

A ÓPERA NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA E O NACIONALISMO MUSICAL

Vanda Lima Bellard Freire
Escola de Música UFRJ

ABSTRACT

In the nineteenth century, opera was one of the main musical manifestations in Rio de Janeiro and, undoubtedly, it was influenced by the Brazilian power structure and mainstream ideologies at the time, so much so that signs of nationalism can be detected in works produced throughout this period. Such signs allow us to revisit the issue of Brazilian musical nationalism and support the claim that it may have started as early as in the beginning of last century, contrary to the traditional view that places its birth in the late eighteen-hundreds.

O Rio de Janeiro oitocentista já foi descrito, no próprio século XIX, como cidade dos pianos (ANDRADE, 1967), tal era a quantidade desses instrumentos na cidade.

Mais apropriadamente, talvez, pudéssemos descrevê-lo como cidade da ópera (FREIRE, 1994b), tal a importância que a ópera teve como um dos elementos de articulação da trama social e política, daquele tempo e naquele espaço.

Nossa posição, a esse respeito, é a de considerar a ópera, no Rio de Janeiro oitocentista, como um dos principais elementos de expressão do processo social-político-econômico que aqui se desenrolava, refletindo-o e antecipando-o, de tal forma enredado com ele que permite abordar a história desta cidade a partir de uma centralização na ópera (FREIRE, 1994b: 1).

A ópera, assim como toda manifestação artística, musical ou não, é assumida, neste trabalho, como um dos elementos articuladores da sociedade, e não apenas reflexo dela "a arte, e muito especialmente a música, é um processador de significados atuais, residuais e latentes e, como tal, jamais pode ser enfocada como mera conse-

qüência de outros contextos” (FREIRE, 1994a: 4).

Por significados residuais, entendemos aqueles originários de outros tempos e espaços, e absorvidos em novo momento de expressão artística, quando são, então, ressignificados. É o que ocorre com a ópera, no Rio de Janeiro oitocentista, importada do espaço europeu, onde foi engendrada, e onde já era utilizada de forma emblemática pela monarquia.

Cabe indagar o que acontece com essa ópera importada e introduzida na colônia (século XVIII), e ainda mais intensamente importada e encenada nos períodos do reinado e da monarquia. Ela adquire novos significados e, também, elabora novos significados, atuais, integrantes do processo social e político oitocentista. Com óperas, foram festejados e enfatizados todos os importantes acontecimentos sociais e políticos do século XIX. Eram espetáculos de gala, encenados para comemorar o aniversário dos monarcas, para festejar o casamento dos príncipes, ou para comemorar a Independência ou o juramento da Constituição. Com óperas, em seus enredos e em suas músicas, foram sublinhados e enfatizados os valores da sociedade patriarcal que aqui se estruturava. Com óperas foi assinalado o *status* das elites. A ópera não era um espetáculo das camadas sociais mais baixas e, na literatura da época, evidenciava-se, como em José de Alencar, o uso da ópera por personagens bem nascidos (Tinhorão, 1992).

Os comentários dos jornais da época ilustram de maneira inequívoca essa re-

lação entre a ópera e o poder, e a importância que era dada a esse gênero musical como representativo de um *status* de modernidade e de progresso. Comentando as subvenções estabelecidas para o Theatro Lyrico, o periódico *Atualidade*, de 7 de julho de 1860, dizia que essas subvenções foram instituídas “ porque entendia-se que o Brasil próspero não podia deixar de possuir um teatro de canto italiano”. A importação desse tipo de espetáculo é textualmente citada no mesmo periódico, considerando-o, no Brasil, “ uma necessidade factícia”, contrariamente ao que ocorreu na Europa, onde “uma ilustração superior e hábitos inveterados tornavam a subvenção dos teatros líricos (...) uma necessidade (...)”.

A discussão em torno dos gastos vultosos com o teatro de ópera é presente em vários jornais e é tema de debate no Senado que aprova as subvenções. A crítica a esse tipo de gasto é também presente em periódicos da época, como no *Atualidade*, de 7 de janeiro de 1860, que contrasta esse investimento no Theatro Lyrico com a situação social da cidade:

É assim que o theatro italiano, cheio de vida e de novo esplendor franquêa suas portas aos diletantis em plena quaresma, em uma capital flagelada pelas epidemias, em meio a uma população consternada por tantos espectáculos de lucto, miséria e dor, que ahí vão. (...) abrirem-se os salões do luxo, do esplendor e da harmonia a face de uma multidão que soffre, é um escarneo cruel (página 2, coluna 3).

Na verdade, o Rio de Janeiro atravessa boa parte do século XIX sem iluminação nas ruas e sem sistema de esgotos, sendo os dejetos domésticos depositados

em praça pública. Mas, desde 1813, pouco depois da chegada da corte portuguesa, já se inaugurava o primeiro grande teatro de ópera – o Real Theatro de S. João, com o costumeiro luxo na arquitetura e na decoração: veludos, dourados, sanefas, etc.

A Gazeta do Brasil, de 30 de junho de 1827, dá testemunho dessa contradição quando, referindo-se ao Theatro S. Pedro de Alcântara, refere-se à área em torno dele como ...“o lugar mais immundo da Capital do Império, que se faz repugnante, à vista d’um publico civilisado, pois encontra-se n’aquelle montão de esterco, um chiqueiro, uma porca e alguns leitões!!!”.

Outro periódico, O Mercúrio, de 20 de julho de 1898, lembrando a construção, em meados do século passado, do Teatro Provisório, posteriormente denominado Lyrico Fluminense, dizia que “a civilização conseguira levantar um theatro lyrico, de tijolos, no campo de Sant’Anna, onde a negraria lavava roupa suja de todo o Rio de Janeiro. Contrapondo-se a isso, o teatro erguia-se magestoso, cheio de claridades interiores, onde se advinhava o luxo e o amor”.

É preciso, contudo, assinalar que a contradição que, em certo sentido, o teatro de ópera instaura não se restringe ao aspecto material, ao luxo, às subvenções, em contraposição às mazelas da cidade. A oposição entre nacionalismo e europeísmo também passam pelo teatro lírico, e os periódicos da época também a registram:

Sobre o que dissemos sobre a ópera nacional, responde-nos que omitti-

mos as circunstancias que deram lugar à sua morte, e que o publico, que está bem inteirado desses factos, nos pôde informar. Nós, porém, entendemos que os fatos que se déram, não seriam bastante para matá-la se houvesse para com ella a metade do favor e da prodigalidade que ha para com o Theatro Lyrico (Atualidade, 30/04/859, página 2, coluna 4).

A Ópera Nacional, com esse rótulo, é um movimento localizado em meados do século XIX (1857-1863), e liderado por D. José Amat, empresário e músico espanhol aqui radicado. Contudo, há, por todo o século passado, um movimento difuso, não rotulado, e ainda não devidamente registrado pela literatura especializada, em busca de uma expressão nacionalista através da ópera.

É interessante assinalar que a inauguração do Theatro S. João, em 1813, já se dera com uma ópera traduzida para o português *O Juramento dos Numes*, de Bernardo José de Souza Queiroz, cuja partitura incompleta é, possivelmente, a que se encontra no Arquivo de Obras Raras da Biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Outras óperas em português (traduzidas ou compostas diretamente nesse idioma) encontram-se nesse Arquivo, algumas inéditas, e testemunham o desenrolar desse processo de busca de construção de uma identidade nacional⁽¹⁾.

Esse processo de construção de identidade passa por duas etapas, não necessariamente sucessivas: uma de **imitação**, em que a simples cópia do modelo europeu

1 - A pesquisa *Ópera Brasileira em Língua Portuguesa*, coordenada pela autora deste artigo, localizou cinqüenta e sete (57) óperas em português, no Arquivo da Escola de Música da UFRJ, vinte e cinco (25) das quais do século XIX, como o *Juramento dos*

Numes, já citada, *A noite do Castelo*, e *Joana de Flandres* de Carlos Gomes, *O Remorso Vivo*, de Arthur Napoleão e outras.

é uma forma de afirmação, uma forma de se dizer *no mesmo nível* que a metrópole; outra, de **síntese**, de elaboração conjunta de elementos musicais, segundo articulações de sentido aqui engendradas e articulações originárias da Europa.

O jogo de imitação, ou de ênfase nas semelhanças com a metrópole é descrito por Mattos (1987a: 12):

Era preciso que os homens livres do Império tanto se reconhecessem quanto se fizessem reconhecer como membros de uma comunidade o "mundo civilizado", o qual era então animado pelo ideal do progresso. (...) Os cidadãos do Império não deveriam perder de vista a pluralidade das nações e Estados (...) como condição mesma para se obter um lugar nela, em termos de igualdade.

O jogo de diferenças também é descrito por Mattos (1987), e é a outra face da mesma moeda, consistindo em *distinquir* o Império Brasileiro das nações mais civilizadas da Europa, pelo modo pacífico como se erigiu, pela peculiaridade de sua posição geográfica, etc.

Ainda segundo o mesmo autor, esse jogo de semelhanças e diferenças conduzia a uma *exageração*: o Império fora *predestinado* pela Providência para ser o centro das transações comerciais de todo o mundo civilizado. E daí, ao nacionalismo ingênuo e exacerbado.

Ou seja, a construção de um sentimento de identidade nacional alinhavava o pensamento da época. Outros autores, como Ianni (1994) também o assinalam. Contudo, na música, o fato ainda não foi suficientemente valorizado. A literatura especializada freqüentemente assinala o final do século XIX como o período dos *precurso-*

res do nacionalismo musical, que só iria eclodir no início do século XX, tendo como um de seus grandes marcos a Semana de Arte Moderna.

É preciso, contudo, que se reabra essa questão, pois assim como nos fatos políticos, a música no Brasil, desde o início do século, já era veículo de uma expressão nacionalista, ainda que diferente do nacionalismo do final do Império ou da *Semana*.

O conceito de nacionalismo provavelmente não pode ser uniformizado em todo o século XIX. O sentimento nacionalista que, segundo Ianni (1994), subsidiava o movimento pela Independência, no início do século, certamente continha diferenças essenciais se o compararmos com o nacionalismo que impulsionou, ainda segundo o mesmo autor, a proclamação da República, ou a revolução de 1930, posterior à Semana de Arte Moderna.

A ópera reproduziu e articulou, simultaneamente, esse processo de construção de identidade nacional. A existência de um capítulo, no *Breve tratado de harmonia*, de Raphael Coelho Machado, publicado em 1852, antes da fundação do movimento *Ópera Nacional*, dedicado a instruções detalhadas sobre como musicar um texto em português é uma ocorrência, sem dúvida, passível de relacionamento com o nacionalismo (Magaldi, 1995).

A tradução de óperas para o português, desde o início do século, também o é sobretudo se observarmos que, em Portugal, tal movimento não teve a mesma força que no Brasil.

A produção de óperas sobre temática brasileira também pode ser aqui relacionada: *Moema*, de Delgado de Carvalho, *O Guarany*, de Carlos Gomes, *Marília de Itamaracá* (ou a *Donzela da Mangueira*) de Adolph Maersch, *Jupira*, de Francisco Braga, e outras. Ainda que nem sempre essas óperas tenham sido escritas em idioma português, a temática nacional é, sem dúvida, significativa. E há que se ressaltar, também, a inclusão de ritmos e contornos melódicos “brasileiros”.

As contradições que a ópera expressa se dão em, pelo menos, três níveis **primeiro** - na **temática** ora nacional (ainda que com tratamento musical prioritariamente europeu e com enredo moldado pela ótica européia), ora estrangeira (ainda que com texto em português); **segundo** - no **texto**, ora em português (com temática nacional ou estrangeira, ainda que com texto em português), ora em idioma estrangeiro (também com temática nacional ou estrangeira); **terceiro** - nas alusões, ainda que sutis, a **articulações musicais** não européias, no bojo de concepções musicais prioritariamente *universais* (é o caso de algumas inflexões melódicas de inspiração modinheira).

Esse fato não se prende apenas à ópera. Mário de Andrade (1980) ⁽²⁾ já registrava esse procedimento na obra de Padre José Maurício, que, segundo o autor, “*não perdia voga nos adágios e solos das suas missas para lhes imprimir acento modinheiro...*” José Maurício morreu em 1830, mas esse

procedimento também é registrável em óperas de Carlos Gomes, na segunda metade do século XIX, assim como em outros autores.

O universo operístico desdobrou-se em múltiplas expressões ainda não suficientemente estudadas. São *scenas líricas*, *dramas phantásticos*, *dramas mágicos*, *peças alegóricas*, *elogios dramáticos*, e diversas outras denominações com que os autores, à época, rotulavam suas obras dramáticas.

A questão do nacionalismo musical passa, necessariamente, pelo Rio de Janeiro, capital do Império e principal centro musical do mesmo período. Passa, também, necessariamente pela ópera (e seus desdobramentos), visto que esse gênero foi, provavelmente, a principal manifestação musical do século passado (FREIRE, 1994b).

A ópera influenciou as melodias das modinhas e até mesmo a música da igreja, além de ter gerado a maior parte do repertório pianístico do século XIX, no Rio de Janeiro (reduções, fantasias, arranjos, etc.). Partindo do pressuposto originário deste trabalho, e já referido anteriormente, de que a música é um elemento (entre outros) que participa ativamente da elaboração de uma sociedade, e aceitando o depoimento de historiadores como Ianni e Mattos, já citados, que colocam a temática nacionalista desde o início do século XIX, é absolutamente necessário que se reabra a questão do nacionalismo musical, até então deslocado para o final do século passado.

(2) A obra aqui referida, de Mário de Andrade, “*Modinhas Imperiais*”, foi consultada na edição de 1980, cuja referência é a edição de 1930, prefaciada pelo próprio autor.

Magaldi (1995) ressalta que os músicos do Rio de Janeiro oitocentista estavam empenhados em oferecer ao público uma música que fizesse sentido na realidade local, e que o uso do português pelos compositores românticos "... talvez possa ser entendido como um primeiro elo, conectando a cultura importada a uma nova realidade".

O caráter extremamente fantástico da ópera, em que heroínas morrem cantando e em que toda sorte de irrealidade é articulada por uma fabulosa relação entre texto e música, é particularmente propício a toda simbologia e representação de que a ópera é portadora. As ideologias liberais, modernistas e nacionalistas do Rio de Janeiro oitocentista projetam-se sutilmente nas tramas operísticas, como em *O Escravo*, de Carlos Gomes. Também as ideologias conservadoras transparecem na ênfase à propriedade e à família, na luta contra inimigos estrangeiros, na punição inexorável a quem subverte as normas sociais vigentes.

O fascinante mundo da ópera no Rio de Janeiro da monarquia necessita de uma análise mais aprofundada. Mas há que se colocar, aqui, sua inequívoca relação com a questão nacionalista, que perpassou todos os importantes acontecimentos do século passado e esteve, sem dúvida, presente na mais importante manifestação musical daquela época.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

110 ALMEIDA, R. (1942). *História da Música Brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, .

ANALIS do Congresso de Língua Nacional Cantada. S. Paulo: Departamento de Cultura, 1938.

ANDRADE, A.(1967). *Francisco Manoel da Silva e seu Tempo*. 2 v. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Sala Cecília Meireles.

ANDRADE, M. (1965). *Aspectos da Música Brasileira*. S. Paulo: Martins.

_____. (1962). *Ensaio sobre a Música Brasileira*. S. Paulo: Martins.

_____. (1980). *Modinhas Imperiais*. B.Horizonte: Itatiaia.

AZEVEDO, L.H.C. (1948). *A Música Brasileira e seus Fundamentos*. Washington: União Pan-Americana.

_____. (1969). *A música na Corte Portuguesa do Rio de Janeiro*. Paris: Arquivos do Centro Cultural Português (Fundação Calouste Gulbenkian).

_____. (1938). *Relação de Óperas de Autores Brasileiros*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde.

_____. (1956). *150 anos de Música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio.

BOSI, A. (1992). *Dialética da Colonização*. S. Paulo: Companhia das Letras.

BRITTO, M.C.(1959). *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Estampa .

BRITTO, M.C.& CRAMMER, D. (1990). *Crônicas da Vida Musical Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Musical/Casa da Moeda .

FREIRE, V.L.B.(1994a). *A História da Música em Questão uma Reflexão Metodológica*. In: *Fundamentos da educação musical*. Porto Alegre: UFRGS/ABEM.

_____. (1994b). *Rio de Janeiro, Século XIX Cidade da Ópera* . Rio de Janeiro: mimeo.

- IANNI, O. (1994). *A Idéia de Brasil Moderno*. S. Paulo: Brasiliense .
- LAFAYETTE, S.(1938). *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde.
- LANGE, C. (1954). *Vida y Muerte de Louis Moreau Gottschalk in Rio de Janeiro, 1869*. Mendoza (Argentina): Universidade Nacional de Cuyo .
- MAGALDI, C. (1995) Alguns dados sobre o “canto em português” no século XIX. Trabalho apresentado no VIII Encontro da ANPPOM, João Pessoa, mimeo.
- MATTOS, I. R.(1987). *O Tempo Saquarema*. S. Paulo: Hucitec/MINC .
- MAURO, F.(1991). *O Brasil no Tempo de D. Pedro II*. S. Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro .
- NERY, R.V. & CASTRO, P.F.(1990). *História da Música (Sínteses da Cultura Portuguesa)*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda .
- PINHO, Wanderley. (s.d.). *Salões e Damas do Segundo Reinado*. 3ª ed. S. Paulo: Livraria Martins Editora .
- PRADO, J. F.A.(1968). *D. João VI e o Início da Classe Dirigente do Brasil*. S. Paulo: Companhia Editora Nacional .
- SIQUEIRA, B. (1980). *Ficção e Música*. Rio de Janeiro: Folha Carioca Editora .
- SODRÉ, Nelson Werneck.(1969). *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. (1990). *Formação Histórica do Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil .
- SOUZA, J. G.(1960). *O Teatro no Brasil*, 2 v. Rio de Janeiro: (s.e.) .
- TINHORÃO, J.R.(1992). *A Música Popular no Romance Brasileiro*, v. I século XVIII e século XIX. Belo Horizonte: Oficina de Livros .