



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

GT HISTÓRIA DAS ARTES DO ESPETÁCULO - HIBRIDISMOS,  
INTERDISCIPLINARIDADES E PRÁTICAS INTERCULTURAIS NA CENA  
EXPANDIDA

## PRESENÇA DA LÍRICA ITALIANA NA FORMAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XIX

*PÉRICLES VANZELLA AMIM*

AMIM, Péricles Vanzella. **Presença italiana na formação do teatro brasileiro na primeira metade do século XIX**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Doutorado; Paulo Merísio; Maria de Lourdes Rabetti.

FAPERJ (DSC 10).

### RESUMO

A circulação de músicos estrangeiros no Rio de Janeiro joanino foi importante para o estabelecimento de uma prática de corte, para sustentar a demanda de música e, sobretudo, ajudar a construir um novo gosto, baseado em práticas cortesãs. A vinda dos cantores castrados, o serviço prestado por Marcos Portugal e a vinda de Sigismund Neukomm foram acontecimentos que transformaram a ideia da criação e recepção musical e, com isso, participaram da formação do nosso teatro musicado.

**Palavras-chave:** formação do teatro brasileiro: relações Itália-Brasil: teatro musicado.

**Presencia italiana en la formación del teatro brasileño en la primera mitad del siglo XIX.**

### RESUMEN

La circulación de músicos extranjeros en el Rio de Janeiro durante el periodo Joanino fue importante para el establecimiento de una práctica de corte, para sustentar la demanda

- 2395 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

de música y, sobretudo, ajudar a construir un nuevo gusto, basado en práctica cortesanas. La venida de cantores castrados, el servicio prestado por Marcos Portugal y la venida de Sigismund Neukomm fueron acontecimientos que transformaran la idea de creación y recepción musical y, con esto, participaran de nuestro teatro musicado.

**Palabras clave:** formación del teatro brasileño: relaciones Italia-Brasil: teatro musicado

### **Italian presence in the formation of Brazilian theater in the first half of the nineteenth century**

#### **ABSTRACT**

The circulation of foreign musicians in Rio de Janeiro during the Joanine period was important for the establishment of a court practice, to supply the demand for music and, overall, to help build a new taste, based in courtesan practices. The coming of Castratos, the service provided by Marcos Portugal and the coming of Sigismund Neukomm were events that transformed the idea of musical creation and reception and, with that, they were part of the formation of our musical theater.

**Key words:** brazilian theater formation: Italy-Brazil relationships: musical theater

No Brasil colonial, particularmente, a articulação de culturas fez surgir características próprias, em ocasiões e espaços de audiências também característicos; reorganizou formas de relacionamento profissional e diletante e, sobretudo, formou uma coletividade de ouvintes/espectadores singular. Os caminhos são complexos e abrangentes. Entretanto, signo e comportamento fazem parte de um mesmo processo social, de mudanças e de articulações. (MONTEIRO, 2010, 80)

Abordar o teatro brasileiro do século XIX implica em olhar atentamente para as tradições teatrais que perpassaram e compuseram este período, estabelecendo interações de

- 2396 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

diferentes ordens, volumes e frequência. Dentre nossas principais referências, França (objeto de alguns estudos e inúmeras menções, especialmente relativos à segunda metade do século), Itália e Portugal assumem papel importante, pela consistência e desdobramentos de sua presença.

Definir “brasileiro” e “português” nestes tempos talvez seja uma tarefa um tanto complexa. Éramos parte do império, uma extensão “além-mar” dos domínios de Portugal, com quem, inclusive, mantínhamos intercâmbio constante – tema do livro “Rotas de Teatro: entre Portugal e Brasil” (WERNECK e REIS, 2012). Sobre a presença italiana, ela se faz notar mesmo antes do período mencionado, ainda na segunda metade do século XVIII: a lírica.

Obra de referência sobre a história da música no Brasil do século XIX, *Francisco Manuel da Silva e seu Tempo; 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*, de Ayres de Andrade (1967), descreve como o único edifício teatral existente no Brasil de 1767<sup>i</sup> já abrigava uma companhia de mulatos a executar “vários trechos dos grandes mestres da Itália” (ANDRADE, 1967, 63). Cerca de 10 anos mais tarde, este teatro ganhará o epíteto de Ópera Velha, em oposição à Ópera Nova, futuro Teatro Régio, construída atrás do atual Palácio Tiradentes, na praça XV. Neste novo teatro, que posteriormente passará a ser também o único da cidade,

o repertório constava quase que exclusivamente de peças dramáticas, sobretudo do Judeu [Antônio José], que eram muito apreciadas. A música servia para dar início aos espetáculos e preencher os intervalos, quando não participava da representação sob forma de trechos instrumentais ou vocais, intercalados no texto das peças. A ópera propriamente dita, esta era mais rara. Demandava recursos técnicos e artísticos que a cidade ainda não estava em condições de fornecer. Sabido é, entretanto, que tentativas foram feitas no sentido de dar a conhecer ao público o gênero. (ANDRADE, 1967, 66)

- 2397 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Nesta passagem temos duas informações interessantes para nosso tema: em primeiro lugar, como a música já se mostra parte integrante, presença constante no teatro muito antes da categorização de gêneros musicados no Brasil. Em segundo, como já se almejava, na segunda metade do século XVIII, isto é, antes mesmo da maior presença estrangeira que atingiria o Rio de Janeiro em função da transferência da capital imperial para cá, um maior contato com o gênero italiano – que pressupõe, naturalmente, um maior contato com a língua, a melodia, o gestual, a entonação dos atores da península.

Mesmo após a vinda da corte portuguesa (1808), a Ópera Nova permanece como o único teatro da cidade, até 1813. Nela, uma ópera agora nacional é posta em cena, em 1809, com título e libreto em italiano. “Desse modo, pôde a bela *peça em música* de José Maurício, *Le Due Gemelle*, ser cantada na data aprazada, a 17 de dezembro, no teatro de Manuel Luís e não no S. João, como se acreditava” (ANDRADE, 1967, 69). Mais uma vez, vemos nosso teatro efetivar-se através da relação com a música (e ainda sem gênero aparente, ou estipulado). E nesta relação, a Itália mantém-se ponto de referência.

Em 1813, inaugura-se a edificação encomendada por D. João, o Real Teatro São João. A partir de então nosso palco – na ausência de uma tradição teatral propriamente dita, que será gradativamente formada por estes intercâmbios – passa a ser ocupado por diversas companhias estrangeiras que por aqui farão turnê. A primeira temporada lírica no Rio de Janeiro, ainda segundo Ayres de Andrade (1967, 112), ocorre de 1814 a 1824, ano em que o Real Teatro São João sofre o primeiro incêndio, e ganha o novo e mais conhecido nome, Imperial Teatro São Pedro de Alcântara. “É o período que cabe chamar de iniciação do Rio de Janeiro no gênero de espetáculo que irá empolgar o seu público anos mais tarde” (ANDRADE, 1967, 112). No espaço destes 10 anos, inúmeras companhias estrangeiras passarão por nosso palco, moldando o olhar brasileiro sobre a cena.

- 2398 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Neste quadro teatral carioca das primeiras décadas do século XIX, onde a lírica italiana cai no gosto do público, emerge o questionamento sobre a natureza desta interação teatro-musica, Italia (ainda não unificada) - Brasil, de que maneira ela começou e como alcançou o ponto que acabamos de descrever. Como vimos, esta presença, mesmo tímida, remonta à segunda metade do século XVIII, no Rio de Janeiro. E algumas razões para a sua entrada no cenário nacional, para além de um projeto civilizatório, podem ser encontradas na formação dos músicos portugueses, estes que serão trazidos pela Corte para servirem de referência ao público de sua colônia recém promovida à capital do império.

Metastasio começa a ser encenado em Portugal em 1737, “consolidando o estabelecimento da ópera italiana naquele país, no contexto de um processo de italianização musical iniciado na década anterior”. (BUDASZ, 2008, 08).

Sabe-se que a Itália foi presença destacada na formação musical portuguesa no século XVIII. Na primeira metade deste século, sob o reinado de D. João V (1707-1750), músicos italianos eram contratados para a Capela Real, lugar de referência em termos de música na corte portuguesa, enquanto músicos e copistas portugueses eram enviados a Roma para estudar.

Com a criação do Seminário Patriarcal (1713), “principal escola de música portuguesa no século XVIII” (CARDOSO, 2008, 31), foram estes compositores de retorno de Roma que passaram a dar aulas e formar a nova geração de músicos portugueses.

Motivações antes de tudo religiosas – ou seja, as intenções do rei de Portugal de seguir fielmente a liturgia papal – foram as responsáveis pela verdadeira invasão de músicos italianos em Portugal durante o século XVIII. Copistas foram enviados a Roma com a tarefa de copiar os livros com o repertório praticado no Vaticano.

- 2399 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

Músicos italianos foram contratados para a Capela Real portuguesa, entre eles Domenico Scarlatti (1685-1757), um dos maiores representantes da Escola Romana. Segundo Manuel Carlos de Brito, eram encontrados na Capela Real de Lisboa, em 1730, um total de 26 cantores italianos (CARDOSO, 2008, 31)

Na segunda metade do século, o modelo do barroco eclesiástico romano foi suplantado pela Escola Napolitana, mas a Itália como referência musical e a prática de envio e contratação se mantiveram. No governo de José I (1750-1777), a ópera consolidou-se como uma das principais atividades artísticas da aristocracia portuguesa<sup>ii</sup>, sob o controle da nova burguesia mercantil (CARDOSO, 2008, 32), e as interseções entre a Capela Real e o teatro de ópera se intensificaram: “os músicos que tocavam na capela eram os mesmos que tocavam na ópera. O repertório alterou-se; afinal, aqueles que frequentavam a igreja queriam ouvir o mesmo tipo de música ouvida no teatro” (CARDOSO, 2008, 33).

Ao enviar compositores portugueses para estudar em Roma e contratar músicos da Capella Giulia, o rei não previa que cantores, instrumentistas e compositores logo promoveriam a interação também no campo da música dramática. (BUDASZ, 2008, 07)

Um dos bolsistas enviados a Nápoles e que depois tornou-se professor do Seminário Patriarcal foi Souza Carvalho (1745-1798). Formando toda uma geração de compositores ao estilo napolitano, um dos alunos de Souza Carvalho no Seminário Patriarcal foi Marcos Portugal (1762-1830).

Ao lado de Sigismund Neukomm e Jose Mauricio Nunes Garcia, Marcos Portugal é tido pela historiografia musical como figura de referência para a formação musical (e, no que tange nosso interesse, teatro-musical) brasileira.



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

Marcos Portugal (1762-1830) começa os seus estudos de música em 1771, aos 9 anos, no Seminário Patriarcal de Lisboa. Fez rápidos progressos no estudo da composição, canto e órgão. Sua primeira obra de que se tem notícia e de 1776, um *Miserere* a quatro vozes e órgão, que figura no catálogo das suas composições.

Em 1780, o jovem de 18 anos começou a compor música litúrgica para as funções da Santa Igreja Patriarcal. Depois de ter sido admitido na Irmandade de Santa Cecília, em 23 de julho de 1783, acumulou a atividade exercida na Igreja Patriarcal com a de Maestro no Teatro de Salitre, para o qual compôs entreatos, elogios (para celebrar aniversários reais), e farsas em português. Outra atividade importante deste período são as encomendas para as festividades religiosas celebradas nas várias capelas reais, com incidência particular em Queluz, residência da família real.

Na segunda metade da década de 1780 passou a assinar Marcos António da Fonseca Portugal (apelidos de sua mãe Joaquina Teresa Angélica também utilizados pelos seus irmãos), e a usar os títulos de "Mestre de Música do Teatro do Salitre", e "organista e compositor da Santa Igreja Patriarcal".

O folheto que se imprimiu, do *Idílio aos felicíssimos anos da Senhora Infanta D. Carlota Joaquina*, representado no Teatro de Salitre a 25 de abril de 1788, diz: "O *Idílio composto por José Procopio Monteiro, cómico do mesmo teatro. Musica de Marcos António da Fonseca Portugal, mestre de musica do mesmo teatro, e organista compositor da Santa Igreja Patriarcal*" Algumas destas obras foram escritas por ordem régia para serem executadas na Patriarcal e na capela do paço de Queluz. Em 1788 compôs a música de uma oratória em italiano, de Luís Torriani, e dedicada à Senhora da Conceição. Foi nesta época que adquiriu entre nós grande fama de compositor; a música que escrevia para o Salitre agradava muito, e tornava-se popular, como a do *Novo entremez da Castanheira ou a Brites Papagaia*, que teve grande popularidade.

- 2401 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Em 1792 começou a publicar-se o *Jornal de Modinhas*, que nos seus primeiros números trouxe também algumas modinhas, composições do ilustre maestro, as quais tiveram muita voga nas salas. Neste mesmo ano vai para Itália, onde permanece por 8 anos financiado pela coroa portuguesa, alcançando uma notável fama.

Fixou residência em Nápoles, que era então o principal centro do ensino de música na Itália, e para lá iam todos os pensionistas portugueses, que no seminário haviam aprendido os princípios da escola napolitana. Durante os oito anos que passou na Itália (de 1792 a 1800), Marcos Portugal viu encenarem-se, em diversos teatros, todos com êxito, vinte e uma de suas óperas. A última que se cantou foi em 14 de fevereiro de 1800, no *Scala*, de Milão: *I Sacrifici d'Ecate o sia Idante*.

Entre 1793 e a segunda década do século XIX, houve cerca de 400 estreias e reposições (o que implica milhares de representações) em mais de 100 cidades, incluindo Lisboa, Viena, Paris, Londres, S. Petersburgo e Rio de Janeiro.

Quando regressou a Lisboa, em 1800, já com reputação, foram-lhe oferecidos dois dos mais importantes cargos musicais do reino: Mestre de Solfa no Seminário Patriarcal (cessando as funções de organista) e maestro do Real Teatro de São Carlos. E não só: foi Mestre de Música dos infantes Maria Isabel (nascida em 1797), Pedro (nascido em 1798), Maria Francisca (nascida em 1800) e Isabel Maria (nascida em 1801). Estas nomeações atestam a confiança e elevada admiração que o Príncipe Regente tinha por Marcos Portugal e sua obra.

Por solicitação do Príncipe Regente (futuro Rei D. João VI), o agora celebre músico português embarca com o seu irmão Simão Portugal (também ele compositor de música sacra) para o Rio de Janeiro, onde chega a 11 de Junho de 1811.

- 2402 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)





## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

No Brasil, o Príncipe Regente organizou a música de acordo com os moldes que existiam em Lisboa, nomeando para Mestre da Capela Real o Padre José Maurício Nunes Garcia, e mandando vir de Portugal cantores e instrumentistas. Marcos Portugal foi nomeado Mestre de Suas Altezas Reais e incumbido de compor a música para as ocasiões de maior significado religioso, social ou político, em que o Príncipe Regente estivesse presente.

As primeiras músicas que compôs foram uma grande missa a quatro vozes e orquestra completa, e umas matinas para a festa do Natal. Em 12 de outubro de 1813, aniversário natalício do príncipe D. Pedro, inaugurou-se o grandioso teatro de São João, construído à semelhança do Teatro de São Carlos, de Lisboa, e a peça alegórica representada nessa ocasião foi obra de Portugal, intitulada *O Juramento dos Numes*. No mesmo teatro cantaram-se depois muitas das suas outras antigas óperas. Neste mesmo ano ocupa o cargo de maestro no novo Real Teatro de São João.

Marcos Portugal exercia funções complementares às do Padre José Maurício, enquanto responsável pela organização da música para as festividades religiosas ao longo do ano litúrgico.

A situação da música na Capela Real alterou-se radicalmente com o regresso da Corte para Portugal e com a Independência do Brasil em 1822. Não só regressaram alguns dos músicos ao serviço do Rei de Portugal (mas não os castrados), como a falta de dinheiro originou crescentes cortes orçamentais que, para além da diminuição do número das cerimónias de gala, resultaram na degradação do nível musical das funções da Capela Imperial.

Com a independência do Brasil em 1822. Marcos Portugal decidiu manter-se no Rio de Janeiro servindo o novo monarca, D. Pedro I, que tinha sido seu aluno. Foi encarregado do ensino da música a Suas Altezas Imperiais, as filhas de D. Pedro: D. Maria da Glória e D. Januária Maria.

- 2403 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Adquiriu a nacionalidade brasileira e compôs um Hino da Independência cantado nas comemorações do 7 de Setembro durante várias décadas. Marcos Portugal veio a falecer no Rio de Janeiro a 7 de Fevereiro de 1830.

Segundo as obras consultadas, para além de irradiador de um “italianismo” (MONTEIRO, 2010, 95) musical no Brasil, Marcos Portugal foi também uma presença que fez orbitar em torno de si duas outras figuras e estilos musicais nucleares na história de nosso teatro musicado: Sigismund Neukomm e Jose Mauricio Nunes Garcia (do qual já falamos um pouco). Se Marcos Portugal trouxe um “italianismo” napolitano, coube a Sigismund Neukomm trazer o

“classicismo” vienense (MONTEIRO, 2010, 95).

Nascido em Salzburgo, Áustria, em 1778, Sigismund Ritter von Neukomm foi organista, compositor, regente, teórico e crítico. Iniciou seus estudos musicais aos 7 anos com o organista Franz Weissauer, aprendendo posteriormente teoria com o compositor Johann Michael Haydn (1737-1806). Segue paralelamente os cursos de filosofia e matemática na Universidade de Salzburgo, tornando-se ali o organista da Igreja e posteriormente Mestre Coral do teatro da Corte (1796).

Em Viena estuda, de 1797 a 1804, com Joseph Haydn (1797-1809), irmão de seu antigo professor, período no qual leciona, entre outros, para o filho de Mozart. Em 1804 parte para São Petersburgo, tornando-se Mestre de capela do Teatro Alemão. Em 1809 fixa residência em Paris, onde sucede Jan Dussek como pianista residente da casa do Príncipe de Talleyrand, ministro dos negócios estrangeiros da restaurada monarquia francesa. Neukomm viajou incessantemente até seus últimos anos de vida, mantendo amizade com importantes personalidades do período. Faleceu em Paris, em 1858.

- 2404 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

Newkomm é tido como um compositor de transição entre o período Clássico e o Romântico, e conhecido como o pupilo preferido de Joseph Haydn. Sua profunda admiração tanto por Haydn quanto por Wolfgang A. Mozart faz com que, em sua época, difundida a obra desses mestres tanto na Europa quanto na América do Sul. Além de reger suas peças, sua veneração por Haydn transparece nos arranjos de trabalhos compostos pelo seu professor e em grande parte com o consentimento deste. Haydn endossa arranjos de Neukomm como *A Criação*, *O retorno de Tobias* e *Ariadne auf Naxos*.

Sua estadia brasileira se inscreve na história da vinda da corte portuguesa ao Brasil no início do século XIX. Louis XVIII, rei da França desde 1814, envia, em 1816, o Duque de Luxemburgo para o Rio de Janeiro como embaixador extraordinário a fim de reestabelecer as relações entre França e Portugal. Neukomm acompanha a comitiva como convidado. Uma carta de recomendação do Príncipe de Talleyrand endereçada ao Conde de la Barca garante ao compositor uma estadia agradável em solo brasileiro sob a proteção deste último. Acaba permanecendo no Brasil até 1821.

Sua presença no Rio de Janeiro torna-se assim valiosa para o programa político de florescimento cultural idealizado pelo Conde, que convoca em Paris, neste mesmo ano, a Missão Artística organizada pelo secretário permanente da Academia de Belas Artes, Joachim Lebreton. No entanto, a Missão, composta por pintores, escultores, arquitetos, não inclui músicos. Newkomm a completa, deste modo, ao decidir ficar no Brasil. Assim, por intercedência do Conde, o Rei concede-lhe uma pensão mensal mesmo sem legar-lhe nenhuma responsabilidade oficial, que é exercida, na época, por Marcos Portugal, compositor preferido do Rei e com o qual Neukomm possui uma grande animosidade. Mesmo com os obstáculos impostos por Portugal, Newkomm não é totalmente excluído das atividades musicais da corte, regendo os músicos da Capela Real de maneira esporádica e recebendo a missão de lecionar para os príncipes da família Real, como Dom Pedro, sua esposa, a Arquiduquesa da Áustria, Leopoldina, e a Infanta Isabel Maria. Para eles Newkomm escreve várias peças, como as *Variações para piano e violoncelo*

- 2405 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

para Dona Leopoldina e as *Doze Variações sobre o Tema "Sul margine d'un rio"* para Dona Isabel Maria. O compositor leciona igualmente para alguns alunos além do círculo real, dos quais podemos destacar o autor da melodia do *Hino Nacional Brasileiro*, Francisco Manuel da Silva (1795 - 1865).

Com a morte do Duque de Luxemburgo em 1817, a efervescência do movimento independentista e a rivalidade com o compositor Marcos Portugal, sua permanência no Brasil torna-se cada vez mais insustentável. Esses anos testemunham, apesar disso, um período prolífico, no qual compõe 69 obras que englobam transcrições e harmonizações de 20 *modinhas* de Joaquim Manuel da Câmara, a primeira utilização de um tema brasileiro em uma obra erudita (*O Amor Brasileiro*, um Capricho sobre um lundu brasileiro), uma Missa para a aclamação de Dom João VI e o *Libera me* que completa o *Requiem* de Mozart, além de manter uma correspondência regular com o periódico *Allgemeine Musikalische Zeitung*, que constitui um importante testemunho da vida musical brasileira da época, e de participar da publicação do primeiro livro de música impresso no Brasil, em 1820, pela Imprensa Régia.

A terceira base do tripé proposto por Mauricio Monteiro, o "colonialismo" do padre Jose Mauricio Nunes Garcia, principal figura musical no Brasil até a chegada de Marcos Portugal, absorveu a entrada destes profissionais, obras e estilos no cenário carioca dos primeiros decênios do século XIX. Em um contexto onde mais de 70% dos músicos ativos no Rio de Janeiro eram de origem europeia (MONTEIRO, 2010, 83), haver um brasileiro, não só ativo, mas com considerável nome e repercussão, e ocupando um cargo de peso como mestre-de-capela da Capela Real (ainda que na prática dividisse suas funções com Marcos Portugal, após a chegada deste) e algo que merece atenção.

José Maurício Nunes Garcia, nascido no Rio de Janeiro em 22/09/1767, educado em Cachoeira do Campo, Minas Gerais, pela mãe, a partir de 1773. Foi aluno de Salvador José de Almeida Faria (1722-1799), cujo inventário feito

- 2406 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

“*post-mortem*” consta de grande número de obras de compositores portugueses e italianos. (CARDOSO, 2008, 71-72). Aos 16 anos, José Maurício compõe sua primeira obra, e aos 17 assina, como fundador, a ata de criação da Irmandade de Santa Cecília, confraria que reunia os professores de música da cidade. Em 1792, então com 25 anos, é “promovido a ordens”, seguindo a vida sacerdotal. (CARDOSO, 2008, 73-74). Em 1798 torna-se mestre-decapela da catedral de Cachoeira do Campo.

Ao iniciar o ano de 1808, o padre José Maurício era um homem de 41 anos, estabelecido profissionalmente e no auge das forças criadoras. Sua produção como compositor constava cerca de quarenta obras, número já suficiente para lhe garantir posição privilegiada na historiografia musical brasileira. A chegada de D. João e a futura nomeação como mestre da Capela Real abriram o período mais produtivo de sua criação, além de solificar sua posição como mais importante compositor brasileiro do seu tempo (CARDOSO, 2008, 73-74)

Se, de alguma forma, podemos pensar que a música vocal no Brasil se firmou no virtuosismo italiano, a música instrumental se baseou nos modelos do classicismo vienense. As relações da Casa de Bragança com as cortes da Europa, sobretudo com a Casa da Áustria, se reforçavam cada vez mais, através de questões políticas e conveniências matrimoniais. Acontecimentos, como a vinda da Missão Artística Francesa em 1816 e o casamento da arquiduquesa D. Leopoldina com D. Pedro I aproximavam os portugueses dos costumes e hábitos europeus.

O que aqui se denomina por “classicismo” conviveu com o “italianismo” e com o “colonialismo”. Um se refere a estilística tipicamente germânica e austríaca; outro, como diz o próprio termo que o define, a uma maneira de dramatizar e interpretar em termos de técnica desenvolvida na Itália e, por fim, uma situação político-administrativa, o “colonialismo” português no Brasil do tempo de D. João VI. [...] Classicismo, com Haydn (através das relações Brasil-Austria e a vinda de



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

Neukomm), Mozart e Beethoven e o italianismo operístico, com as obras de Piccini, Cimarosa, David Perez, Salieri, Scarlatti, Rossini e a transferência de Marcos Portugal, estiveram na colônia, absorvidos por Jose Mauricio.

Essas relações são importantes para a compreensão de uma estilística resultante de práticas coloniais, de um novo gosto, que foi mantido com a Família Real no Rio de Janeiro e aos poucos foi sendo construído no Brasil. O gosto pela ópera clássica era cultivado pela Família Real portuguesa, sobretudo pelo Príncipe Regente e depois rei do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, D. João VI. Para Monteiro (2010), a ópera italiana do final do século XVIII e da primeira metade do século seguinte reservava o caráter virtuosístico predominantemente aos cantores *castratti*. “Como uma extensão desse gosto, D. João VI incentivou a vinda desses cantores para a colônia, transportando, da melhor maneira possível, o cenário da prática musical da corte de Lisboa para o Rio de Janeiro”. (MONTEIRO, 2010, 94-96)

Prática predominantemente italiana, o emprego de cantores castrados nos naipes agudos dos coros das igrejas e no teatro foi comum na Europa dos séculos XVII e XVIII, já em desuso no século XIX. Alguns castrados italianos que atuaram no Rio de Janeiro, tanto como contratados da Capela Real quanto no teatro de São João foram: José Gori, Antonio Cicconi, Marcelo Tani, Paschoal Tani, Francesco Reali, Angelo Tinelli e Giovanne Francesco Fasciotti (CARDOSO, 2008, 92).

Este último, o mais importante da cidade, assinou em Lisboa seu contrato com a Capela Real; atuou no Brasil a partir de 1817, e é de 1827 a última notícia que encontramos sobre ele: uma fonte onde o cronista reclama do alto salário recebido pelo cantor e sua irmã em comparação com o restante da companhia italiana. Seu salário também era o maior entre os cantores da Capela Real (CARDOSO, 2008, 92).



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

Segundo Patrick Wilcken, a contratação dos castrados italianos “resumiu a postura de d. João quanto à transformação cultural do Rio”, tendo em vista que foi dispendiosa e, de certa forma, voltada para o passado. De fato, os cantores castrados, fundamentais nas igrejas e nos palcos da Europa durante os séculos XVII e XVIII, eram cada vez mais raros no século XIX. Em contrapartida, de acordo com o mesmo autor, a presença dos castrados alçou a corte do Rio de Janeiro “aos níveis de requinte esperados da realeza europeia” (CARDOSO, 2008, 94)

Vemos diversos exemplos de presenças italianas no Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX. Presenças estas que foram além do fato de simplesmente estarem ali, configurando-se como referências teatrais e musicais.

Documentos contemporâneos de Minas Gerais e Rio de Janeiro comprovam que era comum nesta época [segunda metade do século XVIII], em peças traduzidas do italiano para o português, a inclusão de números musicais em italiano (BUDASZ, 2008, 15)

O lugar da Itália e do teatro musicado italiano como modelo a ser seguido é notável ainda em dois dados exemplares. Primeiro: um repertório majoritariamente italiano no teatro musical da corte, independente da nacionalidade da companhia que o encenava. Segundo: a presença constante de uma companhia italiana no Real Teatro de São João ao longo de toda a primeira metade do século XIX.

Ainda não sabemos com exatidão quais foram as companhias que perpassaram o Teatro Imperial, mas as fontes que colhemos não deixam de noticiar espetáculos realizados por uma “companhia italiana”. Ao que pudemos depurar até o momento, a parte de canto do teatro São João ficou, até 1830, sempre sob a responsabilidade de uma companhia italiana – que era, por vezes, denominada “companhia de canto”, como ressalta Múcio da Paixão (1936: 103).

- 2409 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

### Referencias bibliográficas:

ANDRADE, A. 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: Edições Tempo Brasileiro, 1967. Vol. 1; Vol. 2.

BASTOS, A. S. *Carteira do Artista: apontamentos para a história do teatro português e brasileiro acompanhados de notícias sobre os principais artistas, escritores dramáticos e compositores estrangeiros*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand-José Bastos, 1898.

BUDASZ, Rogério. *Teatro e Música na América Portuguesa – ópera e teatro no Brasil (1700-1822): convenções, repertório, raça, gênero e poder*. Curitiba: DeArtes-UFPR, 2008.

CARDOSO, André. “O mundo em transformação: a música e os músicos na época de D. João de Bragança” (p. 21-45); “A música na corte do Rio de Janeiro” (p. 65-173) In: *A música na Corte de D. João, 1808-1821*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. Organistas e organeiros na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro, 1808-1889 In: LOPES, A. H.; ABREU, M.; ULHÔA, M. T.; VELLOSO, M. P.; *Música e história no longo século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. (p. 475-500)

CARDOSO, L. de A. *O som e o soberano: uma história da depressão musical carioca pós-abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes*. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

- 2410 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG





## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

COELHO, L. M. Prefácio, O Romantismo na Itália In: *A ópera romântica italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2002. (p. 13-72)

COLI, J. Introdução, O Corpo da Ópera, A Forma e a Impureza, A Velhice Impossível (p. 09-36), Ópera, Paixão e Trabalho (p. 79-100) In: *A paixão segundo a ópera*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2003.

CORAZZOL, A. G. Músicos italianos na América Latina entre os séculos XIX e XX: lembranças e testemunhos In: *Estudos Ibero-Americanos*. Porto Alegre: PUCRS, vol. 38, supl, 2012. p. 131-149

EDMUNDO, L. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Conquista, 1957.

FARIA, J. R (dir.). *História do Teatro Brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

KERMAN, Joseph. Prólogo: A ópera como drama (p. 19-37), A Ópera como Peça Cantada, A Ópera como Poema Sinfônico (p. 170-210) In: *A ópera como drama*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

KÜHL, P. M. *Cronologia da ópera no Brasil – século XIX (Rio de Janeiro)*. 2003. Disponível em: [www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf](http://www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf). Acesso em: 17/08/2014.



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

MACIEL, P. M. C.; RABETTI, Maria de Lourdes. A opereta e suas facetas ligeiras In: RABETTI, Maria de Lourdes (Org.). *Teatro e comichades 3: facécias, faceirices e divertimento*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. (p. 96-103)

MONTEIRO, Maurício. Classicismo, Italianismo e Colonialismo In: *A construção do gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. (p. 53-63)

MONTEIRO, M. Aspectos da Música no Brasil na primeira metade do século XIX In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (org.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. (p. 79-116)

NETO, L. da F. C. L. *Música, teatro e sociedade nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846): entre o lundu, a ária e a aleluia*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

NUNES, M. *40 Anos de teatro*. Rio de Janeiro: SNT, 1956.

PAIXÃO, Múcio da. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Moderna, 1936.

RABETTI, M. de L. *Contribuição para o estudo do Moderno Teatro Brasileiro: a presença italiana*. Tese (Doutorado em História). Universidade de São Paulo. São Paulo, 1988. (2v)

\_\_\_\_\_. Grupos, Trupes & Companhia: momentos emblemáticos da história do teatro. *Urdimento*, n.1. Florianópolis, 1997:72-84.



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

\_\_\_\_\_. Presença musical italiana na formação do teatro brasileiro. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, Uberlândia (UFU), vol. 09, nº 15, 2007. \_\_\_\_\_.; MACIEL, P. No balanço da história: a memória da opereta nos acervos da cidade do Rio de Janeiro. In: FERREIRA, M. de M. (Org.). *Anais do XXVI Simpósio Nacional da ANPUH - Associação Nacional de História*. São Paulo: ANPUH-SP, 2011.

VIEIRA, Ernesto. *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*. Vol II. pág. 191 a 130, e 471 a 473.

WERNECK, Maria Helena. A solução dos transatlânticos (p. 19-32) In: WERNECK, Maria Helena, REIS, Angela de Castro (org.) *Rotas de Teatro entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

i

Na verdade, Ayres de Andrade fala em “primeiro teatro instalado em sala apropriada, pois em épocas anteriores os espetáculos realizavam-se em locais improvisados” (ANDRADE, 1967, 63).

ii

O sucessor de D. João V “não tardou em demonstrar o quão diferentes eram suas prioridades das de seu pai por iniciar o estabelecimento de uma organização operística nunca antes vista em Portugal. Rui Vieira Nery nota que na esfera política esses eventos relacionavam-se às reformas promovidas por seu ministro Sebastião José de Carvalho, mais tarde Marquês de Pombal, ao promover um modelo de absolutismo que enfatizava a separação entre o Estado e a Igreja e por favorecer iniciativas culturais inovadoras e, até certo ponto, independentes do poder público” (BUDASZ, 2008, 09).

- 2413 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

- 2414 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)