



# A música dramática de Marcos Portugal no Rio de Janeiro: contextualização e novos dados

David Cranmer\*

## Resumo

Este artigo descreve aspectos relevantes da carreira de Marcos Portugal, na área da ópera e da música teatral, em Lisboa, no Teatro do Salitre, em diversos centros de Itália, especialmente em Veneza, e novamente em Lisboa, no Teatro de S. Carlos. A esta luz, avalia a informação até agora disponível sobre as obras dramáticas deste compositor executadas no Rio de Janeiro, acrescentando outras, com base sobretudo em partituras e partes cavas existentes principalmente em bibliotecas portuguesas.

## Palavras-chave

Marcos Portugal – Rio de Janeiro – ópera – música teatral – Lisboa.

## Abstract

This article traces certain aspects of the career of Marcos Portugal, in the area of opera and theatre music, in Lisbon, at the Teatro do Salitre, in various centres in Italy, especially Venice, and once more in Lisbon, at the Teatro de S. Carlos. In this light, it evaluates the information hitherto available on this composer's dramatic works performed in Rio de Janeiro, adding others, on the basis mainly of scores and parts found principally in Portuguese libraries.

## Keywords

Marcos Portugal – Rio de Janeiro – opera – theatre music – Lisbon.

Marcos Portugal (1762-1830) iniciou sua carreira como compositor de música dramática no Teatro do Salitre, em Lisboa, no ano 1785, conforme a relação autógrafa das suas obras publicada por Manuel de Araújo Porto Alegre,<sup>1</sup> ou, mais plausivelmente, talvez em 1782, quando esse teatro foi inaugurado, como proposto por Manuel Carlos de Brito.<sup>2</sup> Até 1792, sua produção no Salitre inclui a música para três burletas (óperas cômicas em dois atos, musicando traduções de libretos italianos), sete comédias e entremezes, assim como um número elevado de obras ocasionais

<sup>1</sup> *Revista Trimestral do Instituto Histórico, Geográfico e Ethnográfico do Brasil*. Rio de Janeiro: Typographia Imparcial de J. M. N. Garcia, 1859 (pp. 488-93).

<sup>2</sup> *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989 (p. 107).



(designadas “elogio”, “licença” ou “drama”, conforme os casos) para celebrar aniversários de membros da família real e, para além disso, “muitas árias, duetos, tercetos e outras peças soltas que não é possível lembrar”.<sup>3</sup>

No palácio real de Salvaterra, na temporada de carnaval de 1792, durante uma representação de *Riccardo cor di leone*, de Grétry, a rainha D. Maria I sofreu um ataque especialmente severo de loucura. Como consequência, os teatros reais foram definitivamente encerrados, assumindo o seu filho D. João a regência *de facto*. Assim, qualquer esperança que Marcos Portugal possa ter nutrido em vingar como compositor de ópera em Portugal foi certamente aniquilada por altura desses acontecimentos. Consciente do seu talento mas sem melhores oportunidades no horizonte no seu próprio país, resolveu procurar melhores pastagens no estrangeiro. As biografias do compositor costumam afirmar que se deslocou para Itália como bolseiro da coroa com o intuito de estudar em Nápoles. No entanto, muito mais provável é que tenha viajado já com a clara intenção de iniciar uma carreira como compositor de ópera italiana e que tenha recebido um subsídio ao longo da sua estadia em Itália; pois é citado, sistematicamente, nos libretos das estreias das suas óperas em Itália como estando efetivamente no serviço da Sua Majestade Fidelíssima (a Rainha de Portugal). A atribuição desse apoio financeiro terá sucedido, presumivelmente, por iniciativa de D. João, de cujo favor Marcos Portugal já gozava – uma relação de proximidade que se iria manter durante mais trinta anos.

O compositor encontrou sucesso rapidamente, sobretudo, mas não exclusivamente, nos gêneros cômicos – *opere buffe* em dois atos e *farse* em um ato, sendo especialmente notáveis as *farse* compostas para o Teatro San Moisè, em Veneza, um teatro bem conhecido pela maneira como contribuiu para o lançamento e avanço de carreiras de compositores que futuramente se iriam destacar, tais como Pietro Generali (1773-1832) e Gioachino Rossini (1792-1868). Entre as mais de vinte óperas que Marcos Portugal compôs em Itália, limito-me a referir cinco, pela sua relevância no presente artigo: *Lo spazzacamino principe* e *Le donne cambiate*, estreadas no Teatro de San Moisè, respectivamente em 1794 e 1797, dois dos seus maiores e mais duradouros êxitos; *Demofonte*, no Scala de Milão, e *Il ritorno di Serse*, no Teatro alla Pallacorda, em Florença, ambas estreadas igualmente em 1794; e *L'equivoco in equivoco*, representado pela primeira vez em Verona, no início de 1798.

Em 1800, Marcos regressou a Lisboa, onde foi nomeado, de imediato, mestre do Seminário do Patriarcal e *maestro* do Teatro de São Carlos, entretanto inaugurado em 1793. Nos sete anos seguintes iria compor 12 óperas sérias, sobretudo para a deslumbrante soprano Angelica Catalani (1780-1849), e apenas uma ópera cômica,



visto que, desde a Páscoa de 1803 até o carnaval de 1807, existia uma companhia distinta de *opera buffa*, dirigida pelo compositor italiano Valentino Fioravanti (1764-1837). Mais uma vez, por se destacarem no contexto do presente artigo, fazemos aqui referência a um número reduzido de obras, desta vez por ordem cronológica.

A 11 de novembro de 1801 realizou-se, no Teatro de São Carlos, um espetáculo em louvor do Príncipe Regente para marcar a paz recentemente celebrada entre Portugal e França, em que se encenou uma nova produção de *Gli Orazi e i Curiazi*, de Domenico Cimarosa (1749-1801)<sup>4</sup>, com o grande *castrato* Girolamo Crescentini (1762-1846) no papel de Curiazio e com Catalani no papel de Orazia. No fim desta ópera, nesta ocasião, foi acrescentado um elogio dramático da autoria de Marcos Portugal, que, como *maestro* do teatro, terá dirigido esta récita. Carl Israel Ruders, pastor luterano sueco, fornece-nos uma descrição do espetáculo e de como terminou.

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 ([Vincenzo] Praun), 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 Praun 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 fluentes, 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.

Variantes textuais numa cópia manuscrita da partitura deste elogio, conservada no fundo musical do Paço Ducal, em Vila Viçosa, Portugal,<sup>5</sup> dão-nos a entender que o mesmo elogio foi utilizado em pelo menos uma outra ocasião em louvor da Rainha, presumivelmente para celebrar um aniversário. Como veremos adiante, esta não foi a única adaptação que iria sofrer.

Em 1804, Marcos Portugal compôs ou reviu quatro óperas para o Teatro de São Carlos. Para celebrar o aniversário do Príncipe Regente, a 13 de maio, foi estreada *L'Argenide ossia il ritorno di Serse*, uma nova versão de *Il ritorno di Serse*, a qual desde já pela mudança de título destacava mais o papel da *prima donna*, Angelica

<sup>4</sup> Estreada em Veneza, a 26 de dezembro de 1796, com Crescentini no papel de Curiazio, foi graças a este, no mesmo papel, que esta ópera veio a ser representada em Lisboa para celebrar os anos da rainha D. Maria I, a 17 de dezembro de 1798. A celebração da paz sucedeu na sequência da invasão da zona fronteiriça do Alentejo, por tropas espanholas, sob insistência de França, na chamada “Guerra das Laranjas”. No tratado, Portugal viu-se obrigado a ceder Olivença. O acordo nunca chegou a ser ratificado internacionalmente e Olivença, embora atualmente íntegra, para todos os devidos efeitos, Espanha, continua a ser teoricamente um território contestado.

<sup>5</sup> Cota G prática 42, com fragmentos no G prática 84e e 117.73.



Catalani, em detrimento do tenor Domenico Mombelli, que cantou o papel de Serse, quer na versão original em Florença, quer no São Carlos.

Ainda, na primavera de 1804, foi encenada a farsa *Le donne cambiate* (*As Damas Trocadas*), numa noite de benefício a favor do baixo Antonio Palmini. A escolha de repertório para este espetáculo terá sido do próprio beneficiário, que já tinha cantado a mesma obra em Veneza (Teatro San Samuele, feira da Ascensão, de 1798) e Gênova (Teatro de Santo Agostino, carnaval de 1801), neste último caso (e provavelmente no primeiro também) no papel do sapateiro Biagio. A *prima donna*, Elisabetta Gafforini, também conhecia bem esta ópera, pois já havia desempenhado o papel da Condessa Ernesta no Teatro Avvalorati, Livorno, em 1798, no Teatro Cesareo Regio, Trieste, em 1799, no Teatro Carignano, Turim, em 1800, e no Scala de Milão, em 1801. Nesta última produção foram cortadas a segunda ária da Condessa, assim como a segunda de Carlotta (a outra “dama trocada”) e o dueto da Condessa com o Conde. Em Lisboa, essas duas árias também foram cortadas e Marcos Portugal compôs um novo dueto para Gafforini e o célebre *basso buffo*, Giuseppe Naldi, no papel do Conde, o melhor número de toda a ópera, na opinião do presente autor.

No entanto, o compositor não se limitou a rever óperas do período italiano. Nesse mesmo ano, para a temporada de Inverno, compôs duas óperas novas: *La Merope*, para a noite de benefício de Domenico Mombelli, e *L’oro non compra amore*, para a de Gafforini. Esta última iria ser um dos seus maiores êxitos de sempre, e a única ópera do período como *maestro* no Teatro de São Carlos a ser largamente representada em Itália. No outono de 1806 foi estreada a sua ópera *Artaserse*, a sua última ópera antes da sua desistência como diretor musical do teatro, no carnaval de 1807. A partir desse momento as suas atuações em São Carlos iriam ser sempre esporádicas, para celebrar ocasiões especiais.

Dessas, a mais significativa foi em 1808, em plena ocupação francesa, quando o compositor reviu a sua *opera seria* *Demofonte*, composta originalmente em Milão, para celebrar o aniversário de Napoleão, a 15 de agosto. Até que ponto Marcos Portugal se voluntariou para colaborar com o inimigo nessa ocasião, ou foi obrigado a fazê-lo, é uma questão ainda em aberto. A história popular tem tecido uma visão bastante negativa do compositor, quer no Brasil – no que diz respeito à sua suposta rivalidade com o padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), como mestre de capela da Capela Real –, quer em Portugal – em relação a uma suposta adesão ao “partido francês” durante a primeira invasão do país, de 1807 a 1808. Na verdade, as suas responsabilidades no Rio de Janeiro eram bem distintas das de José Maurício e, ao longo da sua carreira, Marcos Portugal manteve sua lealdade à coroa e pátria portuguesas, em especial à figura do futuro D. João VI. Estes fatos dão a entender que o hábito de denegrir o compositor encontra pouca justificação, tratando-se de pouco mais de “dor de cotovelo” perante seu talento.



Em sua lista de obras aqui referidas, Marcos Portugal inclui, como obras distintas, várias adaptações portuguesas de farsas compostas em Itália e destinadas a produções em Lisboa: *O basculho da chaminé*, uma versão de *Lo spazzacamino principe*, representada no Teatro da Rua dos Condes, em 1794, bem como *Quem busca lã fica tosquiado* e *O Sapateiro*, versões portuguesas respectivamente de *L'equivoco in equivoco* e *Le donne cambiate*, encenadas no mesmo teatro, em 1802. Sobre estas produções não dispomos de mais informação. Confirmam, no entanto, que existia no Teatro da Rua dos Condes alguma tradição de representar óperas cômicas italianas, de um ato, em versão portuguesa.

Quando a família real se retirou para o Brasil, a 28 de novembro de 1807, perante a invasão francesa de Portugal, acompanharam-na apenas dois músicos: o organista José do Rosário Nunes e o Pe. Francisco de Paula Pereira. Embora, entretanto, vários cantores da Capela Real já tivessem cumprido ordens da parte do Príncipe Regente para seguir para o Rio de Janeiro, foi apenas em agosto de 1810 que este enviou instruções explícitas para que Marcos Portugal também se deslocasse. Este embarcou a 6 de março de 1811, chegando à capital brasileira a 11 de junho.<sup>6</sup> Sua nomeação enquanto Mestre de Suas Altezas Reais, cargo já assumido desde pelo menos 1809 (*in absentia*), foi confirmada, tendo-se tornado igualmente, para todos os efeitos, compositor oficial da corte, na sequência dos cargos de “compositor da Sé Patriarcal” e “compositor da Real Câmara”, os quais já detinha em Lisboa.<sup>7</sup> Poucos meses depois da sua chegada foi incumbido adicionalmente da direção e inspeção dos teatros – por um lado, o Teatro Régio, um teatro público gerido pelo empresário Manuel Luiz Ferreira, seu proprietário, até 1813, altura em que foi substituído pelo novo Real Teatro de São João; por outro, os espetáculos realizados no Palácio da Quinta da Boa Vista.

Na sua *Cronologia da Ópera no Brasil – século XIX (Rio de Janeiro)* (2003), Paulo Kühn refere oito produções fluminenses de óperas e outras obras dramático-musicais da autoria de Marcos Portugal, desde o início do século XIX até ao regresso da corte portuguesa à metrópole, em 1821:<sup>8</sup>

17/12/1811	<i>L'oro non compra amore</i>	Teatro Régio
17/12/1811	<i>Demofonte</i>	Teatro Régio
17/12/1812	<i>Artaserse</i>	Teatro Régio
?/1812	<i>A Saloia Namorada</i>	Quinta da Boa Vista

<sup>6</sup> Devo a António Jorge Marques essas informações acerca das circunstâncias da viagem.

<sup>7</sup> Por exemplo, o libreto da cantata *La speranza*, estreada em Lisboa, no Teatro de S. Carlos, a 13 de maio de 1809, descreve o compositor, Marcos Portugal, como “Mestre de SS. AA. RR. e compositor da Camara Real”.

<sup>8</sup> <http://www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf> (pp. 3-4).



1/7/1817	<i>A Castanheira</i>	Teatro particular do Rocio
23/7/1817	<i>L'oro non compra amore</i>	Real Teatro de São João (ópera repetida a 23/8, com um elogio)
7/11/1817	<i>L'augurio di felicita</i>	Quinta da Boa Vista
8/11/1817	<i>La Merope</i>	Real Teatro de S. João

É com base neste elenco que propomos fazer algumas observações.

Antes de mais, devemos avaliar a evidência de cada uma das produções mencionadas pelo autor referido. As duas óperas indicadas para o dia 17 de dezembro de 1811 (o aniversário da rainha D. Maria I) parecem defrontar-nos com um dilema, pois teria sido fisicamente impossível representar estas duas óperas, ambas extensas (em dois atos), no mesmo espetáculo. Acontece, no entanto, que para *L'oro non compra amore* possuímos, para além de fontes secundárias, o libreto impresso para essa ocasião, na Imprensa Régia, Rio de Janeiro, uma prova irrefutável da produção em causa. Pelo contrário, para *Demofonte*, existem apenas duas fontes secundárias: *Marcos Portugal na sua musica dramatica*, de Manoel P. P. A. Carvalhaes,<sup>9</sup> que cita a outra, *Os Musicos Portuguezes*, de Joaquim de Vasconcellos.<sup>10</sup> Visto que este não menciona qualquer fonte, na falta de qualquer evidência mais concreta devemos retirar *Demofonte* da lista.

Para *Artaserse*, como no caso de *L'oro non compra amore*, foi impresso o libreto correspondente, enquanto para *A Saloia Namorada* Kühl cita apenas fontes secundárias. Existe, contudo, uma fonte secundária importante (quase primária) não citada: a já referida relação autógrafa das obras do compositor, onde este indica o ano e lugar de encenação, acrescentando que a execução foi realizada “pelos Escravos de S. A. R.”. Deve-se acrescentar que *A Saloia Namorada* não terá sido uma ópera propriamente dita. O texto, do poeta brasileiro Domingos Caldas Barbosa (1738-1800), já fora musicado por António Leal Moreira (1758-1819), tendo sido estreado em Lisboa, no Teatro de São Carlos, a 9 de dezembro de 1793, na noite de benefício da *prima donna*, o *castrato* Domenico Caporalini. No libreto impresso correspondente, o gênero é designado por “Pequena farça dragmatica”, em um ato, o que implica um entretenimento declamado com “cantorias”<sup>11</sup> intercaladas, na tradição autóctone de entremezes e farsas.

Ouve-se com uma certa frequência a observação de como é curioso o fato de Marcos Portugal não ter composto uma nova ópera para a inauguração do Teatro de São João, em 1813.<sup>12</sup> Em nossa opinião, no entanto, isso não nos deveria sur-

<sup>9</sup> Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1910; suplemento, 1916.

<sup>10</sup> Na p. 78, do volume original, Carvalhaes cita Vasconcellos. Porto, 1870, tomo 2º (p. 79).

<sup>11</sup> O termo usado na época para qualquer número cantado – ária, canção, dueto ou outro conjunto.

<sup>12</sup> A única obra musical novamente composta para esta ocasião foi o drama musicado *O Juramento dos Numes*, de Bernardo José de Souza Queiroz.



preender, pois, como já vimos, o compositor havia desistido de compor novas óperas desde 1807. A profissão de compositor de ópera era bastante desgastante e era habitual, especialmente entre os compositores bem sucedidos, após duas ou três décadas de produção contínua, procurar cargos seguros e menos onerosos. Para alguns a solução era exercer um cargo de compositor numa catedral ou capela real, ou numa corte que não fizesse grandes exigências em termos de produção; para outros, residia no ensino. No caso de Marcos Portugal, encontramos ambas as tendências. Compunha música sacra para a Capela Real portuguesa e ocasionalmente obras dramáticas (sem serem exatamente óperas), mas também se dedicou bastante à educação musical dos Infantes.

Após a inauguração do Teatro de São João e até 1821, as únicas referências a representações de obras dramáticas de Marcos Portugal no Rio referem-se ao ano de 1817. Segundo a *Gazeta do Rio de Janeiro* de 5 de julho, *A Castanheira*, um entremez declamado, “com toda a sua música”, foi apresentado no dia 1<sup>o</sup>, num teatro particular, no “Rocio”. Paulo Kühn avisa-nos que a fonte não nos fornece o nome do compositor, mas que a música terá sido provavelmente a de Marcos Portugal.<sup>13</sup> Embora não se possa descartar essa hipótese, deve-se tomar em consideração que havia mais de trinta anos desde a composição da música, e que seu estilo, em 1817, já era bastante desatualizado. Acresce o fato de nessa época não existir ainda uma noção clara de um “cânone” musical que passava de uma geração para outra. Mais habitual nesse repertório era uma certa instabilidade no que se refere à música cantada, tendo em conta a substituição de alguns números ou até da sua totalidade, chegando-se por vezes ao ponto de alterar os momentos da peça onde as cantorias se inseriam.<sup>14</sup> O folheto impresso em Lisboa, sem data, mas aparentemente de finais do século XVIII, indica-nos que os números cantados eram constituídos por dois duetos, duas árias ou canções, e um coro final (isto é, um número final em que todos os membros do elenco participavam). Desses consta somente o texto do final. Nos casos restantes, encontramos apenas a indicação cênica “cantam” ou “canta”, conforme a situação. Teria sido bastante fácil substituir as cantorias executadas.

Para as restantes produções de 1817, à exceção de *L'oro non compra amore*, a 23 de julho, a fonte de informação é igualmente a *Gazeta do Rio de Janeiro*, apoiada, no caso da serenata *L'augurio di felicità*, pelo respectivo libreto impresso. Esta produção privada, a 7 de novembro, na Quinta da Boa Vista, e a da ópera séria *La Merope*, no dia seguinte, no Teatro de São João, um espetáculo oferecido gratui-

<sup>13</sup> *Id.*, nota 30 (p. 18).

<sup>14</sup> Um caso paradigmático é a farsa *O Gato por Lebre*. A música existente, de António José do Rego, P-VV, G prática 12, com fragmentos no G prática 117.27, não coincide de forma alguma com as canções indicadas nas versões do folheto impressas, que possui textos para outras cantorias, noutros momentos da peça.





tamente ao público, eram para festejar as núpcias celebradas entre D. Pedro e Carolina Josefa Leopoldina da Áustria. Segundo Kühl (*op. cit.*), citando o livro clássico *Francisco Manuel da Silva e o seu tempo: 1808-1865*, de Ayres de Andrade,<sup>15</sup> a récita de *L'oro non compra amore*, a 23 de julho, também celebrava esse casamento, mas não a cerimônia propriamente dita, e sim a assinatura do contrato, em Viena. Ayres de Andrade, embora não tivesse o costume de citar suas fontes, trabalhava sistematicamente com documentos originais e investigadores posteriores encontrando esses mesmos documentos têm verificado que suas investigações eram realizadas com cuidado. Por isso, em princípio, podemos confiar na sua afirmação, mesmo na ausência da sua fonte original.

Resumindo, então, à exceção da ópera *Demofonte*, que, a nosso ver, deve ser retirada, e das reservas expressas no caso do entremez *A Castanheira*, podemos aceitar como cientificamente bem fundamentadas as representações de obras dramáticas de Marcos Portugal referidas na *Cronologia*. Existe, no entanto, outra fonte importante, pouco explorada nesse texto, que, embora não forneça todos os dados que gostaríamos de possuir, constitui evidência de um repertório mais amplo: as partituras manuscritas conservadas. Subsiste, contudo, um problema fundamental com as partituras – que muitas vezes não fazem qualquer referência ao lugar onde foram escritas ou usadas. Esta questão tem de ser deduzida através de pistas encontradas nos próprios manuscritos, em articulação com os nossos conhecimentos dos eventuais compositores, obras, artistas, datas, lugares e práticas de execução.

Várias partituras se destacam pela sua relevância no presente contexto, em sua maioria conservadas atualmente em instituições portuguesas. Partindo das obras referidas na *Cronologia*, a obviamente mais importante é, sem dúvida, a serenata *L'augurio di felicità*, existente no Arquivo da Casa da Fronteira e Alorna, agora pertencente ao Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa. A partitura é constituída por três volumes, respectivamente, parte I, parte II e um volume suplementar com as partes cavas que não cabiam nos dois primeiros.<sup>16</sup> Cada tomo é suntuosamente encadernado e inclui o brasão da família real na capa. Embora constem, no frontispício do primeiro volume, as palavras “Originale nel Rio di Giâneiro L'anno 1817”, trata-se, sem dúvida, de uma cópia cuidadosa. O original autógrafo do terceiro volume encontra-se igualmente em Lisboa, na Biblioteca da Ajuda,<sup>17</sup> onde deveria estar a cópia conservada no Arquivo Nacional.

Igualmente no fundo da Casa de Fronteira e Alorna está outra partitura de uma obra dramática de Marcos Portugal: o primeiro volume, de dois, de *L'oro non compra*

<sup>15</sup> KÜHL, Paulo Megayar: *Cronologia da ópera no Brasil*, disponível em [www.car.unicamp.br/cepas/opera/cronologia.pdf](http://www.car.unicamp.br/cepas/opera/cronologia.pdf) e Rio de Janeiro: Coleção Sala Cecília Meireles, 1967, 2 vols.

<sup>16</sup> Cotas MSS. 69 a 71.

<sup>17</sup> Cota 48-II-35, mas mal identificado como *Gli affetti del Genio Lusitano*, de António Leal Moreira. Devemos a António Jorge Marques esta correção.





*amore*, encontrando-se o segundo no arquivo musical do Paço Ducal, em Vila Viçosa. Estes dois volumes são cópias feitas em Lisboa, no Teatro de São Carlos. No entanto, não devemos excluir, de forma alguma, a hipótese de que possam ter viajado para o Rio de Janeiro e regressado.

Verifica-se, de fato, uma ligação íntima entre certas fontes existentes, por um lado, em Vila Viçosa e na Biblioteca da Ajuda, e, por outro lado, entre estas e o Rio de Janeiro. Por exemplo, em Vila Viçosa conserva-se uma Cantata composta por Fortunato Mazzotti para festejar os desposórios da Infanta Dona Maria Teresa, filha do Príncipe Regente, com o Infante Dom Pedro Carlos de Espanha, celebrados no Rio de Janeiro, em maio de 1810.<sup>18</sup> Existe na Biblioteca da Ajuda outra cantata, com o título *Bauce e Palemone*, do mesmo autor, composta dois meses mais tarde para o aniversário do recém-casado.<sup>19</sup> Outro caso é *La Zaira*, de Bernardo José de Souza Queiroz, composta no Rio para o aniversário da rainha Dona Maria, aparentemente num dos anos entre 1808 e 1810. A partitura encontra-se na Biblioteca da Ajuda<sup>20</sup> enquanto as partes cavas correspondentes se conservam em Vila Viçosa.<sup>21</sup>

O que se torna claro com esses exemplos é a existência de um conjunto de obras dramáticas compostas no Rio de Janeiro para celebrar eventos significativos da vida da Família Real nos anos que esta aí passou. Ao regressar a Portugal, alguém – presumivelmente o próprio Príncipe Regente, ou alguém a atuar em seu nome – decidiu levar também essas partituras. Há ainda casos que comprovam que certas partituras oriundas de Lisboa, agora conservadas em Vila Viçosa, foram enviadas para o Rio de Janeiro, onde foram usadas antes de regressarem a Portugal. Um caso paradigmático é o material (partitura e partes) de *La modista raggiratrice*, de Giovanni Paisiello,<sup>22</sup> usado originalmente no teatro do palácio real de Salvaterra, no carnaval de 1792, e novamente no Rio, cerca de 1810. Nas partes vocais constam os nomes dos intérpretes de ambas as produções. Existem igualmente casos de obras provenientes de teatros públicos lisboetas, tais como o Teatro de São Carlos e o Teatro do Salitre, que foram para o Rio e voltaram.<sup>23</sup>

Sendo assim, voltando especificamente a Marcos Portugal e às suas óperas compostas para o Teatro de S. Carlos, seria perfeitamente razoável propor, apesar da inexistência de provas em concreto, que a referida partitura de *L'oro non compra*

<sup>18</sup> Cota G prática 19.

<sup>19</sup> Cota 45-I-22. Não deve ser coincidência a escolha da temática desta cantata, baseada num conto tirado das *Metamorfoses* de Ovídio, no tema do amor devoto entre homem e mulher.

<sup>20</sup> Cota 48-II-36 e 37.

<sup>21</sup> Cota G prática 45, 91f e 117.17.

<sup>22</sup> Cota G prática 61, com fragmentos no G prática 117.11.

<sup>23</sup> Para uma discussão preliminar das obras em questão bem como das circunstâncias de viagem e sua execução, veja-se “Ópera e música teatral no Rio de Janeiro no reinado de D. Maria I: uma fonte mal conhecida”, comunicação proferida no Colóquio Internacional “As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações”. Lisboa: Fundação Gulbenkian, junho de 2008, a publicar nas respectivas atas.



*amore* também integrou esse processo de vaivém, assim como *La Merope*, conservada na Biblioteca da Ajuda.<sup>24</sup> Em outro caso, o de *L'Argenide o sia Il ritorno di Serse*, a evidência é irrefutável. A partitura conservada em Vila Viçosa foi produzida por copistas ativos no Teatro de São Carlos,<sup>25</sup> mas em certas páginas constam, numa mão posterior, os nomes de “Sr.<sup>a</sup> Francisca [de Assis]” e “Snr. Luiz Ignacio”, cantores ativos, no Rio, nos primeiros anos da presença da corte portuguesa.

Já referimos o elogio estreado em São Carlos a 11 de novembro de 1801, originalmente para celebrar a paz entre Portugal e França e, subseqüentemente, para o aniversário da rainha Dona Maria I. A partitura, em Vila Viçosa, possui indicações claras de que foi reutilizada no Rio de Janeiro, aparentemente no Teatro Regio, pois tem acrescentado um texto em português, assim como os nomes dos dois solistas: Joaquina Lapinha e Manoel Rodrigues, mais uma vez cantores ativos no Rio nos primeiros anos da presença da corte portuguesa.

Através do reduzido número de obras de José Maurício Nunes Garcia, Fortunato Mazzotti e Bernardo Queiroz que se conservam em Vila Viçosa, é possível reconhecer a escrita musical de certos copistas ativos no teatro de Manuel Luiz Ferreira. A presença da mão destes copistas noutros manuscritos permite-nos identificar outras obras como tendo sido copiadas ou alteradas no Rio.

É o caso de mais duas obras de Marcos Portugal. As partes cavas de *As Damas Trocadas*, uma tradução portuguesa de *Le donne cambiate* na forma revista pelo compositor para o Teatro de São Carlos, em 1804,<sup>26</sup> possuem duas versões da primeira ária para a Condessa Ernesta, “Quanto consola o peito”. A segunda versão, transposta uma quarta acima, para poder ser cantada por um soprano, é escrita sistematicamente por um dos copistas cariocas. O que ainda não foi possível determinar é se estas partes cavas foram copiadas inteiramente no Rio de Janeiro ou enviadas de Lisboa e, depois, alteradas.

Parece que essa ópera foi a mais popular de Marcos Portugal na capital brasileira. Foi a única a ser representada no Rio após o regresso da Família Real a Portugal, tendo sido encenada no Teatro de São João, em agosto de 1821, com o título *O Diabo a Quatro* ou *o Sapateiro*, e, na seqüência do incêndio nesse teatro, no seu sucessor, o Teatro de São Pedro d'Alcântara, em 1826 e 1827, com o título *O Sapateiro*. É igualmente a única ópera de Marcos Portugal a ser representada no Brasil nos tempos modernos, graças à produção realizada, em maio deste ano, no Rio de Janeiro.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Cota 48-II-25 e 26.

<sup>25</sup> Cota G prática 44, com fragmentos nos maços G prática 90b, 91a, 91b, 91c e 117.15.

<sup>26</sup> Cota G prática 46, com fragmentos nos maços G prática 89d, 89i e 117.6.

<sup>27</sup> A estreia realizou-se a 24 de maio, ao ar livre, em frente do Palácio Imperial. A produção foi da Dell'Arte, com direcção artística de André Heller-Lopes e direcção musical de Guilherme Bernstein. A edição usada foi a do presente autor.



No caso da outra obra, a farsa portuguesa *O Disfarce Venturoso*, é provável que a música tenha sido reunida no Rio de Janeiro, eventualmente antes da chegada de Marcos Portugal e sem o seu conhecimento. Na fonte, que inclui seções numa mão fluminense, apenas três das cinco cantorias possuem atribuição, sendo pouco provável que o coro final seja do próprio Marcos, mas sim de outro compositor, acrescentado localmente.<sup>28</sup> Foi possível identificar a chamada “ária”, na realidade um terceto, com tendo sido tirada de *L'equivoco in equivoco*, mas os restantes números nada têm a ver com essa obra. Sendo assim, não deve corresponder à versão portuguesa desta ópera, *Quem busca lã fica tosquiado*. Só se pode concluir que *O Disfarce Venturoso* seja um pastiche. Infelizmente, ainda não foi possível localizar o texto da farsa em que esta música se insere, o que impossibilita a sua execução moderna a não ser em versão de concerto.

Graças às partituras conservadas em Portugal, foi possível, portanto, resgatar do esquecimento uma das duas obras dramáticas compostas por Marcos Portugal no Brasil (*L'augurio di felicità*), anteriormente considerada perdida, e acrescentar quatro obras do mesmo autor à lista das que foram executadas no Rio.

Por último, neste levantamento de partituras, deve-se referir a existência na Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, de uma partitura manuscrita incompleta de *O Basculho da Chaminé*, a versão portuguesa de *Lo spazzacamino principe*. Esse manuscrito ainda carece de um estudo aprofundado do ponto-de-vista documental, assim como de uma comparação detalhada com a versão original italiana.<sup>29</sup> Por outro lado, o estudo das fontes luso-brasileiras em Vila Viçosa ainda se encontra numa fase inicial. No entanto, à primeira vista, tomando em consideração as marcas de água encontradas no papel, assim como a grafia dessa cópia, que em nada correspondem ao que foi encontrado até agora em Vila Viçosa, parece mais provável que o manuscrito seja de origem portuguesa e não brasileira. Na ausência de quaisquer indicações de execução nessa partitura, não podemos concluir que alguma vez tenha sido usada no Rio, no período em consideração neste artigo.

Para concluir, por falta de documentação, é difícil estabelecer mais do que um quadro fragmentário da música dramática de Marcos Portugal executada no Rio de Janeiro durante a estadia da Família Real. No entanto, a evidência do material existente em Vila Viçosa mostra claramente que excede o que sabíamos até agora, através de libretos e referências nos jornais.

<sup>28</sup> Cota G prática 47, com fragmentos nos maços G prática 86j, 89c, 89s e 117.49. Segundo indicações nas partes vocais, terão sido intérpretes Luiz Inácio e Ladislau Benavenuto.

<sup>29</sup> Duas árias dessa fonte foram transcritas por Ricardo Bernardes e publicadas na série *Música no Brasil: séculos XVIII e XIX*, vol. III “Corte de D. João VI”, organizado igualmente por Ricardo Bernardes. Rio de Janeiro: Funarte, Ministério da Cultura, 2002.

