

Paulo Mugayar Kühn

Professor do Instituto de Artes da Unicamp.

Doutor em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

Ópera e Celebração

Os espetáculos da corte portuguesa no Brasil

O artigo trata dos espetáculos apresentados no Rio de Janeiro após a chegada da corte portuguesa ao Brasil. São abordados aspectos da celebração, da função do teatro e do papel dos espetáculos com música nas homenagens à família real. O caso de *O triunfo da América* é discutido em detalhes.¹

Palavras-chave: ópera; Rio de Janeiro; corte portuguesa; século XIX.



The article deals with opera performances in Rio de Janeiro after the arrival of the Portuguese court. It discusses aspects of celebration, the function of theater and the role spectacles with music had in tribute ceremonies to the royal family. It also debates the particular case of *O triunfo da América*.

Keywords: opera; Rio de Janeiro; Portuguese court; nineteenth century.

A transferência da corte portuguesa para o Brasil em 1808 trouxe diversas mudanças para o país e deixou um rastro de documentos antes inusitados. No caso específico da ópera e do teatro, a presença da família real estimulou novos espetáculos e procedimentos até então

inéditos. A criação da Imprensa Régia dá igualmente um impulso, antes impossível, para as publicações, vindo daí boa parte da documentação sobre ópera que conhecemos hoje em dia: os libretos e as referências da *Gazeta do Rio de Janeiro*. Se até 1808 são poucas as menções a espetáculos, a partir

desse momento crescem paulatinamente as informações sobre o funcionamento dos teatros. Contudo, até o início da década de 1820, os registros das apresentações operísticas são muito seletivos: praticamente só se conhecem os espetáculos apresentados perante a família real em ocasiões de celebração, que não devem ser confundidos com a totalidade das produções.² Estas, de fato, ainda são pouco conhecidas e provavelmente continuarão assim, devido à escassez de documentos.

Um primeiro comentário deve ser feito sobre o repertório e sobre o que se entende por “ópera” neste contexto. Tradicionalmente, a palavra está associada a espetáculos inteiramente musicados, que, no âmbito luso-brasileiro, seriam mais propriamente as óperas italianas. Caberia ainda uma distinção entre serenatas, elogios e outros gêneros dramáticos “menores” com música. No presente artigo, entendemos ópera em sentido amplo, a saber, espetáculos teatrais, em italiano ou português, em que a música está presente, em sua totalidade ou não. O que nos interessa é a estrutura de tais espetáculos, que seguem as diversas convenções poéticas da ópera de matriz italiana, e a maneira como são percebidos pelo público carioca.³

Estudar a ópera da corte no Brasil, em meio às mais diversas crises políticas e econômicas pelas quais passava o país, pode parecer um esforço desesperado para compreender ou justificar uma atividade que a todo tempo se apresentava

como postiça ou não autêntica. Na verdade, a presença de um teatro de ópera italiana no Rio de Janeiro, a partir de 1813, nos moldes dos teatros europeus, com um repertório italiano razoavelmente atualizado, despertou, no mínimo, a curiosidade de alguns estrangeiros e, às vezes, as críticas de alguns brasileiros, pois eram infindáveis os problemas do país em geral e da cidade do Rio de Janeiro em particular. Como justificar a presença do teatro e os constantes subsídios que lhe eram dados? Como entender a presença da “monstruosa” ópera em um lugar que parecia não ter um teatro recitado em português merecedor de alguma atenção? A discrepância entre aquilo que a cidade do Rio de Janeiro era – tacanha na arquitetura segundo alguns, suja na visão de todos, com os mais variados problemas – e a riqueza da produção operística é uma constante nos escritos, sobretudo dos anos 1820. Se para outras atividades, como a criação de cursos superiores e de nível médio, ou a fundação do Jardim Botânico, de uma academia de ciências e até mesmo de belas-artes, já podia haver estranhamento, o que dizer da ópera?

As justificativas para a presença de um teatro de ópera no Rio de Janeiro são as mais variadas. A primeira, a mais simples, e talvez mais verdadeira, vem do próprio interesse da corte portuguesa pela música e pela ópera. Assim, no Brasil, o desejo de d. João era manter, tanto quanto possível, a seqüência de apresentações de óperas que conheceu em Portugal. Outra justificativa, tam-

bém comum, seria a necessidade de diversão. O preconceito moderno tende a rejeitar a abordagem da produção cultural como divertimento, assim como a associação entre obras de arte e homenagem aos soberanos, mas a justificativa é totalmente plausível no contexto da ópera nos séculos XVIII e XIX. O constante mau humor dos teóricos com relação à ópera, sobretudo no que diz respeito a seus exageros e defeitos, é diretamente proporcional ao sucesso junto ao público. A ópera, espalhada pelo mundo, era um dos espetáculos prediletos, ao mesmo tempo em que o teatro era o lugar privilegiado da vida em sociedade.

Outra explicação estaria ligada à necessidade de uma missão civilizatória no Brasil, mas aqui são necessárias algumas ressalvas. De fato, a ópera, enquanto espetáculo teatral, poderia até participar

de um eventual progresso cultural do Brasil, mas com um papel diferente, se comparado ao da Academia de Belas-Artes. Apesar de todas as dificuldades de instalação e funcionamento desta, o governo de d. João, e depois o de d. Pedro, preocupou-se em atribuir à pintura, à escultura e à arquitetura um papel fundamental na criação da imagem do rei, da monarquia e do Estado de modo geral.⁴ A ópera pode até ter tido função semelhante, como no caso dos elogios cantados ou das ações dramáticas alegóricas com trechos musicais. Contudo, ópera no Brasil, durante muito tempo, foi ópera italiana, em italiano, sem um projeto governamental claro para a atividade. A necessidade de criação de uma ópera nacional só surgiu em um momento posterior, e talvez não se tenha realizado completamente. Desse modo, a ópera italiana não se insere em um grande projeto de construção, nem mesmo após a Independência.



Vista da sala de espetáculos na praça do Rossio.
Jacques Étienne Victor Arago, *Voyage autour du monde*, 1824-1826

A posição ambígua do Teatro São João,⁵ inaugurado em 1813, instituição particular que recebe a corte e suas comemorações, não ajuda a esclarecer o papel da ópera. Um dos interesses fundamentais do empresário era manter a saúde financeira da casa, ou seja, apresentar espetáculos que agradassem ao público. A comemoração no teatro poderia auxiliar tal tarefa, mas o empreendimento não podia contar apenas com a presença da família real. Conseqüentemente, o repertório deveria apresentar alguma variedade e tocar o gosto do público. É igualmente difícil para um observador moderno embrenhar-se no repertório apresentado no início do século XIX, pois parecemos estar em meio a nomes de fantasmas que, aparentemente, produziram incansavelmente numerosas óperas. Dentre todos, o único nome mais conhecido é o de Rossini. Este, contudo, ainda está muito mais associado a algumas comédias, como *O barbeiro de Sevilha*, ou a *Cenerentola*, enquanto, na época, sua marca mais importante esteve nas óperas sérias, como *Tancredi* ou *Semiramide*. Ao menos, Rossini, nos últimos trinta anos, vem sendo recuperado e estudado sistematicamente, mas o que dizer de compositores como Puccitta, Paer, Gnecco e tantos outros? E Marcos Portugal, esquecido, vilipendiado e desprezado? Certamente, a sombra criada pelas obras do compositor de Pésaro não ajudou a manter um interesse pelos outros nomes. O problema é justamente este: nomes. É quase impossível conhecer as obras desses compositores e, mesmo

quando delas nos aproximamos, nossa leitura e nossa escuta ainda são muito balizadas por tudo o que veio depois, dificultando ainda mais um exame aprofundado.

O período analisado tem atraído nos últimos anos o interesse de diversos pesquisadores das mais variadas áreas: historiadores da arte, da política, da música em geral. Alguns estudos sobre a ópera também apareceram e, sem dúvida, a maior referência ainda é a infatigável pesquisa de Ayres de Andrade sobre Francisco Manuel da Silva.⁶ O autor rastreou numerosas informações sobre as mais diversas pessoas ligadas ao mundo musical brasileiro na primeira metade do século XIX. A única dificuldade para um pesquisador hoje em dia é a falta de referências precisas sobre os documentos utilizados pelo autor.

Segundo os registros escritos, a função desejada para o teatro era muito clara: civilizar, educar e distrair. Já para o público em geral, pode-se supor que a finalidade principal era apenas a distração e o prazer. Essa tensão entre as recomendações de teóricos e legisladores e o público é antiga na história do teatro e das artes em geral. De um lado, existe a tentativa de se garantir a qualidade dos espetáculos, que é entendida como respeito a determinadas normas artísticas e morais; de outro, há diversos fatores que levariam à decadência de qualidade, especialmente o interesse de empresários em conquis-

tar o público, aliado à vulgarização do gosto. No Rio de Janeiro, no início do século XIX, a situação não é muito diferente. Não existe um comentário específico sobre a função da ópera, e sim com relação ao teatro. Isso se deve em parte à dificuldade de classificação do espetáculo operístico e também ao preconceito com relação à mistura de texto e música.

Na legislação sobre os teatros no Brasil, nas primeiras décadas do século XIX, sua função civilizatória é constantemente lembrada. No decreto de criação do Teatro São João, lê-se:

Fazendo-se absolutamente necessário nesta capital que se erija um teatro decente e proporcionado à popu-

lação e ao maior grau de elevação e grandeza em que hoje se acha pela minha residência nela, e pela concorrência de estrangeiros e de outras pessoas que vêm das extensas províncias de todos os meus estados (...).⁷

No decreto que concede a exclusividade ao São João, novamente a importância da casa é citada: “Querendo que o Real Teatro de São João possa permanecer com a decência e esplendor que convêm ao estado atual da cidade do Rio de Janeiro”.⁸ O mesmo teor marca a decisão que concede uma loteria ao teatro que deve ser construído no Maranhão, “que além de servir para entretenimento ao povo, pode, sendo bem dirigido, concor-



Praça do teatro. Thomas Ender,
O velho Rio de Janeiro através das gravuras de Thomas Ender, s.d.

rer muito para a sua civilização, e para emendar e corrigir os seus costumes: há por bem fazer-lhe mercê de poder anualmente extrair uma loteria”.⁹

Em 1822, quando é criada a comissão que deve examinar o teatro para melhorar seu funcionamento, afirma-se na decisão:

Desejando S. A. R. o príncipe regente que o Teatro de São João possa continuar como dantes no seu exercício e que os habitantes desta cidade não sejam privados de um divertimento que, servindo-lhes de inocente distração dos trabalhos da vida doméstica e pública, pode também concorrer mui eficazmente para reformar os costumes e aperfeiçoar a civilização (...).¹⁰

Quando, no mesmo ano, o Teatro São João precisa ser socorrido por um novo conjunto de extrações de loterias, a justificativa é: “desejando eu proteger este estabelecimento pelos atendíveis e conhecidos motivos por que os teatros são favorecidos em todas as nações civilizadas”.¹¹

Para a criação de um teatro em Campos, novamente uma loteria é concedida, com a ressalva: “lembra (...) às autoridades competentes para se guardar a polícia necessária em tais estabelecimentos, cujo fim deve ser formar, e não corromper os costumes”.¹² Finalmente, após o incêndio no São João, a necessidade de sua reconstrução é justificada da seguinte maneira:

Tomando em consideração que os teatros são em todas as nações cultas

protegidos pelos governos como estabelecimentos próprios para dar aos povos lícitas recreações e até saudáveis exemplos das desastrosas consequências dos vícios, com que se despertem em seus ânimos o amor da honra e da virtude (...).¹³

Não se trata apenas de uma concepção legal da função dos teatros; certamente, a regulamentação jurídica das atividades teatrais é reflexo de uma necessidade de ordem prática, a saber, controlar a vida em sociedade em um local com grandes atrativos. A justificativa civilizatória também pode ser tomada como uma proposta retórica, mas não é exatamente o caso. Desde a chegada da corte portuguesa, diversas providências foram tomadas para a transformação do país em geral e da cidade do Rio de Janeiro em particular: a vinda de artistas estrangeiros para formação de uma escola, a criação de museus, de um jardim botânico, de academias militares e de ciências, a instituição de cursos variados (de primeiras letras, de direito etc.) e outras medidas, entre elas a criação e o funcionamento do teatro. Claro, o espírito civilizador português estava intimamente associado às tradições da corte e, no caso dos teatros, ao pensamento moralista de determinados autores, tais como L. A. Muratori e L. Riccoboni. Assim, cultura e civilização estão, nos casos português e brasileiro deste período, intimamente ligadas à corte e seus espetáculos e a questões morais e religiosas.

Nem sempre, contudo, os rumos tomados pelo teatro estariam de acordo com as propostas apregoadas pelos teóricos. Alguns autores da segunda metade da década de 1820 apontavam “abusos” do teatro e de seu repertório. Veja-se, por exemplo, uma carta de 18 de maio de 1827 enviada ao *Spectador Brasileiro*:

Depois de haver lido em diversos autores que o teatro é a escola dos bons costumes, vou assiduamente às representações da ópera bufa e baile pantomímico, com o fim de conhecer os princípios de moral que contêm os garganteados de um *castrati* (sic), e as piruetas da bela *Heloise*; porém minha assiduidade não me há tornado melhor em costumes, ainda que me persuado haver muito ganhado, debaixo de outros pontos de vista: com efeito vim a saber o que é *rabo de gato*, *pulo de tatu*, *passo de zéfiro* etc., e concebi admiração pelas árias de música italiana que jamais acabam. É verdade que a minha admiração teve por muitas vezes de sustentar terríveis choques, quer por causa dos cantores e cantarinas que de vez em quando deixam escapar notas discordantes de seu peito palpitante e enfraquecido, quer por causa de uma multidão de objetos chocantes postos debaixo dos meus olhos, quer enfim por causa das comodidades que, bem como os mais apaixonados, estimo encontrar em um lugar de reunião pública, onde vou procurar horas de recreio e de descanso.¹⁴

Aqui, as críticas e protestos eram tanto contra o virtuosismo vocal, como contra o repertório em si. Na verdade, são duas coisas intimamente ligadas: o repertório favorece o estrelismo, e este, as “árias intermináveis” e os “garganteados”. Note-se que é uma argumentação tradicional na história da crítica de ópera, revelando uma insatisfação perene e talvez insolúvel. A ópera, gênero híbrido e monstruoso, seria incapaz de cumprir a verdadeira missão do teatro; ou melhor, a ópera, como está, ou como esteve em determinados períodos, seria apenas uma distração, um apelo infundável aos prazeres do ouvido, sem regras próprias. Existe na tradição da história da crítica de ópera um saudosismo constante em relação a períodos “áureos”, como o dos pioneiros do final do século XVI e início do XVII, ou ainda os do início do século XVIII, ou de Gluck e suas reformas. Contudo, justamente esses compositores e suas obras não tiveram exatamente um grande sucesso perante o público. Ou seja, existe uma antinomia incontestável entre o público ignorante e as obras de qualidade. Não parece ser esse o caso do Rio de Janeiro no período estudado. Aparentemente, diante dos registros existentes, o teatro desempenhava sua função recreativa com brilhantura. Quanto à função educativa, a ópera parecia estar liberada de tal fardo, ao menos nesse momento.

Devemos ter em mente que os espetáculos, sobretudo aqueles em homenagem à família real, eram maiores que uma representação teatral. Em diversos

relatos, percebemos que grande parte da cidade do Rio de Janeiro envolvia-se nas festividades mais elaboradas: edifícios eram decorados, iluminavam-se os principais monumentos e ruas, retratos dos soberanos eram expostos, procissões eram realizadas, bandas e pequenas orquestras tocavam, as missas solenes possuíam música, poemas eram recitados ou escritos especialmente para a ocasião, os navios ancorados davam salvas com tiros de canhão. É importante enumerar esses detalhes para entendermos o funcionamento do espetáculo em si e sua íntima relação com a homenagem.

É difícil para a mentalidade contemporânea aceitar, e às vezes até mesmo tolerar, a promiscuidade entre a produção artística e o poder político. Entretanto, a maior parte da história das artes esteve, e às vezes continua, profundamente associada a uma determinada classe e ao poder. Mas ainda nos causa grande estranhamento ler os diversos poemas, libretos e textos em geral escritos em homenagem aos reis, rainhas, príncipes, princesas e demais “grandes do reino”. Aliás, o esquecimento em que se encontra boa parte da produção de óperas e serenatas no Brasil é fruto dessa mesma dificuldade. É estranho notar, mesmo com os usuais problemas de definição de gênero dramático, como parcela significativa da bibliografia sobre o assunto desconsidera a produção dos “prólogos dramáticos” e outras obras do gênero apresentadas no Brasil. A história da ópera italiana também está intrinse-

camente relacionada a comemorações, no entanto, o fato de a *Euridice* de Peri e Caccini ter sido apresentada como parte das comemorações do casamento de Henrique IV e Maria de Médicis não parece incomodar os historiadores, ainda que toda a estrutura do mito antigo tenha sido transformada especialmente para a ocasião.

A homenagem ao rei era uma obrigação dos poetas, não só por necessidade de sobreviver ou por subserviência: o rei é o representante da pátria e por isso deve ser homenageado, e o panegírico representa a gratidão, não a tentativa de se conseguir algo. Como afirma Ruedas de la Serna a respeito da relação entre poetas árcades e o poder real, “Uma das funções da Arcádia era, por isso, a de formar grandes oradores, panegiristas que, dominando os segredos da eloquência, fossem capazes de ‘comover, arrebatado e persuadir’ as pessoas, a fim de contribuir para o engrandecimento da monarquia portuguesa”.¹⁵

O próprio Garção, em sua *Oração terceira* (4 de março de 1763),¹⁶ lembrava que uma das funções dos poetas era eternizar a ação dos bons reis e que os árcades deveriam lançar-se à empreitada de criar poesias para d. José, sobretudo porque era um rei digno de tal homenagem.

Se (a) nós para louvamos o nosso soberano nos fosse preciso tecer elogios mentirosos, invectivas contra os vícios, seria justo o nosso receio. Mas cantar as virtudes verdadeiras, ações notoriamente grandes; efeitos

de clemência, da justiça, da generosidade, não pode deixar de ser uma ação bem aceita daquele ânimo justo, que não costuma deixar a virtude sem prêmio.¹⁷

Feitas essas ressalvas, é possível então examinar o conjunto dos espetáculos no contexto das homenagens. Dentro do próprio teatro, sobretudo em alguns dias de maior comoção pública, a seqüência e o conjunto das homenagens também são significativos: vivas aos soberanos, poesias em comemoração à ocasião, hino nacional, um elogio dramático, a ópera propriamente dita, e nos intervalos apresentações de dança. Nem sempre todos os elementos estavam presentes, mas o conjunto das festividades seguia aproximadamente essa seqüência.

Vale lembrar que, em Portugal, já havia esse tipo de espetáculo, com algumas variações; às vezes, a homenagem e a comemoração estavam embutidas na própria trama da ópera, em outros casos fora dela, através de licenças finais e diversos outros recursos.¹⁸ No Brasil, também no século XVIII, há exemplos de procedimentos como esse. Os dois únicos libretos do século XVIII conhecidos até o momento, referentes a apresentações no Brasil, dão uma idéia clara do que acontecia no teatro em uma noite de homenagem. *Aódia e Drama*, apresentados no Pará em 1793,¹⁹ por ocasião do nascimento da princesa Maria Teresa, filha de d. João e d. Carlota Joaquina, mostram-nos uma seqüência clara da homenagem: as peças, com

música, serviram como prólogo a obras mais longas (não é certa a presença da música), seguidas pela exibição dos retratos dos homenageados, com a clara proposta de tornar presentes os ausentes, e pelos cantos de louvor.

Os dias de comemoração no Rio de Janeiro também eram aproveitados para se publicarem diversos despachos e para a concessão de graças. Note-se que, com isso, a comemoração em si nunca estava restrita à apresentação no teatro; como já se escreveu acima, a celebração ia desde o embelezamento da cidade até a publicação de despachos oficiais. Se Debret reconhecia o enfado nos longos elogios, lembramos que, para outros espectadores, a oportunidade de ir ao teatro e ver de perto a família real parecia sobrepujar qualquer defeito das apresentações.²⁰

Contudo, diferentemente do que acontecia em Portugal no século XVIII, a ópera em si, no Brasil, mantinha suas características. Se nas apresentações da corte em Portugal, pelo menos até a abertura do Teatro São Carlos, as obras eram concebidas diretamente em função da homenagem, não só com licenças e elogios, mas também com a escolha de temas que de algum modo se relacionavam com a ocasião celebrada, no Brasil, seguindo um pouco as modificações ocorridas já no teatro de Lisboa, o corpo central da ópera mantinha-se intacto. Em Lisboa, ainda era possível encontrar exemplos de apresentações em que, quando a família real estava presente, o final, por exemplo, era

mudado, para atender aos costumes da corte.²¹ No Brasil, pelo menos segundo os documentos disponíveis, já se respeitava mais a “integridade” da obra, mas a apresentação de retratos de membros da família real, mesmo quando estavam presentes, ao final dos espetáculos, perpetua uma antiga tradição. Ainda que aqui a função não seja, necessariamente, representar os ausentes, a solenidade é mantida.²²

É importante lembrar que nem todas as datas eram celebradas no teatro, já que alguns aniversários eram comemorados no palácio real, com manifestações na cidade.²³ O beija-mão também acontecia ao final de diversas solenidades. As aparições no teatro aconteciam nas ocasiões mais importantes, como o aniversário do rei, da rainha ou do príncipe herdeiro, mas o calendário não seguia rigidamente as datas. De qualquer maneira, o teatro funcionava de fato como o espaço de sociabilidade por excelência. Maria Graham, em uma passagem de seu diário, afirma: “O dia, como de costume em qualquer ocasião de interesse público, findou no teatro”.²⁴ Vale lembrar que a viajante inglesa esteve no Rio de Janeiro em um período de grande fervor político, mas, segundo os testemunhos de outros escritores, o teatro era mesmo um lugar para a manifestação pública.

Um dado importante para o calendário de apresentações no Rio de Janeiro é que as óperas, pelo menos aquelas de que temos notícia, eram apresentadas nos aniversários da rainha, d. Maria, e de d. João (como príncipe regente ou rei), diferentemente do

que ocorria em Portugal, onde os aniversários e dias onomásticos dos consortes e príncipes em geral eram todos comemorados com apresentações. Isso nos conduz a uma outra questão: o Teatro São João funcionava como um teatro da corte ou tinha as características de um teatro particular? Do ponto de vista jurídico, era um teatro particular, recebia subsídios do Estado, mas deveria realizar suas atividades como qualquer outro empreendimento comercial. O problema é que os dados disponíveis sobre seu funcionamento, da inauguração em 1813 até por volta de 1820, apontam apenas apresentações ligadas à corte. Certamente, houve outras apresentações, mas, de acordo com os documentos, tem-se a impressão de que somente a corte usava o teatro, o que é falso. Há de fato uma mistura entre o domínio privado e o da corte, que se confunde com o próprio Estado. Em Lisboa, até a inauguração do Teatro São Carlos, a maior parte dos espetáculos de ópera acontecia nos teatros da corte (Ajuda, Salvaterra, Queluz), e eram apresentações promovidas e freqüentadas pela família real, contando também com convidados. O São Carlos era um teatro de particulares, freqüentado também pela corte; já no Rio de Janeiro, tudo devia ocorrer no Teatro São João. Assim, os registros de que dispomos nesse primeiro momento dizem respeito apenas a óperas e representações freqüentadas pela corte.

Vejamos agora um caso específico, o primeiro de que se tem uma documentação razoável. Trata-se de *O triunfo da*

América, com música de José Maurício N. Garcia e texto de Gastão Fausto da Câmara Coutinho.²⁵ 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 do aniversário do príncipe regente d. João. Na *Gazeta do Rio de Janeiro* do mesmo dia, nos "Avisos", há a informação de que "saiu à luz *O triunfo da América*, drama que se recitou no Real Teatro do Rio de Janeiro, composto e oferecido a S. A. R. o príncipe regente N. S., por d. Gastão Fausto da Câmara Coutinho".²⁶ No libreto, não há indicação da data de apresentação, mas o Padre Perereca confirma a apresentação do drama no dia 13 de maio.²⁷ A *Gazeta* de 19 de maio, ao comentar a festa do casamento, relata: "À noite houve ópera, a que foram convidados todos os membros do corpo diplomático, e coros de música debaixo das janelas do Real Palácio".²⁸ Não há indicação precisa quanto à obra, ao compositor ou ao libretista, e a redação do texto torna difícil a identificação do local: só os coros foram apresentados sob as janelas do Real Palácio? Tampouco existem no libreto referências ao compositor ou à música, mas no texto há indicações de alguns personagens que cantam, como a Vingança, com a nítida separação entre o recitativo e a ária de partida:

(...) Tão afrontosos títulos vos movam,
Que eu, justa como vós, não soffro
injúrias.

(*canta*)
Sou como o raio
Baixando à terra,
Farpada serra
Faço estalar.
A mágoa extrema,
Que esta alma encerra,
Exige guerra,
Quer-se vingar.
(*vai-se*)²⁹

O mesmo para a América:

Vai doce Gratidão, que eu já te sigo.
(*canta*)
A negros desgostos,
Pungentes fadigas,
Promessas amigas
Vão hoje dar fim.
Renascem as d'oiro
Idades antigas,
Ó príncipe abrigas
Teus fados assim.
(*vai-se*)³⁰

A indicação dos coros nas páginas 29, 31 e 32 também indica a presença de música no espetáculo. Em nenhum documento foram encontradas referências ao compositor, mas Cleofe Person de Mattos indica o nome de José Maurício Nunes Garcia.³¹ Sérgio Dias transcreveu a partitura do Palácio de Vila Viçosa, que indica ser autógrafa.³² Jean-Baptiste Debret dá a seguinte informação: "As conveniências políticas determinaram, em fins de 1810 (sic), o casamento da princesa dona Maria Teresa, filha mais velha de d. João VI, com o infante dom Carlos de Espanha, seu primo (...). Houve representação de gala no teatro real e profusa iluminação em toda a cidade".³³

Trata-se do primeiro texto conhecido para teatro de autoria de Gastão Fausto da Câmara Coutinho, depois responsável, entre outros, pelo *Juramento dos Numes*.⁵⁴ Pelo que se depreende do conjunto de seus escritos, o autor estava intimamente ligado a uma tradição calcada nas poéticas clássicas, com especial interesse na *Ars poetica* de Horácio. É igualmente possível perceber, a partir de seus textos, um extenso conhecimento de variados autores, inclusive de libretistas e teóricos da ópera. O autor não escreveu exatamente libretos de óperas, ou pelo menos não teve a intenção de qualificar seus textos para o teatro com cenas de música dessa maneira.

O triunfo da América é um drama para se recitar; trata-se de um “drama” por conter ação das personagens Fado, América, Vingança, Poesia, Gratidão e as Parcas. A ação propriamente dita é antecedida por um elogio ao príncipe regente. Uma preocupação constante em diversos textos desse período era Napoleão e as conseqüências das guerras na Europa, como pode ser verificado nos artigos da *Gazeta do Rio de Janeiro*. No caso do *Triunfo*, o “Tirano Usurpador” aparece no elogio para ser contraposto à figura de d. João, que soube conduzir o povo lusitano a um destino melhor. É precisamente este o tema da obra: diante das atrocidades regicidas e expansionistas dos franceses, a transferência da corte para o Brasil surge como um feito valoroso a ser cantado.

A Vingança surge e se diz responsável pelo fim de Tróia e pela conseqüente fun-

dação de Roma, além de outras realizações. Já aqui é possível pensar na vinda da corte como o auspício de uma nova Roma. No encontro com a América, esta diz não querer a presença da Vingança em suas terras, para em seguida narrar um estranho sonho em que, entre outras coisas, apareceu-lhe um deus anunciando a chegada da corte. Novamente, a América diz que sua terra é de pureza, e que a Vingança não tem lugar. Em outra cena, surge a Gratidão narrando seu sofrimento: ela havia escolhido a grande pátria das letras, a França, a “nova Atenas”, como refúgio, mas lá encontrou apenas regicidas. O sofrimento é deixado de lado por causa da comemoração e da homenagem a d. João. O Fado ordena que a Poesia cante os feitos do monarca, para que nunca sejam esquecidos:

Não vinga o nome dos heróis
prestantes
Se a musa esquiva lhe denega
encômios,
Se apiedada não vai no délio bosque;
No momento fatal que iguala os entes,
Seus feitos ilustrar, bordar seus fados
Com lápis diamantino, em prancha
de ouro;
Quantos, quantos heróis de glória
dignos,
Antes dos Titos, antes dos Trajanos,
Jazem nas sombras de perpétua noite,
Porque a musa não quis remissa e
frouxa
Dar-lhes renome no porvir cerrado!⁵⁵

A Poesia está receosa e vacila, pois sabe que tudo é corrompido pelo Fado.

Este afirma que tudo mudou; a Vingança quer entender o que se passou, e o Fado explica:

Os mistérios recônditos que palpo
Vedados aos mortais, e a ti vedados,
De aparentes matizes se ataviam,
Nos sorrisos do bem, o mal se encobre,
Dos reverses do mal, o bem ressurge.³⁶

Assim, da grande transformação, a princípio percebida como um mal, surge a possibilidade de um futuro promissor:

Daqui dentre os dois rios espaçosos
Que não temem rivais, e os não conhecem,
Por todo o continente, e além dos mares,
Se mova o leme do governo luso,
Daqui nasça a cadeia portentosa
De nunca ouvidas, prósperas façanhas,
Tais os meus planos são, e assim o ordene.³⁷

A ordem final do Fado é que a Vingança destrua os franceses, ao mesmo tempo em que prevê um feliz retorno a Portugal:

Tempo virá (que o Fado é competente
Futuros revelar) em que risonho
Volvas do Tejo às lúcidas areias;
Lá te esperam mandando a vista 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.³⁸

O texto não se distancia da grande tradição em que episódios da história recente são transportados a uma outra dimen-

são, na qual personagens alegóricos decidem os destinos dos governantes e da humanidade. Diferentemente das óperas em que se busca um espelhamento entre as personagens, a ocasião e os homenageados,³⁹ aqui a relação é mais direta. O universo em que a ação se desencadeia é mitológico e alegórico, mas as citações e referências aos homenageados e criticados são nominais. Paiva, nos discursos, uma teoria do bom monarca e das boas ações do governo, sempre contrapostas aos excessos da tirania, cujo exemplo maior é Napoleão. São igualmente lembrados, na última cena, os portugueses ilustres e corajosos no combate aos franceses; novamente, tais homens são comparados a deuses da mitologia. Note-se que, apesar de o espetáculo ter sido apresentado também como homenagem a um casamento, não se faz referência a isso.

Na verdade, no decorrer do texto, existe pouca ação; as falas são extremamente discursivas e a ação torna-se mais lenta. A proposta do espetáculo é a homenagem: desde o início, com a citação do trecho das *Bucólicas*,⁴⁰ passando pelo elogio, seguindo os diversos discursos de exaltação a d. João e aos portugueses, o objetivo é dar um sentido preciso e positivo à transferência da corte. O “trunfo” da América é justamente a grande transformação e o novo início que poderia significar a presença da corte no Rio de Janeiro. A América apresenta-se como uma terra pura, talvez inculta, uma “selvática bruteza”, na fala da Vingança, mas o lugar de um novo começo. Isso

não deve ser lido como um afago aos habitantes do Brasil ou uma consolação para os males da corte; nas diversas interpretações do significado da vinda dos portugueses para a colônia, sabe-se que a vontade de construir um novo império com sede na América já era um plano antigo, que, nesse novo momento, poderia ser realizado.

As partes musicais são a ária da América (“A negros desgostos”), o coro da cena cinco (“Ó príncipe regente”) e o coro final (“Salve ditoso”). A ária da Vingança perdeu-se ou não foi escrita. A lista dos “atores” indica nomes ligados ao teatro recitado;⁴¹ sabe-se, contudo, que eles cantavam, e a ária da América indica a necessidade de uma boa cantora. O espetáculo terminava, segundo a indicação do libreto, com o cenário

representando a cidade do Rio de Janeiro, a esquadra portuguesa fundeada, ouvindo-se a salva de tiros das fortalezas, e finalmente com a exposição dos retratos da família real.

A ópera era um dos elementos centrais na vida social carioca, tanto por estar envolvida com cerimônias da corte, como por sua capacidade de atrair o público. Mesmo com a escassez de documentos relativos a outras apresentações, é possível supor que os espetáculos de ópera tinham grande repercussão junto aos freqüentadores dos teatros cariocas. O próprio fato de, após o incêndio do Teatro São João, terem sido montadas “Academias de Música”, em uma sala improvisada nas ruínas, revela que as pessoas acorriam às apresentações e, de certa



HIDEAU D'AVANT SCÈNE EXÉCUTÉ AU THÉÂTRE DE LA COUR, POUR LA RÉPRÉSENTATION D'APPARAT,

Pano de boca executado no Teatro da Corte para a coroação de d. Pedro I.
Jean-Baptiste Debret, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, 1834-1839

maneira, delas precisavam. Para a corte portuguesa, a necessidade era patente: desde o século XVIII, espetáculos de ópera estiveram intimamente ligados ao calendário da família real e, conseqüentemente, do Estado português. Mesmo no Brasil, enquanto colônia que aos poucos saía de um longo período de dormência, a corte quis ver seus espetáculos representados; e mais, não satisfeito com as instalações da Casa da Ópera, d. João promove a construção de um novo teatro. Para um observador a distância, as contradições da empreitada parecem óbvias; talvez também o fossem na época, mas esse quase inexplicável desejo de ópera italiana e de espetáculos em português parecia sobrepor-se aos vari-

ados problemas econômicos e políticos. O controle da qualidade dos espetáculos, ou pelo menos a intenção, estava igualmente presente, e coube, em determinado momento, a Marcos Portugal. Figura curiosa do mundo operístico, o compositor, que saiu de Portugal para a Itália, depois retornando à terra natal, veio ao Brasil para nunca mais compor uma ópera. Boa parte dos documentos relativos a todos esses assuntos desapareceu, deixando espaço para diversas conjecturas e questões ainda não solucionadas. Sempre resta a impressão de ter existido mais do que conhecemos, e não é sem prazer que verificamos a forte presença da ópera em um momento tão conturbado da história do Brasil.

N O T A S

1. Este artigo faz parte de uma pesquisa mais ampla sobre a ópera da corte portuguesa no Brasil, financiada pela Fapesp (processo nº 99/06621-8).
2. Para detalhes sobre o repertório, cf. KÜHL, Paulo Mugayar. *Cronologia da ópera no Brasil: século XIX* (Rio de Janeiro). Campinas: Cepab-IA-Unicamp, 2003. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf>>. Acesso em: 4 out. 2007.
3. Os gêneros poéticos e musicais das obras de homenagem inserem-se numa longuíssima tradição de inspiração italiana cujo modelo fundamental fora sempre Metastasio. Quais então os critérios a serem considerados na tentativa de classificar as obras? A presença de seres mitológicos? A presença da homenagem? O tama-

- nho do espetáculo? O número de atos? O conteúdo alegórico? Para detalhes, cf. JOLY, Jaques. *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731-1767)*. Clermont-Ferrand: Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, 1978.
4. Cf. LIMA, Valéria A. Esteves. *A viagem pitoresca e histórica de Debret: por uma nova leitura*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2003.
 5. Para detalhes sobre os teatros cariocas, antes e depois da chegada da corte, cf. CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004; LIMA, Evelyn F. W. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.
 6. ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865, uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro: Coleção Sala Cecília Meireles, 1967. Títulos recentes sobre a música no período são: GIRON, L. Antônio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte*. São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro, Ediouro, 2004; MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro, 1808-1821*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2001; PACHECO, Alberto J. V. *Cantoria joanina: a prática vocal carioca no início do século XIX sob influência da corte portuguesa*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2007.
 7. Decreto de 28/05/1810.
 8. Decreto de 30/08/1817.
 9. Decisão nº 41 de 13/09/1817.
 10. Decisão nº 48 de 22/05/1822.
 11. Decreto de 26/12/1822.
 12. Decisão nº 10 de 25/01/1823.
 13. Decreto de 26/08/1824.
 14. Carta de leitor publicada no *Spectador Brasileiro*, em 18/05/1827, assinada por O Conseqüente.
 15. RUEDAS DE LA SERNA, Jorge Antonio. *Arcádia: tradição e mudança*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 19.
 16. GARÇÃO, Correa. *Obras poeticas e oratorias*. Roma: Typographia dos Irmãos Centenari, 1888. p. 503-512.
 17. GARÇÃO, Correa. op. cit. p. 509.
 18. Para detalhes, cf. KÜHL, Paulo Mugayar. *Os libretos de Gaetano Martinelli e a ópera de corte em Portugal (1769-1795)*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 1998.
 19. ARAGÃO E LIMA, José Eugênio de. *Aódia*. Drama recitado no Teatro do Pará antes da ópera nele representada pelos auxiliares do regimento denominado da cidade em aplauso do fausto nascimento de Sua Alteza Real A Sereníssima Senhora d. Maria Tereza Augusta sucessora do reino e dos domínios de Portugal. Lisboa: Oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1794. Do mesmo autor: *Drama*. Recitado no Teatro do Pará ao princípio das óperas e comédia nele postas pelo doutor juiz presidente da Câmara, e vereadores, do ano de 1793. Em aplauso do fausto nascimento de Sua Alteza Real A Sereníssima Senhora d. Maria Tereza Princesa da Beira e Presuntiva herdeira da coroa de Portugal. Lisboa: Oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1794. Ambos os textos podem ser lidos em versão eletrônica na página <<http://www.iar.unicamp.br/cepab/libretos/libretos.htm>>.
 20. Cf. Maria Graham, que em seu *Diário* manifesta a curiosidade de conhecer o príncipe e a princesa no teatro. GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1990. p. 220-221.
 21. Ruders, narrando suas experiências em Lisboa, descreve seu espanto diante da mudança do final na ópera *Gli Orazi e i Curiazi*: "A Catalani entrou nela (a tragédia) pela primeira vez mas nessa noite estava incomodada no peito e quase sem voz. O final da peça surpreendeu-me, embora eu soubesse que ela era dada em honra de S. A. R. o príncipe regente. Precisamente no momento em que Marcus Horatius (Prann), no

auge da cólera, devia apunhalar a irmã Horatia (Catalani), apareceu a imagem do regente de Portugal, ao fundo, num transparente, e essa aparição produziu um tal efeito que Prann já não pôde matar a Catalani, e que Crescentini, anteriormente assassinado por ele, surgiu em cena, juntamente com toda a companhia: atores, atrizes, dançarinos e dançarinas, entre as quais La Hutin, representando não sei que deusa casta, se fazia notar pelos seus longos cabelos flutuantes, que lhe chegavam às curvas das pernas, e que ao dançar espalhavam por todo o teatro uma nuvem de pó. E assim, após um momento de canto e dança, entremeados de genuflexões, caiu o pano, pondo fim a toda essa balbúrdia. / Para dar ensejo aos demais habitantes da cidade, de ver como as coisas se passam diante da corte, ao dia seguinte foi levado à cena o mesmo espetáculo, com a mesma soberba iluminação e o mesmo a-propósito final, só com a diferença de ser pago” (carta de 24/11/1801). RUDERS, Carl Israel. *Viagem em Portugal: 1798-1802*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981. p. 240.

22. Não se conhecem os retratos expostos. Provavelmente, eram pinturas ou desenhos realizados em tecido, uma vez que quadros a óleo deviam ser muito grandes para serem vistos pelo público; além disso, a iluminação do teatro provocaria muitos reflexos nas obras, dificultando ainda mais a visão.
23. A *Gazeta do Rio de Janeiro*, em tais ocasiões, usava um texto que mais parecia uma fórmula: “Concorreu ao paço o corpo diplomático e grande número de pessoas das classes mais distintas para terem a honra de cumprimentarem a SS. AA. RR. por tão dignos motivos; pelos quais estiveram embandeiradas as fortalezas e embarcações surtas neste porto, e deram as salvas de costume”.
24. GRAHAM, Maria. op. cit. p. 218.
25. O libreto pode ser lido em COUTINHO, Gastão F. da C. *O triunfo da América*. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1810. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/cepab/libretos/triunfo.htm>>. Acesso em: 4 out. 2007.
26. *Gazeta do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 13 maio. 1810, Seção Avisos.
27. SANTOS, Luiz Gonçalves dos (Padre Perereca). *Memórias para servir à história do reino do Brasil*. t. I. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1981. p. 255.
28. *Gazeta do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 19 maio 1810.
29. COUTINHO, Gastão F. da C. op cit. p. 16.
30. *ibidem*, p. 20.
31. Cf. MATTOS, Cleofe P. de. *José Maurício Nunes Garcia: biografia*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1997. p. 76.
32. In: BERNARDES, Ricardo (org.). *Música no Brasil: séculos XVIII e XIX*. v. III: Corte de D. João VI. Obras profanas de José Maurício Nunes Garcia, Sigismund Ritter von Neukomm, Marcos Portugal. Rio de Janeiro: Funarte, 2002. p. 69-89.
33. DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. t. III. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1989. p. 60.
34. Enquanto não for encontrado um libreto da *Ulissea*, atribuído por C. P. de Mattos ao autor, a lista de suas obras é a seguinte: *Parabéns ao príncipe regente nosso senhor e à pátria pelos presságios felizes da restauração de Portugal*. Dedicados ao sereníssimo senhor infante Almirante general pelo autor d. Gastão Fausto da Câmara Coutinho, primeiro-tenente da Real Armada. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1808; *O triunfo da América*. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1810; *O juramento dos Numes*. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1813; *Resposta defensiva e analítica à censura que o redator do Patriota fez ao drama intitulado O juramento dos Numes*. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1813; *Recenseamento ao pseudo-exame que o redator do Patriota fez à Resposta defensiva e analítica do autor do Juramento dos Numes (...)*. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1814; *O challe* (Drama familiar em dois atos). Lisboa: Imprensa de Alcobia, 1823; *O estalajadeiro de Milão* (Drama joco-sério em três atos). Lisboa, 1824; *Leonide* (Comédia famosa intitulada (...), em três atos). Lisboa: 1823; *Paráfrase da Epístola aos Pisões, comumente denominada Arte poética de Quinto Horacio Flacco, com anotações sobre muitos lugares*. Lisboa: Typographia de José Batista Morando, 1853.
35. COUTINHO, Gastão F. da C. op cit.
36. *idem*.

37. idem.

38. idem.

39. Cf. JOLY, Jacques. Un'ideologia del sovrano virtuoso. In: *Dagl'Elisi all'inferno: il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*. Florença: La Nuova Italia, 1990. p. 84-94.

40. "De ti o início, a ti o fim; os cantos que encetei / a teu mandado, aceita-os; dá que em torno às tuas tēmporas / deslize, de permeio à hera, o louro da vitória". In: VIRGÍLIO. *Bucólicas*. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: Ed. da UNB, 1982. p. 129.

41. O Fado, Domingos Botelho; A América, Joaquina Lapinha; A Vingança, Rita Feliciano; A Poesia, Francisca de Assis; A Gratidão, Maria Cândida.

Recebido em 05/10/2007

Aprovado em 25/10/2007