



Rogério Budasz. *Teatro e música na América Portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder*. Curitiba: DeArtes-UFPR, 2008. 304p., ilustr., tab., ex. music., ms. facsim., apênds., partt., bibliogr. ISBN 978-85-98826-15-8.

Marcelo Campos Hazan\*

Quando recebi o convite da amiga e colega Maria Alice Volpe para resenhar *Teatro e música na América Portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder*, de autoria do também amigo e colega Rogério Budasz, já havia travado um contato superficial com esta obra e intuído preliminarmente sua importância para o estudo do passado musical ibero-americano. Foi com satisfação, portanto, que aceitei este convite, mas sob o peso da responsabilidade. O fato de que o presente texto consumiu mais tempo e assumiu maiores proporções do que originalmente previsto reflete o escrúpulo com que procurei dimensionar as múltiplas pertinências de *Teatro e música*, bem como suas ocasionais imperfeições.

Ao contrário do que se poderia supor este não é um livro sobre “ópera no Brasil”, estritamente falando, em dois sentidos. Primeiramente, a caracterização “Teatro e música”, no título, deixa entrever um universo de manifestações cênico-musicais que é extremamente diverso: loas, autos, farsas, oratórios, entremezes, zarzuelas, elogios, cantatas, semióperas e, como esse último termo sugere, outras formas dramáticas apenas parcial ou incidentalmente musicadas e que por isso não se conformam à acepção corrente da palavra “ópera”. Uma das ideias do capítulo 1 é justamente demonstrar o grau em que termos como “ópera”, “comédia”, “tragédia” e “entremez” variaram de significado de época para época e de local para local (p.

---

\*Universidade de Columbia, Nova York, NY, EUA. Endereço eletrônico: hazan55@yahoo.com



20-21). E em sua definição atual, entendida como uma peça musicada na íntegra, a ópera é um fenômeno que, até prova em contrário, emergiu no Brasil apenas tardiamente, no início do século XIX – e ainda assim pelas mãos de compositores estrangeiros, já que as primeiras óperas por compositores brasileiros surgiram apenas em meados do oitocentos, como explica reiteradamente o autor (p. 13, 113, 117). Em segundo lugar, o título também é feliz ao explicitar “na América Portuguesa”, conceito que, como qualquer outro, não está isento de ambiguidades (ver Vainfas, 2000, p. 36-37, 83), mas cuja pertinência é inegável, porquanto assinala a inserção brasileira no sistema colonial lusitano e deixa entrever o alcance transcontinental das manifestações culturais abordadas por Budasz. *Teatro e música* é, essencialmente, uma análise do trânsito e circulação de práticas, formas e representações dramáticas, literárias, dançantes e musicais, de como eram configuradas e reconfiguradas, traduzidas e re-traduzidas, apropriadas e reapropriadas, dentro e entre o Novo e o Velho Continente. À luz destas considerações, contudo, o subtítulo impresso na capa – “*ópera e teatro musical no Brasil (1700-1822)*” – afigura-se problemático. Pois se é bem verdade que o recorte temporal entre parênteses é um dado importante, que poderia inclusive ter constado no título ou no subtítulo, por outro lado esse enunciado é redundante quando explicita “ópera e teatro musical” (vis-à-vis “Teatro e música”), além de impreciso ao delimitar “no Brasil” (sic), uma vez que essa delimitação prescinde do nexos intercultural ibero-americano em que se inscrevia o pensar e o fazer da música. Sem falar na margem para inconsistências de ordem catalográfica decorrente desse subtítulo, cabendo inclusive especular se o mesmo não resultou de uma iniciativa editorial, fora do controle direto do autor.

Haja vista a pertença brasileira ao Império colonial português, o trabalho de Budasz não poderia deixar de ter sido fruto de uma pesquisa em acervos de ambos os lados do Atlântico, inevitavelmente dispendiosa, porém viabilizada através de uma Bolsa de Pesquisador Visitante do Programa de Apoio Nacional à Pesquisa, auspiciada pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Trata-se de uma investigação de fôlego compreendendo libretos, partituras, tratados e programas; documentos de cunho contábil, eclesiástico, político-administrativo e patrimonial; periódicos de época; correspondência; diários; inventários; mapas, pinturas, gravuras e outros documentos iconográficos; relatos de funcionários e autoridades públicas, viajantes e memorialistas; assim como vasta bibliografia acadêmica. O autor exhibe notável domínio e familiaridade com essa literatura secundária, antiga (Lange, 1946) ou recente (Cavalcanti, 2004), básica (Andrade, 1967) ou ignorada (Mathias, 1966), inclusive em meio eletrônico (Kühl). Também estão representadas teses e dissertações (Esteves, 2007), monografias americanas (Dill, 1998) e portuguesas (Brito, 1989), e mesmo pesquisas em andamento (Brescia) ou a serem publicadas (Nery, no prelo). Budasz é criterioso na medida com que revisita essas publicações, delas



extraíndo apenas o estritamente necessário. Esse discernimento é particularmente evidente no caso dos ocasionais perfis biográficos, que se atêm apenas àqueles atores históricos pouco investigados ou especialmente pertinentes. Assim, o autor aclara as carreiras dos compositores Antônio da Silva Alcântara (p. 71) e Bernardo José de Sousa Queirós (p. 110-113, 204-209) – este um personagem central à trama de *Teatro e música* –, mas poupa o leitor de redundâncias sobre os conhecidos André da Silva Gomes (p.140-142) e José Maurício Nunes Garcia (p. 114-116). A propósito, são relativamente poucos os compositores que figuram nas páginas desta monografia. Isso ocorre não apenas porque os brasileiros (se bem que não os portugueses) começaram a transformar libretos num conjunto integral de árias, coros e recitativos – ou seja, começaram a compor óperas – somente a partir de meados do século XIX (p. 13, 113, 117), ou porque a autoridade do compositor e a inviolabilidade de suas obras eram noções exógenas ao universo músico-teatral luso-brasileiro setecentista, povoado por pastiches e árias substitutas (p. 88-90, 92, 96), mas porque o modelo de *Teatro e música* distancia-se do voluntarismo elementar que é ou que até muito pouco tempo era norma em matéria de história da música no Brasil.

O livro de Budasz não obedece a um arranjo de caráter geográfico ou cronológico. Isso decorre nem tanto da natureza altamente esporádica e fragmentária da documentação setecentista, mas porque esta obra vai deliberadamente de encontro à envelhecida concepção da história como um encadeamento unilinear e progressivo de momentos, eventos e estilos. Em um parágrafo chave, o autor esclarece que não é lícito entender o teatro musicado no Brasil “como se, das comédias espanholas da década de 1710 às óperas italianas da década de 1820, gêneros fossem sendo transformados em outros sucessivamente até atingir uma suposta forma ideal” (p. 109). Assim, a consolidação de Rossini na corte do Rio de Janeiro nos anos de 1820 é refutada como índice de uma sofisticação incremental, legitimadora de gostos hodiernos perante os entremezes, elogios e outras formas simbólicas hoje obsoletas. A trama de *Teatro e música* é recortada por compassos e descompassos, identidades e diferenças, continuidades e rupturas que, ao final, conduzem à obsolescência as composições sobre libretos de Metastasio, Goldoni, Antônio José da Silva (o “Judeu”) e Alexandre Antônio de Lima e instauram a modernidade operística na pessoa de Rossini e seus sucessores, no Brasil e em Portugal. Budasz confere a Metastasio um destaque que é particularmente ilustrativo neste sentido. Que a influência do poeta e dramaturgo italiano fez-se sentir para além do cenário europeu, isso não era novidade. Todavia, em *Teatro e música* a repercussão ibero-americana da obra desse autor é mapeada com latitude inédita. Budasz alude ou discute a reconfiguração dos libretos de Metastasio à imagem da zarzuela, na Espanha, a partir da década de 1730 (p. 18, 121); a penetração desses libretos, possivelmente no rastro de sua popularidade espanhola, na corte e nos teatros po-



pulares de Lisboa (p. 120-121); sua convivência, no Recife, com as comédias espanholas seiscentistas que só tardiamente saíram de uso, nesta cidade, em meados do século XVIII (p.68-71); sua expressiva aceitação entre os mineiros, na Casa da Ópera de Vila Rica, ao final do setecentos (p. 6-7, 45); e sua permanência “vegetativa”, no interior do Brasil, até o final do século XIX (p. 7). O que essa amostra demonstra é que a relação entre Metastasio e a vida social, longe de apresentar uma uniformidade, estendeu-se em trajetórias oblíquas, por uma diversidade de paisagens temporais e geográficas. Ao iluminar Metastasio através de suas múltiplas encarnações locais, Budasz faz dele o protagonista de uma história original, vivaz e instigante. Ainda a propósito de Metastasio, chama não pouca atenção o fato de que o livro é inaugurado com uma preciosa missiva de Basílio da Gama dirigida a ele, citada em forma de epígrafe, proclamando a popularidade do poeta romano entre os brasileiros. Diante da centralidade deste personagem, não é por acaso que a carta de Basílio da Gama serve de ponto de partida para *Teatro e música*, assumindo um sentido metafórico em relação ao todo que se segue.

A organização do livro seguiu as seguintes linhas gerais. O capítulo 1 (“Convenções”) concentra-se em Metastasio e sua repercussão ibero-americana e estende-se a uma análise das tipologias dramático-musicais setecentistas (este tema ressurge com força no capítulo 7). O capítulo 2 (“Espaços”) estuda as circunstâncias em torno da edificação de tablados e outras estruturas efêmeras, mas o assunto principal são os níveis de participação do poder público e da iniciativa privada na construção de Casas da Ópera e na administração de temporadas regulares. A discussão baseia-se em cinco estudos de caso: Salvador, Rio de Janeiro, Vila Rica, São Paulo e Belém. Já o capítulo 3 (“Repertório: Contexto”) desloca a atenção das temporadas regulares para a celebração de eventos dinásticos, tais como nascimentos, batizados, aniversários, bodas e aclamações. Aqui também a discussão fundamenta-se em casos específicos, a saber, os casamentos de Dom José e Dona Maria Vitória (1728-1729), Dona Maria e Dom Pedro (1760-1761) e Dom João e Dona Carlota Joaquina (1785-1786), assim como a aclamação de Dom José (1750-1752).

O capítulo 4 (“Repertório: Texto”) enfoca o comércio e o tráfego interno e externo dos libretos de Metastasio, sobretudo. A lucidez com que Budasz examina as rotas, suportes e mecanismos através dos quais esses libretos eram disseminados e, nesse processo, adquiriam novas formas, conquistavam novos públicos e assumiam novas funções, representa um dos pontos altos de *Teatro e música*. O capítulo 5 (“Repertório: Música”) é de certa forma simétrico ao anterior, na medida em que desloca o foco de libretos impressos para manuscritos musicais. A discussão gira em torno de Vila Rica na década de 1770 e depois do Rio de Janeiro na virada do século, e culmina em uma análise, com toques de crítica pós-colonialista, da ópera *Zaira*, composta por volta de 1809.



Os dois capítulos seguintes situam o exercício do poder na interseção entre teatro e música. Pressões patriarcais e raciais de exclusão social constituem o foco do capítulo 6 (“Gênero e Raça”). Dessa discussão depreende-se, por exemplo, o caminho estreito percorrido pela cantora e atriz brasileira Joaquina Maria da Conceição da Lapa, a Lapinha, pelos teatros de Portugal: estreito porque, primeiramente, Lapinha teve que atuar num período logo depois da proibição de Maria I à presença de mulheres nos palcos e segundo porque, ao menos segundo um cronista, precisou responder à necessidade de neutralizar ou amenizar o estigma de sua pele mulata através do uso de maquiagem. Já o capítulo 7 (“Poder”) enfatiza dois confrontos de autoridade musicalmente delineados. O primeiro confronto envolve Bispo, Governador e Vice-Rei em torno do controle musical da Catedral de São Paulo. No segundo, o que está em jogo é a reputação, dentro da corte joanina, de um libretista reinol e de um crítico brasileiro, que travam um interminável debate acerca do mérito da peça *O juramento dos numes*, encenada em 1813. São dois exemplos incisivos de como música e poder estão intrinsecamente imbricados, isto é, de como os sons musicais, como qualquer outra faceta da cultura, são organizados e investidos de valor e sentido a partir de um processo permanente de afirmação, negociação e conflito.

Embutida ao final do capítulo 7 consta a “Conclusão”, de poucos parágrafos, alguns aspectos da qual discutirei mais adiante. Por ora, cabe salientar a elegância e a simetria do arranjo geral do livro, com os capítulos 2 a 7 ordenados aos pares, formando um miolo ladeado pelo capítulo 1, à guisa de introdução, e pela miniconclusão que fecha o capítulo 7. O peso desigual entre o capítulo inicial e a curta conclusão é contrabalançado pelos dez apêndices que se seguem à mesma. Os apêndices substanciam a argumentação e permitem com que o leitor revise os principais pontos do livro de forma sinóptica. O primeiro deles, consistindo de uma valiosa cronologia de apresentações dramático-musicais, de 1711 a 1808, fala pela meticulosidade do autor. As linhas gerais que acabo de traçar, todavia, não são rígidas. Por exemplo, as celebrações dinásticas e os espetáculos das Casas da Ópera são temas que se concentram respectivamente nos capítulos 2 e 3, como já mencionei, mas que ressurgem esporadicamente em outras partes do livro. Tais encenações, assim como os espetáculos promovidos pelas ordens religiosas, possuíam funções, públicos e recursos em certa medida distintos e talvez pudessem ter sido mais individualizadas e particularizadas em capítulos exclusivos. A existência de outras ordenações viáveis, todavia, não significa necessariamente um avanço em relação ao arranjo de *Teatro e música*, cujo esmero já salientei.

*Teatro e Música* inclui quatro exemplos musicais. Os exemplos 1 e 3 servem para ilustrar os estereótipos orientalistas que colorem a ópera *Záira*. O exemplo 4, por sua vez, retrata o caráter programático de um coro pertencente à peça *O juramento do Numes* (o exemplo 2, uma abertura operística de Haydn, não tem referência



no corpo do texto). O número de exemplos pode parecer reduzido à primeira vista, mas é preciso lembrar a carência de fontes musicais manuscritas daquele período. Algumas das fontes localizadas não chegaram a ser transcritas, mas nem por isso deixaram de ser convenientemente disponibilizadas na forma de fac-símiles. Além disso, o apêndice 10 apresenta, com base em material recolhido por Francisco Curt Lange (as partes vocais não foram localizadas), um excerto da ópera *Zara* (não confundir com *Záira*), encenada no Rio de Janeiro em 1778. O mesmo apêndice contém uma bem-vinda redução para voz e piano de um recitativo e ária de *Záira*, publicada para fins de execução. Alguns poderão estranhar, neste livro, a virtual ausência da análise formal de estruturas musicais, restrita a um parágrafo (correspondendo aos exemplos 1 e 3). Releva apontar, contudo, que a indispensabilidade da análise tradicional foi equivocada durante as décadas de 1980 e 1990 por parte de setores ligados à crítica cultural e pós-modernista de língua inglesa, muito embora, hoje, a validade desse tipo de interpretação (ao menos em termos heurísticos) não seja mais normalmente contestada.

O capítulo 7 cita uma crítica, de autoria de Wilson Martins, que se destaca em função de suas densas conotações pejorativas e que gostaria de apropriar como pano de fundo para discutir alguns pressupostos do próprio trabalho de Budasz (p. 149-150). O tema dessa crítica são os poemas áulicos que eram ocasionalmente postos em música com vista à exaltação da casa reinante. Na opinião de Martins, trata-se de “subliteratura” volumosa, porém de “monótona variedade”, destituída de “valor intelectual” mas possuidora de “significação” enquanto “(índice) da vida intelectual” coeva, o que lhe confere aceitabilidade como objeto de estudo. Não acredito que o modelo de análise ao qual pertencem essas considerações, oriundo da crítica literária, tenha lugar numa musicologia do século XXI. Ocioso seria apontar que a distância entre o passado e a história, apesar de intransponível, não é necessariamente uma maldição, ou seja, que o olhar retrospectivo pode ser um aliado do estudioso na produção de conhecimento, como defendem à sua maneira diversos setores da teoria crítica (horizontes de Gadamer, dialogismo de Bakhtin, arqueologia de Foucault). Mas a hermenêutica aqui é outra. Na crítica de Martins, o processo de transformação do passado em história assume a forma de um juízo de valor que converte diferença em desigualdade e que respalda a autoridade e a contemporaneidade do intérprete-historiador à custa da inferioridade do Outro diacrônico. Com argúcia, Budasz observa que o elenco de elogios e panegíricos vem sendo produtivamente examinado pelos historiadores da sociedade e da cultura, em contraste aos estudiosos da música e da literatura cuja postura é marcada pela inércia ou então pelo preconceito (p. 150). E se, por um momento, Budasz alia-se a Martins, lamentando a “monótona variedade” do corpus em questão (p. 167), esse lapso é exceção pontual dentro de sua obra. A prática de se segmentar a Missa em árias,



coros e recitativos não é caracterizada como profanação (p. 13). A tradução e a adaptação de libretos de Mestastasio de acordo com gostos ibéricos, sobretudo a incorporação de personagens cômicos, não é vista como corrupção (p. 16-17, 88-89). A incorporação do lundú dançante aos entremezes teatrais também não ofende o autor (p. 22-23, 180). São exemplos de uma sensibilidade que se aparta não apenas da interpretação crítico-literária de Martins, mas das concepções morais e dos juízos de valor através dos quais a musicologia tradicional legitima ou relativiza os seus Mesmos (as culturas ocidentais eruditas) e marginaliza os seus Outros (as culturas não-ocidentais e ocidentais não-eruditas).

Outro aspecto da crítica de Martins merece ser destacado como elucidativo dos princípios norteadores de *Teatro e música*. Segundo esse autor, os poemas laudatórios qualificam-se como “subliteratura” porque ao início do século XIX “ainda não se configurara psicologicamente o ‘instinto de nacionalidade’ capaz de produzir sem esforço uma literatura” (p. 149). Essa formulação teológica tem como análogo musicológico um continuum valorativo dentro ou fora do qual são enquadrados compositores, obras e estilos conforme o seu poder de expressar em termos sonoros a identidade nacional. Ciente da força com que essa narrativa-mestra controla a musicologia nacionalista, de Mário de Andrade e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo a Bruno Kiefer e Vasco Mariz, e da tensão que existe entre a significação musical da nação e a extraordinária diversidade étnica de um território de proporções continentais, Budasz explora perspectivas alternativas. Particularmente importante, desse ponto de vista, é a iniciativa do autor no sentido de alumiar o processo de diferenciação entre alta cultura e cultura popular na virada do oitocentos. Segundo Budasz, a comédia portuguesa em três atos do final do século XVIII e início do XIX, no Brasil, era permeável à incorporação de “entremezes e farsas em português, com diálogos falados, modinhas cantadas e coreografias nacionais” (p. 91). Em contraste, a forma dominante do oitocentos, a ópera italiana – consumida por um público cada vez mais sofisticado, conhecedor do idioma e das convenções do *primo ottocento* –, foi refratária (ou menos suscetível) à assimilação de entremezes e outros elementos vernaculares. Os entremezes, todavia, não saíram totalmente de cena, mas prosseguiram com vida autônoma, assim como fomentaram novas sociabilidades, em meados do século XIX, tais como a comédia de costumes e o teatro de revista (p. 91, 109, 111, 113, 136). O que se depreende desta síntese de três linhas é que Budasz não está propriamente interessado em definir as fronteiras musicais entre o “original/nacional” e o “redundante/cosmopolita”, mas sim em documentar a diversificação da oferta de espetáculos, a hierarquização dos gostos do público e a construção social das categorias “popular” e “erudito” no âmbito cênico-musical. Esse enfoque, característico de uma sociologia da música ou de uma musicologia sociologicamente informada, é indicativo da familiaridade do autor com as



interações disciplinares que vêm transformando o fazer e o pensar da música nos últimos vinte ou trinta anos.

O referencial através do qual música dramática e identidade nacional são tematizados em *Teatro e música* suscita ainda outras considerações. Budasz enfatiza que os compositores brasileiros começaram a escrever óperas propriamente ditas a partir da metade do século XIX, como já mencionei, mas sua discussão não desliza em uma procura anacrônica por “indícios de ‘brasilidade’” (p. 113). Na visão acertada de Budasz, a “brasilidade” não é um dado natural, mas um tópico de análise. E essa visão se manifesta de forma particularmente nítida quando o autor parte de um ângulo historiográfico para problematizar a categoria “ópera brasileira”, iluminando a arbitrariedade e a multiplicidade dos critérios com que essa categoria foi definida pelos musicólogos – a partir da identificação de “mitos fundadores”, “gê-nios’ nacionais”, “idioma nacional”, “temática nacional”, entre outros parâmetros (p. 113). Esse deslocamento analítico da história para a historiografia, embora breve, teve desdobramentos palpáveis, na medida em que abriu uma janela de oportunidade para que Budasz vislumbrasse um diminuto, porém valioso grupo de manuscritos cênico-musicais da virada do século XIX que havia sido totalmente esquecido ou silenciado pela musicologia tradicional (listagem na p. 117). Nesse limbo achava-se, muito especialmente, uma ópera propriamente dita, intitulada *Zaira*, cujo canto em italiano, o libreto voltaireano, a ausência de traços folclóricos e até mesmo a naturalidade portuguesa de seu compositor, o pouco lembrado Bernardo José de Sousa Queirós, sinalizam uma “brasilidade” ausente que havia atenuado ou anulado o interesse sobre esse importante espécime da cultura dramático-musical luso-brasileira (p. 117-124). E o mérito de Budasz estende-se para além da identificação e do estudo musicológico dessa ópera, que foi encenada durante o Festival de Música Brasileira e de Música Antiga de Juiz de Fora, em 2003, por iniciativa do autor (p. 120).

Um tanto ou quanto abruptamente, gostaria de avançar para as conclusões de Budasz, concentrando-me sobre alguns pontos problemáticos, mas cuja análise favorece uma visão global do conteúdo e uma compreensão mais profunda dos pressupostos desse livro. São quatro os aspectos a serem problematizados, em ordem crescente de relevância. O primeiro e o terceiro não constituem propriamente equívocos, mas escondem tanto quanto revelam e suscitam, portanto, ressalvas e qualificações. Já o segundo e o quarto pontos constituem afirmativas cuja validade não resiste a uma análise mais detida. Em maior ou menor grau, contudo, todos esses aspectos revestem-se de um caráter contraditório em relação à argumentação exposta ao longo da obra.

Ao início de suas considerações finais, Budasz reitera que a cultura musicoteatral da Colônia não apenas imitou, mas retrabalhou e reconfigurou modelos euro-





peus conforme existências, experiências e vivências locais. Até aí nenhum reparo, mas a afirmação de que essas re-elaborações floresceram na “periferia” do orbe lusitano (p. 180) necessita ser temperada com a constatação de que o trânsito de práticas e bens simbólicos não seguiu uma via de mão única. Esta constatação, que deriva de Rui Vieira Nery (2004, p. 12-14), insinua-se não mais do que timidamente pelas páginas de *Teatro e música* (e.g. p. 109, 181). O eixo centro-periferia subjacente ao trânsito inter-cultural transcontinental não está em questão: os Teatros San Carlo de Nápoles e La Scala de Milão serviram de modelo para o Teatro São Carlos de Maria I em Lisboa, que, por sua vez, serviu de modelo para o Teatro São João de Dom João no Rio de Janeiro. Mas essa dinâmica de procedência e derivação necessita ser moderada à luz, por exemplo, da incorporação, ainda que acanhada ou esporádica, de tipos como o “português abrasileirado” aos entremezes metropolitanos dos séculos XVIII e XIX (p. 87). Ou à luz, mais veementemente, das modinhas de origem ou inspiração brasileira que, segundo David Cranmer (2008, p. 35), migraram dos salões para os palcos portugueses a partir de 1783. Ou ainda à luz dos cantores brasileiros que interpretaram essas modinhas para as platéias portuguesas, com destaque para a já citada Lapinha, cuja passagem pelos teatros do Porto e de Lisboa, entre 1791 e 1805, gerou expressiva repercussão metropolitana (p. 135-136). Essas observações transpõem-se à órbita do Rio de Janeiro, cuja primazia em relação às demais capitânias relativiza-se em função, por exemplo, da forte afluência e influência da diáspora mineira sobre a vida musical da capital (ver Hazan, 2002, p. 31). Em suma, como afirma Rui Vieira Nery (2004, p. 13-14): “se a Corte [lisboeta] é periférica em relação aos centros europeus cujos modelos [culturais] importa e central em relação ao restante território da Coroa, esse seu papel interage com reflexos vindos de todos os quadrantes [...], num xadrez de estratégias identitárias e de fusões que ultrapassa em muito o clichê simplista da oposição entre metrópole e colônia”.

Em segundo lugar, ainda acerca desta circulação de gentes e formas culturais, é questionável a afirmativa de que no teatro musicado colonial a oportunidade para “risco e improvisado” era maior do que em relação a outros domínios culturais supostamente mais estruturados, subsidiados e competitivos, como no caso das funções da Igreja Católica no Brasil (p. 180). O que o processo de cópia e recópia através do qual o legado sacro-musical luso-brasileiro foi disseminado evidencia é um escopo de transformação comparavelmente dilatado: acréscimo, subtração, inserção, ampliação, contração, reordenação ou permutação de subseções, seções ou unidades, além de reorquestrações, reduções, arranjos, transposições, contrafações e outras retextualizações possíveis. As chamadas “árias de inserção” operísticas (p. 92-98, *passim*) possuem um análogo nos “solos em cartina” do *Laudamus* (Missa), *Tu devictus* (Hino de Ação de Graças) e outros trechos litúrgicos e para-litúrgicos



reservados à exibição de solistas. Mas esse potencial de adaptação do corpus musical religioso não se limita a exemplos deste tipo, em que práticas e intervenções por parte de escribas inspiram diferentes resultados sonoros. Uma partitura manuscrita ou impressa enseja um número potencialmente interminável de realizações e é nesse ponto que circunstâncias de execução e práticas interpretativas exigem a atenção dos musicólogos. Budasz resalta o caso de André da Silva Gomes, cujo mestrado na Catedral de São Paulo voltou-se à preservação da liturgia na tradição do *stile antico* mas não sem responder à necessidade de recrutar “rapazes da terra” com mínima formação musical para a concretização desse desiderato (p. 140-142). Algumas das “solfas” desse mestre de capela foram trazidas por ele de Portugal, onde serviam os músicos altamente profissionalizados da Patriarcal de Lisboa. Em São Paulo, todavia, na voz dos “rapazes da terra”, esses mesmos manuscritos suscitaram um resultado sonoro bem distinto, para o grande constrangimento do Governador da Capitania (mas não, felizmente, por parte do musicólogo Budasz). A desarmonia da cópia colonial perante sua matriz metropolitana constitui um excelente exemplo de adaptação e de improviso ditados por circunstâncias societárias locais. A maleabilidade musical do campo religioso nos séculos XVIII e XIX sugere um ponto de contato para com o teatro musicado, e não um contraste como propõe o autor.

Um terceiro aspecto problemático das conclusões de Budasz diz respeito ao consumo da música dramática como estratégia de ascensão e fonte de distinção para os súditos que compunham a “nobreza da terra” (p. 180). É possível que o autor esteja se referindo às elites coloniais como um todo, porém por “nobreza da terra” normalmente se entende os grandes proprietários de terras e escravos, descendentes dos primeiros colonizadores, que, segundo as leis metropolitanas, estavam hereditariamente habilitados à fidalguia e aos mais importantes cargos político-administrativos da Colônia. De todo modo, seja qual for o significado dessa expressão intencionado pelo autor, geral ou restrito, a observação de Budasz destoa de importante estudo da autoria de Lino de Almeida Cardoso (2006, p. 58-63), onde a ênfase recai sobre um segmento social específico e distinguível da elite senhorial – um segmento emergente, oriundo da diversificação da economia setecentista, anteriormente centralizada na atividade agrícola. Cardoso fala de um corpo mercantil, composto de reinóis ou de brasileiros de curta ascendência portuguesa, que se enriqueceu aceleradamente a partir da atividade mineradora, solapando a supremacia política e econômica dos grandes proprietários. Sequiosos de legitimidade, de um status comparável à magnitude de suas posses materiais, esses negociantes contribuíram generosamente para a construção de aquedutos, chafarizes, abrigos, asilos, quartéis, fortalezas, matrizes e catedrais, entre outras despesas públicas, tendo em vista a obtenção de honras, privilégios, títulos e mercês conforme prática



institucionalizada do Antigo Regime. E nem faltaram oportunidades para que investissem em teatro e música, antes e depois da transmigração da família real ao Rio de Janeiro. Um exemplo são os “homens de negócio” que “concorreram com mão larga” para a encenação de três “óperas” com grande orquestra, em homenagem ao nascimento do primogênito Dom José, Príncipe da Beira, em 1782 (Cardoso, 2006, p. 59). Outro exemplo são os 41 “vassalos” cujo “amor” pelo monarca manifestou-se na forma da dotação de fundos para construção do Real Teatro São João, inaugurado em 1813 (Cardoso, 2006, p. 120-121). Ao retratar a cena social do Imperial Teatro São Pedro de Alcântara (1824-1831), Cardoso (2006, p. 145-160) indica que os camarotes, sobretudo os de segunda ordem, situados no mesmo plano do camarote imperial, eram disputados não apenas por nobres que se valiam do teatro para ostentar no peito as insígnias de seu prestígio, mas também por comerciantes de grosso trato que buscavam ascender socialmente e que se destacavam, entre os demais estratos sociais, não apenas como freqüentadores e subscritores, mas efetivamente como mecenas e acionistas. É bem verdade que essa dinâmica sócio-teatral não está de todo ausente da pauta de *Teatro e música*. Budasz define o público das Casas da Ópera de Vila Rica e do Rio de Janeiro no século XVIII, bem como dos principais teatros de Lisboa, como uma “elite local formada pelos comerciantes, cidadãos de classe média, intelectuais e aristocratas” (p. 17). Em outro momento, caracteriza a Casa da Ópera de São Paulo como um terreno onde eram fisicamente hierarquizadas as “pessoas de negócio”, na platéia, e as “principais famílias” que tinham prioridade aos camarotes com o favorecimento do Governador (p. 49). E ainda em outro instante o autor comenta que o patronato cênico-musical não repousava apenas sobre os ombros do poder público, mas pressupunha “cidadãos mais abastados” dispostos a “transformar capital real em capital simbólico”, isto é, a financiar espetáculos dramático-musicais em troca de graças honoríficas e títulos nobiliárquicos (p. 144-147). São traços de inegável pertinência, mas que isolados não chegam a expor o argumento por completo e em nenhum momento são tecidos neste sentido.

A quarta e última inconsistência diz respeito à afirmação de que “o teatro não era um espaço de debate, mas de aclamação pública das decisões do soberano”, um terreno destinado a “concentrar a atenção dos súditos na ideologia oficial” (p. 182). Para exemplificar esse ponto, Budasz cita uma solicitação de recursos para a reconstrução do Teatro São Pedro de Alcântara dirigida a Dom Pedro I, em 1824, sob a justificativa de que a atividade dramática servia não apenas para “instruir e entreter o povo”, mas também para “distrá-lo de outros ajuntamentos, e isto principalmente em tempos de efervescência, nos quais é sabedoria desviar docemente as paixões [...]” (p. 182). A citação deixa patente o potencial do teatro como instrumento de manipulação aos olhos do soberano e de seus cortesãos. E nem há dú-



vida de que a própria viabilidade do regime dependia de sua visibilidade pública. Toda realeza – e mesmo “qualquer tipo de poder público e político”, pois “não há sistema político que abra mão do aparato cênico” (Schwarcz, 2000, p. 257-258; apud Cardoso, 2006, p. 25, ref. 40) – pressupõe os símbolos e os rituais através dos quais não é apenas exaltada, representada e solenizada, mas em verdade constituída. E se é verdade que o poder régio era constituído por meio de brilho, pompa e esplendor, cores, sons e movimentos, *Teatro e música* não deixa dúvida de que o teatro musicado era central a esse cerimonial. Encenações operísticas pontuavam as comemorações da casa real, nos mais diversos pontos da Colônia (p. 65-76). Os teatros eram estrategicamente construídos adjacente aos palácios, no plano externo, e especialmente organizados de modo a centralizar as atenções gerais sobre o camarote principal, no interno (p. 143-144). As apresentações tinham início somente após o governante adentrar o recinto, diante de uma platéia que o aplaudia ou se levantava em reverência (p. 144). Realidade e representação misturavam-se em cena no tradicional momento da exibição e cortejo ao retrato real, enredado à conclusão das peças (p. 10, 167, 181-182). Essa amostra indica claramente que teatro e música eram dirigidos para “concentrar a atenção dos súditos na ideologia oficial”, como diz Budasz, de modo propício à preservação do status quo. Entretanto – como é sempre o caso em relação ao estudo da influência de produtos culturais e das práticas sociais em que se arraigam esses produtos sobre as crenças, valores, atitudes e comportamentos de sujeitos individuais e coletivos – efeitos, hegemônicos ou não, necessitam ser demonstrados empiricamente, ao invés de meramente presumidos. Será lícito supor que a “ideologia oficial” era inoculada nos súditos de modo igual e infalível, como sugere a afirmação de que “o teatro não era um espaço de debate, mas de aclamação pública das decisões do soberano”? Tal afirmação trai um determinismo que necessita ser problematizado.

Por exemplo, é difícil imaginar uma apologia à monarquia mais óbvia do que a peça *O juramento dos numes*. Como explica Budasz, trata-se de uma alegoria sobre a vitória anglo-lusa na Batalha de Vimeiro, encomendada e apresentada para celebrar um evento oficial da casa reinante, o aniversário do Príncipe da Beira, agraciada com a presença do Príncipe-Regente e noticiada no periódico oficial do regime, a *Gazeta do Rio de Janeiro* (p. 153). No entanto, o que a estreia dessa peça acabou catalisando, ao invés de consenso e conformismo, foi uma acalorada polêmica na mídia impressa, na qual a argumentação contra o mérito e a originalidade da dita peça acabou sendo distorcida e interpretada como um insulto ao próprio Príncipe-Regente Dom João (p. 176). Outro exemplo. Como observa Budasz, os libretos de Metastasio informaram um discurso que articulava o teatro à introjeção de certas virtudes, tais como a fidelidade e o autossacrifício, conducentes à ordem social e à sustentação do Antigo Regime (p. 1-8, 37-38). No entanto, como também aponta o



autor, o que se presenciava em Vila Rica ao final do século XVIII, ao invés de lealdade e abnegação, era a articulação de um projeto separatista por parte de inconfidentes que frequentavam assiduamente a Casa da Ópera e consumiam avidamente a poesia de Metastasio. Depois de descrever como o teatro admitia a sátira dos poderosos no contexto de uma tradição cômica remontando à Idade Média, personificada pelos bobos-da-corte (p. 87, 89, 116); depois de registrar como (segundo relato de um viajante), no Rio de Janeiro de meados do século XVIII, as plateias femininas “manipulavam maliciosamente” as cortinas por meio das quais eram segregadas e obscurecidas da visão dos homens (p. 125); depois de evidenciar como as autoridades civis e militares baianas concorriam por uma proximidade física e simbólica junto à pessoa do Governador durante os festejos dinásticos e as funções litúrgicas (p. 146) – os comentários finais de Budasz causam surpresa. Página após página, *Teatro e música* demonstra que a atividade dramático-musical era de fato um “espaço de debate”, e mesmo um verdadeiro “campo de batalha”, nas palavras do próprio autor (p. 146), ao invés de meramente uma oportunidade para reverência ou manipulação. Em uma publicação recente, Marco Morel não apenas caracteriza o teatro da corte do Rio de Janeiro como um palco de intensas manifestações político-partidárias, mas identifica tendências cambiantes na relação entre as autoridades governamentais e os súditos-cidadãos, da véspera da Independência em 1821 até a maioria de Dom Pedro II em 1840: “inicialmente lugar de reforço da figura monárquica, foi se transformando em ponto de disputa e conflitos, até ser reapropriado pelo poder imperial” (Morel, 2005, p. 238). Em suma, o que o conjunto da evidência demonstra é que o teatro era não apenas, ou nem tanto, um terreno de acatamento e disciplinarização, mas um manancial inesgotável de oportunidades e recursos simbólicos dos quais grupos e indivíduos se valiam ativamente para avançar seus próprios interesses, proclamar suas identidades e assegurar o seu espaço dentro da sociedade monárquica.

Em minha opinião, portanto, esses comentários conclusivos não traduzem realisticamente os argumentos apresentados ao longo do livro. Cabem ainda alguns reparos mais gerais, de caráter trivial. Primeiramente, veja-se que algumas citações no corpo do texto foram mantidas na língua original e outras traduzidas. Clamo aqui tão somente por um padrão. Trata-se de uma questão de consistência e não de inteligibilidade, já que o público-alvo desta publicação está presumidamente familiarizado com múltiplos idiomas. Com efeito, no caso do apêndice 9, o mais extenso, onde estão transcritas valiosas fontes históricas quase todas elas de origem europeia, não há porque censurar a opção por se manter os idiomas e grafias originais. Outra questão de padrão diz respeito aos nomes próprios, que constam grafados de modo excessivamente inconsistente e cuja atualização seria bem-vinda. Finalmente, estou ciente de que é praxe antiga, dentro e fora do Brasil, o emprego



das formas “óperas de Metastasio”, “óperas de Goldoni”, etc. Todavia, trata-se de um uso que é evidentemente enganoso, já que estamos falando de libretistas e não de compositores. Se viável, o abandono desse uso tornaria em certos momentos a leitura mais clara e a argumentação mais inteligível.

Encerrar a presente resenha com essas censuras e advertências seria uma injustiça ao livro de Budasz e um desserviço ao estudo da música no Brasil. Que fique claro, meus comentários ressaltam problemas, alguns deles de caráter meramente incidental, à custa de diversas reflexões brilhantes – a análise da estrutura do libreto *Le due gemelle* à luz da possibilidade de que tenha sido musicado por José Maurício Nunes Garcia (p. 114-116); o delineamento da interseção entre profissão musical, condição racial e status social, no contexto da qual se atritaram autoridades eclesiásticas e músicos mulatos em três diferentes bispados (p. 134); as conjecturas em torno da cenografia de *O juramento dos numes* com base na obra de Debret (p. 168-170). Em um evento científico recente, a saber, o I Simpósio Internacional de Musicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em agosto de 2010, o autor comunicou a localização de novas fontes primárias, pertencentes ao Acervo Curt Lange da Universidade Federal de Minas Gerais. É de se esperar que o resultado dessas pesquisas seja divulgado em artigos e mesmo incorporado a uma segunda edição revisada e ampliada desta obra. *Teatro e música* constitui o primeiro esforço verdadeiramente sistemático no sentido de descortinar as articulações entre a sociedade colonial e a cultura músico-teatral do Antigo Regime, a partir da centralização, confronto e entrecruzamento de dados dispersos através de dezenas de arquivos, bibliotecas e museus luso-brasileiros. A obra enquadra teatro e música em uma rede de interações sociais que transcende as situações imediatas de criação, execução e audição, e, ao fazê-lo, constrói novas pontes disciplinares, aproximando a musicologia brasileira tanto de suas congêneres anglo-americana e lusitana quanto das demais ciências humanas no país. Trata-se, sem dúvida, de um marco na trajetória da musicologia brasileira.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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*. 2 vols. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

Brescia, Rosana Marreco Orsini. *C'est là que l'on joue la comédie: les Casas da Ópera en Amérique Portugaise au XVIIIe siècle*. Tese (Doutorado em História Moderna e Contemporânea). Université Paris IV - Sorbonne, Ecole Doctorale II / Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Ciências Musicais (em andamento).

Brito, Manuel Carlos de. *Estudos de história da música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

Cardoso, Lino de Almeida. *O som e o soberano: uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e seus antecedentes*. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.

Cavalcanti, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

Cranmer, David. "Music and the 'Teatro de Cordel': in search of a paradigm". *Portuguese Studies*, vol. 24, n° 1, p. 32-40, 2008.

Dill, Charles William. *Monstrous opera: Rameau and the tragic tradition*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

Esteves, Suely Maria Perucci. *A ópera Demofonte em Trácia: tradução e adaptação de Demofonte, de Metastásio, atribuídas a Cláudio Manuel da Costa, Glauceste Satúrnio*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

Hazan, Marcelo Campos. "Gabriel Fernandes da Trindade: vida e morte de um músico mineiro no Rio de Janeiro". *Revista Brasileira de Música*, vol. 22, n° 1, p. 24-39. Rio de Janeiro, 2002.

Kühl, Paulo Mugayar. *Cronologia da ópera no Brasil: século XIX*. Disponível em <[www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf](http://www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf)>

Lange, Francisco Curt. "La música en Minas Gerais: un informe preliminar". *Boletín Latino Americano de Música*, vol. 6, p. 409-49. Montevideu, 1946.

Mathias, Herculano Gomes. *A coleção da Casa dos Contos de Ouro Preto* (documentos avulsos). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1966.



Morel, Marco. *As transformações dos espaços públicos: imprensa, atores políticos e sociabilidades na cidade imperial, 1820-1840*. São Paulo: Hucitec, 2005.

Nery, Rui Vieira. “Dicotomias de fundo na música luso-brasileira do antigo regime: poder absoluto e novas sociabilidades; centros e periferias; barroco(s) e pós-barroco(s)”. In: V Encontro de Musicologia Histórica, Juiz de Fora, 19-21 de julho de 2002. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004, p. 13-15.

Nery, Rui Vieira. “E lhe chamam uma nova corte: a música no projeto de administração iluminista do Morgado de Mateus em São Paulo (1765-1784)”. In: Nery, Rui Vieira (org.). *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime: repertórios, práticas e representações*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (no prelo).

Schwarcz, Lilia K. Moritz. “A fabricação do rei. A construção da imagem pública de Luís XIV”. *Revista de Antropologia*, vol. 43, nº 1, p. 257-261. São Paulo, 2000.

Vainfas, Ronaldo (dir.). *Dicionário do Brasil colonial, 1500-1808*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MARCELO CAMPOS HAZAN é Doutor (PhD) em Musicologia pela Universidade Católica da América. Foi Professor Designado da UEMG e Professor Visitante da UFRJ, assim como bolsista da OEA, CNPq, Fundação VITAE, FAPERJ e Fundação Vontobel. Colaborou com inúmeros projetos nas áreas de arquivologia e edição musical, publicou artigos em periódicos como o *Inter-American Music Review* e *Brasiliana* e participou de eventos científicos no Brasil, Europa e Estados Unidos, entre eles os congressos da Sociedade Americana de Musicologia e da Sociedade Internacional de Musicologia. Atualmente, é Estudioso Visitante da Universidade de Columbia, Estados Unidos.