESSOAS

Frei Lourenço, diretor da Missão

Frei Domingos

Frei Raphael

Lindóia

Guaycambo

Cepé

Pindô

Andrade

Menezes

Uma voz feminina

Os padres

Soldados

Coro de Indígenas: homens, mulheres e crianças

Lugar do acontecimento: as Missões do Uruguai

Época: a segunda metade do século XVIII

## ATO PRIMEIRO

Uma igreja nas Missões: o interior de um templo magnífico, edificado em abóboda, (Uruguai, canto V); um altar simples, mas ricamente paramentado (Uruguai, fim do canto IV).

## CENA I

Frei Raphael, Frei Lourenço e Frei Domingos.

Frei Lourenço (tendo em mãos vários documentos).

Ei-la a mensagem que enviou-me o chefe  
 Das coligadas forças, transmitindo  
 Ordens que em Portugal lhe foram dadas,  
 Mais críveis de esperar de iníquo mouro  
 Do que de um rei piedoso. Oh! quão mudados  
 Quão diversos os tempos vejo desses  
 De Castella em que os áureos estandartes  
 Com os lusos pendões rivalizavam  
 Em dilatar a fé e a observância  
 Da redentora Lei, de África e Ásia  
 Por vastíssimos reinos, e deste outro  
 E novo continente dividiam  
 Os católicos Reis e os Portugueses  
 O ubérrimo império, obedientes  
 Aos decretos da Igreja! Ó bem nascida  
 A forte gente então no que o Céu punha  
 A confiança invicta, e esforçada  
 Na divina palavra, cometia  
 Com patente denodo mais que humano,  
 Feitos de alto valor que ainda hoje soam  
 Onde quer que na terra. Pela boca  
 Dos servos do Senhor as nações dóceis  
 Da salvação à voz, os são preceitos  
 Da verdade infalível impetrando,  
 De duradouros bens avantajadas,  
 Ouviam venerandos. Sim! Ditosas,  
 Presentíssimas eras! Sob auspícios  
 Da militante Igreja florescia  
 O Império de Cristo e recobravam  
 Os povos a alheada liberdade.  
 Do vexilo sagrado à sombra pia,  
 As deprimidas letras, ressurgindo,  
 A glória do Senhor perduradouro  
 Monumento elevavam, derramando  
 Dos séculos pagãos na morta letra  
 Nova luz, nova vida, divulgando  
 O espírito celeste e expelindo  
 Com raio criador a fria treva  
 Que os corações impede. Ó bem nascida  
 A dura gente então, a forte gente!  
 Pios, felizes, fortuneosos tempos,

Em que a cerviz real crinitas frentes  
 Do sublime Hildebrando aos pés curvavam!  
 Presentíssimas eras! Hoje os agros,  
 Os próprios ermos disputar-nos ousam  
 Em que, recente, a germinar começa  
 De novo o pão divino, o grão eleito  
 Da mal guardada Lei! Último abrigo,  
 Derradeiro despojo, estes retiros  
 Abandonar devemos, peregrinos  
 Nova seara confiar à terra,  
 Novos lares buscar, nova seara,  
 Mal florente, por ímpias mãos seganda,  
 Ávidas, incuriosas! – os dictames  
 Ouvis que nos transmitem os ausentes,  
 Usurpadores árbitros da sorte  
 De não cuidados povos, os que um dia,  
 Filhos da Igreja se chamavam; ímpios  
 Filhos de aflita mãe!

Frei Domingos.  
 E vós, ó Padre,  
 Que resposta lhes dai?

Frei Lourenço  
 Hoje Guayacambo  
 E mais Cepé enviarei a Andrada.  
 Nimio, é certo, em tais meios não confio;  
 Essas eras de nós estão já longe:  
 Mas convém ao possível abrir passos.  
 Vejam, pretendo que o império nosso  
 Só no bem destes povos tem o apoio,  
 E em seu amor a força.

Frei Domingos  
 Mas Lindóia  
 Hoje a Guayacambo unir não tencionáveis?

Frei Lourenço  
 Sim, hoje a ele prometi-a esposa:  
 Adoram-se ambos; o Senhor os cubra  
 De estremecidas bênçãos!  
 Par mais condigno e demais prendas posto,  
 Supor mal posso, ou já que mais do que este  
 Ver quisera feliz; porém primeiro  
 Interesse maior consultar devo.  
 Tarefa amável é fazer ditosos,  
 E o velho ancião dessa já só ventura,  
 (Perdoai-me Senhor!) se priva a custo.

Frei Domingos

Tal é do sacerdote o dever árduo:  
 Abnegação e amor; de que virtude.  
 Neste infaustos e provados dias,  
 Vós, Padre, ora o exemplo edificante  
 Nos estais dando.

Frei Lourenço  
 Irmão, o mais indigno,  
 O derradeiro eu sou dos servidores  
 Dos servos do Senhor; quanto me falta  
 Agora eu vejo, nesta hora aziaga.  
 Ah! não; eu não me iludo:  
 Prenhe de casos o futuro avulta;  
 A mão da Providência descarrega  
 Seu peso sobre nós. É grande, é grave  
 O encargo em nós deposto!

Frei Raphael.  
 Abençoada a mão que nos humilha;  
 Só visita o Senhor os seus eleitos.

Frei Lourenço  
 Tu o disseste, irmão, bendita seja.

Frei Domingos  
 É pois verdade que as esquadras mistas  
 Nos acometem próximas?

Frei Lourenço  
 É certo.

Frei Domingos.  
 Quem jamais tal diria!  
 Espanha e Portugal virem conjuntos,  
 Sem resguardo de lei, ou de justiça,  
 O extermínio trazer a um povo insonte  
 Que o jugo do Senhor dócil acata!

Frei Raphael  
 Seja feita a vontade onipotente  
 Do Senhor das cortes: santo, santo  
 Santo, três vezes santo o seu nome!

Juntos  
 Sim, seja feita a vontade  
 Do Rei dos Céus e da Terra;  
 Dar-nos a paz também pode  
 A mão que nos deu a guerra.

Frei Raphael

Cobrai ânimo, ó Padre: com solércia,  
Sobre nós sem cessar, o Céu vigia.

Frei Lourenço  
 Não, o temor não é de humanos males  
 O que a minha alma abate.  
 Bem diminuto é que a mesquinha vida,  
 Já na última hora,  
 Nas mãos do Criador entregue humilde,  
 Quem o Senhor por dilatados anos  
 Alimentou bondoso.  
 Trepida acaso o servidor antigo  
 Ao encarar os riscos que acompanham  
 A defesa do teto que abrigou-o,  
 Hospitaleiro, em foragidos tempo?!  
 Com quanto a carne tímida fraqueie  
 (Temeu Jesus a morte!)  
 Com este que me resta,  
 Já pouco sangue, fora glória minha  
 Selar a vida que empreguei indigno,  
 No culto do meu Deus. Mas estremece,  
 Move as entranhas minhas o perigo  
 Dos filhos que adotei, o povo agreste,  
 Mas sem ardil, inóxio  
 Que aos meus cuidados o Senhor confia.  
 Ah! filhos meus! Rudes, porém singelos!  
 Ver o extermínio desolar meus filhos,  
 O fogo e o ferro subverter os férteis  
 Meses que nós plantamos!  
 Ver em ruínas fumegar no ermo  
 Esta missão deserta!  
 Não, que eu não viva assaz para contemplá-lo!

Senhor, se uma única vítima  
 Aplaca o vosso rigor,  
 Poupai as mansas ovelhas,  
 Feri somente o pastor

Se acaso o dócil rebanho  
 Fugiu longe do cercado,  
 Foi porque era mal guardado  
 Foi culpa do guardador.

Frei Raphael e Frei Domingos  
 Senhor, vós que as avezinhas  
 Dais sustento e proteção,  
 Dai amparo ao vosso povo  
 Na hora da assolação!  
 (toca o sino, chamando à oração da manhã)

Frei Lourenço  
 Vamos, é hora de implorar do Eterno  
 Para o dia que enceta as almas bênçãos:  
 Possam os rogos deste povo graça  
 Achar antes os seus olhos.  
 Hoje o jejum dobre a nossa alma à prece.  
 Irmãos, orais comigo.

(vão para se aproximar do altar, e ouve-se a certa distância, tornando-se cada vez mais distinto, o seguinte)

Coro

*Mulheres*

Surge, ó dia venturoso  
 Cinge o teu raiar mais belo;  
 Terno amor, longo desvelo  
 Verás hoje coroar.

*Homens*

Uma esposa amante e amada  
 É a mais subida jóia;  
 De Guayacambo e de Lindóia  
 Aprendamos nós a amar.

Frei Lourenço  
 Não ditosa Lindóia, quantas mágoas  
 Hoje e suspiros te reserva esta hora!

Cena II

Os mesmos: Lindóia e Guayacambo, com louçania adornados. Alguns padres, o Coro. Os padres encaminham-se para o altar e vão entrando as mais pessoas desta cena: ajoelham-se simultaneamente. Há um momento de recolhimento: acesos o turíbulos, o órgão toca o hino

*Veni Sancte Spiritus.*

Frei Lourenço

Ó vos cuja grandeza os céus proclamam,  
 Pai, refúgio, conforto, abrigo nosso;  
 Cumpra-se a vossa lei em toda parte,  
 Santificado seja o vosso nome.

Dai-nos, Senhor, o pão quotidiano,  
 E hoje ainda sejais vós o escudo  
 Que das paixões nos cubra, a fortaleza  
 Que para sempre do mal nos livre em tudo.

Deus de bondade, perdoai ainda  
 A nossa iniquidade, não segundo  
 A face da Justiça, mas conforme  
 O pode a culpa deste frágil mundo!

Da morte quanto enfim ao pó tornados,  
 Ao lar etéreo revoar nossa alma,

Encontre em vós a triste humanidade  
Misericórdia, paz, repouso e calma!

(o órgão toca o hino *Veni Creator*)

O coro

*Homens*

Habitadores do Orbe,  
O Ser imenso adorai;  
Lede o seu esplendor nos astros  
E o hino sacro entoai.

*Mulheres.*

O Senhor é o meu conforto,  
Na hora da tribulação;  
Ele dirige os meus passos  
Na estrada da salvação

*Homens*

Seu nome é o onipotente,  
Está escrito nos céus;  
Ele se apraz na procela  
Na fúria dos escarcéus.

*Mulheres*

Nos passeios vespertinos  
O Senhor me há de guiar;  
Como um pastor cuidadoso  
Há de me ele alimentar.

*Homens*

Mal o Sol na aurora acorda  
Surge a voz da adoração;  
E ainda à noite a Lua narra  
A história da criação.

*Mulheres*

O orgulho em suas forças  
Confie se vão temor;  
Eu a minha alma tremente  
Ponho nas mãos do Senhor.

*Homens*

Até o silêncio mudo  
Ergue no ermo o seu louvor;  
Gentes que habitais a Terra,  
Louvai, louvai o Senhor!

*Mulheres*

Feliz quem teme o Eterno,



Quem só ama a sua lei;  
 Ele será com a ovelha  
 Predileta em sua grei.

(o órgão toca *Laudate Deum, omnes gentes*)

Frei Lourenço  
 Luz de minha alma, só repouso dela,  
 Ó elemento, ó piedosa, ó sempre linda;  
 Ave, tu, em que o mal terreno finda  
 Ó doce Virgem, Virgem a só bela!

Ave, ó doce, ó piedosa flor singela  
 De modéstia, que o sol de amor alinda;  
 Ave, esperança minha, em quem a vinda  
 Se viu de todo o bem que o mundo anela!

Em asas de Anjo, ao som de um teu queixume.  
 Da eterna dor a ingente escuridade  
 Penetra raio do celeste lume.

Por ti á Terra veio a só beldade:  
 Vaso de graça, torre de perfume,  
 Achem meus ais sempre ante ti piedade!

O coro completo  
 Ave, ó Senhora, ó Virgem,  
 Amparo nosso e abrigo:  
 Ave, ó de graça cheia,  
 Seja o Senhor contigo!

Bendita és entre as filhas  
 Da incerta humanidade;  
 Bendito o fruto do alto  
 Seio da virgindade.

Ó santa, ó pura, ó doce  
 Mãe de clemência infinda,  
 Roga por nós na hora  
 Da nossa morte ainda.

O órgão toca *Salve Regina*)

Frei Lourenço  
 Podeis-vos ir, ó filhos, retirai-vos:  
 Seja o Senhor convosco!  
 (o coro vai para sair; rumor)  
 Lindóia, e tu Guayacambo,  
 Ficai porém; tenho a falar-vos, vinde;  
 Cepé também: Cepé! Que é feito dele?

Uma voz feminina  
Um sol há já que, abandonando o colmo,  
Mais se não vê na aldeia.

Frei Lourenço  
Misero! A quanto obriga  
Um desmedido amor! Mas ouve, ó filha;  
Guayacambo, inesperado  
Sucesso lastimoso  
De esposos ainda vos difere a dita.

O coro  
Homens  
Desditoso Guaycambo!

Mulheres  
Lindóia infortunosa!

Juntos  
(uns ainda dentro, outros já fora da igreja)  
Que novo contratempo  
Lhes guarda a sorte imperiosa?

Cena III  
Os mesmos, menos o coro.

Guaycambo  
O que dizeis, ó padre?

Lindóia  
É pois verdade!

Guaycambo  
Ó padre, padre!

Lindóia  
Eu miseranda!

Frei Lourenço  
Filhos, que vejo? Um só impedimento,  
O obstáculo de um dia por tal modo  
Pois vos pode afligir! [...] esforçai-nos!

Lindóia  
Não, padre; ah! eu não temo  
A tardança de um dia, mas antolho  
Sucessos mil que o coração me agoura

Frei Lourenço  
Confortai-vos, que breve haveis de juntos,

Tornar de novo ao mesmo altar que vedes...  
 Momentosa razão o quer e exige.  
 Que importa o curto espaço de alguns dias?  
 No infortúnio tocada,  
 Terá mais glória e dita,  
 Tem mais sabor a felicidade...

Lindóia  
 Quanto,  
 Quanto, porém, esse único momento  
 Não custa e tarda ao peito que amor sente!

Frei Lourenço  
 Eia! Guayacambo, eu te confio honrosa  
 Missa de alto momento;  
 Irá Cepé contigo; ambos primeiros  
 Sempre em tudo exceler vos viu a Aldeia.  
 Nele confio como em ti confio;  
 A partir tem te prestes...  
 Animo, digo! Pois assim te abate  
 Diminuto desgosto?  
 Olha essa imagem grave  
 (para o crucifixo)  
 Do Rei do céu crucificado e morto!  
 O que é todo o penar de um mundo frágil  
 Comparado ao martírio ingente, infando,  
 Daquele que por nós no fero lenho  
 Excelso Rei da glória,  
 Pôs voluntário a vida?

Guaycambo  
 Deus era, ó padre, humano  
 Valor não pode tanto.

Frei Lourenço  
 Não mais! Que o matutino albor primeiro  
 Longe amanhã, na estrada já te veja;  
 Entrementes a missiva  
 Aperceber irei: breve te aguardo.  
 Na hora que a sombra ao palmital encurta,  
 Em que se fecha o malmequer selvagem.  
 Virás, sem mais demora,  
 Buscar as ordens minha.  
 (Para frei Raphael)  
 Irmão, Cepé se busque e a mim trazei-o  
 (à parte)  
 Do amor mal pago mitiga-lhe as ânsias.  
 Dai-lhe conforto e alento. É foro sacro  
 Da suavidade a voz a quem padece:  
 Nem é mais grato o orvalho

Ao campo que abrasado foi na sesta,  
Quando a noite vizinha  
Verte o silêncio no ermo adormecido.

Cena IV  
Guaycambo e Lindóia

Lindóia  
Ó desditosa, ó triste,  
Mesquinha, um só instante  
Durou o bem que amante  
Meu coração traçou!

Do meu porvir, ó mesta,  
Cruel, magoada história!  
A luz da minha glória,  
Fatal nuvem toldou!

Guaycambo  
Foi como um doce sonho.  
Na veiga em flor sonhado!  
Que ao despertar, ansiado,  
Em ais se malogrou.

O dia fortunoso  
Que a minha alma evocava,  
Mal seu albor raiava,  
Na treva se ocultou!

Ambos  
Não sei que infaustas cenas  
A Sorte me futura;  
Sobre a nossa ventura  
O sol nem se deitou!

Fim do ato primeiro.

ATO SEGUNDO

Um sítio agreste: uma floresta, uma clareira, duas sendas; à direita uma, e outra à esquerda. É noite, vai pouco a pouco amanhecendo.

Cena I

Lindóia e Guaycambo

Lindóia  
(fora da cena, aproximando-se pela senda esquerda com Guaycambo; ambos aparecem no fim desta primeira e começo da segunda estrofe.)  
Ó muito amado, a ida  
Tua suspende ainda;

É noite, esta dos astros,  
A claridade é linda.

Guayucambo  
Ó existência minha,  
Se eu [...] não consultara  
Toda a teu lado a vida  
Se me escoara!

A luz que o céu branqueia  
É o arrebol da aurora,  
Que formosa me increpa  
Tanta demora.

Lindóia  
Não e a luz da aurora,  
É sim a lua,  
Que serena me aclara  
A feição tua.

Esta de noite amena  
É a luz saudosa;  
Vê, ainda o céu não doura  
Matiz de rosa.

Oh! dá-me ainda  
Mais este só momento:  
Da ausência eu provo  
Já o ínvio tormento.

Guaycambo  
Sim, meu amor supremo,  
É noite ainda  
Eu é que me enganava;  
A manhã linda  
Nem mesmo assoma no horizonte extremo.  
Cuidado vão me ansiava;  
É que me importa  
A honra, a vida, tudo  
A par de um teu sorriso?!  
Não me transporta  
Sem ti o céu, e mudo  
O deserto é contigo Paraíso.

Lindóia  
Ah! vem, meu doce encanto;  
Volve de novo ainda  
Para mim a face que o prazer me entranha.  
Eu te amo: em puro agrado,  
Celeste, estreme, infinda,

De certo esta hora ao mundo o céu estranha.  
 Porém que vejo?! Ah! olha!  
 Vê! Da alva cor se aposta  
 Lá no confuso oriente,  
 A relva já não molha  
 O rocio, e na encosta  
 Ouve, o tié já ergue a voz cadente.

Guaycambo  
 Mais um único instante,  
 Ó cara amada minha,  
 Momentânea detença não me increpes  
 A luz que o prado acorda,  
 Não é a luz do dia,  
 É sim a luz macia  
 Da Estrela sem rival.

Cuidado meu, recorda:  
 Há um momento apenas,  
 [...] as minhas penas,  
 Tu não disseste-me [...].

Não vês? Repara como na campina  
 Reina ainda o silêncio.  
 Não são tais da alva os raios, são os astros  
 Que serenando a noite, a nossos olhos  
 Tornam lúcida a treva.  
 Mal as montanhas se distinguem dúbias  
 Na escuridão longínqua.

A voz que disse há pouco,  
 A encosta sonora,  
 Não é da ave formosa  
 O canto matinal:

Foi sim o grito louco  
 De um passarinho ignaro  
 Cuidando ver o claro  
 Albor raiar no vau.

#### Lindóia

Seja embora o que dizes, posso acaso  
 Duvidar quando te amo?  
 Nada o confirmaria: atenta a noite  
 Qual sobre o ermo paira,  
 E dos ingás em flor a sombra opaca  
 Avulta silenciosa sobre a relva!  
 Não, não é dia ainda.

Quanto é suave e mesto,

Delicioso o instante  
Roubado ansioso, amante,  
Aos ais de um apartar!

Como que a felicidade  
Cobra maior doçura  
Na mágoa da abertura  
Que após vai provar.

De certo o próprio ar me gira em torno  
Mais puro e quase etéreo.  
Tudo respira paz, tudo é sossego;  
Não me ouve um eco, um som; a noite adeja  
Com invisíveis asas pela terra:  
Mais um momento de inefável dita!  
Não, não é dia ainda:  
Convém dileto meu! Com os teus ditos  
Minha alma reserena;  
Repete ainda; ah! dize.

#### Ambos

A luz que o prado acorda,  
Não é a luz do dia;  
É sim a luz macia  
Da Estrela sem rival.

A voz que disse há pouco,  
A encosta sonora;  
Não é da ave formosa  
O canto matinal.

Foi sim o grito louco  
De um passarinho ignaro,  
Cuidando ver o claro  
Albor raiar no vau.  
(o sino ao longe toca a matinas)

Lindóia  
Mas não... escuta! Ouviste?  
Já iludir-nos mais não é possível.  
É dia, adeus, é dia; é dia, ah! parte.  
(torna a tocar o sino)  
Atende! Ouve, é o sino  
Que ao coro os padres chama  
À matutina prece.  
Oh! parte! É um Deus benigno  
Lembre-te essa que te ama:  
Jamais ela te esquece.  
Oh! parte: adeus, sim, parte!  
E a hora que te leva.

De quem em ti se enleva,  
A mim tornado, nunca mais te aparte!

Guaycambo

Adeus! É justo, adeus! Já no horizonte  
Do dia a cor ressumbra, adeus! Ah! quanto  
Esta extremada pena mais me punge,  
Cuja dor requintar vem a dor tua!

Não paga uma só lágrima  
Desse magoado espanto  
De mais precioso quanto  
Homem neste orbe crê.

Quão fácil é que esplêndido  
Formasse o céu brilhante  
Quem deu ao teu semblante  
Os dons que esta alma vê!

Adeus te digo...

Lindóia

Ah! não; tem mão, detém-te  
Um só momento mais! Porém que insânia!  
Não, parte, adeus! Ah! não possam  
Ver-te ainda os meus olhos!

Esse que veste  
No prado o lírio,  
Piedade tenha  
Do meu martírio!

Ele acompanhe  
Sempre os teus passos.  
E te devolva  
Logo a meus braços.

Guaycambo

Em paz te fica; da minha alma deixo  
Contigo a melhor parte!

Quando ditoso ao ver-te  
O céu de azul se tingir.  
Posso o teu lábio tremente  
Um só suspiro entreabrir.

Quando no deserto as urzes  
Gemarem ao teu passar,  
Possa um instante o teu peito  
O meu amor recordar.



Quando a sesta misteriosa  
 A planície embelecer,  
 Da calma a mudez te fale  
 De quem não sabe esquecer.

Lindóia

Quando a rola inconsolada  
 Acordar o ermo sertão,  
 A lembrança de quem te ama  
 Ressurja em teu coração.

Quando o suspiro da noite  
 For em tua alma pousar,  
 Ouve em seu pungir secreto  
 Querelas de um muito amar.

Quando perfluyente arroio  
 Por entre pedras volver,  
 Recortem-te os prantos tristes  
 Que hão de estes olhos verter.

Ambos

Em quanto o sol recém-nado  
 For altos cumes dourar,  
 Não derem trevas as luzes,  
 E terra e céu perdurar:

Em quanto a lua a [...]
 Amantes ondas beijar;  
 E da alva a estrela amorosa  
 Ao rosicler desmaiar:

Em quanto esta pouca vida  
 Um só alento animar,  
 Na ausência há de a imagem tua  
 Sempre em minha alma habitar.

## CENA II

Lindóia

Estou só? Não é sonho? É pois verdade!  
 Aonde estás, cuidado meu, aonde?  
 Já te não vem os olhos que te viram?  
 De mim de foste, amigo? Ai! Sorte infinda!  
 Que tremendo poder rodou-me o berço  
 E os astros meus nativos e os esgares  
 Do mal lobrigou torvo?  
 Oh! duro apartamento! Amando, aonde,  
 Aonde estás que ouvir-me já não podes?  
 Em vão grito por ti, bem de minha alma?

Oh! quando, quando te verei ainda?  
 Jamais talvez? ... jamais! Não, não me engano!  
 O coração me diz, e diz-me a mente,  
 Prognostica de danos.  
 Jamais, meu Deus, jamais; e ontem de esposa,  
 Ontem, ontem somente,  
 Mal há um dia, [...], ontem apenas,  
 Me guardava no altar o nome lindo!  
 Ó mal ingente! Ó imprecável cura!  
 Cruciosa aflição! Senhor, conforto!  
 Ó Virgem, doce Virgem,  
 Imaculada e santa; anjo radiante  
 Da minha guarda, em tanta dor valei-me!

O bem que espero  
 Jamais virá:  
 Mal de saudade  
 Me acabará

Roube-me embora  
 Deus que me deu;  
 Mal esquecê-lo  
 Poderei eu?

Não, é de balde;  
 Nem mesmo o céu  
 Meu peito amante  
 Fizera réu.

A imagem desse  
 Que tanto amei,  
 Dentro desta alma  
 Conservarei:

Até que a mote  
 Triste de mim!  
 Ponha às saudades  
 E a vida fim.

O bem que adoro  
 Jamais virá:  
 Quem magoa tanta  
 Me lenirá!

Tornar, já o antevejo, ah! não, não há de.  
 Um pressagiar de males incessante  
 Me predestina infausto!  
 De negros homens se me tolda a mente;  
 Traja a minha alma luto.  
 Mais nunca ao lado meu hão de estes lumes

Garboso vê-lo como outrora, faustos,  
 Primar entre os mais belos:  
 Nunca mais o arco seu, entre os guerreiros,  
 No éter a seta há de embeber mais longe.  
 Feliz de um meu olhar! Mais nunca em puro  
 Rapto de amor o bem dirão meus olhos!  
 Porque, meu Deus, eu não morri nos anos  
 Da meninice ignara?  
 Contaram brandos dias só os claros  
 Tempos da minha mal crescida idade!  
 Morte, morte cruel, que infenso lance  
 Poupou-me a vida no encetar da aurora,  
 Qual flor que a primavera vê perdida  
 No prado enflorido!  
 Morte, que te hei feito eu? Porque tão crua,  
 Meus anos te moveram? Mas que agouro  
 Num deleitoso horror, se me desvenda?  
 Como um clarão extremo, no meu peito  
 Uma esperança ainda  
 Na escuridão me anima:  
 Tal de queimada fértil  
 Vê-se o lume fulgir mais claro no ermo  
 Quanto é mais densa a treva.  
 Linda esperança bela,  
 Ó nume de meus pais que outrora amava.  
 Ao desditoso quantos bens não vertes!  
 Tu lhe destilas maviosa, grato,  
 O brando mel do olvido,  
 E ao prisioneiro que o suplício aguarda,  
 Doas sorrindo a vida.  
 Esperança gentil, embala esta alma.  
 Que há de tornar eu não, já não duvido!  
 Oh! dita, oh! glória inestimável minha!  
 Eu ditosa, eu feliz! Salve, benigna,  
 Peregrina esperança!

Céu, testemunha  
 De meu delírio,  
 Guarda a memória  
 De um tal martírio

E vós, ó Euros  
 Compadecidos,  
 Levai-lhes as queixas  
 Dos meus gemidos.

Dizei que sempre,  
 Nestes retiros,  
 Se ouvirem érebros  
 Os meus suspiros.

Que as minhas penas  
Só terão termo  
Quando o guerreiro  
Voltar ao ermo.

Tornarás, tornarás; presságio arcano,  
Não sei que encanto esperançoso e triste  
Aos prantos meus agora o certifica.  
Dos pensamentos meus o rio eu sinto  
A terras abordar que são só flores;  
Por ti de mãe terei o nome ainda,  
O nome amado que almejei sorrindo,  
Quando inocente e imune,  
Com incógnito afã meu ser corria  
De medo e de esperança,  
No sonho ansioso de um porvir sem nódoa:  
E os filhos de meus filhos, em teus braços,  
Gracis imagens tuas,  
Há de embalar com meigas  
Ledas cantigas tristes:  
Então lembrando as horas do passado,  
Tu me olharás sorrindo e eu contente,  
Aos céus alçando as vistas,  
A longa vida bendirei ainda.

Vós que isentas folgais nesta selva,  
Jandas auras, ouvi meu reclamo;  
Sobre os lábios daquele a quem amo,  
Estes ais ide ao longe pousar.

Dizei que onde meus olhos o viram,  
Nestes bosques, a vez derradeira,  
Quero vê-lo também a primeira,  
Quando torne ao meu fido aguardar.

Nestes sítios outrora formosos,  
Que o seu gosto encantava algum dia;  
Te que volva com ele a alegria,  
Triste pranto a verter me há de achar.

### CENA III Lindóia e Cepé.

Lindóia  
Cepé! ...

Cepé  
Lindóia!... (amor!) Então é certo  
Que hoje esposa ainda

Te não pertence o nome?

Lindóia

Mas não esperes, louca  
Seria essa esperança: alto sucesso  
Espaça a dita que a minha alma anseia.

Cepé

E tu de me dizer não te amerceias!  
Eu sei que evento inesperado e grave  
Me alonga a vida e te difere a glória.  
Dos santos padres levo  
A resposta aos injustos agressores  
Da nossa liberdade, esses tiranos  
Que a nudez nossa invejam!  
Por companheiro a mim Guaycambo deram;  
Feliz escolha; o venturoso e o triste!  
Dúplice encargo e honra entre estranhezas  
De uma agonia intensa sepultado,  
Solicitar-me foi. Da aldeia a egrégia  
Corte dos guerreiros me obedece:  
Unicamente a mim Guaycambo cede.  
Partir não quis sem ver-te – a derradeira  
Vez se em presságios crer lícito fosse.  
Um ominoso futurar me agoura,  
Que me adita e me aterra juntamente,  
(na vida ao menos contemplar-te logro!)  
Contados dias tenho e já são poucos.  
Este retiros, já defeso abrigo,  
Vão carecer de paz e segurança:  
Do encapelado céu, eu não me iludo,  
Congregadas procelas se despenham.  
Ah! felicíssimo eu! Se ensejo foram  
Tais tempos de que a prova mais somenos  
Me consentisses – (que de azares vejo  
Cumularem os próximos sucessos!)  
Exibir-te do meu amor supremo,  
Não vã solicitude antes dissera.  
Tem mão! – não me amesquines esta extrema  
Mercê que, último bem, de ti depreco:  
Ter não deves receio; há de bem pouco  
A minha gratidão importunar-te.  
Curar, velar por ti, zelar teus dias,  
Glória indizível minha! Ah! não me negues!  
O que devo fazer? – ordena, manda.

Lindóia

Não há na terra nada,  
A não ser o olvidar-me  
Em que Cepé me obrigue.

Cepé

Não basta o desamor, desdém lhe juntas!  
 Quem te impede? Persiste! Assaz ainda  
 Tu não ergueste do extermínio a obra:  
 Repete, amiúda os despiedosos golpes.

Serena felicidade  
 Na minha alma habitava!  
 Ao bem que me afagava,  
 Tu deste acerbo fim.

Morado no meu peito  
 Dispunha alta Ventura;  
 Encanto, paz, doçura,  
 Tudo acabou para mim.

O sol tinha reflexos,  
 A veiga tinha flores  
 A terra tinha amores,  
 Que hoje para mim não tem.

Ao meu porvir formoso  
 Tu deste um fero corte,  
 Já só me resta a morte,  
 Oh! céus!... e ela não vem.

Lindóia

Mortifica-te embora! A teus excessos  
 Acostumada eu estou. Ousas insano  
 Porfiar em empenho que é demência!  
 Que queres, que pretendes? Teus extremos  
 Assaz ainda repelir não soube?  
 Que mais exiges? Com notório aplauso  
 Não desfrutas mil bens, vulgar assunto?  
 À minha felicidade ainda te atreves!

Cepé

Sejam meus bens os teus, tuas as glórias!  
 Quejando o fado meu... mas não te enganas;  
 Venturas tens infindas que invejar-me:  
 Cuidados, ânsias, aflições, angustias  
 E mil pesares, tantos, que a minha alma  
 Prostraram de ansiedade: assim arbusto  
 Que ornava de verdor secreta fonte,  
 Hausta a próspera veia,  
 Na canícula ardente a sesta aflige.  
 Não foi para mim que o céu ornou de encantos  
 A sação dos amores!  
 Deserto e solitário,  
 As vernais crenças minha, uma a uma,

Abandonando me hão, todas, quais frágeis  
 Pétalas de uma flor que os Austros batem  
 Desabrigada ao longe.  
 Folga, exulta, jubila e te compraze  
 Na iniquidade tua: atenta! dize!  
 Que maior mal neste mal ainda me resta!  
 Mal nascidos os dias que imprevisto,  
 Eu sem mesura, te votava e hoje,  
 Inúmeros me oprimem como os montes  
 Que pecadoras terras acabrunham!  
 Nefando, ingente peso! – árida, nua,  
 O gérmen de um só bem, uma esperança  
 Nesta alma devastada não abrolha.  
 Em agração murchou minha ventura;  
 Desesperança e dor tenho por sina  
 No desabrido curso de meus anos.  
 Em má hora, em má hora se me antoja  
 A idéia que entre almejos e sorrisos,  
 Pela imagem de bens mil agitado,  
 Nidificante sopro consertara!  
 Da leda e tenra idade o companheiro,  
 Irmão, ou quase irmão, pois tal ele era,  
 Senão no sangue em partilhado afeto;  
 Foi quem primeiro a mim arrebataste!  
 Ódio por ele e amor lutam irados  
 Na que já foi ditosa, mente minha.  
 Ele amou-te, ou talvez benigna um dia...  
 Espíritos do mal assaz!... que sinto?...  
 Que intensa chama na minha alma arde?  
 Ódio disse o amor?... amor!... que digo!  
 Fúria sem par ao meu rancor o indica:  
 Se o teu amor para mim o não sagra-se...

Lindóia

Guaycambo te não tem; entre os guerreiros  
 Só repete o seu nome...

Cepé

Ele houvera vivido  
 Fraternal sangue contra mim bradara!  
 Do dano em dano resvalando a mente,  
 Horror!... em que atroz abismo despenhei-me!  
 Ele roubou-me quanto  
 Nesta existência infausta eu só prezava!

Lindóia

Ouve, Cepé! De sóis sem conta ainda  
 O cômputo feliz se te antolha:  
 Cobra alento. Preciso é pois que o diga?  
 Com entranhas de irmã eu sinto, eu vejo,

Ai! Sem poder valer às penas tuas  
 Não invejes um bem tão diminuto.  
 A preferência [...]  
 O que o acaso dispôs: esquece...

Cepé  
 Nunca...

Lindóia  
 Ânimo! Eia, Cepé! Quão longa a vida!...

Cepé  
 Maior minha agonia!

Lindóia  
 Do que tu quem mais apto ou mais idôneo  
 Para um peito gentil mover a amores?  
 Não superestime um fortuito caso  
 De precária ventura; é como um sonho:  
 Que transes o acordar, quem sabe, envolve!  
 Tu o dizes feliz: e o que há no mundo  
 Que felicidade seja,  
 O que há que permaneça?  
 Nasce a manhã serena e bonançosa,  
 E só um rápido instante  
 Traz a borrasca ao céu que anil cobria.  
 Jequitibá sem par, que a clara aurora  
 Vira emular com as nuvens,  
 Jazendo a noite o encontra na campina  
 E o sol pasma admirado!  
 Ao ver prostrada a coma a que alterosa,  
 Pusera o seu fulgor assedio inútil  
 Por diuturnos anos.  
 Tu o dizes feliz! – ó Deus supremo!  
 E distante, quiçá, de minhas vistas  
 Cruenta morte o aguarda!

Cepé  
 Ó filha de Cendy, ó mais bela  
 Entre as que ao longe o ermo embelecido  
 Proclama as mais formosas,  
 De um triplicado bronze o veste e ampara  
 Teu lastimoso prato.  
 Perigar pode acaso  
 Esse por quem tais votos aos céus mandas!  
 Se uma única das lágrimas que terna,  
 Contristada prateias fosse dada  
 A mim - (ah! eu mofino, eu miserando!)  
 Inerme e incerto, trepidante, imbele.  
 Meu coração recuara ante o prospecto



Remoto de um perigo só que fosse.  
 De alento em quanto me restar, te juro,  
 Um ânimo somente,  
 Hei de a dele escudar com esta vida.  
 Pudesses tu, é quanto peço, um dia  
 Um dia as vezes, no correr dos anos,  
 Num suspiro lembrar-me, um só e alegre  
 Há de minha alma bendizer do Eterno.

Ou juntos, ou só ele  
 Há de aos teus pés voltar:  
 O que aproveita ao triste  
 De incólume tornar?!

Não tenho eu um sorriso  
 Com que o meu partilhar,  
 Um lábio onde o meu lábio  
 Amor possa encontrar.

Junto ao lar solitário  
 Se enfim me hei de finar,  
 Com gloria sobre o campo  
 Mais quadra o acabar.

Sob o ingá do ermo,  
 Ninguém virá chorar;  
 Ninguém o meu deserto  
 Jazer há de adornar!

Lindóia  
 Não mais! – tem mão, desiste; sobre ainda  
 Que eu repita o que disse: enternecido  
 Com piedosa afeição, qual só me é dada  
 [...] o coração por ti eu tenho.  
 As sugestões de dor que é sem remédio  
 Rechaça de tua alma; a ti te vence:  
 Não dês que transitória mágoa e pouca  
 Do guerreiro sem medo o ânimo dobre.  
 Em ignomínias mil incorres; teme,  
 Teme que a ignávia se te lance sem rosto  
 De um peito mulheril com o pressuposto  
 De esforçadas ações acobertares.  
 Dos que armas vestem nestes largos campos,  
 Escol destas campinas,  
 Tu ornato e primo, varão sem pecha.  
 Não sejas visto de um pesar ao jugo  
 Curvar humilde o já soberbo colo.  
 Quem mais funda a zagaia ao longe [...]?  
 Quão fácil curva o cedro  
 Ante o teu braço armado!

Quem melhor doma o corredor no vasto?  
 Quem subjuga a novilha com mais força?  
 Na justa leve alguém houve algum dia,  
 Que te roubasse a palma?  
 Já te viram falhar no éter longínquo  
 O ralhador tiriba?  
 Acaso na alta sumaúma a arara  
 Zombou de tuas setas?  
 Quem das exúvias do leão das serras  
 Mais vezes adornou-se  
 Ouve! Pergunta às filhas do deserto  
 Qual o mais belo entre os mancebos que ama  
 A virgem dos combates!

Cepé  
 Subidos dotes que o amor granjeiam  
 Daquela a quem só amo!

Lindóia  
 Sim! Quem mais digno ou do que tu mais próprio  
 Para inspirar um brando e puro afeto?  
 Esforça-te; não deixes com deslustre  
 Que vã consternação assim se aposse  
 Do coração teu nobre.  
 Longa ante os olhos teus se espaça a vida;  
 Nem há nos prados gloria a que não possas  
 Aspirar sem vaidade.  
 Porque de odiandos nojos a nossa alma  
 Sem causa há de agravar-se! Infindas, tantas  
 Razões nos sobram de [...] mágoas  
 Que para deplorá-las nós devemos  
 Os prantos nossos reservar zelosos.  
 Crê-me, serás feliz; supera um breve,  
 Passageiro desgosto:  
 Não dês ao que o não tem, valor tão alto.  
 (fazendo menção de alongar-se)

Sim, entre nós em breve,  
 Eu te verei tornar;  
 E em vez da que o não deve,  
 Quantas não te hão de amar!

Outra de que eu mais bela,  
 Tu ainda hás de achar;  
 Dar-te a ventura há de ela  
 Que te não posso eu dar.

Cepé  
 Nunca jamais!...

Lindóia  
 Espera em Deus, e o tempo  
 Há de lenir teus males...

Cepé  
 Só a morte!

Uma voz feminina  
 (principia distante, aproxima-se e passando *propinquissima*, vai pouco a pouco sumir-se ao longe.)  
 Lindóia! Escuta! Ouve! Lindóia! Onde!  
 Que recesso te esconde...  
 Que só a selva... ao meu chamar...  
 Responde!

Lindóia  
 (afastando-se pressurosa)  
 Guie-te o céu por vias suas!

Cepé  
 Pára!

#### CENA IV

Cepé  
 Ó virgem mais formosa do que quantas  
 A manhã linda com amor contempla,  
 Mais bela do que todas as que a noite  
 No regaço de flores adormece!  
 Ó maior de quantos bens se fosses menos  
 Rica de formosura, ou já mais dócil  
 Teu fero coração! – mas devaneio!  
 Revezos Nume! Quanto tempo ainda  
 O crédulo meu peito há de alentar-se  
 De falsas esperanças e mentidos  
 Espectros de ventura?  
 Que demência letal demora infanda  
 Nesta alma desvairada?!  
 Em empenhado repto para meu dano,  
 À desventura deu gages o Fado.  
 Eu já vivi meus dias,  
 Ralé de males mil, escolho deles  
 O infortúnio mareou por seus no livro  
 Fatal do alto Destino.

Qual viajante  
 Que naufragado,  
 Esperançado  
 Combate o mar:

Vai pouco a pouco,  
Desfalecendo;  
E esmorecendo,  
Põe de lutar:

Larga os destroços  
E quanto antes,  
Os seus instantes  
Pode acabar:

Tal desditoso!  
No entumecido  
Mar que, atrevido,  
Quis navegar:

Eu já não tenho  
Uma esperança:  
Nem a bonança  
Me há de salvar!

De certo um outro  
Teus olhos belos  
E os teus desvelos  
Há de gozar!

E nem no acaso  
De um dia ocioso,  
Do infortunoso  
Te hás de lembrar!

Fim do ato segundo.

### ATO TERCEIRO

(veja-se o “Uruguai”, canto II)

Acampamento das forças portuguesas e espanholas.

### CENA I

As sentinelas tocam o grito de alerta que se perde ao longe: vai amanhecendo. Tambores e trombetas tocam a alvorada.

Andrada e Menezes

Menezes  
É forte a posição que ocupa o corpo  
Dos índios insurgidos, e denota  
Experiência e estratégia: com perícia  
Dispostos eles estão sobre uma larga  
Vantajosa colina que de um lado  
É coberta de um bosque, e de outro lado  
Corre escarpada e sobranceira a um rio.

Ao que reputo, no seu campo ensejo  
 A lazer não se dá: os congregados  
 Padres acorrem das missões distantes  
 E os exercícios bélicos só cessam  
 Por orações comuns interrompidos.  
 Repetem-se as manobras mal assuetas  
 Com [...] eficácia, nem apetrechos  
 De guerra lhes falecem. Consta mesmo  
 Que de excelente espírito animados,  
 Com fanático ardor a repelir-nos  
 Se tem apercebido e acham prestes.  
 Os padres reunido há grão conselho:  
 Cruzam-se os emissários; sem descanso  
 Cada qual se adopera e no alvoroço  
 Que fácil é entre eles discernir-se  
 Há não obstante incontestavelmente,  
 Ordem, alacridade e disciplina.  
 Em roda ao nosso acampamento vários  
 Cavalos tem já sido descobertos  
 Brancos de espuma e de cansaço arfando:  
 Ou buscam, ou reforço esperam em breve.  
 Senhor, nestes desertos encontramos  
 Mais do que se esperava, e me parece  
 Que só por força de armas podemos  
 Sujeitar estes povos.

Andrada

É possível:

Mas tentem-se primeiro os doces meios  
 De brandura e de amor; se isto não basta,  
 Farei a meu pesar o último esforço.  
 Repugna-me, porém, devoto povo  
 E ignaro exterminar, o qual na vida  
 Preço não põem algum, e cujos filhos  
 Sabem morrer em sua rudez simples,  
 Como da Europa o esplêndido guerreiro.  
 Vós, porém, que ao que infiro destas gentes  
 Com ardente interesse tendes feito  
 (disseste-me vós próprios, se não erro.)  
 Particular estudo, recontai-me  
 O que pensais e tendes coligido  
 Sobre os povos que habitam numerosos,  
 O meridião deste hemisfério nono.

Menezes

Árduo assunto abordais, General: devo  
 Dizer-vos que são meras conjecturas  
 Ao que atingir se pode com os dados  
 Que reunir possível me tem sido.  
 Não duvido, porém, segundo entendo,

De que os Brazis são uma nação, todos,  
 Que dividida em hordas avassala  
 A maior área das regiões deste austro.  
 Com certeza menor me é lícito ainda  
 Determinar as relações que existem  
 Entre estes povos e outros, bem que ponha,  
 Se em simples indução firmar-me é dado.  
 Ter deste continente a maior parte  
 Por uma outra nação sido habitada,  
 Cujo império a atual há subvertido:  
 No disputado solo suplantando  
 Os vencedores ao vencido, como  
 Inculcar a frequência, presumira,  
 De ínfimos grupos de diversa língua.  
 Mas consona entre si, ou eu me engano,  
 Que ante as armas da hoste vitoriosa  
 Mantêm-se ainda em não ligados pontos.  
 Onde é, porém, uma provinda e outra?  
 Dificílimo fora o responder-lhe  
 A não ser que lingüísticas pesquisas  
 Retraçar façam o perdido trilho,  
 O qual de língua em língua, recolhendo  
 Preciosos indícios, para o norte  
 E poente parece dirigir-se.  
 E falecer dissera-se ante o influxo  
 De uma nova invasão de um outro povo,  
 De diferente estirpe e menos rude  
 Que os anteriores íncolas morantes  
 A cometida terra, então levando  
 À força de armas, movimento deram  
 Que hoje ainda perdura, destas gentes  
 Ao complexo desta arte fracionado.

Andrada

Com efeito, as notáveis semelhanças  
 De costumes e língua, e o sistema  
 Dos hábitos e vida em tantas partes,  
 Já nuns, já noutros, na aparência mostra  
 De muitos deles a comum origem.  
 Mas em particular dos que ora ocupam  
 Estas Missões que nos disputam, tendes  
 Especial notícia? Manhas, traços,  
 Eventuais sucessos, regimento,  
 Quanto saibas me referi, vos peço;  
 Que índole e gênio seu mal explicar-me  
 Posso no embate de contrárias vozes.

Menezes

Ou nada ou pouco referir-vos posso  
 Que já patente não vos tenha sido.

O regime, os ritos, a doutrina,  
 Ordem, administração e escrupulosa,  
 Severa disciplina tanto quanto  
 É dado conhecer dos relatórios  
 Ministrados nos jazem manifestos:  
 Nem tenho a meu saber, que acrescentar-lhes.  
 Corre, porém, que já não é recente  
 A introdução de abusos, se bem quadra  
 Esta palavra, e aplicação ter pode  
 Em tão estrita regra; e que entre os padres  
 Harmonia maior há já reinado.  
 Não é estranho, pois, que em consonância  
 Com o que diz o prolóquio divulgado:  
 “a exemplo dos Reis compõem-se o mundo.”  
 Com a lição também nisto conferido  
 Dos mestres santos, tenham os pupilos.  
 Com efeito, se crédito devemos  
 Dar às informações que recolhidas  
 Hão sido ultimamente, nova Helena,  
 Lindóia venustíssima a discórdia  
 Tem semeado nos campos de Agramante  
 Com o formoso luzir dos puros olhos.

Andrada

Assim referem. – Coronel, beleza  
 Achais, porém, que possa haver sujeita  
 Aos acidentes que esta raça ostenta.

Menezes

Árdua resposta, General: do lume  
 O ardor quem sentir pode como queima  
 Sem no estar em si próprio experimentando?  
 Mas se me permite, desta recente  
 Atual designação das novas lindas  
 Que ajuizais? – deste último tratado  
 O espírito, os motivos são-me arcanos.

Andrada

E a quem deixam de o ser! Eu igualmente  
 Não nos penetro, e averiguá-los, cuidado,  
 Poucos o poderão; mas o futuro,  
 Oxalá me engane eu! Ostender há de  
 As acanhadas vistas que ditaram  
 Medidas tão improvidas. Receio  
 Que estes padrões ser hão de monumentos  
 Também do pouco aviso dos decretos  
 Que influência puderam no conjunto  
 Ter nos juízos que tal determinaram.  
 Do grão Marquês não são tais doutrinas,  
 Que assim jamais [...] exímio engenho.

Outras razões, razões estranhas foram  
 As que no ensejo atual predominaram.  
 Preconceitos de pátria não me movem,  
 Nem de injusta ambição lições consulto;  
 Mas há dados fatais, impreteríveis  
 Em certas circunstâncias que vedado  
 É não considerar, ou ter em menos.  
 Tais são as condições que dependentes  
 Fazem do seu complexo a vera glória,  
 Paz e prosperidade dos impérios.  
 Tais são os elementos que o obreiro  
 Na produção do seu labor coaduna,  
 E cuja concorrência indispensável  
 À perfeição é da esboçada obra.  
 Terríveis Albuquerque, Castros fortes,  
 Lamenta ainda hoje a pátria o desvario  
 Com que os vossos conselhos pôs no olvido!  
 Outras nações de certo há de segui-los  
 Arrebatando a gloriosa palma  
 Que nos tinha a fortuna destinado.  
 A grandeza de um reino é coisa pouca,  
 Pois de estreitos limites no recinto  
 Perfelizes ser podem os vassallos:  
 Não existem, porém, unicamente  
 Em relação a estes os estados,  
 Mas na história do mundo justo influxo  
 Lhes compete exercer, iluminados  
 Em sua direção pela consciência  
 Das gêneses fecunda dos eventos  
 Que o regimento do orbe manifestam  
 Esguardando estes fatos, cuido serem  
 Os impérios maiores que somente  
 Os deveres de Estado desempenham  
 Completamente, enquanto os mais restritos  
 A eles atender podem apenas  
 Na mais somenos parte. É veramente  
 Um grande Estado uma encarnada idéia  
 Da viva Humanidade, a qual atua  
 Na razão do Universo como do homem,  
 As díspares grandezas do diverso alcance,  
 Fator igual na limitada mente.  
 As idéias que heróis dos mortais fazem  
 Com a permanência válida, inflexível  
 Que em bem fadar não cansam os destinos,  
 As massas penetrando ou conduzindo,  
 São as que sagram as nações eleitas  
 Cujos nomes esculpe a Providências  
 Nas páginas da história quais divisas  
 Que jamais retrocedem ou se perdem,  
 Dos progressos sem par da humana prole:



Mas de colóquios tais o ensejo é outro.  
 Estes páramos e ermos me acabrunham  
 E a cada passo lembram o prospecto,  
 De a estes povos atacar com armas  
 A que, indefesos, resistir não podem  
 E tem de sucumbir: mas não sem penas  
 Dar sanguinosas por alheios erros!

Menezes  
 É com efeito duro caso e triste!  
 Mas ocorre dizer, dos prisioneiros  
 Que temos, General, que será feito?

Andrada  
 Ordenado hei que de vistosas cores  
 E das luzidas galas ataviados  
 Que tanto lhes apraz e mais deleita.  
 Dados à liberdade fossem todos  
 Sem dilação – Eis os que chegam: vede.

## CENA II

Os mesmos; alguns indígenas vistosamente adornados em custódia de soldados.

Andrada  
 Ide, filhos; a liberdade eu dou-vos:  
 A vossos lares regressai e quero,  
 Se galardão mereço, unicamente  
 Que aos pais e irmãos digais, irmãs e filhas,  
 Que os portugueses tais não são quis dizem,  
 Tiranos opressores.  
 Mas terríveis na guerra e no combate;  
 E humanos após, mites, bondosos.  
 Podeis-vos ir em paz, torno, estais livres.  
 Os bons desejos meus vos acompanham.

## CENA III

Andrade e Menezes

Menezes  
 Nímio não ganhareis; os mesmo que ora  
 Receberam os dons com que os prendastes,  
 Tocados de vergonha se pejaram,  
 Ao campo seu tornados.  
 De propícios nos ser, supondo mesmo  
 Que por nós grata lhes falasse (é raro),  
 Uma alma prevenida.

Andrada  
 Não duvido  
 Porém, com quanto a nossa causa temam

De favonear, ou seja que o não queiram.  
 Por si somente assaz o simples fato  
 De os ver tornados e gentil vestidos,  
 Em nosso abono aos mais por nós se exprime...

(entra um soldado)  
 O soldado (para Andrada)  
 Nos postos avançados vêm dois índios  
 Com visos de emissários, e presumem  
 A vós falar: alta embaixada, dizem,  
 Os traz ao nosso campo.

Andrada  
 Sem mais demora a mim guiai-os prestres.  
 (vai-se o soldado)  
 Coronel, que dizeis? O céu secundo  
 Parece aos nosso votos. Eu da própria  
 Situação das coisas tudo espero.  
 Seria não pode ser a resistência  
 Que se nos tem oposto e só intentam  
 Sondarem-nos, ajuízo, ânimo e mente.  
 Não concordais também: porém não vejo  
 O que os padres suadira a insânia tanta.

Menezes  
 É cedo ainda, General; é próprio  
 Aguardar e veremos: eu suponho  
 Lisonjear-vos nímio o generoso  
 Empenho bem nascido que vos move.

Andrada  
 Confesso, é certo, que daria muito  
 Para poder poupar essas ilusas  
 Turbas sem defesa antes que armadas.  
 Da mensagem, porém, avisto os núncios.  
 Que missiva trarão? É paz, é guerra?

Menezes  
 Incontinente o saberemos: ei-los.

#### CENA IV

Os mesmo; Cepé e Guaycambo, sem armas, introduzidos por soldados que se afastam.

Andrada  
 Glorio-me de ver-vos se é verdade,  
 Pregões sois dessa paz que tanto almejo.

Cepé  
 Ó poderoso Cabo, o teu desígnio

Tem alistado quanto gente bebe  
 Do soberbo Uruguai a esquerda margem.  
 Bem que os nossos avós fossem despojo  
 Da perfídia da Europa, e daqui mesmo  
 Com os vingados ossos dos parentes,  
 Se vejam branquejar ao longe os vales,  
 Eu desarmado e só buscar-te venho,  
 Tanto espero de ti! E enquanto as armas  
 Dão lugar à razão, senhor, vejamos  
 Se se pode salvar a vida e sangue  
 De tantos desgraçados.  
 O dilatar-se a entrega destas terras  
 Está em nossas mãos até que um dia  
 Informados os reis nos restituirão  
 A doce paz antiga.

Andrada  
 Valoroso inimigo, é toda engano  
 A crença em que viveis sobre o bondoso  
 Propósito do Rei que aqui me envia.  
 Não é a escravidão nem a miséria  
 Que ele, benigno, quer que o fruto seja  
 Da sua proteção. Esse absoluto  
 Império ilimitado que exercitam  
 Em vós os padres, como vós vassalos;  
 É império tirânico que usurpam.  
 Nem são senhores, nem vós sois escravos;  
 O Rei é vosso pai: quer-vos felizes.  
 Sois livres, como eu sou; e sereis livres  
 Não sendo aqui, em outra qualquer parte;  
 Mas deveis entregar-nos estas terras.  
 Ao bem público cede o bem privado,  
 O sossego da Europa assim o pede;  
 Assim o manda o Rei. Vós sois rebeldes,  
 Se não obedecerdes.

Cepé  
 Tu vês, Guaycambo; é certa  
 Essa malevolência que apregoa  
 Do mundo a voz; quando a cobiça fala  
 Emudece a Justiça!

Guayacambo  
 Ó General famoso, muito tempo  
 Pode ainda tardar-nos o recurso,  
 Com o largo oceano de permeio,  
 Em que os suspiros dos vexados povos  
 Perdem o alento. Mas se o rei de Espanha  
 Quer ao teu rei dar terras com a mão larga,  
 Que lhe dê Buenos Aires e Corrientes

E outras que tem por esses vastos climas;  
 Porém, não pode dar-lhes os nossos povos.  
 E ainda no caso que pudesse dá-los  
 Eu não sei se o teu rei sabe o que troca;  
 Porém, tenho receio que o não saiba.  
 Eu já vi a Colônia portuguesa  
 Na tenra idade dos primeiros anos,  
 Quando o meu velho pai com nossos arcos  
 As sitiadoras tropas Castelhanas  
 Deu socorro e mediu convosco as armas.  
 E quererão deixar os Portugueses  
 A praça que avassala e que domina  
 O gigante das águas e com ela  
 Toda a navegação do largo rio,  
 Que parece que pôs a Natureza  
 Para servir-nos de limite e raia?...  
 Será; mas não o creio. E depois disto,  
 Às campinas que vêes e a nossa terra,  
 Sem o nosso suor e os nossos braços  
 que importarão ao teu Rei? Aqui não temos  
 nem ricas minas, nem os caudalosos  
 rios de areias de outro. O matutino  
 surgir no agreste colmo, a frugal mesa,  
 o canto, a pesca, a dança, a caça, e ledos,  
 um hino doce nos domingos santos,  
 são os nossos bens; a nossa lei é a vossa  
 temos o mesmo Deus que amamos juntos...  
 volta, senhor; não passes adiante:  
 que mais queres de nós? Não nos obrigues  
 a resistir-te em campo aberto; pode  
 custar-te muito sangue o dar um passo.  
 Não queiras ver se o cortam nossas flechas  
 Vê que o nome do rei não nos assusta.

Andrada

Generoso Guaycambo, ó alma nobre!  
 Digna de combater por melhor causa!  
 Vê que te enganam, risca da memória  
 Envelhecidos, mal fundados ódios;  
 Por mim te fala o Rei: ouve-me, atende;  
 Eu sei que não sois vós, são os bons padres  
 Que vos dizem a todos que sois livres,  
 E se servem de vós como de escravos.  
 Armados de orações, vos põem em campo  
 Contra o fero trovão da artilharia,  
 Que os muros arrabata, e se contentam  
 De ver de longe a guerra, sacrificam  
 Avarentos do seu, o vosso sangue.  
 Eu quero à vossa vista despojá-los  
 Do tirano domínio destes climas,

De que a vossa inocência os fez senhores...  
 Dizeis que ao nosso Rei não tendes medo?  
 Porque está longe, julgas que não pode  
 Castigar-vos a vós e castigá-los?  
 Os Reis estão na Europa; mas adverte  
 Que estes braços que vês são os seus braços.  
 Dentro de pouco tempo um meu aceno  
 Vai cobrir este monte e essas campinas  
 De semivivos, palpitantes corpos  
 De míseros mortais, que ainda não sabem  
 Por que causa o seu sangue vai agora  
 Lavar a terra e recolher-se em lagos!  
 Não me chames cruel; em quanto é tempo  
 Pesa, medita e dize.

Guaycambo

Gentes da Europa, nunca vos trouxera  
 O mar e o vento a nós! Ah! não de balde  
 Estendeu entre nós a Natureza  
 Todo esse plano espaço imenso de águas!

Cepé

Ó General, Guaycambo eu quase o crera  
 Fez mais do que devia; todos sabem  
 Que estas terras que pisas, o céus livres  
 Deu a nossos avós; nós também livres  
 As recebemos dos antepassados;  
 Livres as hão de herdar os nossos filhos.  
 Desconhecemos, detestamos jugo  
 Que não seja o do céu, por mãos dos padres.  
 As flechas partirão nossas contendidas  
 Dentro de pouco tempo; e o vosso mundo  
 Se nele um resto houver de humanidade,  
 Julgará entre nós; se defendemos  
 Tu a justiça, e nós Deus e a Pátria!

Andrada

Enfim, quereis a guerra? Tereis a guerra.  
 Podeis partir-vos; ide,  
 Que tendes livre o passo; mas primeiro  
 (cinge a Guayacambo a sua própria espada)  
 Guarda em lembrança esta constante,  
 Leal amiga e companheira fida  
 Quanto ela vale hás de saber em breve.  
 Olá!... trazei-me o arco  
 Poderoso e temido,  
 Aljava e setas que ao partir da vida,  
 Deu-me em batalha o grão Anhangaua.  
 (para Cepé)  
 Tu varão alteroso,

Da minha mão recebe este singelo.  
 (dando-lhe o arco e aljava que traz um soldado)  
 Dom que em valor realça a minha estima.

Cepé (sobraçando a aljava)  
 Ó General ilustre, eu te agradeço  
 As setas que me dás, e te prometo  
 Mandar-te bem depressa uma por uma,  
 Entre nuvens de pó, no ardor da guerra.  
 Tu as conhecerás pelas feridas  
 Ou porque rompem com mais força os ares.

Para frente da hoste intrépida,  
 Guerreiro magno, eu te aprazo;  
 La onde não pode o acaso,  
 Procura, tu me hás de achar.

A mim só abate a pálida  
 Imagem de um povo exangue:  
 Mas em vós recaia o sangue  
 Que a Ambição vai derramar!

Fim do ato terceiro.

#### ATO QUARTO

Uma vasta planície; no horizonte algumas colinas pouco elevadas; fisionomia da natureza correspondente ao lugar. O cemitério: ao longe, a uma certa distância, o templo e mais edifícios da Missão. Ouve-se de quando em quando o som abafado da artilharia e armas de fogo, de envolta algumas vezes com o clangor longínquo das trombetas.

#### CENA I

Frei Lourenço, Frei Domingos, Frei Raphael, e um número avultado de padres. O coro, velhos, mulheres, meninos e crianças.

Os padres (alternadamente)  
 Domine exaudi orationem meam, auribus  
 Percipe obsecrationem meam in veritate tua:  
 Exaudi me in tua justitia.  
 Et non intres in iudicium cum servo tuo:  
 Quia non justificabitur in conspectu tuo omnis vivens.  
 Quia persecutus est inimicus animam meam:  
 Humiliavit in terra vitam meam.  
 Collocavit me in obscuris sicut mortuos saeculi:  
 Et anxius est super me spiritus meus,  
 In me turbatum est cor meum.  
 Memor fui dierum antiquorum, meditatus  
 Sum in omnibus operibus tuis: in factis manuum  
 Tuarum meditabar.  
 Expandi manus meas ad te: anima mea sicut

Terra sine aqua tibi.  
 Velociter exaudi me Domine: defecit  
 Spiritus meus.  
 Non avertas faciem tuam a me:  
 Et similis erro descendentibus in lacum.  
 Auditam fac mihi mane misericordiam  
 Tuam: quia in te speravi.  
 Notam fac mihi viam, in que ambulem  
 Quia at te levavi animam mean.  
 Eripe me de inimicis meis Domini, ad te confugi:  
 Doce me facere voluntatem tuam  
 Quia Deus meus es tu.  
 Spiritus tus bonus deducet me in terram  
 Rectam: propter nomen tum Domine,  
 Vivificabus me, in aequitate tua.

Frei Lourenço  
 Educes de tribulatione animan meam:  
 Et in misericordia tua disperdes inimicos meos.

Os padres  
 Et perde omnes, qui tribulant animan mean:  
 Quoniam ego servus tus sum.

Frei Lourenço  
 Glória, Senhor, a vós lá nas alturas:  
 Socorrei-nos nesta hora atribulada!  
 Não retereis de nós em vossa ira,  
 As promessas da vossa paz sagrada.

Lindóia  
 Padre não sei que amargo, ingente, insano  
 Pungir o peito me transfixa agudo!  
 Presságio horrendo o coração me enluta...  
 Ó padre, ó padre, eternamente, nunca  
 Hão de os meus olhos mais tornar a vê-lo:  
 Sem remissão perdido o hei para sempre.  
 Infausto, infando, desespero imenso  
 Me rasga da alma a dolorosa vida...  
 Orai por mim: eu tremo, eu morro; acaso  
 Posso esperar ainda!

Frei Lourenço  
 Aguarda, filha: o desespero é crime:  
 Vem de Deus todo o alívio. Ele conhece  
 O mais secreto afã, e é mais escusa  
 E mais obscura queixa tanto presta  
 Complacentes ouvidos,  
 Como de rei soberbo ao orgulhoso,  
 Esplêndido infortúnio.

Perante o seu olhar o que são mundos!  
 Deles o seu poder num só instante  
 Miríades criara.  
 Nele depõem a esperança tua:  
 Ora comigo, ó filha; unja os teus lábios  
 A oração fervente.

Lindóia  
 Sim, padre; oremos juntos.  
 [...] o meu peito, ameigue  
 A santa prece a dor desta alma triste.  
 Já mal orar eu sei; arquejo, angústia  
 Cruel me cõa pela veia e cala  
 Nas entranhas da vida e âmago dela.

Frei Lourenço  
 A Virgem, mãe dos tristes, nos conforto:  
 Ergam-se as preces nossas antes o trono  
 Onde a Pureza rege!

Lindóia  
 Sim, padre, oremos: alentai-me, oremos>  
 Benigno o céu de mim compaixão sinta.

Frei Lourenço  
 Aurora de esperança,  
 Que ao mundo dás bonança.

O coro e os padres (genuflexos)  
 Intercedei por nós.

Frei Lourenço  
 Perfeita Formosura  
 Que dás ao céu brandura.

O coro e os padres  
 Intercedei por nós.

Frei Lourenço  
 Mistério de beleza,  
 Que esplendes lá da alteza.

O coro e os padres  
 Intercedei por nós.

Frei Lourenço  
 Estrela sobre os mares,  
 Que pões peia aos azares.

O coro e os padres



Intercedei por nós.  
(ouvem-se subitamente ao longe descargas repetidas)

Lindóia  
Não me desampareis, padre, influi-me  
Em vossas vozes novo esforço ainda.  
Eu só postulo uma esperança, e embalde  
Escuto os ares e o deserto anseio.

Nem ousar orar, só posso  
Desvairada gemer.  
Só diz-me que ainda vivo  
O arfar do meu sofrer.

Frei Lourenço  
Suplica humilde a essa Virgem Santa,  
Mãe desolada que inocente o filho...

Lindóia  
Não me é possível, padre:  
Atochado afã de angústia e pranto,  
Meu coração de dor transborda e estala,  
Desesperança infinda me disseca  
Na alma as fontes da vida.

Quero rezar, não posso,  
Quero esperar, não ousar,  
E em vão busco repouso  
Na dor do coração.

Espero e desespero,  
Rio ofegante e choro,  
Vou deprecar e ignoro  
Se pude orar ou não.

## CENA II

Os mesmo e Pindó, que entra de ímpeto com notícias do campo.

Frei Lourenço  
Pindó! Que vejo!... então dize, que novas?

O coro  
Que novas?... dize....

Lindóia  
Fala: sim, Guayacambo?...  
(Pindó recuperando o fôlego, acena impetrando silêncio)

O coro  
Ó da incerteza

Tormento ativo!  
 Na redondeza  
 Não no há mais vivo.

Lindóia  
 De angústia preza  
 Sem lenitivo,  
 Nesta incerteza  
 Morro, não vivo.

Pindó (recobrando alento)  
 Padre, os maus Gênios contra nós porfiam,  
 Tende virtude...

O coro  
 [...]

Pindó  
 Desbaratadas...

O coro  
 Prossegue!...

Pindó  
 As copias nossas...

O coro  
 Dize!...

Pindó  
 Foram...

O coro  
 Ainda mal!

Lindóia  
 Guaycambo? Sim, Guaycambo?...

Frei Lourenço  
 Meu Deus, aos inimigos teus subtrai-me  
 Está de angústia essa alma aos pés teus  
 [...]  
 Apresses-te, Senhor, em meu socorro,  
 Pois o espírito meu já me abandona.

Lindóia  
 Pindó, ouve Pindó! Guaycamabo, dize!  
 Oh! céus! Responde! – é vivo?

Pindó

Vive...

Lindóia  
Oh! Ventura!

Pindó  
E a Cepé o deve.  
Três vezes as esquadras nossa foram  
De encontro às tropas que o trovão coadjuva;  
Três vezes as repele o raio e jazem  
Muitos que o prado amava...

O coro  
Vozes femininas (interpoladamente)  
Desditosa! Eu mesquinha! Ímpia sorte!  
Miseranda! Órfã mãe! Desgraçada!  
Ai de mim! Cego mal! Dura sorte!  
Infeliz! Dor sem par! Malfadada!

Primeira parte  
O meu filho! Iriri! Tobajara!

Segunda parte  
O meu esposo! O meu bem, meu conforto!

Ambas  
Iguassú, Mocabuna, Jaguará:  
Dize, dize! Ainda é vivo? É já morto?

Pindó  
Breve de mais o sabereis, ó tristes!  
Recuando a gente nossa ainda espera  
Reconquistar o campo; malferido,  
Cepé os guia: em torno a morte lavra  
E se receia dele.  
Da assolação o Gênio  
Paira nos golpes seus; eis [...], já mata:  
Devasta, arruína, fere e incessante  
Em toda parte o veem. Ao redor cobrem  
Os palpitantes corpos a campina.  
Tatuguassu, Dendê, Cobé, Timbira,  
Paraboya, Itaquí, Tatapiranga,  
Jababira, Guaycambo amiudando  
O [...] em roda, quase iguais se ostentam.  
Guaycambo de contínuo temerário,  
Arrisca a vida, destemendo a morte;  
Cepé o guarda, incólume o protege  
E com seu corpo o escuda. Quantas vezes  
Neste o golpe fatal vi desviado  
Que as trevas encerrava! Ó padre, é feio

É triste o quadro que a campina enluta!

Frei Lourenço  
 Deus se [...] do seu povo aflito  
 Volta, Pindó; prestes ao campo torna:  
 Colhe as notícias e me trazes asinha  
 Ao teu ligeiro pé fio os cuidados  
 Que a minha alma atribulam  
 Respira ainda e torna.

Lindóia  
 Ó céus! Que estranho enleio  
 No peito com ventura a dor me envolve.  
 Contristada e risonha!  
 Em soluçoso raptó embevecida,  
 Sinto ventura e glória, porém tintas  
 Pela nuvem do poente; e aflita e mesta  
 Meu coração se aperta dolorido  
 Mas é da leve felicidade a branda  
 Mão que, ditosa, com amor o punge.  
 Eu amo, eu choro, eu tremo, anseio, espero;  
 Amor e de mar receio:  
 Choro e tenho prazer, tremo e confio,  
 Ofego e revocando o fugaz tempo,  
 Desespero e almejo, espero e temo.  
 Eu sinto... ó Deus, que vozes  
 O misterioso afã desta alma dizem?

Eu choro e na minha alma,  
 Qual flor no ocaso abrindo  
 Sinto o prazer sorrindo,  
 Com mágoa doce e amor.

Vem, mãe da suavidade,  
 Ó esperança linda;  
 Vem, vem dourar-me a infinda  
 Hora de encanto e dor.

Frei Lourenço  
 Filha, receia de exultar no instante  
 Em que o Senhor o povo seu visita  
 Eia, Pindó; eu cuidadoso aguardo  
 Veloz te guie a diligência; parte:  
 As novas colhe e sem demora traz!

Pindó  
 (depois de dar alguns passos para partis, avistando Cepé)  
 É escusado, ó padre!

CENA III.  
Os mesmos e Cepé malferido.

O coro  
Cepé!

Frei Lourenço  
Oh! mágoa!

O coro  
Tem de vida pouco!

Lindóia  
Porém, Guayacambo? Onde está Guaycambo?

Cepé  
Ó padre, está tudo perdido, tudo!

O coro  
Ai de nós, ai de nós!

Frei Lourenço  
Faça-se ainda  
A vontade do Eterno!

Os padres  
Seja feita!

Lindóia  
Guaycambo?... mas Guaycambo!...  
Onde?... onde está?... desvario acaso?...  
Onde está Guaycambo?... este silêncio!...  
Morto!... morreu!... bem vejo!... oh!  
Céus!... responde!...  
Deus meu!... que angústia!... morto!...  
Eu morro! Fala!

O coro  
Misérrima! Mesquinha!

Lindóia  
Morreu!... morreu!... homem sem prez,  
Sem honra!...  
E tu me prometeras  
Que ileso me trarias!...  
Morreu!... ó cego desespero horrendo!  
Não há [...] que tanta dor mitigue?...  
Oh! dizei-me! Dizei-me!  
Morreu!... Morreu!... inenarrável pena!

Frei Lourenço  
 Ouve-me, ó filha minha;  
 Espera em Deus: a vida  
 É um desterro breve...

Lindóia  
 Dize!... responde!.. é certo?... não  
 Me iludo?

Cepé  
 Ai de mim!

Lindóia  
 Miserando! Ignaro!

Cepé  
 Escuta!

Lindóia  
 Fraco! Mais fraco de que a menos forte  
 Das anciãs no prado!

Cepé  
 Infelicíssimo eu de quantos vivem!  
 Dá-me ouvidos; insonte não me culpes  
 Os céus atesto, juro a mim! Vã  
 Forcejei por salvar quem tua amavas:  
 Eu que também te adoro!

Lindóia (sem ouvir)  
 Morreu! Morreu!

O coro  
 Passando está-se?! Ó triste!

Cepé  
 Lindóia, ah! ouve! Atende!

O coro  
 Malfadados!

Cepé  
 Ao desespero esta alma não condenes...

Lindóia  
 Dize em má hora!

Cepé  
 Escuta, atenção preste!  
 Em ti torna! Desperta! Sem ouvir-me

Criminar-me não queiras!  
 Desta jornada extrema decidida  
 A sorte estava já: dos nossos poucos  
 Restavam tão somente e ele obstinado,  
 Barateava ainda a vida que eu prezara.  
 Muitas vezes logrei frustrar a Morte  
 Que a mal defesa preda requestava:  
 Porém, de balde o escudou de novo  
 O braço meu; mortífero arremesso...  
 Perdoa, eu reconheço: a ti de vera  
 Tê-lo trazido salvo!  
 Mas ai! Em vão te chamo, em vão te falo!  
 Padre, ó bom padre: o que direi ainda?  
 Quantos dos nossos reunir eu pude  
 Nos aproxes do templo,  
 Perto o inimigo esperam  
 Poucos, porém, são eles...  
 (vai desfalecendo)  
 Bem que em valor se extremem...  
 (pausa – com nova energia, mas pouco duradura)  
 Fugi, buscai no ermo a segurança  
 Que em vão na aldeia buscareis agora;  
 Os olhos meus o último sol hão vito.  
 Ó prole de Cendy,... adeus!... eu sinto...  
 Já me circunda a morte.

Já nuvens de incerteza  
 Cobrem-me a vista baça!  
 Dos olhos que se extinguem  
 Foge-me a luz escassa.  
 Na veia o raro sangue  
 Frio torpor me enlaça

Para a morada etérea  
 Esta alma me parte:  
 Virgem!... adeus, eu morro:  
 Mas sem deixar de amar-te!  
 Na morte o que eu só sinto  
 É já não contemplar-te

A bênção vossa, padre, eu languo, eu morro:  
 Serei feliz... adeus! Eternamente  
 (cai)

O coro  
 Misero! Já não vive!

Frei Lourenço  
 Alma piedosa e mesta,  
 Em paz te parte deste mundo triste!

O coro  
 Ó Guerra funesta,  
 O Inferno acendeu  
 O lume nefasto  
 Deste incêndio teu.

Lindóia (mal acordada)  
 Cepé! Cepé! Dorme... de certo.. em breve  
 Guaycambo tornará. Surge! Eia! Acorda!  
 Cepé! Cepé! Mas que experimento...  
 (tornando a si)  
 É morto!  
 Morreu! Porque morrer também não posso?  
 Porque da vida me alonga a tela,  
 Na mocidade ainda?  
 Guaycambo infortunoso!... amei-te e um dia  
 Uma hora apenas, tão somente a dita  
 Durou que eu evocara. Ledos sonhos,  
 Sonhos gentis da infância; ledos anos  
 De encanto e de prazer, para mim findastes.  
 Agourentas glórias e baldias  
 A história é desta vida unicamente;  
 E os dias do futuro  
 Em longa esteira de contínuos lutos,  
 Se me põem ante os olhos.  
 Mangrou toda esperança no meu peito  
 Hei de eu viver ainda  
 Quando no mundo nada  
 Me prende à vida monstruosa, imane?!  
 Mal encetei a aurora e já cansado,  
 Pende-me o colo na estação das flores.  
 Entre as virgens alegres da campina  
 Há de ir a triste memorar os fastos  
 Do Anjo cruel da morte!  
 Os ventos do Infortúnio soçobraram  
 A nave dos meus bens; a amarela  
 Inveja me espiava e de soslaio  
 Olhou os cresces da ventura minha.  
 Que faz na terra esta morada fria  
 De uma alma que finou-se?  
 Nume feroz, perdoa-me a existência,  
 Eu misérrima! – ó infeliz Guaycambo!  
 (atentando para o corpo inanimado de Cepé)  
 Desditoso cepé! Ah! se te é grato  
 Agora, um pranto meu, recebe e escuta.  
 Benigno o céu te prometera um dia  
 Amor, glória e ventura,  
 E eu própria a sorte coadjuvei na ruína  
 Ímpia de teus almejos!



Ó tu que tanto amaste,  
Exemplo de virtude.  
Perdoa se não pude  
Doar-te o amor meu.

Lá na mansão formosa,  
Compense um Deus piedoso  
Penas que o desditoso  
Na terra padeceu.

Tu alma contristada  
Sorrindo aos céus aporte  
Digno de melhor sorte  
Era o destino teu!

O coro  
Tua alma contristada  
Sorrindo aos céus aporte  
Digno de melhor sorte  
Era o destino teu!

Frei Lourenço  
Filha, os teus prantos ao Senhor oferece:  
Apenas o viver ainda começa...

Lindóia  
Orai por mim, ó padre,  
Eu também já morri: mais já não vivo.  
[...]  
Quebrou sem mágoa a débil áurea teia  
De esperanças risonhas que aflagava  
Minha alma insonte e alegre.  
Dileto meu!... guaycambo!... tu viveste!  
Eu ainda existo neste mundo infausto  
Que o teu sorrir não doura,  
Que o teu olhar não vê!... êxito ainda,  
Sem par na desventura!

Oh! como a hora muda  
A vida num momento:  
Gera o prazer tormento  
Que a dor não precedeu.

Depois vem a Fortuna  
E ao padecer que apura,  
Por prêmio dá ventura  
Que as mágoas esqueceu.

A mim, porém, mesquinha!

Nem resta uma esperança  
 Letal desesperança  
 Nesta alma se acolheu.

Sumiu-se a luz que branda  
 Meus olhos encantava;  
 E a flama que espalhava  
 Para sempre escureceu.

A que mimosos sonhos  
 Pôs fim a desventura;  
 Encanto, amor, doçura  
 Era o destino meu!

Hoje o meu peito veste  
 Intensa asperidade:  
 É morto! E atroz Deidade  
 Na vida me esqueceu!

Em vão, porém, me urge o cruel Destino!  
 Tupã, de ti eu zombo! Acode ó morte!  
 Vem dar-me um doce olvido!  
 Guaycambo! Eu vou... eu já te sigo...  
 Eu parto...  
 Chamaste?... eu te acompanho...  
 (quer ferir-se; desfalece – acodem)

O coro  
 Primeira parte  
 Morreu?!

Segunda parte  
 Oh! céus!

Terceira parte  
 Lindóia

(o aldeamento é atacado; tiros e outros sons marciais ouvem-se em menor distância de que no primeiro ato)

Coro  
 Padre!... o inimigo... eia!... correi...  
 Fugamos!...

Frei Lourenço  
 Filhos, ah! sobrestai! Aonde ainda  
 Vos resta outra acolheita? Sob a guarda  
 Vos ponde do Senhor. Ele protege  
 O fraco e o desvalido.

(cena de confusão: os indígenas que se retiravam em desordem em diferentes sentidos retrocedem incertos e temerosos. De dentro do recinto do templo eleva-se acompanhado do órgão e entoado pelos padres que nele se acham o seguinte)

Coro  
 Dies ira, dies illa,  
 Crucis expandes vexilla,  
 Solvet saectum in favilla.  
 Quantus tremor est futurus,  
 Quando iudex est venturus,  
 [...] strict discussurus!  
 Tuna mirum spargeus sonum  
 Per sepulcra regionum,  
 [...] omnes ante thronum.  
 Mors stupebit et natura.  
 Cum resurget creatura  
 Iudicanti responsura.  
 Liber scriptus proferetur,  
 In quo totum continetur.  
 Unde mundus indicetur  
 Index ergo [...] sedebit,  
 Quidquid latet apparebit,  
 Nil inultum remanebit.

#### CENA IV

Os mesmos; continua o ataque do aldeamento; ateia-se o incêndio que, principiando pelas casa mais remotas, atinge dentro de breve espaço ao templo, único ponto enfim ainda contestado, e o envolve em chamas.

Frei Lourenço  
 Soltai aos ventos o estandarte santo  
 Que em horas de agonia, tantas vezes  
 Nos tem dado socorro. A sombra sua  
 Também do lenho salvador do mundo  
 Custodiados, para imanente exemplo  
 Das pósteras idades e memória,  
 Perene da impiedade destas eras  
 Égide sacratíssima, somente  
 Da Igreja os foros violar consigam.

(desprega-se o estandarte da Ordem; alça-se a cruz. Os indígenas consternados congregam-se em volta dos padres)

Os padres  
 Memor esto, Domine, Filiorum Edom in die Jerusalem!

(manifesta-se o incêndio nos edifícios menores da aldeia, e vai rapidamente lavrando)

O coro

Não temos asilo, não temos abrigo!  
 Ó Deus, que fizeste? Porque nos criaste?  
 Porque de mil males, porque nos salvaste,  
 Se enfim nos entregas ao teu inimigo?!

(principia a arder o tempo que se desmorona em parte. As trombetas do inimigo anunciam a vitória, o que termina a presente cena e serve de acompanhamento subsidiário ao coro final.)

Frei Lourenço  
 Ó sede avara de ouro! Ímpia, funesta,  
 Desmedida ambição, a que não dobras,  
 Os atos dos humanos!  
 Aqui era o asilo foragido  
 Do inextinguível povo que a justiça amava  
 E acatando a virtude,  
 Vivia ingênuo na inocência amena  
 Das idades primeiras...  
 Ah! filhos meus, e é quanto  
 Vos resta sobre a terra!...  
 Em vão, porém, vos obstinais, eu sinto,  
 Da iniquidade a obra  
 Não há de impune perdurar no olvido.  
 Fatídico furor minha alma aclara!  
 A soberba Ulissea já se esconde  
 Entre caídas ruínas:  
 Regenerada há de se erguer de entre elas...  
 Já do poder hispano os derradeiros  
 Castelos ruem... vede!... uma por uma  
 Lhe rouba a Liberdade as suas gemas.  
 Que espetáculo grandioso se me antolha?!  
 Brotam cidades do ermo...  
 Nações gigantes o Universo admiram...  
 Neste limpo terreno  
 Virá assentar seu trono  
 A sã filosofia mal aceita,  
 E leis mais brandas regerão o mundo,  
 Quando homens mais humanos  
 Com raio da Verdade a luz espalhem.  
 (Filinto Elisio)

Eu vejo, eu vejo um Príncipe  
 De essência divinal.  
 Erguer o [...] olímpico  
 De um cetro sem rival.

Dele ao abrigo a América  
 Da guerra se esqueceu,  
 E reina a paz esplêndida  
 Neste hemisfério seu.

Coro  
Dele ao abrigo a America  
Da guerra se esqueceu,  
E reina a paz esplendia  
Neste hemisfério seu.

FIM

PARECERES

Sobre

As três composições líricas

Lindoya, Moema e Moema e Paraguassu,

Apresentados ao

Conservatório Dramático

Em sessão de 13 de Fevereiro de 1852

## I

Três dramas me são apresentados: Moema, Moema e Paraguassu e Lindóia. – Dos três julgo preferível o último. Entendo que a ação é muito melhor conduzida, as cenas mais ligadas, e sobretudo a versificação mais harmoniosa, além de que as cenas são de muito melhor efeito teatral. Se for necessário desenvolverei cada uma destas proposições; mas creio que a respeito delas não pode haver contestação. Não é que não tenha defeitos. Qualquer um dos três mostra em seus autores não muito estudo da composição lírico dramática: Lindóia cena mui longas e pedaços imensos; será difícil achar uma dama que se encarregue do papel de Lindóia, se tudo quanto está escrito for posto em música; mas ao maestro ficará fazer a redução a justas proporções. Também para o arranjo teatral conviesse mudar o final: ambas as coisas parecem-me demais. E todavia a cena final é tão boa, que de modo nenhum proponho a sua supressão; o maestro que se arranje como puder. Tal é minha opinião, que sujeito à de meus sábios colegas. Rio, 20 de setembro de 1852.

## II

Dos três Dramas que o Conservatório Dramático teve a bondade de confiar ao meu fraco juízo, acho que o melhor deles é o de Lindóia, quanto à inteligência dramática, puramente considerada como obra poética; porém, encontro grandes embaraços na sua aplicação à arte de Rossini. A monografia dos libretos deve compor-se para o Maestro, e Lindóia não está, a meu ver, traçada convenientemente.

Há sem dúvida no desenho geral desta obra firmeza de mão, graça lírica e pedaços magistrais; há mesmo aquele cunho que recorda o teatro antigo, mas há o defeito radical de não ser um arcabouço próprio para a música, ataviado com as suas graças modernas e os seus variadíssimos recursos.

Os libretos de Metastasio e Romani reúnem as duas qualidades essenciais: passam aos olhos do poeta como primores líricos e como libretos, porque essa especialidade deve reunir três qualidades: a ação da pantomima ou ação mudo dramática; e beleza e doçura da metrificação e sua aplicação à ópera, segundo as exigências musicais.

A Moema tem formosíssimas coisas, e é feita por um poeta que teve sempre em vista o Maestro; considerando-a não igual à Lindóia como obra dramática, a julgo superior como libreto, e por isso digno de recompensa.

O concurso de que se trata, segundo o espírito da Direção do Teatro, não é dramático, mas sim de um libreto; a direção, querendo nacionalizar a ópera, quer com este promover os progressos da arte de fazer libretos, que tem que trabalhar ainda muito até que chegue a consertar a língua portuguesa para este fim, e juntar um grande número de frases harmônicas e melódicas, que não entrecortem asperamente a melodia da música: a melopéia é a sua arte.

A nossa língua, apesar de ser considerada como a segunda na ordem das mais próprias para o canto, tem contudo do grande inconveniente dos plurais, que, segundo a nossa maneira de pronunciar, ferem desagradavelmente o ouvido com um certo [...] ou sibilo que enrudece nos finais as prolações delicadas. Em meu fraco conceito, pois, julgo que se deve premiar o autor de Moema, porque encarou o concurso pelo lado do libreto. Além disso, o autor dessa ópera preparou melhor a sua talagarça métrica para os bordados musicais, dispôs em alguns pontos os coros convenientemente, assim como os outros cantos a mais de um, e acabou com o preceito da ópera, que requer uma ária de voz aguda, que mais se assemelha ao ponto luminoso no sujeito principal do quadro.

Nada direi de Moema e Paraguassu, por me parecer mais abundante de anacronismos de idéias. Não é permitido, segundo as leis de arqueologia dramática, a um selvagem do tempo de Caramuru falar em coisas de que não podia ter idéias e muito menos saber-lhes os nomes.

Nos sujeito primitivos há sempre a imensa dificuldade de não confundir os tempos, e de fazer sempre atuar-se o mundo do coração no cimento de suas idéias; sem isto, não há fisionomia própria, o caráter do homem primitivo e as suas feições americanas.

Entre essas duas Moemas, confesso que minha consciência não encontra um ponto firme, bem firme, para tranquilamente apoiar-me, porque há numa e noutra belezas particulares que se disputam, e que adunadas em uma só ópera, fariam um bom libreto.

Se eu tivesse a fortuna de se o ilustre autor de Lindóia, acabaria o meu poema com uma peça concertante onde a linda Guarany contrastasse a sua desesperação amorosa com a resignação evangélica dos padres. As agonias desses dois mundos, em escalas diferentes, seriam tocantes e sensíveis para todos os que sabem comparar o amor terrestre com o celeste: o [...] da filosofia do cristianismo realizado na florescente missão, contrastaria nobremente com a morte dessa vítima sacrificada pelo amor.

Os nossos três poetas deixaram um tanto à margem o fundo dos seus quadros, que é sempre um grande complemento da ação, e o característico que a localiza e remata histórica e poeticamente. Eu acabaria Lindóia não só com a destruição da ordem, mas também com a conflagração da missão, como o fez Basílio da Gama. A desordem final da derrota, a



resignação dos religiosos, as chamas e o seu clarão, dariam talvez um colorido mais grave ao termo da catástrofe.

As decorações e o vestuário são os marcos que localizam o drama no meio do passado: porque a ação dos afetos humanos é quase sempre a mesma em todos os tempos e pouca variedade oferece na atualidade que já tem um riquíssimo depósito das variedades do coração humano.

Concluirei: se o Conservatório quer premiar o poeta, tem o autor de Lindóia; se quer ao poeta e libretista, tem o da Moema; apesar de que o seu final não parece tão artisticamente combinado como o da Moema e Paraguassu em certos efeitos teatrais.

Desconfiando de mim, com justa razão, em um caso tão grave como este, e de certa magnitude para o Conservatório, requeiro mais juízes para me submeter à sua ilustração. Rio de Janeiro, 29 de setembro de 1852.

### III

Procurando corresponder como posso, e como permite o pouco tempo que de ora disponho, à honra com que o Exmo. Presidente do Conservatório Dramático Brasileiro, vou oferecer, muito resumidamente embora, a minha opinião sobre o qual dos dramas líricos ou libretos oferecidos: Lindóia, Moema ou Moema e Paraguassu merece a preferência.

Primeiro de tudo é claro que não se trata de tragédia tal qual tinham compreendido os Antigos como Ésquilo, nem como a compreendeu depois Racine, nem como a reformou Shakespeare, nem tão pouco do drama tal qual o compreende e escreve Victor Hugo. Trata-se unicamente do drama lírico, do libreto, como o entende e magistralmente o executa Romani.

Isto posto, e devendo-se escrever nesse gênero novo entre nós; porque muito longe estão dele as óperas de Antonio José e outras, que a essas ou ao vaudeville se assemelham; cumpria e cumpre estudar a língua e apropriá-la ao drama lírico, fugindo daquilo que é interessante à mesma língua, e que não se presta bem ao canto; como por exemplo, o plural, com os seus “ss” e as terminações em “ão”, terríveis principalmente no fim do verso, etc.

Comparando agora os três dramas líricos entre si, sou levado a tirar as seguintes conclusões, que mais tarde desenvolverei e sustentarei se preciso for.

1ª. Qualquer dos três dramas líricos merece a aprovação do Conservatório Dramático Brasileiro, embora nenhum deles se ache a salvo de muitas observações e leves censuras, que uma justa crítica poderá formular.

2ª. Em comparação da Lindóia e Moema, o drama lírico Moema e Paraguassu deve por certo ficar de parte, embora ainda se adapte mais ao canto do que a Lindóia.

3ª. Comparados os dois dramas líricos: - Lindóia e Moema, resulta que o primeiro é obra mais estudada, mais profunda e mais poética, mas é menos adaptado para ser posto em música; porque o seu autor nem lhe preparou cenas próprias para admitir quartetos, tercetos, etc, com é essencial; como também atendeu em toda sua composição mais para as belezas poéticas do que para o mister dramático musical.

4ª. O drama lírico Moema, além de bem escrito, e de ser mais bem deduzido e mais simples, é o que mais se adapta ao gênero de composição para o qual se abriu o concurso.

5ª. Ainda que, como parece justo, fosse o drama lírico Moema o preferido entre os três, conviria que depois de premiado o mesmo, se convidasse seu autor a revê-lo e a corrigir algumas incorreções e erros de versos que nele aparecem uma ou outra vez. É esta a minha opinião. Rio de Janeiro, 3 de dezembro de 1852.

#### IV

Examinando os três libretos – Lindóia, Moema e Moema e Paraguassú – que o Conservatório Dramático teve a bondade de submeter ao meu fraco juízo, pareceu-me que a tragédia – Moema – é o que reúne as circunstâncias que se exigem para as composições líricas, considerando-a em relação à parte musical.

Em geral o plano da ópera é bem traçado e tem situações que devem produzir grande efeito, pela reunião de diversas personagens principais, onde o compositor lírico pode formar com êxito seguro as peças concertantes, fazendo-se notável o final do primeiro ato.

Observo porém, que alguns cantos, e principalmente os coros, produziram maior resultado se não fossem tão longos. Na cena quinta, no primeiro ato por exemplo, o coro de [...] acho que seria conveniente suprimir alguns versos, resumindo quanto fosse possível o diálogo entre ela e Moema.

É muito difícil na atualidade reunir na nossa cena um coro de damas tal, que possa sustentar-se por muito tempo sem cair em monotonia, ainda mesmo havendo pensamentos felizes por parte do maestro. Estes e outros inconvenientes se podem com facilidade remover, se as idéias do compositor lírico se harmonizarem com as do autor do poema. Longe de censurar o libreto, nesta parte não faço senão lembrar o método geralmente seguido pelos mais abalizados poetas, que pela sua reputação européia podem servir de modelo.

Romani, Camerano, Sollerá, Piave, etc., tem sido os libretistas de Rossini, Mercadante, Puccini, Verdi e outros, e tanta parte tomavam aqueles na determinação do plano musical, quanto estes tinham na composição dos libretos.

No meu fraco conceito, julgo que o libreto da ópera Moema deve ser preferido aos outros, e que os seus variados cantos se prestam à composição lírica, uma vez que seu autor faça as modificações necessárias de acordo com o maestro que tiver que o interpretar. Rio, 31 de dezembro de 1852.

## V

Três são os libretos propostos. O que à primeira vista parece melhor preencher o fim a que eles se destinam é o que se intitula Moema. Mas este mesmo oferece grandes dificuldades, e talvez invencíveis ao maestro compositor. Não me importarei com o grande coro de que seria ornada a ária de Tupinambá com que começa o libreto, porque o compositor poderia desprezar muitos versos; porém, a este meio não poderá ele certamente recorrer, para vencer o impossível de encontrar uma cantora que sem o menor descanso, execute seguidamente uma grande ária, dueto, terceto e quarteto, escritos todos para Moema a maior parte, e Diogo, Gupena e Paraguassu no primeiro ato! Além disso, deve-se notar neste mesmo ato uma inconveniência, que é a de um dueto logo em princípio, de muita força, entre Tupinambá e Gupena, que exige música extremamente animada e vigorosa, tendo de seguir-se a ária de Moema, que requer música de um gênero diametralmente oposto. Esta peça é inteiramente sacrificada.

Diogo principia o segundo ato por uma grande ária, entra logo em um dueto com Tupinambá e outro com Moema; três peças sem repouso! Fora deste dueto, tem logo Moema uma ária com coros! Esta peça há de também perder muito do efeito pela vivacidade da precedente.

Aparece em cena Paraguassú com uma ária, e teremos na ópera duas árias, uma após outra, sem ao menos um coro de permeio; e sem preceder à segunda, poesia que se preste a recitativo, que obrigue a artista a grande jogo de cena!

Depois ela cantaria um dueto com Tupinambá, um terceto com a entrada de Diogo, um dueto com este, uma grande ária de delírios, e um final tão obrigado às duas damas, que bem se pode chamar um dueto entre elas! Ora, aqui temos para uma só dama, seis peças em um só ato! Com quatro que teria no primeiro, são dez.

Também o terceiro ato começa com uma ária de Diogo! Passa-se a um duetinho com Paraguassú todo de spezzature, e depois outra ária de Diogo! E mais ainda outro dueto com Gupena! Vem uma belíssima peça concertante, uma espécie de coro de guerra, que depois de uma de uma batalha, acaba por uma invocação; alguns recitativos e logo entra outra peça concertante! Embarque de Diogo e Paraguassú, e o rondó de Moema!

Neste libreto o recurso de supressão de um ou outro pedaço não pode ser usado sem prejudicar gravemente a marcha da ação e o efeito dramático, como sucedeu quando se quis que o maestro Mario Aspa escrevesse música para um libreto com as mesmas cenas traçadas por Victor Hugo para o seu drama Maria Tudor. Também não se pode recorrer a recitativos, porque além de esfriar o drama, são impróprios de uma tragédia lírica, aborrecem o espectador e hoje somente são tolerados nas óperas bufas. Fora destes inconvenientes o libreto tem cenas que o maestro poderia tirar muito partido.

E pois, em minha opinião, nenhum dos libretos deve ser aprovado pelo Conservatório; restituídos a seus autores com cópias dos pareceres das pessoas que a respeito dessas composições foram consultadas, poder-se-ia abrir novo concurso. Rio, 12 de fevereiro de 1853.

## EXPLICAÇÕES E OBSERVAÇÕES

### **Acerca das personagens do drama lírico MARÍLIA DE ITAMARACÁ, dos caracteres que lhes são próprios e do espírito com que foram ideados e postos em cena.**

Não nos tendo a legenda, que tivemos, transmitindo o nome da infeliz moça de Itamaracá, e na escolha de um que lhe déssemos, preferimos aquele, que, por ser o mais freqüente entre as mulheres católicas, maiores probabilidades tinha de haver sido o dela; e poetisamo-lo, modificando-lhe a terminação, dando-lhe assim uma feição pastoril em certo modo apropriada a uma moça do campo, habitadora de uma ilha ainda na primeira época de sua civilização e cultura, cujos moradores eram colonos, e levavam uma vida rural de camponeses e pastores. Julgamos que esse nome, que a lira do imortal Gonzaga havia feito soar tão doce e tão caro nos vales da Arcádia Brasileira como o [...] de Virgílio, o da formosa [...] na do Lácio, era o mais popular e mais aceito, que podíamos dar-lhe, e o que mais se prestava às nossas vistas.

A nossa Marília é um mito apoiado na tradição ou a ela encostado. Ela não é o retrato de pessoa alguma da sociedade brasileira do seu tempo, nem do nosso, como também não o é a Marília de Dirceu, apesar de nela estar figurada, e cantada pelo poeta, a linda Marília que foi objeto da sua paixão, e que lhe inspirava os seus belos versos. Gonzaga não pintava nestes a beleza mineira, que tinha diante de seus olhos, mas sim a que ele via com a sua imaginação exaltada pelo amor levado ao grão da paixão: ele não fazia com o seu pincel poético um simples e fiel retrato, nem a cópia de um original, mas pintava e criava um original todo seu, qual o seu talento e o seu gênio o concebiam em si, para depois manifestá-lo aos mais pelos meios da arte. Assim saiu do seu pincel a sua Marília, não qual ela era ou devia ser, mas como ele a ideou. Como ele, não quisemos ser copista nem retratista do que foi, do que era ou devia ser; e criamos uma nova Marília toda nossa, tal e qual a ideamos e nos pareceu melhor ideá-la, persuadidos de que se esta criação não for boa e do gosto de outrem, ela ao menos jamais será um cópia (1) ou um plágio. Isto que dizemos deve-se entender tanto a respeito de Marília personagem, com da Marília composição dramática.

A respeito desta última, deixaremos que ela fale de per si, ou que seus personagens a façam conhecer, apreciar e julgar pelos seus caracteres e modo com que estão nela tratados e postos em ação. Delas e destes diremos só algumas coisa, que os possa fazer encarar no seu ponto de vista competente, e conhecer o espírito com que foram ideados e postos em cena.

MARÍLIA, protagonista e denominadora do drama, é, na primeira das duas épocas deste, uma mocinha de 15 para 16 anos, e na segunda, uma mulher solteira de 36 a 37 anos. É brasileira porque nasceu no Brasil. Não julgamos necessário fazê-la cabocla, crioula ou mestiça para fazê-la mais brasileira. É descendente da raça e nação européia, que veio trazer ao Brasil a sua população branca, e com ela os primeiros bens da civilização, que ela teve a glória de encetar em seu solo. Ela tem alguma educação e cultura e muita virtude porque filha de pais bem educados, virtuosos, e ao mesmo tempo abastados, que quiseram, souberam e puderam dar-lhe ou inspirar-lhe com os preceitos e os exemplo; e estas qualidades estão em harmonia com a sua posição social, civil e de família e com as circunstâncias da sua época, bem como com o seu sexo e condição de solteira. Como tenra moça, inapta, sem pais, é sujeita e resignada, quanto ao seu coração, a um irmão que, mais velho do que ela, tem sobre ela a autoridade de um pai, por havê-la amparado e criado na sua infância, já crescida; irmão cuja superioridade acostumou-se a respeitar desde os seus tenros anos. Os sentimentos nela dominantes são, por um lado, o respeito, a obediência e a submissão, e por outro, o do amor apaixonado ao mais alto ponto. Por este ela é fiel e constante para com o seu amado, não só até a suposta morte dele, mas ainda além dela; por aqueles faz violência a si mesma e a sua paixão, e resigna-se até certo ponto à vontade do irmão, contrária à satisfação dela, não só para pagar a este o respeito que lhe deve, mas para ser fiel a um juramento feito a seu pai na hora da morte, respeitando nisto, não só a memória deste, senão também a sua própria palavra dada ao mesmo. Mas, com a obrigação, que ela contraiu com essa promessa em ocasião tão tremenda, não compreendeu o sacrifício do seu coração e liberdade, resiste neste ponto à vontade do irmão, que a quer unir em núpcias com outra pessoa, que a do seu querido, porque nisso ela sente-se livre, e com direito de dar e reservar o seu coração e a sua mão a quem ela quiser. Não casa por não ser o casamento a sua vontade; e só obedece e respeita a vontade de seu irmão e o voto que ela pronunciou quanto é suficiente para não tornar-se culpada. Ela é religiosa pela educação pia, que recebeu de seus pais irmão; mas conforme à crença do vulgo do país, no meio do qual vive, principalmente da população escrava, acredita na fatalidade e nos agouros, e neste sentido interpreta sempre os fatos e casos mais naturais e fortuitos, que lhe ocorrem na vida e cuja sucessão e encadeamento é tal que pareceria, ao menos pela sua aparência, justificar e provar a verdade e o fundamento das suas prevenções e opiniões a este respeito, aliás errôneas e só fundadas em meras contingências e coincidências, filhas dos acaso. Seu caráter é, portanto, tímido, triste, desconfiado, e tudo ela interpreta e prognóstica em sentido ominoso e sinistro, parecendo ter o pressentimento de suas desgraças. Seus poucos anos e condição de solteira e pessoa subordinada não permitem ainda ao seu espírito e coração

abandonarem-se, e ainda menos o arrojarem-se às expansões de entusiasmo patriótico que façam dela uma heroína brasileira e tomar parte no ardor e exaltação guerreira dos seus compatriotas que se insurgem contra o jugo e tirania dos estranhos. Ela é a heroína do amor e não da pátria. É o tipo da moça sensível e virtuosa, infeliz no mundo por um destino seu particular e não por sua culpa. É um ente tão malfeito e lastimável, quão belo e amável por todas as suas qualidades físicas e morais, que o distinguem.

Pelo acima exposto, e o que ainda vamos dizer, vê-se: que a nossa Marília não difere da de Dirceu somente pela qualidade da lira e forma em que é cantada pelo seu poeta da cena lírica, mas também a outros respeito. E na verdade, a Marília de Dirceu não é conhecida do leito senão indiretamente pelo que dela se diz o seu amante, o qual é ao mesmo tempo o seu cantor e poeta; sendo sempre a este quem fala na composição poética e jamais ela; e falando ele sempre como seu apaixonado; de modo que, quem quer que o ouça ou leia o que ele escreve, pode duvidar um tanto da plena verdade do que ele diz, e dar a isso a tara competente, levando em desconto todo o grande peso da paixão, que faz dizer tudo aquilo. No meio das belas e apaixonadas pinturas que Dirceu faz da sua Marília, e das delícias de correspondência, convivência e harmonia, que ele figura ou planeja na companhia dela, alguma queixa que aí vem em quando em quando faz duvidar dessa plena e constante harmonia e perfeita correspondência da sua amada para com ele; o que nunca ocorre a respeito da nossa Marília com o seu amante. Esta não fica conhecida pelo que diz dela na composição poética o seu apaixonado, nem pelo que dela diz o seu poeta, mas pelo que nessa composição a mesma Marília diz de si e do seu amado, o qual é sim o seu apaixonado, mas não o seu poeta. Portanto, a respeito do que ela diz de si é menos suspeita de exagerar, e menos o é também a respeito do que diz do seu amante, porque o que ela diz é dito e escrito ao mesmo tempo por outrem, que é sim o seu pinto, historiador e poeta, mas não o seu amante. O Dirceu dela, o infeliz Fernando, não é quem faz a pintura dela, é ela que pinta a si mesma, pintando o seu amado. Este apenas diz dela que é *bela, amável e perfeita*, que ela é um *anjo do céu descido à terra*; mas não se ocupa em fazer dela pintura alguma, principalmente física. Ele parece mais interessado e fascinado pela beleza interior ou beleza moral dela, que pela exterior ou física. Este novo Dirceu pinta mais a si mesmo e a sua paixão que ao objeto que nele a desperta e entretém.

A nossa Marília fica, portanto, conhecida não só pelo que diz dela o seu amante, mas também, e muito mais, pelo que ela mesma diz de si e dele mesmo. Ela pinta em suas lamentações o seu estado interior; e faz ao mesmo tempo uma pintura exterior e interior do seu querido. É ela, por assim dizer, a poetisa deste e faz a respeito dele o que Dirceu fez a

respeito da outra Marília. Ela, pois, não só difere da Marília deste, mas a muitos respeitos é o contrário dela. Esta diferença e caráter oposto não existe somente na personagem poética, mas na real e histórica, pois, se a Marília de Dirceu não deixou-se afinal vencer pelas sugestões e ameaças dos parentes, nem sacrificou a elas os ternos e livres afetos do coração e a fé prometida ao seu amante, como em contrário falsamente correu fama e afirma na sua prefação Vegezzi Ruscalla, tradutor homeométrico italiano das liras de Gonzaga; e se ela morreu sem haver casado, sobreviveu muitos anos aos seu amante; e embora Dirceu nos tenha feito a mais bela pintura da sua Marília, pintura que, a dizer a verdade, é mais plástica, física e exterior que interna e moral; se se pode dar o nome de perfeita a alguma criatura humana, a Marília de Itamaracá parece mais merecê-lo com justiça que a de Vila Rica; e isto pelo que simples tradição nos refere a respeito de ambas. Também na personagem histórica do seu amante há esta mesma contrariedade no procedimento, pois que Dirceu afinal, esquecendo a mineira, lança-se nos braços de uma Marília moçambicana, que lhe oferece um rico tálamo conjugal; e o amante de Marília de Itamaracá, sempre fiel e solteiro, acaba em um claustro de jesuítas. A Marília de Itamaracá e o seu amante estão também em uma condição oposta quanto ao seu poeta: mas, a respeito deste, eles estão muito inferiores na vantagem à Marília mais antiga e ao seu amante, e nisto suprirá ao defeito deles e do seu vate, a benignidade e indulgência dos leitores. Esta nova Marília constitui no novo quadro poético o ativo na parte em que no outro a Marília constitui o passivo ou o objetivo: não é, portanto, uma cópia, retrato ou sombra da outra; e qualquer que ela seja, é ao menos uma Marília nova. Isto nos basta, porque só com isto está conseguido o nosso fim, que foi o de criarmos outra Marília, sem sermos plagiário nem copista. Qualquer que seja a nossa sorte por causa dela, nunca teremos queixas ou desculpas a dirigir a ela, nem ocasião de dizer-lhe como Dirceu à sua:

Eu Marília não sou nenhum [...]

Porque não temos a ambição nem basófia de querermos distinguir-nos e pôr-nos acima de quem quer que seja; e só nos contentamos com sermos o que somos: um homem como os mais e um simples fazedor de versos.

AMÁLIA. O caráter e a condição desta personagem que figura na cena como prima e amiga íntima de Marília, semelhantes e uníssonos com os dela quanto à moralidade, são, quanto ao mais, inteiramente opostos; e também o é seu destino. Amália é o tipo da moça ingênua, vivaz e contente, que existe no mundo como a rosa no jardim e que nele vive como no bosque o passarinho que ainda não viu o caçador nem ave alguma de rapina. É ela um desses entes felizes, que parecem ser os prediletos do Destino e os favoritos da Fortuna, e cuja feliz sorte,



leda e serena, principia dentro deles mesmos e anda ligada à sua mesma índole e ao estado habitual, ou antes natural do seu ânimo. Sempre alegre, jovial e brincalhona em solteira, tal ainda se conserva depois de casada; nunca desconfiando do que vê e acontece, senão nas ocasiões verdadeiramente tremendas, tudo vê, interpreta, prognostica e prevê no sentido mais favorável e inocente. Ama a sua prima com uma amizade espontânea e desinteressada, como amaria inocentemente nos anos da infância que precedem de pouco a puberdade, a um moço para o qual principiasse a sentir alguma inclinação ou simpatia, e do qual faria seu dileto, sem ser o seu amado por diferença de sexo. A sua prima é a criatura que mais a interessa no mundo em solteira, e a que tal para ela fica depois de seu marido, no estado de casada. Deixaria ela de cuidar de si, se não pudesse cuidar dela de outro modo. É tão favorita da fortuna que, ao contrário da sua prima, casa e mui bem e à sua plena satisfação, antes que ela, cujo casamento já estava quase alinhavado quando ela nem ainda no seu sonhava, e fica gerado pela fatalidade. No seu segundo estado, ama ela o seu marido como se não pode amar a mais ninguém. Ela é então o tipo da mulher feliz, da mulher do bravo militar que, junto dele, sente e sabe apreciar todo o alto valor da honra e glória do herói guerreiro, defensor e libertador da pátria, que ela já como ele, bem conhece e ama. Esse valor é fácil de compreender para um ente mui sensível e fraco ao mesmo tempo, ente que, no sentimento da própria fraqueza e insuficiência, acha a grandeza do valor, da fora e do vigor, de que ele se não sente capaz, nem o é por sua natureza. E tanto mais é para ela fácil essa compreensão, achando-se envolta na atmosfera brilhante dele de quem vive junto. Esta personagem não é uma superfetação ou criação ociosa e inútil do drama, nem um desses confidentes que se criam neste como um meio de diálogo. É antes uma criação artística feita de propósito para um grande fim, e destinada a fazer sobressair pelo contraste em todo, a infelicidade da desventurada Marília; porque, assim como o carregado das sombras faz sobressair as cores claras e vivas e dá realce as formas do quadro na pintura, assim a viveza delas, como a da luz elétrica, torna aquelas mais fortes e tristes. Quem, vendo uma criatura tão feliz e contente ao lado da infeliz Marília, não perceberá mais e mais não sentirá profundamente a desgraça desta? Porém, este contraste, levado muito longe, poderia prejudicar a importância da protagonista da peça e igualar a sombra ao objeto, fazendo assim desaparecer as formas ou ao menos a sua beleza e a distinção clara e bem marcada da figura artística da mesma. Cumpria, portanto, feito o contraste e alcançando o fim, removê-la da cena em que figura e, principalmente quando os atos em que a ação marcha para o seu desfecho e em que a grandeza da desgraça é tal que não precisa mais de contraste para ser sentida e apreciada em toda a sua amplitude e profundidade, bastando ela [...] per si para isso. Convinha, pois, que no

drama ela então não mais aparecesse; e assim fizemos, não só por este motivo como também para sermos fieis ao seu tipo de mulher feliz, poupando-lhe o desgosto e infelicidade de ser espectadora de um fim tão lastimável, qual o da sua prima, cuja perda ela há de sim sentir, mas que felizmente não presencia. O caráter desta personagem tem o seu pleno desenvolvimento no ato intermédio do drama, em que a mulher feliz é tão predileta da fortuna, que o pequeno desgosto do ausentamento da sua querida prima é imediatamente compensado e feito esquecer pelo vivo prazer da chegada do seu esposo, ficando assim uma ausência compensada pela cessação de outra. O heróico e ditoso marido desta personagem, não figura pessoalmente na cena porque, para o fazer nela brilhar a par da idéia e reputação que dele tem sua esposa, a quem aliás não convém contradizer nem mostrar iludida, necessário fora haver-lhe feito representar um papel demasiadamente grande e importante, que teria prejudicado ao do amante de Marília. As conveniências do drama eram que ele só figurasse nele por simples notícia.

FERNANDO. Este personagem é o tipo do moço valente e brioso, mas mui sensível e terno, profundamente impressionado, agitado, movido e levado pela influência de uma paixão mui forte e profunda, contrariada pela sorte e pela injustiça e imprudência dos homens. No estado habitual de sua tristeza e desconsolação, quase sem esperança alguma, traz profundamente impresso em si o sinal da sua infelicidade, e sem deixar de ser herói, patriota e brasileiro quando a ocasião se apresenta e o caso reclama; fora dessas ocasiões não pareceria militar, nem bom soldado, e ninguém ao vê-lo e ouvi-lo falar esperaria de um homem tão sucumbido e aniquilado pela tristeza, proeza alguma guerreira, no que certamente, quem assim julgasse dele, se enganaria; porque o coração, que lhe bate no peito, é brasileiro e foi educado por brasileiros, pouco abastados sim, mas virtuosos, que nele instilaram o amor da pátria e da liberdade. Animado por este, ele é um verdadeiro herói: bate-se, vence e triunfa no conflito como um Heitor, e fora dele é um Orfeu a chorar sempre pela sua Eurídice, a qual, apesar d ainda viva, é para ele como se estivesse morta; pois não pode esperar possuí-la enquanto o irmão dela estiver vivo. Valente como é, contudo, não abusa desta sua qualidade e sabe ser modesto, e nunca se lhe ouvem bravatas e basófras, e apenas diz ao seu amigo Sargento: que volta só com vida, quando acaba de desempenhar uma comissão perigosa e de dar cabo de um piquete inimigo, com que se encontrara; e quando o amigo lhe pergunta como fez isso, apenas responde com as modestas palavras – com a espada que em vão não trago ao lado. – Teria sido difícil, para não dizer impossível, o fazer figurar direta e visivelmente na cena como herói e com bastante brilho um simples soldado; adotamos, pois, a maneira indireta e,

conservando-lhe a sua posição ínfima no exército, o fizemos brilhar quanto é dado ou convém e é possível a um indivíduo nesta sua posição. Os seus feitos heróicos ficam sabidos do espectador sem este os ver e sem que eles venham desmanchar ou modificar a qualidade e cor do seu caráter de amante triste e sucumbido, a sua infelicidade no amor por não por não ser correspondido, mas por encontrar obstáculos a ele. Assim, na cena, tudo é nele subordinado ao amor, que ele consagra à sua Marília e deixar de vingar-se de um atroz insulto do irmão dela e do seu rival para não desgostar a sua amada e para não prejudicar a honra e nome dela. Tudo ele faz com o intuito em sua Marília, e tanto o domina esse pensamento que nos embates da paixão chega a não achar nada de interessante ou agradável sem ela no mesmo céu, e se a este ele quer ir ter e ver a Deus, é só para ver a sua Marília, cuja beleza, perfeição física e moral é tal aos olhos da sua paixão que ela, fora deste mundo, não pode estar senão com Deus. A paixão do célebre amante de Beatriz colocava no céu e via com Deus no seu Paraíso poético a sua querida amante, mas isto aos olhos dele era um simples fato, que ele via com sua imaginação, e não chegava ao ponto de considerar como uma consequência necessária da perfeição da sua amada; leva, portanto, ao menos nisto a dianteira à aquele tão insigne apaixonado, e não é possível levar a paixão e exaltação amorosa a mais alto ponto. O coração deste amante suscetível de sentimentos religiosos, porque com eles [...], a eles se entrega nos seus momentos de desesperação, e vai a um claustro meter-se a jesuíta para afastar-se da vista daquela que não pode possuir, e buscar um alívio aos seus tormentos no seio da divindade que ali habita; mas quando a natureza reage contra este estado violento, todo [...] e filho das circunstâncias e dos sucessos ocorridos, nada ouve então mais senão os ditames e impulsos da paixão violenta, que o subjuga, infelizmente mal reprimida pelos acontecimentos e mal contida pelos deveres da condição religiosa, que ele mesmo tornou para si. Esta paixão o arrasta e impele a atos menos próprios desta sua condição, e talvez o teria arrastado ou impelido a dar cabo da própria existência, senão fosse dominado pela idéia de querer ainda existir e viver, bem que em tormentos no mundo, onde existe ainda o seu bem, o seu ídolo adorado. Ao final um terrível sucesso e uma lição de morte o desenganam; e então fazendo força a si mesmo, pelo socorro da religião chega a resignar-se à vontade divina e a prestar-se ele mesmo aos ofícios religiosos no enterro daquela, cujo amor o fez infeliz em toda a sua vida e o confinou em um claustro, fazendo assim de um amante um sacerdote.

CARLOS. Este personagem é o tipo do moço nobre e rico, pervertido pelo favor do destino e da fortuna, orgulhoso do seu nascimento e de seus bens, indiscreto, importuno, pretensioso, atoleimado, valente por ostentação, covarde na realidade, muito egoísta e de más entranhas.

Nada tem que o recomende senão o seu exterior físico, sua mocidade e posição social, e graduação militar, juntamente com os seus teres. Nem um dos dotes da alma apresenta ele para tornar-se estimável e digno de ser amado: a constância dele no seu amor é mais emperração de um orgulhoso e despeitado pela repulsa, que uma virtude do coração; porque ele não conhece essa virtude, nem tem dela os sentimentos. É ele a digna escolha de um ambicioso, que não vê no mundo outra felicidade acima da de possuir grandes teres. Um tal pretendente para o coração de Marília é tão repugnante como qualquer dos dois tentadores da casta Susana. É o tipo de alguns caracteres de sua época, que, segundo refere e lamente a história infelizmente havia na classe dos fazendeiros, e que concorreram para a perda da província de Pernambuco, na época da invasão holandesa; e para ser mais tarda a sua restauração, fugindo, de medrosos, aos riscos da guerra e entretendo até relações criminosas e de vil interesse com os inimigos do seu país. Esta última qualidade a achamos tão revoltante que nos repugnou a pô-la em cena nesta mesma personagem, na qual podemos sim apresentar aos olhos do público dos espectadores um brasileiro covarde por medo, mas não traidor à sua pátria e de inteligência com os inimigos dela.

ANTONIO. Esta personagem é um desses caracteres mistos, que apresentam em si a reunião de grandes e nobres qualidades com outras mui baixas e vis, próprias de ânimos pequenos e corrompidos. O interesse e a cobiça mancham nele e tornam censurável e desprezível um indivíduo digno de admiração e louvor a outros respeitos: eles o cegam a ponto de ele concorrer para fazer infeliz para sempre e terminar por um fim trágico uma irmã, que, aliás, ele estima muito como se fosse sua filha. Por outro lado, o sentimento do patriotismo é nele tão alto que deixa-se levar pelo entusiasmo belicoso dos que vão defender na fortaleza do Bom Jesus a causa da pátria e tomar a força de armas um reduto inimigo; e não vendo nessa ocasião senão a causa e o perigo da mesma pátria, parte com os outros para o campo de batalha, esquecido da solidão, desamparo e perigo em que deixa sua irmã e sua prima, confiada ao seu cuidado e proteção. O seu espírito e coração corrompidos pela ambição e pela cobiça não o são tanto que depois não reconheça o erro, e deixem de sentir remorsos, arrepende-se e pedir perdão dela à justiça e clemência divina, a qual, contudo, não o poupa; e após de atormentá-lo com remorsos, desgostos, sustos e inquietações, o leva deste mundo em que ele quis engrandecer e lutar, contrariando e sacrificando as afeições de sua irmã, a quem ele só quis fazer feliz pela riqueza e nobre parentesco.

MATHIAS DE ALBUQUERQUE é no drama a única personagem nominalmente histórica, como também o é na legenda. As pessoas históricas que com ele cooperaram na sua época, quem quiser as poderá ver ou supor na oficialidade do seu Estado maior ou dos vários corpos do exército. Não julgamos necessário mencioná-las em uma ação parcial, que é uma mera contingência e uma espécie de episódio da ação geral do drama. Quanto a ele, julgamos havê-lo representado tal qual o pinta a história, a saber: grave, heróico, sisudo, justo, zeloso e ao mesmo tempo mui prudente e circunspecto.

O SARGENTO é um desses homens de bem, valentes e ao mesmo tempo espirituosos e joviais que, sem serem bobos ou bufões, brincam sobre as coisas mais sérias; e não são raros por ente a gente de guerra. Ele não é nem o Strelitz da Leonor de Arienzo, nem o Belcore do Elixir do Amor, de Romani, postos em música por Mercadante e Donizetti, e mal se avisaria quem o representasse com esse caráter. A jovialidade do nosso Sargento não deixa de ter a gravidade que demanda uma ópera séria, e nunca desce ao bufo, e muito menos à [...] dos bufos caricatos e dos nossos Martinhos.

O PADRE PRIOR DOS JESUÍTAS. Em geral é tão conhecida a sagacidade com que os jesuítas sabiam conhecer e aproveitar os talentos dos seus adeptos para aquilo a que eles eram mais aptos, e valer-se das propensões, prejuízos e paixões dos homens para persuadi-los, convencê-los e levá-los a seus fins, transigindo ao mesmo tempo com essas mesmas particularidades, quando era mister, com uma tolerância mui longe do rigor absoluto com que outras ordens religiosas se distinguiam; o que lhes dava sobre elas uma vantagem mui grande, quer entre os homens civilizados, quer entre os mesmos selvagens. Tal é o caráter desta personagem, que, apesar de mui religioso e severo, não deixa de ser bom e benigno para com Fernando, ao qual ao mesmo tempo persuade, convence, submete e faz sucumbir à sua lógica, servindo-se para isso da mesma paixão do infeliz amante desesperado da sua sorte.

O BISPO DA BAHIA. Este personagem é posto em cena para dar maior solenidade ao ato em que ele intervém no drama e conciliar mais respeito ao espectador para com quem nisso figura. Teria este personagem perdido, da sua alta categoria quando falasse e [...]: porque não podendo ser nisso superior as outras personagens, ter-lhe-ia ficado inferior, quando fosse menos do que eles e perderia de sua mais alta elevação ficando-lhes igual; o que fica evitado e sanado fazendo-o intervir mudamente, como simples ato da benção, que não exige palavras ou cujas palavras religiosas, pronunciadas ao longe, em uma praça, podem se supor não ouvidas

por quem se acha em considerável distância. Na época do fato referido pela legenda, Pernambuco ainda não tinha Bispo seu; pois esse bispado foi criado em 1676 pelo Príncipe Regente de Portugal (depois Pedro II), e seu primeiro Bispo, D. Estevão Brioso de Figueiredo, chegou à sua Diocese em 14 de abril de 1678. Nós supomos no drama que o Bispo da Bahia, que então ainda não era arcebispado, achando-se de vista em Pernambuco, quis dar aos missionários jesuítas uma demonstração pública de quanto os prezava e honrava e de quanto estimava o seu regresso, e a continuação das missões, suspensas por tantos anos, intervindo ele pessoalmente no ato solene e extraordinário com que, se não é certo, é ao menos verossímil, se celebrasse nessa ocasião a primeira partida e embarque dos missionários para o sertão. Não nos importa saber se este ato se fez assim naquela época ou em outra qualquer. Para nós basta somente que assim podia ter sido, e belo fora se fizesse. Advertimos nesta ocasião, que no ato 3 do drama, onde se fala da saída processional dos jesuítas e religiosos de outras ordens para o embarque dos missionários, não se diz que o Bispo e os outros personagens religiosos que intervém e aparecem nesse ato, tenham de sair com seus paramentos sacerdotais, nem de cruz alçada; e que as palavras procissão e processionalmente devem-se entender no sentido de um préstito ou acompanhamento, em que uns procedem depois dos outros, em longa fileira, concorrendo para um ato de religião em que se cantam preces e hinos sagrados, como nas cenas da Favorita, e na procissão dos peregrinos para o monte sagrado, nos Lombardos, e no préstito mortuário que acompanha o caixão da finada Julieta, nos Capuletos. Em todos esses atos, os religiosos aparecem com o seu traje ordinário de padres ou de frades. Além disso, todos estes atos religiosos podem na execução e *misé em scene* ser mais ou menos modificados, conforme julgar conveniente o escrúpulo e melindre dos executores, sem que nisto haja embaraço ou pretexto para o drama não ser representado. Neste sentido pode a personagem do Bispo ser substituída pela do Padre Provincial dos jesuítas, e podem-se suprimir todas as outras personagens religiosas, reduzindo o préstito a uma simples comitiva de padres jesuítas, com acompanhamento de algumas autoridades seculares. Assim também o ato da benção do cadáver de Marília no 4º ato pode ser simplesmente feito com a mão, sem ser pelo modo indicado na explicação. Todas estas não são para o drama senão acidentalidades, que ficam ao cuidado e beneplácito de quem licencia e executa, porque elas não afetam o fundo do drama, essencialmente mui religioso, e em que a religião é introduzida e tratada com toda a seriedade, decência e devido respeito; e nunca pode ela ser comprometida, quando é empregada e tratada por este modo.

Em geral é difícil e quase impossível nas óperas líricas, principalmente segundo o sistema musical moderno, que mal tolera e quase exclui os recitativos, o desenvolver bem os caracteres; porque o escrito poético acha-se dentro de uma estacada tão limitada, e em tal aperto, que quase não tem espaço onde mover-se e desenvolver o seu plano. Todos os dramas líricos ressentem-se deste aperto, e neles, portanto, os caracteres são, em geral, quase apenas esboçados. Nós, apesar de nos ter afastado um pouco da vereda geralmente seguida a tal respeito, não podemos forrar-nos inteiramente de tal aperto e de todos os seus inconvenientes. Contudo, julgamos ter feito quanto nos era possível na nossa situação, e dado prova de quanto sentimos a necessidade de libertar o drama lírico da vergonhosa sujeição a que o tem reduzido o despotismo e capricho dos mestres compositores de música, dos cantores, e do mesmo público, esforçando-se para levantá-lo do acanhamento e abjeção a que ele está reduzido, principalmente no país que, possuindo ele a melhor das línguas, sofre que esta e suas belezas sejam o que menos, e até nada brilhem no grande aparato dos seus espetáculos teatrais, sendo nestes, as vezes, a música mais bela e sublime assentada sobre libretos os mais miseráveis, e com enredos tão absurdos, que não tem senso comum e fazem a vergonha do seu teatro lírico. Se pouco ou nada fizemos, afastando-nos consideravelmente da senda comum, é isto devido à nossa mediocridade: mas o nosso exemplo, ainda que muito aquém do que deveria ser, poderá servir de guia ou de incentivo a melhores e mais altos talentos, cujas produções atinjam esse ponto, ou cheguem mais perto dele. O que pedimos ao público é que, desde já, anime a estes com a sua benigna indulgência para conosco.

Notas:

(1). Deus nos livre (a nós e a qualquer outro autor de dramas), de apresentar na cena a mera e exata realidade; isto é, as coisas tais e quais elas são, ou foram propriamente em qualquer época, e principalmente em certos tempos, lugares e circunstâncias. O quadro do que realmente se passa em uma Fazenda, mesmo nos nossos dias, exposto tal e qual ele é realmente, seria intolerável em um espectador sério, e mesmo talvez o não fosse em um cômico. Quem sofreria na cena um dos nossos escravos tais e quais eles andam nas fazendas e nas ruas da cidade, ou um pobre mendicante tal e qual todos os dias os vemos andar pela rua, não só coberto de andrajos esfarrapados, senão também sujo, besuntado e nojento? A arte e a dignidade do quadro, que ela oferece, exigem que esses objetos de miséria seja ao menos [...] e decentes e que da mesma miséria só se apresente a imagem e não a realidade.

Engana-se quem pensa que pintando e expondo as coisas e os fatos tais e quais eles são ou foram realmente, produz-se uma obra artística bela e perfeita. A missão da arte não é a de

copiar e retratar servilmente o belo, que já existe, mas sim a de produzir e apresentar o belo, criando-o ela mesma, pela escolha e junção dos primores da beleza, que a natureza oferece, a maior parte das vezes espalhados cá e lá em diferentes objetos. O verdadeiro pintor não é o retratista ou o copista, mas sim o pintor original, que cria ele mesmo o belo que pinta, e quando mesmo o copia, e sabe revestir e animar com alguma coisa de seu próprio, que lhe convenha. Aquele é um imitador servil, em arremedador do belo que já existe, e nada lhe custou senão o trabalho de pintá-lo; é o china, que reproduz materialmente uma obra de arte européia, que ele não seria capaz de idear e executar sem ter o modelo à vista. Este, ao contrário, é ele mesmo autor do belo que produz, para o que lhe não é preciso molde ou modelo algum, pois ele concebe e produz esse belo no seu mesmo gênio.