

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

FLAVIA MARIA CRUVINEL

***O HABITUS CORTESÃO BRAGANTINO NOS TRÓPICOS: A
FORMAÇÃO MUSICAL COMO ESTRATEGIA DE REPRODUÇÃO DO
PODER MONÁRQUICO NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA***

Goiânia
2018

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Flavia Maria Cruvinel

Título do trabalho: *O habitus cortesão bragantino nos trópicos: A formação musical como estratégia de reprodução do poder monárquico no Rio de Janeiro oitocentista.*

3. Informações de acesso ao documento:

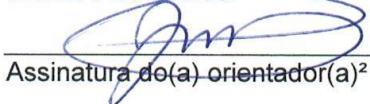
Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 15 / 10 / 2018.

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

FLAVIA MARIA CRUVINEL

***O HABITUS CORTESÃO BRAGANTINO NOS TRÓPICOS: A
FORMAÇÃO MUSICAL COMO ESTRATEGIA DE REPRODUÇÃO DO
PODER MONÁRQUICO NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA***

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós- Graduação em Educação (PPGE) da Faculdade de Educação (FE)/Universidade Federal de Goiás (UFG), Linha de Pesquisa Educação, Trabalho e Movimentos Sociais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Educação, sob orientação do professor Dr. Jadir de Moraes Pessoa.

Goiânia
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Cruvinel, Flavia Maria

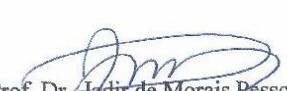
O habitus cortesão bragantino nos Trópicos [manuscrito] : A formação musical como estratégia de reprodução do poder monárquico no Rio de Janeiro oitocentista / Flavia Maria Cruvinel. - 2018.
315 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Jadir de Moraes Pessoa.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Educação (FE), Programa de Pós-Graduação em Educação, Goiânia, 2018.
Apêndice.
Inclui siglas, abreviaturas, símbolos, tabelas, lista de figuras, lista de tabelas.

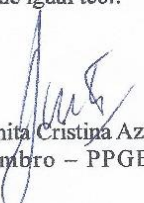
1. Habitus Cortesão Bragantino. 2. Campo de Produção Musical do Rio de Janeiro Oitocentista. 3. Formação Musical. 4. Música e Poder. I. de Moraes Pessoa, Jadir, orient. II. Título.

CDU 37

ATA DA REUNIÃO DA BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE TESE DE FLÁVIA MARIA CRUVINEL – Aos vinte e três dias do mês de agosto do ano de dois mil e dezoito (23/08/2018), às 14h, reuniram-se os componentes da Banca Examinadora: Prof. Dr. **Jadir de Moraes Pessoa**, orientador, doutor em **Ciências Sociais** pela UNICAMP; Prof.ª Dr.ª **Anita Cristina Azevedo Resende**, doutora em **Ciências Sociais** pela UNICAMP; Prof. Dr.ª **Ana Guiomar Rego Souza**, doutora em **História Cultural** pela UnB; Prof. Dr.ª **Maria Therezinha Ferraz Negrão de Mello**, doutora em **Ciências da Comunicação** pela USP e Prof. Dr. **Luiz Botelho Albuquerque**, doutor em **Sociologia da Educação** pela University of Iowa-USA para, sob a presidência do primeiro e em sessão pública realizada nas dependências da Faculdade de Educação, procederem à avaliação da defesa da tese intitulada: “**O Habitus Cortesão Bragantino nos Trópicos: A formação musical como estratégia de reprodução do poder monárquico no Rio de Janeiro oitocentista**”, em nível de Doutorado, área de concentração em **Educação**, de autoria de **Flávia Maria Cruvinel**, discente do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Goiás. A sessão foi aberta pelo presidente da Banca Examinadora, Prof. Dr. Jadir de Moraes Pessoa que fez a apresentação formal dos membros da Banca. A palavra, a seguir, foi concedida à autora da tese que, em 30 minutos, procedeu à apresentação de seu trabalho. Terminada a apresentação, cada membro da Banca arguiu a examinanda, tendo-se adotado o sistema de diálogo sequencial. Terminada a fase de arguição, procedeu-se à avaliação da defesa. Tendo-se em vista o que consta na Resolução nº 1537/2017 do Conselho de Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura (CEPEC), que regulamenta o Programa de Pós-Graduação em Educação e procedidas às correções recomendadas, a tese foi **APROVADA** por unanimidade, com recomendação de publicação, considerando-se integralmente cumprido este requisito para fins de obtenção do título de **DOUTORA EM EDUCAÇÃO** pela Universidade Federal de Goiás. A conclusão do curso dar-se-á quando da entrega da versão definitiva da tese na secretaria do Programa. Cumpridas as formalidades de pauta, às 18h a presidência da mesa encerrou esta sessão de defesa de tese e, para constar, eu, Marizeth Ferreira Farias, secretária do Programa de Pós-Graduação em Educação, lavrei a presente ata que, depois de lida e aprovada, será assinada pelos membros da Banca Examinadora em três vias de igual teor.



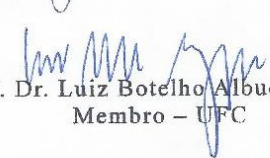
Prof. Dr. Jadir de Moraes Pessoa
Presidente – PPGE/FE/UFV



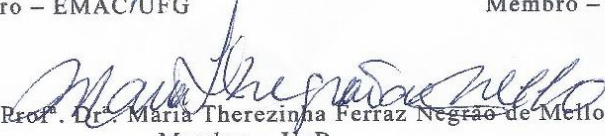
Prof.ª Dr.ª Anita Cristina Azevedo Resende
Membro – PPGE/FE/UFV



Prof.ª Dr.ª Ana Guiomar Rego Souza
Membro – EMAC/UFV



Prof. Dr. Luiz Botelho Albuquerque
Membro – UFC



Prof. Dr. Maria Therezinha Ferraz Negrão de Mello
Membro – UnB

Ao meu pai Neil Cruvinel, *in memoriam*, pelo legado de amor, honradez e compromisso.

À minha mãe e “Rainha”, Maura, pela dedicação, cumplicidade, carinho; meu alicerce para todos os vãos e desafios. Mãe amiga. Mãe amor.

À Bia, irmã-afilhada, porto-seguro de todas às horas.

Ao irmão querido Flávio e Nara pelo tesouro compartilhado Gabriel, Isabela e Daniel, sobrinhos amados.

À Adriano Roberto, companheiro de caminhada, meu “ouvidor-mor” das histórias dos Bragança, meu amor.

Aos músicos que viveram no Rio de Janeiro oitocentista, pelo legado musical e político que propiciou a construção das primeiras instituições brasileiras de ensino musical.

AGRADECIMENTOS

Ao querido Prof. Dr. Jadir Pessoa, pela confiança depositada, pelos carinhosos incentivos, pela orientação sensível e segura que me permitiu trilhar um percurso investigativo intenso e enriquecedor.

Ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Goiás, aos professores, funcionários e colegas que muito contribuíram para o transpor dos desafios da produção acadêmica. Agradeço especialmente ao professor José Adelson da Cruz, *in memoriam*, pelas aulas e conversas valiosas que foram decisivas para a reformulação do projeto de pesquisa original de ingresso ao PPGE, retroagindo ao contexto do século XIX. Muito obrigada, mestre!

Ao Prof. Dr. David Cranmer que me recebeu em Lisboa, me convidando à integrar o grupo Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso Brasileira, ligado ao CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa, onde pude ter seu auxílio na indicação de documentos e de obras nos acervos portugueses, além dos seus apontamentos para possíveis caminhos para a pesquisa; ainda por me colocar em contato com outros colegas do grupo Caravelas, em especial com a querida professora Maria José Artiaga, que muito me auxiliaram para o conhecimento do contexto musical português.

Aos novos amigos que fiz em Portugal pelo suporte precioso, em especial, a turma da "Falcão Trigo", Natália Santos, Rodrigo Hoffmann, Paulo Guicheney, Liliane de Pádua e Contreras, e Leonardo Feichas, agregado ao nosso *club*,: sem vocês a minha vida em Lisboa não seria tão saborosa;

Às professoras Prof^a Dr^a Anita Resende e Prof^a Dr^a Ana Guiomar Souza que, gentilmente, aceitaram a participar da Banca de Exame de Qualificação; sou muito grata pelo aprendizado das valiosíssimas contribuições para o encaminhamento da exposição desta pesquisa.

Aos professores que se juntaram à Banca de Defesa de Tese, Prof. Dr. Luiz Botelho, Prof^a Dr^a Thereza Negrão, membros titulares; e Prof. Dr. Wolney Unes, Prof. Dr. João Alberto Pinto, membros suplentes, que também aceitaram aos convites prontamente e pelas valiosas contribuições.

Aos queridos professores que se tornaram colegas na Escola de Música de Artes Cênicas: Glacy Antunes de Oliveira, Eduardo Meirinhos, Magda Clímaco de Miranda, Eliane Leão, cada um de vocês contribuíram para a minha formação acadêmica e profissional, meu reconhecimento e admiração.

À Universidade Federal de Goiás por ter me permitido o afastamento das atividades docentes e administrativas no período de setembro/2016 a março/2018 durante parte do processo de doutoramento, em especial aos professores Orlando Afonso Valle do Amaral, à época Reitor da UFG e à Giselle Ottoni, à época Pró-reitora de Extensão e Cultura que compreenderam a importância da minha dedicação às disciplinas no início do Curso de Doutorado, momento este que eu ainda não me encontrava afastada.

Às equipes da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, em especial Prof. Dr. José Alexandre Felizola Diniz Filho, Prof. Dr. Jesiel Freitas Carvalho, Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Leles e e Irakiles Pinheiro Souza, que não mediram esforços para auxiliar-me no afastamento; e ao Prof. Dr. Laerte Guimarães Ferreira Júnior e à Prof^a. Dr^a. Elena Ortiz Preuss pelo auxílio fundamental na vinda da banca para a defesa em Goiânia.

Ao M.M. Reitor Prof. Dr. Edward Madureira Brasil pela confiança, pela amizade e pelos constantes incentivos.

Aos colegas da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura, por compreenderem a importância do momento e não medirem esforços no auxílio das tarefas do dia-a-dia tornando “mais leve” o meu caminho, em especial, a querida Prof^a Dr^a Lucilene Maria de Sousa, Pró-Reitora de Extensão e Cultura.

Aos colegas do Centro Cultural UFG pela compreensão do distanciamento e pela torcida, em especial ao querido amigo Kleber Damaso.

Aos colegas da EMAC, pelos incentivos constantes e pelo convívio cotidiano enriquecedor.

Aos colegas Alexandra Almeida de Oliveira e Antón Corbacho Quintela que cortesmente traduziram os resumos para o francês e o espanhol.

À todos que direta ou indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho, meu muito obrigada!

**Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
Quantos filhos em vão rezaram!
Quantas noivas ficaram por casar
Para que fosses nosso, ó mar!**

**Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.
Quem quer passar além do Bojador
Tem que passar além da dor.
Deus ao mar o perigo e o abismo deu.
Mas nele é que espelhou o céu.
Fernando Pessoa**

RESUMO

CRUVINEL, Flavia Maria. O *habitus cortesão bragantino* nos trópicos: a formação musical como estratégia de reprodução do poder monárquico no Rio de Janeiro oitocentista. 304f. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Educação). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

Esta tese, vinculada à Linha de Pesquisa Educação, Trabalho e Movimentos Sociais, do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Goiás (UFG), resulta da investigação dos usos e funções da música como estratégia de reprodução do poder monárquico no Rio de Janeiro oitocentista. A construção do conceito *habitus cortesão bragantino* foi processada a partir da análise do *modus operandi* no campo de produção musical dos membros da Casa de Bragança e a sua continuidade no contexto fluminense. As práticas musicais ligadas às cerimônias e aos eventos oficiais da monarquia e seus rituais de distinção e de consagração; os investimentos no campo de produção musical como parte do processo civilizatório brasileiro; a criação das primeiras instituições brasileiras relacionados à construção simbólica da nação foram evidenciados por meio da Praxiologia trazida por Pierre Bourdieu. O *corpus* da pesquisa foi constituído por fontes plurais como manuscritos, jornais e periódicos da época, obras e partituras musicais, bem como, literatura que trata da formação histórica, cultural e musical brasileira. Como resultado da transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro aponta-se a Formação da Cena Musical, Formação do Gosto Musical e Formação do Campo de Trabalho Profissional dos músicos. O trajeto de construção do objeto possibilitou o reconhecimento da importância da música no cotidiano dos membros da Casa de Bragança, bem como, parte do projeto civilizatório e de fabricação do Império Brasileiro.

Palavras-Chave: *Habitus Cortesão Bragantino*. Campo de Produção Musical do Rio de Janeiro Oitocentista. Formação Musical. Música e Poder.

ABSTRACT

CRUVINEL, Flavia Maria. *The habitus cortesão bragantino in the tropics: Musical training as a strategy of reproduction of monarchical power in nineteenth-century Rio de Janeiro*. 304 f. Doctorate thesis (Graduate program in Education). Federal Univesity of Goiás, Goiânia, 2018.

This thesis, as part of the line of research in education, Work and Social Movements, of the graduate program in education at the Federal Univesity of Goiás (UFG), results from the investigation of the uses and functions of music as a strategy of the reproduction of monarchical power in 19th century Rio de Janeiro. The construction of the concept *habitus cortesão bragantino* was processed from the analysis of the *modus operandi* in the field of musical production of the members of the house of Bragança and its continuity in the context of Rio de Janeiro. The musical practices linked to the ceremonies and official events of the monarchy and their distinction and consecration rituals; investments in the field of musical production as part of the Brazilian civilization process; the creation of the first Brazilian institutions related to the symbolic construction of the nation were apparent through the Praxiology brought by Pierre Bourdieu. The *corpus* of the research consisted of various sources such as manuscripts, newspapers and periodicals, musical works scores, as well as literature dealing with Brazilian historical, cultural, and musical formation. As a result of the transfer of the Portuguese court to Rio de Janeiro, it is noted the Formation of the Musical Scene, Formation of the Musical Taste, and Formation of the Professional Work Field of the musicians. The path of construction of this object made possible the recognition of the importance of music in the daily life of the members of the House of Bragança, as well as part of the civilizing project and the fabrication of the Brazilian Empire.

Keywords: *Habitus Cortesão Bragantino*. Field of musical production in 19th century Rio de Janeiro. Musical Formation. Music and Power.

RÉSUMÉ

CRUVINEL, Flavia Maria. L'habitus courtisan de la Maison de Bragance sous les tropiques : la formation musicale comme stratégie de reproduction du pouvoir monarchique dans l'état de Rio de Janeiro du XVIII siècle. 304 f. Thèse de Doctorat (Programme de Postgrade en Éducation). Université Fédérale de Goiás, Goiânia, 2018.

Cette thèse, dans le cadre de Recherche en Éducation, Travail et mouvement sociaux, du programme de Postgrade (deuxième et troisième cycles) en Éducation de l'Université Fédérale de Goiás, résulte de l'étude des usages et des fonctions de la musique comme stratégie de reproduction du pouvoir monarchique dans l'état de Rio de Janeiro du XVIII siècle. La construction du concept "habitus courtisan de la Maison de Bragance" a été élaborée à partir de l'analyse du *modus operandi* dans le domaine de production musicale des membres de cette maison et de sa continuité dans l'état de Rio de Janeiro. Les pratiques musicales associées aux cérémonies et aux événements officiels de la monarchie et ses rituels de distinctions et de consécration ; les investissements dans le domaine de la production musicale dans le cadre du processus brésilien de civilisation; la création des premières institutions brésiliennes attachées à la construction symbolique de nation ont été mises en évidence au moyen de la praxéologie de Pierre Bourdieu. Le *corpus* de cette recherche s'est constitué des sources plurielles, telles que : des manuscrits, des journaux, des périodiques de l'époque, des oeuvres et des partitions musicales, ainsi que de la littérature concernant la formation historique, culturelle et musicale brésilienne. La formation de la scène musicale, la formation des goûts et la formation du champ de travail professionnel des musiciens résultent du transfert de la cour portugaise au Brésil, dans l'état de Rio de Janeiro. La manière dont l'objet a été construit a rendu possible la reconnaissance de l'importance de la musique dans la vie quotidienne des membres de la Maison de Bragance, ainsi que de sa valeur pour le projet de civilisation et de fabrication de l'Empire brésilien.

Mots-clés : *Habitus Courtisan Bragancien*. Domaine de Production Musicale de l'État de Rio de Janeiro du XVIII siècle. Formation Musicale. Musique et Pouvoir.

RESUMEN

CRUVINEL, Flavia Maria. El *habitus cortesano bragantino* en los trópicos: la formación musical como estrategia de reproducción del poder monárquico en el Río de Janeiro ochocentista. 304 f. Tesis de Doctorado (Programa de Postgrado en Educación). Universidad Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

Esta tesis, vinculada a la Línea de Investigación “Educación, Trabajo y Movimientos Sociales”, del Programa de Postgrado en Educación de la Universidad Federal de Goiás (UFG), es fruto de una investigación sobre los usos y las funciones de la música como estrategia de reproducción del poder monárquico en el Río de Janeiro ochocentista. La construcción del concepto *habitus cortesano bragantino* fue procesada a partir del análisis del *modus operandi* en el campo de producción musical de los miembros de la Casa de Bragança y de su continuidad en el contexto fluminense. Las prácticas musicales ligadas a las ceremonias y a los eventos oficiales de la monarquía y a sus rituales de distinción y de consagración, las inversiones en el campo de producción musical como parte del proceso civilizatorio brasileño y la creación de las primeras instituciones brasileñas relacionadas con la construcción simbólica de la nación fueron evidenciadas por medio de la Praxeología desarrollada por Pierre Bourdieu. El *corpus* de la investigación fue constituido por fuentes plurales como manuscritos, diarios y periódicos en general de la época, obras y partituras musicales, así como literatura que trata de la formación histórica, cultural y musical brasileña. Como resultado de la transferencia de la corte portuguesa para Río de Janeiro, surge la Formación de la Escena Musical, la Formación del Gusto Musical y la Formación del Campo de Trabajo Profesional de los músicos. El trayecto de construcción del objeto posibilitó el reconocimiento de la importancia de la música en el cotidiano de los miembros de la Casa de Bragança, formando parte del proyecto civilizatorio y de la fabricación del Imperio Brasileño.

Palabras clave: *Habitus Cortesano Bragantino*. Campo de Producción Musical del Río de Janeiro ochocentista. Formación Musical. Música y Poder.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01 - Paço da Ribeira antes do Terremoto	98
Imagem 02 - Apresentação dos Estatutos do Real Seminário da Santa Igreja Patriarcal	110
Imagem 03 - Aclamação de D. João VI	161
Imagem 04 - Retrato de D. João VI como Rei de Portugal, do Brasil e de Algarves	162
Imagem 05 - Padre José Maurício tocando cravo para o Rei	174
Imagem 06 - Ópera Nova	186
Imagem 07 - D. Pedro I tocando o Hino à Independência	207
Imagem 08 - Aclamação de D. Pedro I como Imperador do Brasil	212
Imagem 09 - Sagração e Coroação de D. Pedro I, Imperador do Brasil	216
Imagem 10 - Pano de Boca do Teatro São Pedro	218
Imagem 11 - Coroação de Dom Pedro II	228
Imagem 12 - Francisco Manoel ditando o Hino Nacional a suas enteadas	257

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Carga horária das atividades musicais do Seminário da Patriarcal	119
Tabela 2 - Lista de Peças do Seminário da Patriarcal (1830)	120
Tabela 3 - Livros Didáticos para Solfejo e Voz do Seminário da Patriarcal	122
Tabela 4 - Livros Didáticos para Acompanhamento e Contraponto do Seminário da Patriarcal	123
Tabela 5 - Livros Didáticos para Acompanhamento e Contraponto Inventário Salvador José	127

LISTA DE SIGLAS

- AIBA - Academia Imperial de Belas Artes
- AN - Arquivo Nacional
- BAN - Biblioteca Alberto Nepomuceno
- BN - Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
- BNP - Biblioteca Nacional de Portugal
- CP II - Colégio de Pedro II
- IHGB - Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
- MHN - Museu Histórico Nacional
- MNBA - Museu Nacional Belas Artes
- MIP - Museu Imperial de Petrópolis
- PPGE - Programa de Pós-Graduação em Educação

LISTA DE ABREVIATURAS

cls.	- Clarinetas
fl.	- Flauta
N. S.	- Nossa Senhora
ob.	- oboé
ofl.	- oficleide
P.R.	- Príncipe Regente
S. A.	- Sua Alteza
S. A. R.	- Sua Alteza Real
S.S. A.A. R.R.	- Suas Altezas Reais
S.S. M.M	- Suas Majestades
S.M.I.	- Sua Majestade Imperial
S.S. M.M I.I.	- Suas Majestades Imperiais
sop.	- soprano
timp	- tímpano
vls.	- Violinos
vla.	- Viola

SUMÁRIO

PRÓLOGO	20
ABERTURA	27
Praxiologia como método: os princípios epistemológicos para investigação	27
Cultura como Formação	33
O Poder do Simbólico	42
Do feiticeiro ao virtuose: a ideologia do Dom como legitimação do arbitrário cultural do campo artístico	50
O Campo Artístico e seus agentes	59
ATO 1	
FORMAÇÃO SOCIAL PORTUGUESA E CULTURA MUSICAL: CONSTRUÇÃO DO HABITUS CORTESÃO BRAGANTINO	64
1. Sociedade de Corte e cultura cortesã européia: padrões da nobreza como arbitrário cultural	64
1.1.1 A corte do Rei Sol: fabricação do modelo	66
1.1.2 Cultura nobiliárquica portuguesa: casas e linhagens como formas de organização social	77
1.2 Investimentos no campo musical português setecentista	85
1.3 Ensino Musical Português	102
ATO 2	
O CAMPO MUSICAL DO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA: O ENCONTRO DA SOCIEDADE DE CORTE COM A SOCIEDADE TROPICAL	129
2.1 O contexto histórico europeu e a tomada de decisão: a transferência corte portuguesa para o Brasil	129
2.2 Música como elemento do projeto civilizatório português no contexto fluminense	154

2.3 Os investimentos na Real Capela e a chegada dos músicos europeus: construção de uma nova cena musical	172
2.4 Cena Operística e a construção de um novo gosto musical	183

ATO 3

A MÚSICA NA CONSTRUÇÃO DO IMPÉRIO TROPICAL: REDES DE SOCIABILIDADE E PROCESSO DE INSTITUCIONALIZAÇÃO

200

3.1 Fabricação do Império Brasileiro: a presença da música nas cerimônias oficiais	205
3.2 A participação das associações no campo de produção musical e o processo de institucionalização do Ensino Musical no Rio de Janeiro	229
3.3 Mecenato do Estado: ressignificação do <i>habitus cortesão bragantino</i>	259

FINALE

265

REFERÊNCIAS.....

273

APÊNDICE 1

297

APÊNDICE 2

309

PRÓLOGO

A presente investigação objetiva compreender a utilização da música como estratégia de reprodução do poder monárquico no Rio de Janeiro oitocentista e suas repercussões no campo de produção musical. O período considerado, de 1808 a 1889, revela-se particularmente importante porque é nele que se processaram variados investimentos no campo de produção musical brasileiro, iniciados em 1808 e continuados ao longo do Brasil império sobretudo no Segundo Reinado, no sentido de viabilizar meios para que não faltassem as práticas musicais necessárias aos rituais e às cerimônias cortesãs, suscitando a transformação da cidade de Rio de Janeiro.

A transferência da Corte Portuguesa para o Brasil foi um evento sem precedentes na história da América. Pela primeira e única vez uma corte europeia foi instalada no continente americano. Desta forma, 1808 foi um ano decisivo que inaugurou uma série de transformações de ordem política na antiga colônia, provocando modificações nas estruturas sociais, econômicas e culturais. Concordando com Prado Junior (2011), compreender este período histórico é absorver um momento de inauguração de um novo país, bem como, um fechamento da obra realizada por três séculos de colonização e domínio português. Indo mais além, Leite (2005) destaca que o ano de 1808 foi mais significativo para processo de Independência do Brasil do que propriamente o de 1822.

No campo de produção musical do Rio de Janeiro igualmente foram concebidas iniciativas estruturantes a partir do período joanino. Cardoso (2008) destaca variados investimentos realizados pelo soberano: a criação da Real Capela, a construção do Real Teatro São João iniciando uma tradição lírica, a organização da música militar, a criação da Imprensa Régia, a publicação das primeiras partituras em solo brasileiro, dentre outras inovações. É também no período joanino que se intensifica o fluxo de músicos estrangeiros no contexto fluminense, sobretudo é notada a presença dos cantores *castrati*, como destaca Pacheco (2009). No período posterior, Brasil Império, a utilização da música como um dos elementos de fortalecimento da monarquia, bem como, de validação de novos símbolos e valores da nação brasileira recém-instituída foi uma constante.

Meu "lugar de fala" é o de uma educadora musical cujo interesse pelo tema passa pelo meu envolvimento pessoal com as questões que circundam o trinômio Música, Cultura e Educação, a partir de uma perspectiva social. Desde os cursos Especialização em Música

Brasileira no século XX e Mestrado em Música, em ambos como discente da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, onde desenvolvi pesquisas que visavam investigar as relações que permeiam a formação musical em perspectiva crítica, relacionando as práticas musicais com os seus contextos político, social e cultural, há presença de reflexões sobre as conexões entre música-poder. Desta forma, na minha trajetória como docente e pesquisadora as questões relacionadas ao acesso à cultura, em específico à educação musical, se fazem presentes.

Na dissertação de mestrado intitulada *Efeitos do Ensino Coletivo na Iniciação Instrumental em Cordas*: a educação musical como meio de transformação social (CRUVINEL 2003, 2005) busquei evidenciar a possibilidade da utilização do Ensino Coletivo de Instrumento Musical, aquele realizado a partir da prática coletiva onde não há separação entre a teoria e a prática, como meio de promover a iniciação instrumental, democratizando o acesso à Educação Musical em perspectiva de transformação social. Entendo a Música como um conhecimento imprescindível para a formação integral do ser humano e defendo a democratização do acesso ao ensino musical como medida de esforço coletivo para a transformação da sociedade. Nesse sentido, a prática musical é permeada por crenças que compreendem a atividade musical para poucos seres “iluminados” que nasceram com dons dados pela divindade ou herdado por meio dos seus genes como constituição biológica, ou seja, crenças baseadas no divino e no biológico e não como construção social. Isto posto, como procedimento de pesquisa busquei voltar ao passado para investigar os processos que envolvem a formação musical brasileira a fim de compreender os presentes no contexto atual.

A música como expressão humana presente em todas as culturas ocupa um espaço significativo como parte integrante da trama que constitui as relações sociais. Das práticas musicais emergem significados, valores, usos, funções, que vêm sendo estudados ao abrigo de diferentes olhares e escutas. Cada momento histórico reflete os valores e as concepções sobre a música e suas práticas que modificam-se de acordo com o contexto social, econômico e cultural de cada época. A dificuldade de reconstituir o passado, tarefa esta que sempre será relativa considerando-se que uma pesquisa tem como característica a incompletude em decorrência dos limites impostos pelo tempo e pelo recorte dado ao trabalho, tornou o processo investigativo do campo musical do Rio de Janeiro no século XIX um desafio.

Em um primeiro momento, busquei desvelar a música como parte do projeto civilizatório brasileiro, enfocando o conjunto das práticas musicais e pedagógicas que visavam à formação musical, a partir dos ideais eurocêtricos dos membros da corte portuguesa

presentes no Brasil. Porém, o objeto pesquisado, ainda opaco, estava direcionado para compreender como se pensava a música e como se deram os processos de formação musical e de institucionalização do ensino da música no Brasil neste período.

Assim, iniciei as pesquisas enfocando o campo de produção musical do Rio de Janeiro oitocentista, as práticas e as concepções musicais daquele momento histórico, mas também, me preocupando em compreender o modo de pensar e de fazer música na tradição da cultura musical portuguesa e seus efeitos no contexto brasileiro.

No percurso metodológico da pesquisa, fundamentado na praxiologia trazida por Pierre Bourdieu, optei por investigar o objeto a partir de sua História Social, desta forma, tendo como objetivo primeiro, mais amplo, investigar a Formação Musical no Rio de Janeiro oitocentista a partir da chegada da família real, justificado pela série de investimentos e transformações na cidade do Rio de Janeiro a fim de assegurar que a "melhor música", aquela trazida pelos modelos cortesãos europeus, fosse executada no Rio de Janeiro nas cerimônias e nas festividades relacionadas à família real portuguesa, como já mencionei. Por meio do processo investigativo, constatei que estes investimentos foram estruturantes para a formação do campo de produção musical na nova sede da corte como, por exemplo, a Criação da Real Capela, a contratação dos músicos como funcionários públicos sobretudo aqueles que já prestavam serviços para a Corte Portuguesa ou aqueles estrangeiros que foram atraídos pela aventura do Novo Mundo, dos incentivos da Coroa aos empresários para as construções dos teatros, para a criação das companhias líricas fundamentais na criação da cena operística na Corte Tropical, até o processo de institucionalização do ensino musical - quando as primeiras instituições de ensino foram criadas Colégio de Pedro II (1837) e Imperial Conservatório de Música (1848). Durante a pesquisa, a utilização das cerimônias como fortalecimento e consolidação do imagem do rei e por consequência do poder real onde a ostentação da riqueza, do luxo, da pompa ficaram evidentes, mas também a exibição de música cuja qualidade e o aparato técnico condizentes com os padrões de excelência consagrados foi se apresentando como um elemento prestigiado pelos monarcas. Outro dado que mereceu especial atenção foi a presença da música na formação dos príncipes e princesas da Casa Bragantina e a importância do gosto musical do rei incidindo nos investimentos no campo musical e até mesmo nas obras dos compositores.

Para construir a História Social do objeto investigado, senti a necessidade de recorrer aos teóricos que trabalham com a formação social, cultural e econômica brasileira, como Freyre (2006), Holanda (2014), Fernandes (2005), Prado Junior (2011), Faoro (2001); aos teóricos da

cultura e sociedade como Burke (2013), Willems (2011, 2014), Chartier (2002, 1990), Certeau (2005a, 2005b), Cuche (2002) com vistas a compreender como os processos culturais são produzidos; as discussões sobre a história moderna trazida nos trabalhos de Tosh (2011) e Dosse (2012); e aos autores que abordam as relações entre política, economia e sociedade na modernidade como Hobsbawn (2014) e a sociedade da corte e o processo civilizatório como Elias (2001, 1995, 1994); e em específico, a sociedade brasileira pelo viés histórico e social como Carvalho (1987, 2007, 2016), Schwarcz (2016), Schwarcz e Starling (2017) e Del Priore (2016).

No campo da música brasileira no período colonial e imperial explorei os valiosos estudos, mais notadamente na área musicológica como Andrade (1960), Lange (1968), Mattos (1970), Duprat & Baltazar (1994), Duprat (1995), Neves (1997), Souza (1998, 2007), Castagna (2000), Nogueira (2001), Monteiro (2001), Magaldi (2004), Sousa (2007), Pacheco (2007), Neto (2008), Freire (2011, 2013), Cardoso (2011), Figueiredo (2014), Rosa (2014), dentre outros. Na ampla revisão de literatura realizada, encontrei os trabalhos de Bairral (2009), Augusto (2008), Silva (2007), Garcia (2014, 2018), Carvalho (2015), Melo (2015) que tratam de objetos relacionados aos aspectos musicais e históricos acerca da Notação Musical, do Imperial Conservatório de Música, do Imperial Colégio de Pedro II, dos instrumentos musicais e das técnicas vocais e interpretativas relacionadas ao contexto musical oitocentista.

Além da extensa pesquisa bibliográfica, realizei pesquisa documental analisando manuscritos, jornais e periódicos da época, obras e partituras musicais e visitas *in loco*. Na pesquisa de campo realizada no Rio de Janeiro visitei os acervos do Arquivo Nacional, Biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Biblioteca do Gabinete Real de Leitura; e locais emblemáticos ligados ao Rio de Janeiro oitocentista e a família real portuguesa, Igreja Nossa Senhora do Rosário, Igreja Nossa Senhora do Carmo, Igreja Nossa Senhora de Lampadosa, Teatro João Caetano (antigo Real Teatro São João, Teatro São Pedro de Alcantara, Teatro Constitucional), Praça XV (antigo Largo do Paço) e Palácio da Quinta da Boa Vista ou de São Cristóvão¹, antiga residência da família real portuguesa e imperial brasileira. Durante a pesquisa de campo em setembro/2017, o acervo da seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional esteve indisponível para visitaçã o e se mantém assim até o presente momento pelo motivo de reforma do prédio do Palácio Capanema;

¹ No período entre a defesa e o depósito da tese, o Museu Nacional do Rio de Janeiro, antiga residência dos Bragança foi totalmente incendiado no dia 02 de setembro de 2018, por motivos ainda a serem investigados, destruindo a construção histórica e o seu acervo com aproximadamente 20 milhões de itens quase na totalidade.

desta forma, os documentos investigados e expostos nesta tese são aqueles que estão disponíveis no acervo digital. Por sua vez, a Pesquisa de Campo em Portugal foi processada no período de novembro/2017 a março/2018, onde tive a oportunidade de integrar o grupo Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso Brasileira, ligada ao CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa, sendo recebida pelo musicólogo Prof. Dr. David Cranmer, quando trabalhei nos seguintes acervos: Biblioteca Nacional de Portugal; Biblioteca do Palácio da Ajuda; Biblioteca da Universidade Nova de Lisboa; Torre do Tombo; e visitei os locais relacionados à monarquia portuguesa: Palácio de Queluz; Palácio Pena; Palácio da Ajuda; Mosteiro, Palácio e Catedral de Mafra; Catedral de Lisboa; Basílica da Estrela; Teatro São Carlos e Teatro D. Maria II.

A partir do processo de pesquisa, por meio da extensa revisão de literatura aliada à pesquisa de campo, a construção do objeto foi sendo redelineada, já que o olhar e a escuta da educadora musical foi transfigurado por meio da força do *habitus* da produtora e gestora cultural, quando observei as similaridades no *modus operandi* da utilização da música e na maneira como eram realizados os investimentos com a finalidade de fortalecer a imagem do soberano e por consequência o sistema monárquico, sendo este perpetuado por meio de mecanismos de reprodução do poder. Dito de outra maneira, ao retornar ao século anterior, no reinado de D. João V em Portugal quando o modelo cortesão português foi fabricado até a o Segundo Reinado de D. Pedro II no Brasil identifiquei pontos de semelhança nos usos e funções da música, bem como, na maneira de realização dos investimentos no âmbito musical. Desta forma, a construção do conceito *habitus cortesão bragantino* foi sendo processado a partir da análise do *modus operandi* dos membros da Casa de Bragança nos investimentos no campo de produção musical e a sua continuidade no contexto fluminense.

Após a qualificação e as contribuições trazidas pelos membros da banca, o enfoque foi reconfigurado, para que se ressaltasse como se processaram esses variados investimentos no campo de produção musical no Rio de Janeiro oitocentista, partindo da análise das práticas musicais necessárias para o fortalecimento e reprodução do poder monárquico pela força do *habitus cortesão bragantino*, ou seja, a formação musical como estratégia de reprodução do poder monárquico por parte dos descendentes da Casa Bragantina no Rio de Janeiro oitocentista foi por mim assumida. Desta forma, o objeto investigado foi reconfigurado para a compreensão de como se processaram os variados investimentos no campo de produção musical no Rio de Janeiro oitocentista, partindo da análise das práticas musicais necessárias para o fortalecimento e reprodução do poder monárquico.

Para apresentar o percurso teórico-metodológico da pesquisa, que se deu a partir da construção social do objeto, parti das seguintes questões: como se constituiu o *habitus cortesão bragantino*? Como se deram os processos de utilização da música como estratégia de reprodução do poder monárquico e suas repercussões no Rio de Janeiro oitocentista? Quais eram os agentes e as instituições que participavam da cena musical fluminense? Estes são alguns pontos que fizeram parte da construção do objeto investigado.

A tese é apresentada seguindo a estrutura de uma ópera, gênero lírico preferido dos membros da Casa de Bragança, constituída por abertura, 3 atos e parte final.

Na Abertura apresento os pressupostos teóricos que fundamentam a análise da influência do *habitus cortesão bragantino* no contexto fluminense oitocentista, a partir da praxiologia e dos principais conceitos bourdieusianos que dão sustentação às discussões sobre as relações entre música, formação e poder, demonstrando como os padrões da nobreza se tornaram arbitrário cultural no mundo ocidental.

No Ato 1, apresento os elementos histórico-sociais que constituíram o *habitus cortesão bragantino* relacionados à Sociedade de Corte e a cultura cortesã, à formação social portuguesa e à cultura musical dela decorrente. Demonstro como se desenvolveu a cultura cortesã em Portugal e como se deram os processos de construção de padrões culturais e sua relação com a cultura nobiliárquica que incidiram em investimentos no campo musical português como legitimação e reprodução de poder, bem como, nos aspectos que refletiram no ensino musical português, mas que também serviram de modelo para os investimentos no campo de produção musical fluminense.

No Ato 2, focalizo o encontro da cultura cortesã europeia com a nobreza tropical existente no Brasil colonial a partir da chegada da corte portuguesa no Novo Mundo, seguindo o percurso do Rio Tejo ao Carioca, enfatizando os primeiros atos do Príncipe Regente e sua política de investimentos no campo musical e os usos e funções da música decorrente da força do *habitus* proveniente dos herdeiros da Casa de Bragança.

No Ato 3, abordo a música como um dos elementos utilizados na construção do Império Brasileiro, apresentando os novos agentes e as novas redes de sociabilidade no campo de produção musical da capital do império e o processo de institucionalização do ensino musical e as formas de distinção e consagração dele decorrente, por meio da reconfiguração do *habitus cortesão bragantino* pelo mecenato do Imperador D. Pedro II.

Por fim, seguem as considerações acerca dos resultados provocados pela transferência da corte portuguesa para o Brasil e seus desdobramentos no campo de produção musical do Rio

de Janeiro oitocentista apontando às transformações observadas e organizadas nas seguintes categorias: Formação da Cena Musical, Formação do Gosto Musical e Formação do Campo de Trabalho Profissional dos músicos.

ABERTURA

Praxiologia como método: os princípios epistemológicos para investigação

A Praxiologia ou “Teoria da Prática”, termo mais utilizado por pesquisadores brasileiros (OLIVEIRA; PESSOA, 2013), trouxe nova luz para o entendimento dos fenômenos sociais, sobretudo aqueles pertencentes ao campo simbólico. Pierre Bourdieu (1930-2002) elaborou um modo de pensamento e de análise, partindo de pesquisas exaustivas para desvelar as questões fundamentais do mundo social: dos processos de dominação, da hereditariedade cultural, do trajeto social, do futuro de classe às formas de ingresso, de permanência e de sucesso na carreira escolar, entre outros temas. O método foi construído por meio das observações das práticas sob a ótica dialética da relação entre a estrutura e a conjuntura. Neste sentido, “[...] as práticas resultam da relação dialética entre uma estrutura – por intermédio do *habitus* como *modus operandi* – e uma *conjuntura* entendida como condições de atualização deste *habitus* e que não passa de um estado particular da estrutura.” (MICELI, 1987, p. XL).

O pensamento de Bourdieu, marcado pela influência da tríade fundadora da Sociologia como campo de conhecimento científico, Karl Marx, Max Weber e Émile Durkheim, dentre outros pensadores, busca superar a dicotomia entre as abordagens objetivistas e as subjetivistas no sentido de extrair destes pólos, aparentemente opostos, pontos essenciais que os unem.

O embate objetivismo/subjetivismo transcende o campo de uma teoria particular na medida em que considera métodos distintos como o positivismo e o estruturalismo enquanto perspectivas objetivistas, ou o interacionismo simbólico e a etnometodologia enquanto epistemologias fenomenológicas. Mas pode também inscrever-se no seio de uma teoria específica; emerge, por exemplo, no interior do próprio marxismo quando, em certa medida, reatualiza a oposição entre correntes antagônicas como a “fenomenológica” e a “estruturalista”. (ORTIZ, 1983, p. 9-10).

Assim, o culturalismo, o estruturalismo e o marxismo “estrutural” estão agrupados em uma mesma categoria epistemológica objetivista, enquanto o interacionismo simbólico e a etnometodologia, que compõe a epistemologia fenomenológica, agrupam-se no pólo subjetivista (ORTIZ, 1983, p. 9).

Do ponto de vista da análise do antagonismo epistemológico no campo sociológico, Bourdieu (1983) apresenta três modos de conhecimento do mundo social, em que cada um deles aglutina variadas teses do campo antropológico: os dois primeiros, o fenomenológico e o

objetivista, têm primordialmente como ponto em comum a oposição ao conhecimento prático; e o terceiro modo de conhecimento é o construído por ele, o praxiológico. O pesquisador parte da análise da oposição de modos de pensamento de dois autores clássicos: Max Weber, que por meio da Sociologia da Compreensão parte do sujeito, e Émile Durkheim, que reifica a sociedade entendendo-a como coisa.

Se para Weber os fenômenos sociais são considerados a partir das condutas individuais, por meio das quais a ação revela o sentido subjetivo do agente/ator que lhe comunica, fundamentada em traços psicológicos, Durkheim defende a existência de uma consciência coletiva, que se traduz numa essência transcendental, que se enquadraria coercitivamente na dimensão normativa. Nesse sentido, toda ação social decorre de um sistema objetivo de representações, que é externo ao ator social, portanto, o indivíduo é entendido na visão durkheimiana como dual - ser individual e ser social, ou seja, o indivíduo por uma questão de ordem se submete à sociedade, sendo apreendido como resíduo do elemento coletivo. Assim sendo, se o sistema de representações é entendido como estrutura estruturada, o ator social é mero executor das estruturas que lhes são exteriores (ORTIZ, 1983, p. 11).

O conhecimento praxiológico tem como objeto, não só as relações objetivas trazidas pelo modo de pensar objetivista, mas também, considera as relações dialéticas entre essas estruturas objetivas e as disposições estruturadas sob as quais elas se atualizam e tendem a reproduzi-las. Por isso, Bourdieu chama a atenção para o duplo processo de construção do conhecimento praxiológico: a de interiorização da exterioridade e exteriorização da interioridade.

Enfim, o conhecimento que podemos chamar de *praxiológico* tem como objeto não somente o sistema de relações objetivas que o modo de conhecimento objetivista constrói, mas também as relações *dialéticas* entre essas estruturas e as *disposições* estruturadas nas quais elas se atualizam e que tendem a reproduzi-las, isto é, o duplo processo de interiorização da exterioridade e de exteriorização da interioridade: este conhecimento supõe uma ruptura com o modo de conhecimento objetivista, quer dizer, um questionamento das condições de possibilidade e, por aí, dos limites do ponto de vista objetivo e objetivante que apreende as práticas de fora, enquanto fato acabado, em lugar de construir seu princípio gerador situando-se no próprio movimento de sua efetivação. (BOURDIEU, 1983, p. 47).

Por meio dos conceitos basilares *habitus*, campo, capital como pontos de partida para o entendimento de como pensar e como produzir uma compreensão do real, o pesquisador buscou romper esta dicotomia objetivismo-subjetivismo presente nas análises dos fenômenos

sociais, e que marca a epistemologia das ciências sociais e humanas mediante a compreensão do espaço social na relação dialética entre estrutura e agente social, o que resulta na simultaneidade entre a interiorização da exterioridade, ou seja, da estrutura, dos campos do social; e a exteriorização da interioridade, do ator e do *habitus*. Ortiz (1983) chama a atenção de que a problemática que situa o pensamento bourdieusiano é idêntica àquela presente no discurso sartriano, porém as respostas são diversas².

O *habitus* é construído pela trajetória, pela história de vida do indivíduo. Seu conceito é formado pela existência de elementos subjetivos e objetivos: os primeiros referem-se às experiências e às percepções de cada ser humano; os objetivos são as condições materiais do ambiente social em que o indivíduo nasce e se desenvolve. O termo como matriz cultural predispõe o indivíduo a fazer escolhas pela mediação entre os condicionamentos sociais externos e a sua subjetividade (SETTON, 2002, p. 61), não sendo réplica de uma única estrutura social, coerente e unificada, mas revela graus variados de integração e tensão de acordo com as situações que se revelam na sociedade (WACCQUANT, 2007). Por conseguinte, o agente escapa do realismo da estrutura construída fora da história do indivíduo ou do grupo para considerar a maneira como o agente se relaciona com esta estrutura, transformando-a, saindo, portanto, do *opus operatum*, estrutura como obra acabada, fixa, para o *modus operandi*, a maneira de fazer, a realidade em processo (BOURDIEU, 1983, p. 60).

Bourdieu apropriou-se do conceito aristotélico *hexis* utilizado para designar as características do corpo e da alma adquiridas em um processo de aprendizagem e o resignifica. O conceito de *habitus* na obra bourdieusiana surge da compreensão da relação de afinidades entre o comportamento dos agentes e as estruturas condicionantes, sendo ele, um sistema de disposições duráveis e transferíveis, produto da história que orienta as práticas individuais e coletivas (OLIVEIRA; PESSOA, 2013).

O *habitus* é constituído pelas disposições duráveis por meio de uma série de condicionamentos próprios e certos modos de vida particulares, funcionando como uma espécie de princípio gerador que organiza a visão de mundo do indivíduo, suas representações e suas práticas. Ele define as escolhas e as relações construídas pelo indivíduo no seu campo de vivência e atuação e por consequência, a sua posição ocupada no mundo social. Ainda, permite

² Ortiz (1983) apresenta a aproximação de Bourdieu com Sartre, do ponto de vista filosófico, quando o segundo propõe combater a visão ortodoxa do materialismo histórico por meio do marxismo existencial, tecendo um elo de mediação entre sua posição fenomenológica anterior quando escreveu “O Ser e o Nada” e o objetivismo retificado dos marxistas franceses cujo expoente era Garaudy.

que os indivíduos se coloquem como agentes e elaborem estratégias para sua orientação e ação neste campo, adotando práticas próprias do meio no qual está inserido. Neste sentido, as variáveis são inúmeras, apesar de existirem condicionantes individuais, familiares e sociais, o *habitus* constitui-se de forma interdependente do campo, sendo esta a condição para o seu pleno funcionamento. Os sujeitos atuam como agentes, de fato, a partir de um senso prático que seria um sistema adquirido de preferências, de princípios de visão e de divisão, de estruturas cognitivas duradouras e de esquemas de ação, utilizados para perceber a situação e elaborar a resposta adequada (BOURDIEU, 2011). E esses sistemas de disposições duráveis e transferíveis, integram todas as experiências passadas, acumuladas no tempo, funcionando em cada momento como matriz das percepções e das apreciações que conduzem a ação. Pelo *habitus* é que se pode realizar tarefas diferenciadas ao infinito, devido às transferências analógicas de esquemas e às persistentes correções dos resultados obtidos e que de forma dialética foram produzidas por estes resultados (BOURDIEU, 1983, p. 65).

Bourdieu traz o conceito de *habitus* no artigo *Esboço de uma Teoria da Prática*, que se tornou clássico nos textos sobre o tema, na tentativa de esclarecê-lo. À vista disto, o *habitus* pode ser expresso como

[...] sistemas de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio de geração e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente “reguladas” e “regulares” sem ser o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente. (BOURDIEU, 1983, p. 60-61).

O autor no mesmo trabalho ilumina o por que da escolha em usar o termo “disposição”, que em sua visão é o mais adequado quando se trata do *habitus*: como ele exprime o resultado de uma ação organizadora aproxima-se do sentido de estrutura, além de designar “uma *maneira de ser*, um *estado habitual* (em particular do corpo) e, em particular, uma *predisposição*, uma *tendência*, uma *propensão* ou uma *inclinação*.” (BOURDIEU, 1983, p. 61).

Assim, as disposições duráveis que caracterizam o *habitus* são também disposições corporais que constituem a *hexis* corporal e que também refletem no corpo em forma de gestos, posturas, expressões, atitude corporal, estilo próprio e particular de cada indivíduo. Este indivíduo é proveniente de uma família e de um grupo social, ou seja, ele é proveniente da cultura. Pela *hexis* corporal são reveladas características sociais, “naturalizadas”, o que parece

e o que é vivido como “natural” depende da realidade de um *habitus*. Esta "naturalização" do social é um dos mecanismos que garantem a perenidade do *habitus* de forma mais eficaz, sendo a *hexis* uma concepção de mundo social incorporada. Assim, por meio do conhecimento praxiológico somos convidados a desconfiar, permanentemente, de todos os fenômenos tidos como naturais, já que o corpo traduz sua constituição biológico-genética, mas também é resultado da história e do contexto social em que se vive e se viveu. Nesse sentido, o corpo forjado na história expressa as estruturas sociais da sua existência e não havendo espaço para a “fé ingênua na identidade da humanidade”. (BOURDIEU, 1983, p. 50).

No *habitus* também está incorporada a memória coletiva em seu sentido próprio, assim, a sua existência é caracterizada por uma classe ou grupo social que em relação aos outros podem ou não partilhar as mesmas condições sociais. Assim sendo, as diferenças de origem revelam posições no campo social.

Destarte, partindo da perspectiva bourdieusiana, a noção de espaço contém o princípio de uma apreensão relacional com o mundo social pela qual os conceitos de *habitus* e campo se explicam em sua relação de interdependência. (SETTON, 2002, p. 64). Os seres aparentes, visíveis, como indivíduo ou como grupo, existem e subsistem na e pela diferença no campo o qual pertencem. Por isso, nas posições relativas em um espaço de relações é que se dá a realidade mais real, o princípio real dos comportamentos dos seres. A partir da estruturação do campo pelas bases comuns, os agentes passam a disputar posições e, conseqüente, a disputar o seu domínio.

Nesse sentido, o grau de poder advindo da riqueza, do prestígio ou da escolarização, ou seja, do capital disponível do agente social somente pode ser considerado, mensurado, em relação aos outros agentes do campo. Nogueira (2017) destaca um aspecto fundamental para compreensão da posição do agente social na praxiologia que não está relacionada somente à dimensão econômica, contrapondo-se, a seu ver, à tradição marxista, “[...] que tende a considerar a localização dos agentes em relações de produção como o critério definidor da posição ou classe social dos mesmos” (NOGUEIRA, 2017, p. 177). O autor prossegue afirmando que assim sendo, “Bourdieu enfatiza que o espaço social se define a partir do modo como se distribuem numa dada sociedade diferentes formas de poder, ou seja, diferentes tipos de capital” (NOGUEIRA, 2017, p. 177-178). Concordo com Nogueira quando destaca a maneira plural como Bourdieu trabalha o capital, apresentando-o de variadas formas: capital econômico, cultural, social, simbólico ou mesmo em determinado campo de poder ligado a práticas específicas como capital artístico, jurídico, religioso ou esportivo, entre outros; porém,

discordo quando autor afirma que Bourdieu se contrapõe à tradição marxista, quando o que é proposto, ao meu ver, é o alargamento do entendimento sobre o capital e suas dimensões, partindo das bases que compõe a epistemologia dos fatos sociais, dentre elas a obra de Marx; isto posto, ao meu ver, compreendo que a abordagem bourdieusiana supera a dicotomia objetivismo-subjetivismo conforme já abordei. Pois o próprio Bourdieu expressa que “[...] o conhecimento praxiológico não anula as aquisições do conhecimento objetivista, mas conserva-as e as ultrapassa, integrando o que esse conhecimento teve que excluir para obtê-las.” (BOURDIEU, 1983, p. 48). O que Maffesoli nomeia como razão sensível: a intuição e a razão operaram conjuntamente, ou seja, o racionalismo e o irracionalismo, “[...] como um par perverso a interagir um sobre o outro, eles se chamam, se completam, se cortejam e em nada podem passar um sem o outro.” (MAFFESOLI, 1998, p.34).

Cada espaço social é relativamente autônomo, marcado pelas disputas entre seus participantes-agentes por meio de determinados capitais culturais e os específicos do campo, ou seja, cada campo possui suas particularidades e sua moeda específica, que não é monetária mas simbólica. Por isso, o agente para disputar posições de poder em um determinado campo precisa ter o capital específico valorizado entre os outros agentes deste campo. Sendo assim, o agente precisa construir estratégias para entrar no “jogo”, no qual a *illusio*³ torna-se imprescindível para a atuação do agente no campo. O envolvimento e o compromisso com o que está sendo disputado leva o agente a investir no campo. O termo “investimento” deve ser compreendido no duplo sentido: econômico e afetivo, ou seja, em dois mercados. Desta forma, o investimento no campo é movido pela “*illusio*, crença, *involvement* e engajamento no jogo que é o produto e produtor do jogo” (BOURDIEU, 2013a, p. 83). A *illusio* reforça o sentido da crença, do envolvimento e do empenho no jogo, sendo que os membros de um campo compartilham entre si a mesma crença, a mesma *illusio*, que não está necessariamente explícita. Por consequência, quanto mais homogêneo é o *habitus* de grupo ou de classes, mais homogêneos serão os gostos e as inclinações, como por exemplo, para o consumo das artes e da música.

Evidentemente, cada indivíduo possui sua individualidade que delinea um gosto pessoal, um estilo próprio, porém, estes são marcados pela força do *habitus*. As variantes individuais são compreendidas pelas lentes bourdieusianas como variantes estruturais que

³ Em substituição a palavra interesse, a *illusio*, em sua etimologia, é proveniente da raiz *ludus* que significa jogo, traz a ideia de estar no jogo, de levar a sério o jogo; a palavra também está ligada ao interesse e à libido. (AGUIAR, 2017).

revelam a singularidade da posição de cada indivíduo no interior da classe e sua trajetória pessoal, desta forma, os estilos de vida são expressões simbólicas que definem as diferenças nas condições de existência de cada ser de forma objetiva:

A noção de ‘trajetória social’ permite que Bourdieu escape de uma concepção fixista do *habitus*. Para ele, o *habitus* não é um sistema rígido de disposições que determinariam de maneira mecânica as representações e as ações dos indivíduos e que garantiria a reprodução social pura e simples. As condições sociais do momento não explicam totalmente o *habitus*, que é suscetível de modificações. A trajetória social do grupo ou do indivíduo, ou seja, a experiência de mobilidade social (ascensão e queda de nível social, ou ainda a estagnação), acumulada por várias gerações e interiorizada, deve ser levada em conta para analisar as variações do *habitus*.” (CUCHE, 2002, p. 174).

Dito de outra maneira, o *habitus* funciona como uma matriz mediadora que consegue articular as estruturações e reestruturações por que passam os agentes em suas diversas modalidades de experiências: o pensar de forma relacional quando se constrói o objeto ou se analisa a realidade social é premissa para compreensão da praxiologia como modo de pensar a relação dialética entre o indivíduo e a sociedade.

Cultura como Formação

O ser humano como um ser cultural e gregário por essência constrói-se na materialidade das suas relações com a natureza e com os outros seres. Por ser portador de necessidades, é levado a ter contato com o mundo externo, transformando-o. Por meio do trabalho, o ato ontológico-primário do ser humano (MARX, 2014), o ser humano transforma a natureza, adapta-se ao meio em que está exposto, produz a si mesmo e a suas relações sociais.

A produção da vida e da cultura como processo histórico, resultado da mediação ser humano-natureza, pressupõe acúmulo de práticas e saberes. A maneira como determinado grupo vive, pensa, interage com a natureza ou como seus membros relacionam-se entre si são resultantes das escolhas culturais de cada grupo populacional. Apesar de o ser humano integrar a natureza na condição de ser biológico, o metabolismo decorrente da relação homem-natureza é fruto de mediações que se dão na esfera coletiva, no acúmulo entre gerações.

O pensamento universalista francês, decorrente do movimento ilustrado, que permeou os séculos XVIII e XIX, compreendia civilização como algo a ser alcançado por todos os Estados Modernos e povos que desejassem ser considerados desenvolvidos. Desta forma, buscou-se elaborar uma cultura universal e por consequência, uma cultura que dominaria as

mentos e os comportamentos, sendo tratada como modelo que desconsidera os elementos de diversidade e subjetividade das culturas. É notório que uma uniformidade cultural “[...] parece não existir em sociedade moderna alguma e, muito menos ainda, em uma sociedade de classes.” (BOSI, 1992. p. 308).

Williams (2011) propõe que os processos de incorporação na cultura se dão a partir da tradição seletiva e, desta forma, a cultura dominante efetiva é assumida como tradição. Por isso, as práticas e os significados são selecionados e enfatizados, enquanto outros são negligenciados ou excluídos, em um processo contínuo e ativo, adaptando-se em uma sociedade complexa. Considerando a cultura como modo de vida material, intelectual e espiritual, deve-se levar em conta toda a complexidade de ideias e referências na formação histórica do conceito de cultura do comum.

A existência de diversas perspectivas e classificações para a cultura como Cultura Dominante e Cultura Dominada, Cultura Erudita e Popular, Cultura Nacional e Cultura Estrangeira, permeia as discussões sobre o tema. Historicamente, a cultura erudita difundida pelo sistema educacional e proveniente das classes dominantes, tornou-se oficial.

A noção de cultura no sentido amplo remete aos modos de vida, de pensamento, da adaptação do homem a seu meio. Cuche (2002) faz um alerta no sentido de que nada é puramente natural no homem. Até mesmo as necessidades fisiológicas são ligadas à cultura como o sono, a fome, o ato sexual, já que as respostas a estas necessidades não são iguais em todas as sociedades. Neste sentido, ser natural significa agir de acordo com o modelo cultural que lhe foi transmitido.

A tendência de naturalização de práticas e condições sociais, o sentimento de que “as coisas sempre foram assim”, oculta os modos de dominação e de exploração do homem pelo homem em diversas sociedades, em diferentes tempos históricos. O entendimento de como o conceito de cultura foi construído, isto é, a maneira como a cultura que envolve determinada prática social e seus processos foi e vem sendo compreendida, pode elucidar pontos obscuros que a permeiam. No caso específico desta investigação, discutir como a noção de cultura começou a ser pensada até a elaboração dos primeiros conceitos visa a colaborar para a elucidação do pensamento que envolve prática musical, seus processos formativos, a atribuição de valor artístico e a conseqüente hierarquização entre música “maior” e “menor”, cultura erudita e cultura popular e o que é considerado conhecimento musical válido e legítimo.

Em sintonia com Williams (1979) quando afirma que para empreender análise de um determinado contexto ou fenômeno social pelo viés cultural, deve-se buscar a compreensão de

como se desenvolveu o conceito de cultura, suas questões e contradições, já que “[...] esse conceito funde e confunde as experiências e tendências radicalmente diferentes de sua formação” (WILLIAMS, 1979, p. 17). Nesse sentido, o autor enfatiza que, como condição para se fazer seriamente uma análise cultural, deve-se primeiramente chegar à consciência do próprio conceito e esta deve ser histórica. Destarte, para analisar a formação musical no contexto da corte brasileira, necessito abordar como o conceito de cultura no mundo ocidental surgiu e quais foram as bases epistemológicas que sustentaram os diversos conceitos e o conceito difundido no período monárquico brasileiro, sobretudo aquele quando a corte portuguesa foi instalada no Rio de Janeiro.

É notório que o conceito de cultura modificou-se ao longo dos séculos. Durante o seu desenvolvimento, há referências do termo “cultura” como sinônimo e em alguns casos, contraste do termo “civilização”. As duas principais correntes de pensamento sobre o tema são provenientes da França e da Alemanha. Na França, cultura era entendida como o processo progressivo de desenvolvimento humano, um movimento em direção ao refinamento e à ordem, por oposição à barbárie e à selvageria. Nesse sentido, acreditava-se que uma pessoa “cultura” era uma pessoa “civilizada”, sendo esta concepção desenvolvida a partir do espírito ilustrado, confiante no progresso da era moderna. O conceito clássico de cultura possui referencial no cultivo de uma “alta” cultura, privilegiando alguns trabalhos e valores em relação aos outros: indivíduos mais cultos, segundo a tradição clássica-positivista, são enobrecidos de mente e espírito. Já na tradição alemã o conceito de cultura como civilização é traduzido como *Kultur* e cultura como formação intelectual do indivíduo, é denominado de *Bildung*.

Cuche (2002) esclarece que o termo cultura era utilizado como ação, cultivo da terra, até o início do século XVI, quando passa significar a coisa cultivada. A partir de meados do mesmo século, o termo passa a ser utilizado no sentido figurado como uma faculdade que deve ser desenvolvida por meio do trabalho, saindo assim, da esfera agrícola do cultivo da terra para esfera do conhecimento do cultivo das mentes. Já no século XVIII, o termo empregado na forma figurada passa a ser utilizado amplamente. O autor prossegue explicando que nesse período era preciso explicitar a coisa cultivada e por isso era usual a utilização de termos como “cultura das artes”, “cultura das letras” ou “cultura das ciências”, termos estes que estão presentes no Dicionário da Academia Francesa, na edição de 1718. Com o desenvolvimento do conceito de cultura, a utilização de complementos caiu em desuso e o termo cultura passou a ser empregado para designar formação, a “educação do espírito”. Desta forma, passa-se da compreensão de cultura como ação, por exemplo, ação de instruir, para cultura como estado, ou seja, estado do

espírito cultivado pela instrução, “estado do indivíduo que tem cultura”, sendo este sentido é consagrado em 1798 pelo Dicionário da Academia Francesa, quando o termo passa conter algo de segregatório, estigmatizando aqueles que tinham o “espírito natural e sem cultura”, caracterizando a oposição conceitual entre a natureza e a cultura. O termo cultura passa a ser entendido com a soma dos saberes acumulados e transmitidos pela humanidade ao longo da história, entendimento esse, subsidiado pelos autores que representam a corrente do pensamento ilustrado e passa a ser empregado de forma singular, refletindo o universalismo e o humanismo trazidos pelos iluministas, denotando a cultura própria do Homem⁴. A noção de Cultura, escrita com letra maiúscula, “[...] se inscreve então plenamente na ideologia do Iluminismo: a palavra é associada às idéias de progresso, de evolução, de educação, de razão que estão no centro do pensamento da época” (CUCHE, 2002, p. 21). Nesse sentido, esta concepção de cultura revela o otimismo do momento histórico que se vivia, pelo qual o futuro perfeito seria alcançado pelo progresso advindo da instrução, ou seja, de uma cultura abrangente.

Outro termo, civilização, passa a ser utilizado no mesmo período, pertencente ao mesmo campo semântico e conceitual da cultura, por vezes utilizados como sinônimos pela tradição francesa. O autor pontua que os termos não eram usados de forma diferenciada: quando se tratava do progresso individual o termo “Cultura” era mais adequado, enquanto “Civilização” evocava os progressos coletivos da sociedade. Com isso, o termo civilização era tratado pelos pensadores burgueses reformadores como processo de melhoria das instituições, da legislação, da educação, sendo que este processo civilizatório deveria se estender a todos os povos que compõem a humanidade. Obviamente os países considerados menos avançados neste processo, ou seja, os povos mais “selvagens” poderiam alcançar o *status* de civilizado. Neste momento, a razão é colocada como central para o progresso e os termos cultura e civilização são dessacralizados do âmbito da filosofia e da teologia (CUCHE, 2002, p. 21).

O desenvolvimento do conceito de civilização também é tratado por Elias (1994) que lembra que este conceito conserva a herança da cristandade latina e das cruzadas de cavaleiros e senhores feudais que, em nome da Cruz, e posteriormente, da Sociedade do Ocidente, empenhavam-se nas guerras de colonização e expansão de território. O autor prossegue afirmando que o conceito *civilité* adquiriu significado para o mundo ocidental no período em

⁴ O termo "Homem" utilizado por Cuche (2002) refere-se ao ser humano e não ao indivíduo de gênero masculino. Por se tratar do pensamento trazido pelo autor, mantive o termo para ser fiel ao texto.

que a Sociedade dos Cavaleiros e a unidade da Igreja Católica esfarelavam. O conceito refletiu a expressão e o símbolo da nova formação social que estava por se estabelecer, a partir de variadas nacionalidades, porém, buscando, como na tradição da igreja, ter uma língua comum usada em substituição ao latim: primeiramente, a italiana, depois, a francesa, traduzindo a unidade da Europa e fomentando a constituição da Sociedade da Corte, sendo que suas características e sua autoimagem encontram ressonância no conceito de *civilité* (ELIAS, 1994, p. 67).

Partindo de uma nova perspectiva político-social, a Sociedade de Corte surgiu ditando regras de comportamento e modos de vida, pelos quais o que não era condizente ao espírito civilizado, era considerado “bárbaro” ou “incivilizado”. Desta forma, o conceito de cultura clássico traz os modos de viver da elite europeia, partindo dos costumes considerados refinados. A alta cultura reconhecida por meio dos conhecimentos acerca das obras de artes, literatura, música, quadros, esculturas, bem como, no requinte dos vestuários, modos à mesa e outros, não só distinguia atributos pessoais, mas remetia à classe social à qual se pertencia.

O termo civilização não tem o mesmo significado em todas as nações do mundo ocidental, sobretudo no que se refere à forma com que franceses e ingleses o empregam, diferentemente do seu uso pelos alemães como destaca Elias (1994): para os primeiros, o conceito é usado para se referir aos fatos políticos ou econômicos, religiosos ou técnicos, morais ou sociais podendo referir-se também às realizações, atitudes ou comportamentos; em suma, pode ser resumido como a importância destas nações para o progresso do Ocidente e da humanidade. Já os alemães entendem o termo como a realização de fatos intelectuais, artísticos e religiosos, traçando uma leve linha divisória em relação aos fatos políticos, econômicos e sociais. É traduzida para o alemão como *Kultur*, expressando o orgulho das próprias realizações e do próprio ser, ligadas a individualidade de um povo (ELIAS, 1994, p.24). Nesse sentido, o conceito de civilização atenua as diferenças dos modos de vida e dos costumes de cada povo enfatizando o que é comum aos seres humanos, à humanidade, enquanto *Kultur* enfatiza as diferenças nacionais e a identidade particular dos grupos sociais:

Enquanto o conceito de civilização inclui a função de expressão a uma tendência continuamente expansionista de grupos colonizadores, o conceito de *Kultur* reflete a consciência de si mesma de uma nação que teve que buscar e constituir incessante e novamente suas fronteiras, tanto no sentido político como espiritual e repetidas vezes perguntar a si mesma: “Qual é, realmente, nossa identidade?” A orientação do conceito alemão de cultura, com sua tendência à demarcação e ênfase em diferenças, e no seu detalhamento, entre grupos, corresponde a este processo histórico. (ELIAS, 1994, p. 25).

Os modos cortesãos e a noção de civilização francesa dominavam a Europa a partir da invenção de *Versailles*. A oposição do conceito civilização e *Kultur* se evidenciou no final do século XVIII, quando o contraste entre a nobreza cortesã na Alemanha, que usava predominantemente a língua francesa e era considerada “civilizada” e a *intelligentsia* da classe média, que falava alemão, formada por servidores dos príncipes, burgueses em ascensão e funcionários públicos e por vezes, a nobreza proprietária de terras são nítidos. Desta forma, esta *intelligentsia* ainda distante das atividades políticas, apenas as exercia no âmbito nacional, legitimava-se por suas realizações intelectuais, científicas ou artísticas, deixando para a classe superior ligada à nobreza, que nada realizava a não ser o cuidado com sua autoimagem, a modelagem do comportamento característico civilizatório (ELIAS, 1994, p. 28). Por outro lado, a valorização dos costumes e modos franceses a partir da imitação da etiqueta propagada pela corte de Luís XIV e do luxo proporcionados pela arte e pela literatura tornaram-se almeçados como parte do processo civilizatório. Porém, Elias (1994) recorda períodos difíceis na Alemanha marcados pelo despovoamento e degradação econômica em decorrência da Guerra dos Trinta Anos. De modo que os investimentos nas artes e na literatura por vezes ficaram em segundo plano entre os séculos XVII e primeira metade do XVIII, em comparação com os investimentos em cerimoniais de corte em decorrência do apego dos príncipes alemães aos modos e aos valores franceses, o que desagradou os intelectuais alemães. Sendo assim, a língua e os costumes alemães passaram a ser considerados rudes e/ou bárbaros, e a língua e os modos franceses espalharam-se pelas cortes: *honnêtes gens*, pessoas de bem falavam francês e esta língua tornou símbolo de *status* de toda classe superior alemã (ELIAS, 1994, p. 28-29).

Com a ascensão ao trono de Frederico II, chamado de o Grande, déspota esclarecido e amante das artes e das letras, o investimento no campo artístico e científico passou a ser valorizado para que a “feliz revolução” fosse operada. Segundo Elias (1994), a prosperidade da classe burguesa e o florescimento e o fortalecimento de um movimento literário na segunda metade XVIII, com obras literárias voltadas para a camada burguesa e sua realidade, resultou na oposição do rei às obras que se opunham ao seu gosto estético. O autor enfatiza que esse movimento, cujos expoentes são Klopstock, Herder, Lessing, os poetas do *Sturm und Drang*, do círculo de *Göttinger Hain*, os jovens Goethe e Schiller, não tinha conotação política, mas produto de uma classe social e por consequência seus ideais estéticos se apresentaram diversos das inclinações sociais e estéticas de monarca.

Em filósofos como Kant deparamos com o desenvolvimento de princípios básicos gerais que, em parte, se opõem diretamente às condições sociais vigentes. Nos trabalhos da jovem geração do *Göttinger Hain* surgem manifestações de violento ódio a príncipes, cortes aristocratas, afrancesadores, à imoralidade das cortes e à frieza intelectual. E por toda a parte, entre os jovens da classe média, identificamos sonhos vagos de uma nova Alemanha unida, de uma vida “natural” -, “natural” em contraste com a vida “antinatural” da sociedade de corte -, e frementemente um irresistível deleite com sua própria exuberância de sentimentos. (ELIAS, 1994, p. 36).

Destarte, era necessário reagir. A estrutura da monarquia absoluta alemã descentralizada em pequenos Estados não favorecia a mudança política. A burguesia podia pensar e escrever de forma independente, mas não agir. Em meio a este quadro, a autoconfiança e o descontentamento desta classe, ainda que vagos, têm na literatura o instrumento de disseminação de ideais mesmo que de forma encoberta. O desenvolvimento na esfera literária e de pensamento influenciou a cunhagem do conceito *Bildung*, que pode ser entendido como a busca do *das rein Geistige*, do puramente espiritual, em livros, na erudição, na religião, na artes, na filosofia, no enriquecimento interno, enfim, na formação intelectual do indivíduo (ELIAS, 1994).

O capital cultural herdado como um dos fatores de domínio no interior do campo é determinado pelo arbitrário cultural cuja definição dos códigos e modos de comportamento se dá pela elite que domina o espaço social, criando uma nobreza cultural que se torna dominante de forma contínua, reproduzindo por gerações o poder herdado. Nesse sentido, a transmissão do capital cultural entre as gerações é uma das formas de estratégias de reprodução de um grupo específico, sendo que cada classe social tem suas estratégias e os mecanismos de reprodução do corpo social dominante.

A forma hereditária de transmissão do poder começou a ser questionada pelo movimento ilustrado na esfera intelectual e pelo Liberalismo na esfera política, tendo na Revolução Francesa o símbolo de uma nova sociedade que viria a se formar. Por meio de novos valores e pensamento, que tinha em suas bases a democratização das oportunidades de instrução e consequente distribuição de riquezas, a burguesia como classe social em ascensão reivindicava a equidade e justiça social. Porém, essa mesma classe tratou de reproduzir os mecanismos de dominação e sua consequente legitimação de forma dissimulada por meio da transmissão dos bens culturais. A partir deste momento histórico, o capital cultural adquirido e acumulado pelo letramento por meio de diplomas e/ou títulos acadêmicos e do domínio do conhecimento das grandes obras de arte pelo convívio são moedas valorizadas para aqueles que desejam ascender na nova classe. A bandeira da democratização do acesso aos bens culturais e

materiais ocultou os mecanismos de manutenção das classes dominantes via hereditariedade como aponta Bourdieu em variadas obras.

A existência da distribuição desigual do acesso aos bens culturais continuou e continua presente na sociedade. Se já está arbitrado qual é o conhecimento legítimo a ser conservado e disseminado, há um fator de desigualdade de oportunidades, pois os herdeiros da classe dominante já vivenciam e manejam os códigos a serem trabalhados nos meios oficiais e nas esferas de poder desde a tenra infância pela força do *habitus*. Por consequência, as desigualdades de oportunidades advindas da origem social são uma realidade, já que a ideologia do dom estaria calcada nas supostas aptidões ou vocações para determinadas áreas de conhecimento ou postos de trabalho, já fazem parte da formação familiar dos filhos das elites que detêm o manejo das linguagens, dos comportamentos e dos gestos necessários para tais atividades. Desta forma, a disposição culta e a competência cultural são construídas pela maneira como são produzidos e pelo modo como os bens culturais são consumidos, como atesta Bourdieu (2013a).

Bourdieu (2013c) trata dos três estados do capital cultural: o capital incorporado, que está ligado ao corpo, à sua história de vida, ao *habitus*; o segundo, como capital objetivado, por meio dos objetos culturais disponíveis ao alcance do indivíduo como os livros, as obras de arte, os monumentos, entre outros; e por fim, o capital institucionalizado, presente na aquisição de bens, certificados e títulos escolares.

Para se acumular capital cultural, necessário se faz incorporá-lo, o que pressupõe o trabalho de inculcação e de assimilação que custa ao investidor, ou seja, o sujeito que pretende cultivar-se, seu tempo e seu trabalho pessoal de aquisição, já que não se pode adquirir e acumular capital cultural por meio de procuração. (BOURDIEU, 2013c, p. 82). Assim, “[...] o capital cultural é um ter que se tornou ser, uma propriedade que se fez corpo e tornou-se parte integrante da ‘pessoa’, um *habitus*.” (BOURDIEU, 2013c, p. 83). Pela razão de que o capital cultural é adquirido pelo esforço pessoal do sujeito, que “pagou” por ele por meio do seu tempo, esse capital não pode ser transmitido de forma instantânea por doação hereditária ou por compra ou troca, como por exemplo o dinheiro, títulos de nobreza ou de propriedade. Desta forma, por ser adquirido essencialmente de maneira dissimulada e inconsciente, o capital cultural permanecerá marcado por suas condições primeiras de aquisição, não podendo ser acumulado para além das capacidades de apropriação do agente singular; por isso, o capital cultural se deteriora e desaparece com seu portador. Bourdieu destaca o aspecto da dissimulação do capital cultural como algo mais elevado que o econômico, de forma que o capital cultural tem

predisposição a funcionar como simbólico, “ou seja, desconhecido e reconhecido, exercendo efeito de (des)conhecimento, por exemplo, no mercado matrimonial ou no mercado de bens culturais, onde o capital econômico não é plenamente reconhecido.” (BOURDIEU, 2013c, p. 83). O caráter de transmissão cultural hereditária, que contribui para a aquisição e acúmulo do capital cultural sem atraso por parte do sujeito-herdeiro, torna-se um fator decisivo já que as famílias provenientes das classes altas dispõem de recursos de investimento para matricular seus herdeiros em escolas altamente gabaritadas, além dos estímulos de estudos no tempo livre e materiais disponíveis, o que não ocorre nas famílias das classes trabalhadores que contam com a força de trabalho dos filhos para a manutenção da estrutura do corpo familiar.

O estado objetivado do capital cultural está na disponibilidade de suportes materiais que auxiliam na aquisição e acumulação deste capital como os livros, as obras de arte, enfim, os materiais que se têm nos ambientes em que o sujeito vive e convive. Destarte, para aquisição dos materiais é necessária à utilização de capital econômico, porém, para apropriação devida é necessário dispor de capital incorporado; assim sendo, não basta ter os objetos que levam a aquisição de capital cultural, mas é necessário saber como utilizá-los de acordo com a destinação específica.

O capital cultural no estado objetivado apresenta-se com todas as aparências de um universo autônomo e coerente que, apesar de ser o produto da ação histórica, tem suas próprias leis, transcendentais às vontades individuais, e que – como bem mostra o exemplo da língua – permanece redutível, por isso mesmo, àquilo que cada agente ou mesmo o conjunto dos agentes pode se apropriar (ou seja, ao capital cultural incorporado). É preciso não esquecer, todavia, que ele só existe e subsiste como capital ativo e atuante, de forma material e simbólica, na condição de ser apropriado pelos agentes e utilizado como arma e objeto das lutas que se travam nos campos da produção cultural (campo artístico, científico, etc.) e, para além desses, no campo das classes sociais, onde os agentes obtêm benefícios proporcionais ao domínio que possuem capital objetivado, portanto, na medida de seu capital incorporado. (BOURDIEU, 2013c, p. 86).

Por fim, o capital cultural em estado institucionalizado está presente sob a forma de diplomas, que funciona como uma certidão de competência cultural, conferindo ao seu portador um valor constante por convenção e juridicamente garantido. Neste estado, o capital cultural pode ser convertido em valor econômico na medida de quanto mais raro ou quanto mais prestigioso for o diploma, mais se pode receber melhores salários ou ocupações na hierarquia do mundo do trabalho e emprego. Apesar de se obter diplomas e certificados, Bourdieu (2013c) chama a atenção sobre a “alquimia social” produzida por um capital que possui relativa

autonomia sobre seu portador, ele sempre é intimado a demonstrar ou confirmar seu valor, como por exemplo em concursos, por meio dos quais as diferenças por vezes mínimas das performances dos candidatos são julgadas por formas de avaliação arbitradas pelas bancas, nas quais pode ser vista claramente, “[...] a magia performática do poder de instituir, poder fazer ver e de fazer crer, ou numa só palavra, de fazer reconhecer.” (BOURDIEU, 2013c, p. 86).

O Poder do Simbólico

As práticas sociais são permeadas de simbologia. Os símbolos estão presentes nos objetos, nos atos, nos conceitos ou nas formas linguísticas. No decorrer do tempo, as ações simbólicas se acumulam pelas práticas sociais e vão sendo incorporadas à cultura e às tradições de grupos específicos.

Geertz (2008) defende um conceito de cultura essencialmente semiótico, entendendo a partir de Weber, a cultura como teia de significados tecida pelo homem; sendo assim, não pode ser compreendida como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. Sob a perspectiva da cultura como contexto em que signos interpretáveis se entrelaçam, o comportamento humano deve ser considerado. A ação simbólica constitui o comportamento humano, está presente na fonação, na fala, no pigmento pintura, na linha na escrita ou na ressonância na música. Nesse sentido, por meio do fluxo do comportamento, sobretudo da ação social, é que as formas culturais encontram articulação. (GEERTZ, 2008, p. 12).

Em sintonia com a formulação de Geertz, Fogel (2007), ressalta que signos por si sós não têm densidade de significados e não necessariamente evoca emoções ou sentimentos, porém, inseridos no interior de contextos, ideologias ou visões dinâmicas de mundo transformam-se em símbolos na medida em que passam a representar determinada coisa ou estrutura. Assim, um símbolo pode ter diversos significados; “o símbolo, por definição, não é a própria coisa, mas evocação, substituição ou representação de coisa ausente. Representar, aqui, significa: estar no lugar de ou passar por.” (FOGEL, 2007, p. 43).

Cohen (1978) em seu estudo sobre a antropologia do poder e o simbolismo nas sociedades complexas defende que o homem por essência tem duas dimensões: a política e a simbólica. Destarte, devido às dimensões de Homem Político e de Homem Simbolista, o autor propõe o conceito do ser humano da sociedade industrial moderna como Homem Bidimensional. E é esta característica da bidimensionalidade que constitui o ser humano e que

reflete nos comportamentos simbólicos, formados pelos modos de conduta, etiqueta, vestuário, trocas de presentes e visitas, no ato de comer e de beber juntos, nos jogos esportivos e de lazer, nas artes.

A concepção de homem político e homem simbolista remete à tradição da polis grega onde o cidadão grego era um ser político. A Política era vista na cultura grega como meio racional de conduzir os destinos de todos os cidadãos partindo do princípio de que o bem supremo era o bem comum. O cidadão, por meio da persuasão, busca convencer seus pares sobre o que deve ser feito para alcançar a excelência, o bem comum. Vernant (2015) esclarece que, antes da constituição da *polis*, este era um privilégio exclusivo dos *basileus*, dos reis, ou dos *gene* - estirpe (CAMBI, 1999), detentores da *arché* e destaca que esse duplo movimento de democratização e de divulgação desencadeou consequências decisivas no plano intelectual dos gregos. A partir desses elementos, profundas transformações foram implementadas, tornando-se elementos de uma cultura comum, onde os conhecimentos, os valores, as técnicas mentais eram levados à praça pública como objetos de crítica e controvérsia. O que antes era conservado como garantia de poder em locais privados, em círculos íntimos no seio das tradições familiares, foi publicizado, transformando o conhecimento em um dado da esfera pública e motivando a participação da população nos debates, por meio dos quais a discussão, a argumentação e a polêmica tornaram-se regra do jogo intelectual e político. Portanto, a estrutura social e de representação política, de ontem e de hoje, caminha ao lado da maneira como se pensa o espaço social, sendo transformada de acordo com o tempo-espaço dos sujeitos históricos.

Voltando à Cohen, o estudioso prossegue afirmando que, tanto nas sociedades de estruturas sociais mais simplificadas quanto nas industriais, existem padrões de comportamento normativos, não-rationais e não utilitários, que desempenham papel fundamental na distribuição, na manutenção e no exercício do poder. Tais padrões por vezes são apresentados das mais variadas formas como cultura, costume, norma, valor, mito e rito, porém, o autor defende em uma perspectiva mais analítica que esses padrões podem ser caracterizados como símbolos.

Os símbolos evocam sentimentos diferentemente dos signos que não precisam necessariamente fazê-los. Desta forma, em sua visão, o termo símbolo é único para superar as dificuldades de nomenclatura na medida em que se refere aos fenômenos objetivos e coletivos passíveis de observação e verificação. Para ele,

Símbolos são objetos, atos, conceitos ou formas de linguísticas que acumulem *ambiguamente* vários significados diferentes e que, simultaneamente evocam, emoções e sentimentos, impelindo os homens à ação. Eles aparecem usualmente, em atividades formalizadas como cerimônias, ritos, troca de presentes, gracejos consagrado pela tradição, juramentos, comer e beber em grupo, etiqueta social e vários outros traços culturais que constituem o estilo de vida de um grupo. (COHEN, 1978, p. 38).

As formas e os gestos simbólicos outorgam sustentação às relações sociais, por meio das quais o ser humano atravessa os tempos buscando respostas para questões existenciais como vida-morte, bem-mal, fortuna-infortúnio, ascendência-descendência, enfim, questões sobre a sua condição humana. Cohen (1978) prossegue afirmando que os processos de industrialização das sociedades na era moderna levaram à racionalização das práticas e das relações e, por consequência, houve um recuo das práticas místicas; sendo assim, as sociedades industriais avançadas passaram a ser organizadas por grupos de interesse comum que se articularam pelo parentesco, pela amizade e pelos rituais e pelas cerimônias.

O autor destaca que os gestos como padrões de comportamentos simbólicos estão ligados ao desenvolvimento das identidades, por modelos fornecidos pela sociedade e carregados de consequências sociais, por vezes não intencionais; assim sendo, as relações sociais são sustentadas por gestos e formas simbólicas⁵. Esclarece ainda que as duas categorias simbólicas têm sido usadas como alternativa na articulação de agrupamentos políticos, sendo que as relações de poder entre indivíduos e grupos são construídas no âmbito do parentesco e do ritual. Nas cerimônias nas quais são criadas e recriadas simbologias que regulam as condutas, as crenças e os valores, o poder é convergido para a figura de quem exerce a autoridade, de forma consciente ou inconsciente, em vista da qual os indivíduos seguem empenhados na luta pelo poder e sua manutenção.

Neste sentido, os grupos vão se formando a partir de um sistema integrado aos diferentes elementos simbólicos, criando assim, uma ideologia ou uma visão de mundo que de forma geral exerce pressão nos indivíduos que a constituem. Quando as práticas sociais são acomodadas no interior do sistema simbólico na qual estão inseridas, os processos de institucionalização são construídos. Cohen ilumina a questão quando recorda que os símbolos rituais participam da maioria de sistemas de parentesco, e por sua vez, os símbolos de

⁵ As relações sociais e os comportamentos simbólicos foram objeto de estudo de autores como Marx, Weber, Durkheim, Burke e Bourdieu. A Sociologia como área de conhecimento se desenvolveu por meio de investigações sobre as sociedades industriais avançadas e socialmente diferenciadas do Ocidente, heterogêneas e complexas.

parentesco estão presentes na maioria dos sistemas rituais porque são apropriados para articular as relações interpessoais que mudam de forma cíclica no tempo em que os símbolos rituais são apropriados para expressar as relações políticas gerais. Por isso, muitas vezes a ideologia de parentesco é criada com a função de organizar, de forma política, os grupos populacionais, tanto em sociedades centralizadas quanto nas segmentárias. Assim, os símbolos do parentesco e rituais estão extremamente interligados, em grupos populacionais, tanto nas sociedades antigas, tidas como sociedades simples ou constituídas de grupos com pequena diferenciação, como os clãs; quando em sociedades modernas, consideradas complexas ou de grande divisão do trabalho.

Outro aspecto refere-se à representação das funções simbólicas por diferentes formas simbólicas em um contexto particular, como por exemplo, os grupos políticos que precisam de símbolos de diferenciação, de identidade e de exclusividade para definir seus limites, assim como grupos religiosos, como as irmandades⁶. Necessário se faz lembrar que estas duas categorias não exaurem todo o universo do simbólico. As formas simbólicas são produtos de trabalhos criativos, por isso,

É principalmente nas sociedades avançadas e sofisticadas que se contratam artistas famosos para a criação de símbolos destinados à funções específicas: desenhar bandeiras, escrever hinos, compor músicas para os hinos, pintar imagens de santos, encenar um cerimonial [...] Alguns homens guardam sua criatividade simbólica para si próprias, enquanto outros exteriorizam e se esforçam para partilhar seus símbolos com outros homens.” (COHEN, 1978, p. 45).

A ação simbólica envolve a totalidade do indivíduo, sua cognição, seus sentimentos e suas sensações, também está relacionada ao gosto que pode ser institucionalizado na medida em que está ligado aos processos que perpetuam um padrão social, garantindo sua permanência, sobrevivendo assim, ao desaparecimento. Dito isso, nos processos de institucionalização estão subsumidos os processos de simbolização. (COHEN, 1978, p. 18).

Pela dinâmica das transformações alguns grupos podem mudar e outros não. Quando ocorrem processos de diferenciação e de especialização crescentes pode haver a separação entre um determinado grupo e o culto das formas simbólicas que o legitimam. Por vezes, quando o

⁶ Apesar de não estarem no foco desta investigação, necessário se faz ressaltar a importância da herança sociocultural das práticas musicais implementadas por estas instituições religiosas leigas no contexto da formação musical no Brasil Colonial e Imperial.

culto simbólico se torna autônomo, outro grupo de interesses diversos daquele que o criou pode adotá-lo, modificando drasticamente suas funções. Destarte, o mesmo culto pode servir a diferentes grupos de interesses, com apropriações diversas, já que as ideologias se organizam separadamente, por isso, os vínculos entre ideologias e os grupos que as criaram tornam-se fluidos, por vezes, ocultos.

Por consequência, existe uma dialética de interdependência entre as esferas simbólica e política, pela qual as relações de poder e as estruturas simbólicas são qualitativamente diversas e possuem características próprias e processos específicos, por isso não são redutíveis mutuamente; representam assim, ordens relativamente autônomas já que os símbolos não são reflexos mecânicos ou representação da realidade política. “As pessoas praticam cultos, procuram divertir-se umas com as outras, trocam presentes, participam de cerimônias e se casam em função de uma série de motivos de caráter privado. No entanto, tais atividades têm consequências políticas que podem ser desvendadas pela análise sociológica” (COHEN, 1978, p.51). Embora autônomos, o simbólico e o político são entrelaçados de forma que quando um muda, mesmo que o outro permaneça inalterado, a relação entre eles sofre alterações. O autor destaca ainda, que nos sistemas socioculturais propensos a mudanças, as relações de poder são mais frágeis do que as formações simbólicas e os modelos de comportamento que tendem a resistir. Esse aspecto revela que a conservação da cultura e dos seus símbolos ocorre por esta interdependência.

Cohen (1978) explica por meio das contribuições de Berger e Luckman (1967) e de Gluckman (1955) que a flexibilidade e a multiplicidade de significados são características marcantes das formas simbólicas. A organização social é garantida pela flexibilização, já que a vida em sociedade é impulsionada pelas dinâmicas de transformação contínua, porém, se os símbolos se modificassem na mesma velocidade, não haveria ordem social. Desta forma, o caráter conservador da cultura e do sistema simbólico garante que as mudanças aconteçam primeiramente no campo particular para depois serem validadas socialmente, conferindo continuidade a ordem social. Por sua característica de conservação, é possível observar que quando há mudanças sociais a tendência do ser humano é manter-se por algum tempo nos seus modos de vida tradicionais, a fim de preservar suas identidades e individualidades. Nesse sentido, “[...] a mudança social é sempre uma ameaça para a identidade individual, particularmente quando produz alterações nos papéis sociais” (COHEN, 1978, p. 77). Porém, apesar da característica conservacional de determinadas formas simbólicas, elas existem por

certo tempo de vida, produzem-se e se reproduzem a partir das necessidades socioculturais e políticas.

Nas análises bourdieusianas são as diferenças culturais que opõem os grupos sociais, sejam nas sociedades industriais ou tradicionais, e não as diferenças sociais de classes. Bourdieu raramente utiliza o conceito antropológico de cultura em sua obra, quando o utiliza o remete às obras culturais, ligadas ao domínio das artes e da literatura. Isto se deve ao fato de que Pierre Bourdieu, um dos principais representantes da Sociologia da Cultura e que trabalha as relações entre a reprodução social e a cultural como ciência, dedicou-se a elucidar os mecanismos sociais que dão origem à criação artística e explicar os diferentes modos de consumo da cultura em sentido estrito, ou seja, demonstra em suas análises que as práticas culturais estão estreitamente ligadas à estratificação social (CUCHE, 2002, p. 171). Assim, Bourdieu trata a cultura no sentido antropológico, discutindo as questões de dominação cultural, introduzindo na base da sua teoria o conceito estratégico de *habitus*.

Outro ponto ainda, acompanhando o raciocínio de Miceli (1987), ao recuperar a base weberiana do método bourdieusiano, com as respectivas singularidades, Weber e Bourdieu buscaram, por meio de seus estudos e pesquisas, compreender “[...] a relação entre ideias e comportamento econômico. [...] a ênfase concedida por ambos à problemática do simbolismo de que se reveste toda e qualquer dominação” (MICELI, 1987, p. LI). Ocorre que, diferentemente de outros sistemas de análise, Weber e Bourdieu não tratam as diferentes formas de dominação passando pela questão dos aparelhos diretamente repressivos, mas os autores dirigem suas atenções para os “[...] tipos de legitimidade que consolidam o circuito propriamente político entre dominantes e dominados através dos diversos aparelhos de produção simbólica” (MICELI, 1987, p. LII). Nesse sentido, a concepção de cultura trazida pelo autor está implícita na sociologia dos fatos simbólicos.

Entretanto, uma vez que a cultura só existe efetivamente sob a forma de símbolos, de um conjunto de significantes/significados, de onde provém sua eficácia própria, a percepção dessa realidade segunda, propriamente simbólica, que a cultura produz e inculca, parece indissociável de sua função política. (MICELI, 1987, p. XIII).

A dimensão simbólica como estruturante da ordem social está relacionada com as noções fundamentais na obra bourdieusiana como o capital, a violência e a dominação simbólica. O sistema simbólico - arte, religião, língua - é visto como estrutura estruturante, ou seja, a ordem simbólica de determinado sistema é construída pela imposição de estruturas

estruturantes que se ajustam às estruturas objetivas do mundo social. Nesse sentido, o poder do simbólico está na construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem no sentido imediato de mundo particular.

O campo simbólico é permeado de relações de poder “em que se vê o poder por toda a parte”, porém, Bourdieu deixa claro que o poder do simbólico é invisível, por isso se faz necessário descobrir onde ele se oculta, deixa-se ver menos, “[...] onde ele é mais completamente ignorado, portanto, reconhecido: o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhes estão sujeitos ou mesmo o que o exercem.” (BOURDIEU, 2004, p. 7-8).

As relações de poder determinadas pelo campo simbólico podem trazer exclusão ou inclusão, sendo assim, a Sociologia da Cultura também trabalha com as relações entre a reprodução social e reprodução cultural. Na perspectiva bourdieusiana, a cultura como instrumento de poder e de legitimação da ordem vigente tem nas produções simbólicas meios para dominação. Sob a ótica de que as culturas nascem das relações sociais e que nestas o elemento da desigualdade se faz presente, a cultura da classe dominante é aquela que domina o campo social, ou seja, a cultura de grupos sociais dominantes se materializa em modelos oficiais. Assim, existe a cultura de grupos sociais que dominam e a cultura de grupos sociais que são dominados, e esta segunda perspectiva é tratada como cultura subalterna.

A tradição marxista enfoca as funções políticas dos sistemas simbólicos “[...] explica as produções simbólicas relacionando-as com os interesses da classe dominante. As ideologias, por oposição ao mito, produto colectivo e tendem a apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo.” (BOURDIEU, 2004, p. 10). Nesse sentido, a cultura dominante é a responsável pela integração real da classe dominante e sua consequente legitimação por meio do estabelecimento de uma ordem hierarquizada, que distingue os membros de classe entre dominantes e dominados.

O simbólico, por meio de processos de "dissimulação" que não pode ser percebidos, torna-se instrumento de disseminação da cultura dominante pelos sistemas oficiais produzindo um efeito ideológico na medida em que “[...] a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante.” (BOURDIEU, 2004, p. 10-11). Assim, o autor enfatiza que as tomadas de posição ideológica dos dominantes são estratégias de reprodução que tendem a

reforçar a crença na legitimidade da dominação de classe em todo o meio social, como algo natural.

Nas lutas simbólicas o que está em jogo é o monopólio da violência simbólica, como destaca o autor, o poder de impor ou mesmo inculcar instrumentos de conhecimento e de taxionomia⁷, arbitrários da realidade social. As diferentes classes e/ou frações de classes, conforme seus interesses, buscam impor definições-chave de funcionamento do mundo social, imposições estas presentes no campo das tomadas de posições ideológicas que reproduzem de forma transfigurada o campo de posições sociais. Nesse sentido, o campo de produção do simbólico funciona como um microcosmos da luta simbólica entre as classes, sendo que, na classe dominante ocorrem as lutas pela hierarquia dos princípios de hierarquização - as classes dominantes detêm o poder pelo capital econômico, desta forma buscam “[...] impor a legitimidade da sua dominação quer por meio da própria produção simbólica, quer por intermédio dos ideólogos conservadores os quais só verdadeiramente servem os interesses dominantes por acréscimo, ameaçando sempre desviar em seu proveito o poder de definição do mundo social que detêm por delegação.” (BOURDIEU, 2004, p. 12).

Um dado interessante trazido pelo autor refere-se aos dominados, pertencentes aos campos literário, intelectual e artístico, que têm a tendência de colocar os seus capitais específicos no topo da hierarquia dos princípios de hierarquização, na expectativa de manterem ou por vezes, ascenderem suas posições no campo social aos quais pertecem. Desta forma, os sistemas ideológicos produzidos pelos especialistas por meio do monopólio da produção ideológica “legítima” se reproduzem sob forma irreconhecível. Assim, a partir das condições sociais disponíveis, as ideologias se estruturam e se produzem, circulando e cumprindo funções voltadas primeiramente para os interesses dos especialistas em virtude da concorrência pelo monopólio da competência considerada em cada campo, para somente depois e por acréscimo, para os dos não-especialistas. “A existência de um campo de produção especializado é condição do aparecimento de uma luta entre a ortodoxia e a heterodoxia as quais têm de comum o distinguirem-se da *doxa*, quer dizer, do indiscutido.” (BOURDIEU, 2004, p. 13).

Por meio da homologia entre o campo de produção ideológica e o campo das classes sociais e entre a estrutura do campo e das classes sociais, os especialistas buscam reproduzir seus domínios de maneira oculta, assim, os sistemas simbólicos são apropriados pelo coletivo

⁷ O termo *taxionomia* é utilizado por Pierre Bourdieu para designar as operações mentais efetuadas pelos agentes sociais no seu cotidiano; trata-se de categorias de pensamento socialmente construídas.

mas são distinguidos de acordo com as regras produzidas por um corpo de especialistas de modo relativamente autônomo.

A função propriamente ideológica do campo de produção ideológico realiza-se, desta maneira, com base na homologia de estrutura entre o campo simbólico e o campo das lutas de classe, produzindo formas transmutadas das lutas econômicas e políticas de classes. Assim, os interesses específicos geram uma lógica específica do campo de produção, comumente transfigurado em ideologia de criação e criador. A ordem estabelecida e imposta como natural por meio do processo de ortodoxia, da imposição mascarada de sistemas de classificação e de estruturas mentais objetivamente ajustadas as estruturas sociais que passam despercebidas, convertendo propriedades sociais de ordem natural. Desta forma, ocorre o efeito ideológico de imposição de sistemas de classificação políticos sob a aparência legítima por meio de taxinomias filosóficas, religiosas, jurídicas, artísticas, entre outras. Bourdieu chama atenção para o fato de que o poder do simbólico não está nos sistemas simbólicos, mas na *illocutionary force*, entre aqueles que exercem o poder e os estão sujeitos a ele, na maneira de demandar de forma simulada, de quem produz e quem reproduz a uma crença forjada em determinado campo. Por isso, símbolos de poder como trajes, cetros, coroas, cálices, entre outros símbolos, são apenas capitais simbólicos objetivados cujas eficácias estão sujeitas às mesmas condições de legitimação das crenças propagadas. (BOURDIEU, 2004, p. 14).

O ser humano é essencialmente um ser de cultura. Por meio das suas escolhas, que não são naturais, mas sim, forjadas pela força do *habitus*, que expressa a formação do ser e suas vivências, em relação dialética com o espaço social que o permeia, levam-no a posições de domínio ou de submissão. Dito isto, os mecanismos de dominação são construídos pelos agentes por meio de uma lógica da prática estabelecida pelos agentes dominantes, com o devido “consentimento” do dominado. Por meio da *illusio* o agente participa do jogo para ocupar espaços de poder, sendo que a sua origem social é determinante em vista de possibilidade de alcançar o topo da hierarquia social.

Do feiticeiro ao virtuose: a ideologia do Dom como legitimação do arbitrário cultural do campo artístico

A figura do músico é permeada por mitos e crenças que permanecem vivos na sociedade atual. Em cada momento histórico, os valores e as concepções sobre a música e suas práticas modificam-se de acordo com as mudanças socioculturais. A relação dicotômica entre

teoria e prática, razão e emoção, erudito e popular está presente nos conceitos e nas práticas musicais, desvelando concepções, visões de mundo e relações de poder.

Os povos ancestrais acreditavam na correspondência entre os sons e os fenômenos naturais: as estações do ano, os ciclos do dia, do Sol e da Lua, no homem e na mulher, na morte e no renascimento. A música é colocada em relação direta à magia. A origem da música e da dança está presente nos mitos e nos rituais de encantamento.

O poder mágico da música é tratado por Schafer (2001) quando discute que nos tempos ancestrais as palavras de Deus eram ouvidas e não lidas, ou seja, na era dos profetas e dos épicos, o sentido da audição era mais vital que o da visão. O autor rememora alguns mitos como o do sacerdote *Srosh*⁸ que representa o gênio da audição na religião de Zoroastro e se postava entre o homem e o panteão dos deuses, ouvindo as mensagens divinas para transmitir à humanidade. Schafer prossegue, citando os seguidores de *Jalal-ud-din Rumi*, Poeta, jurista, teólogo *sufi* persa do século XIII, que entravam em transe místico cantando e rodopiando em giros vagarosos, sendo que sua dança era considerada por alguns pesquisadores como baseada na representação do sistema solar por meio da Música das Esferas, que relacionava a música com a matemática e a harmonia divina, mas também evocava a crença mística que somente uma alma afinada era capaz de ouvi-la.

Outro exemplo é a concepção musical trazida por Boécio (a.C. 480- a.C. 524), estadista romano, que separava a música mudana, música humana e música *instrumentalis*. A música mudana era uma espécie de harmonia das esferas celestes e inaudível aos homens; a música humana referia-se à harmonia interior do homem, por fim, a música *instrumentalis*, era aquela executada pelo homem e seria uma imitação imperfeita das outras duas categorias. (IAZZETTA, 1993 apud LIMA, 2005).

Nota-se aí que aquele que tem o “dom” divino de ouvir encontra-se em outro patamar social. O músico neste momento histórico era associado ao sobrenatural, à iluminação e era portador de qualidades (sobre)naturais atuando como um *Demiurgo*⁹, ou seja, o artista como a criatura intermediária entre a natureza divina e a humana, trazendo para o povo os mistérios celestiais.

⁸ Srosh é uma divindade do Zoroatrismo, personificação de obediência e mensageiro do Deus Ahura Mazda.

⁹ A palavra Demiurgo é derivada do grego antigo “*demiourgós*” e latinizada “*demiurgos*” e significa no grego clássico “artesão”, “artífice”, “aquele que trabalha para o povo”, criador.

Na Grécia Antiga, a música era vista de duas maneiras: a primeira, que a concebe como regida por leis matemáticas universais; a segunda, que acredita que seu poder emana da relação estreita entre ela e os sentimentos – *ethos*. Segundo Fonterrada (2005), a música originária do Oriente, migrou para a Europa e atingiu sua culminância na doutrina grega do *ethos*, que explica a influência da música na formação do caráter humano. O *ethos* constitui-se de uma doutrina derivada do pensamento de Pitágoras, que concebe a música como sistema de sons e ritmos regidos pelas mesmas leis matemáticas que operam na criação.

Schafer (2001) rememora os dois mitos de criação da Música: o primeiro trazido por Homero, o autor afirma que a Lira foi criada por Hermes quando percebeu que a carapaça de uma tartaruga poderia ser utilizada como caixa de ressonância, poderia produzir sons; o segundo, em outra versão do surgimento da música, Píndaro nas *Doze odes píticas* conta que arte de tocar o *aulos*¹⁰ foi inventada por Palas-Atena após a decapitação de Medusa por Perseu. Da comoção que o fato causou nas irmãs de Medusa, do choro constante, a deusa criou o *nomos*¹¹ para reverter a situação de espanto. A partir do exposto, duas concepções vigentes opostas são apresentadas: a música surgida do resultado da pesquisa sobre propriedades sonoras das matérias do universo – Hermes e a Lira –; e a música que surge da emoção subjetiva – Palas-Atenas e a criação do *nomos* – tocados por meio do *Aulos*. Segundo a tradição grega, a lira é o instrumento do Deus Apolo, que denota a organização, a ordem, o racional. Já o *aulos* é o instrumento de Dionísio, usado nos solstícios em comemoração à chegada da Primavera, expressando a festa, o prazer, a emoção.

Esta dicotomia está presente nos fundamentos sobre os quais as teorias da música subsequentes estão fundadas, já que a lira é o instrumento de Apolo, de Homero, da epopeia e o *aulos* é o instrumento de Dionísio, de exaltação, da tragédia, do drama e do *ditirambo*¹², raiz do teatro e do coro grego. No mito apolíneo, a música é exata, serena, matemática, e é compreendida como som externo, enviada por Deus para lembrar aos homens a harmonia do universo; já no mito dionisíaco, a música é concebida com som que vem do homem, algo interno.

¹⁰ *Aulos* é um “instrumento grego de palheta, consistindo de um tubo cilíndrico ou levemente cônico, em geral com cerca de 50 cm de comprimento” (Dicionário Grove de Música, 1994, p. 49).

¹¹ “Na Grécia antiga, certas melodias-tipo, inalteráveis, a que se atribuía influência mágica, moral ou simplesmente ritual. Sempre cantados, os *nomos* tinham a participação de instrumentos acompanhantes, como a cítara, o aulo etc” (Dicionário Grove de Música, 1994, p. 653).

¹² “Designação para uma canção em honra do Deus Dionísio. Os ditirambos gregos foram escritos 700 a.C e 200 d.C. O termo foi retomado no século XIX para peças que visaram evocar as qualidade desregradas e veementes de Dionísio (Baco)” (Dicionário Grove de Música, 1994, p. 270).

Tomás (2002) traz as diferenças entre a música como elaboração racional e a música como expressão, ou seja, o pensar e o fazer musical. A autora cita a diferença entre o pensamento de Pitágoras e de Aristóxeno de Tarento na Antiguidade Clássica. O grande matemático grego pregava que a música deveria ser percebida e aprendida pela inteligência, rejeitando as sensações causadas pela apreciação musical. Em oposição, Aristóxeno de Tarento, repudiava os argumentos de natureza física e matemática referidos à música e apoiava-se em critérios menos intelectuais e mais práticos como a experiência dos próprios artistas. As concepções matemáticas e intelectuais expostas pelo grande filósofo, alargadas a uma ciência extramusical e universal, tomaram a primazia sobre a prática musical, embora não fosse desprezada. Para a autora, a luta entre as duas tendências opostas não cessou durante a Antiguidade, continuou na Idade Média e pode-se afirmar que permanece até a atualidade: música sacra e profana; música erudita e música popular; música autoral e música *cover*¹³. A valorização da música de concerto, chamada música clássica ou erudita, em detrimento da música proveniente das camadas populares é notória. A primeira é considerada Arte ou a “Grande Música” enquanto que a segunda é tratada como inferior, um mero entretenimento.

Outro ponto trazido por Fonterrada (2005) refere-se à crença, conhecida desde o início da organização social e política grega, de que a música influenciava o humor e o espírito dos cidadãos gregos, sendo assim, não poderia ser matéria exclusiva dos artistas executantes, ou seja, dos instrumentistas, músicos práticos. Cita Platão, que pregava que todos os gregos deveriam ter acesso à literatura, à música e à arte, já que estas teriam grande influência na formação do caráter, e por isso, seria tarefa do Estado preservá-las. A autora rememora o valor da música nas duas principais cidades da Grécia Antiga: em Esparta e em Atenas. Em Esparta, Licurgo exigia que a música fizesse parte da educação da infância e da juventude. O legislador justificou a sua decisão, a partir da experiência de Creta, onde a prática musical era recomendada por Minos. A prática musical tornara os cretenses um povo obediente às leis e devoto aos deuses. Por isso, nenhum espartano era excluído da prática musical – de qualquer idade, sexo e classe social. Desta forma, “[...] cada indivíduo tinha que cumprir sua parte, pelo benefício moral, social e político do estado” (FONTERRADA, 2005, p. 18). Neste contexto, a música em Esparta era valorizada, pois os gregos acreditavam que a prática musical colaborava na formação do caráter e da cidadania. Seguindo os mesmos princípios, em Atenas, sob a

¹³ Quando o músico ou banda se especializa em trabalhar a recriação de repertório de determinado músico ou grupo musical.

legislatura de Sólon, a música era utilizada na promoção da moral e da cidadania responsável, tendo como fundamento o bem comum, o poder e a fama do Estado.

O valor atribuído à música era extramusical, isto é, seu exercício contribuía para o desenvolvimento ético e a integração do jovem na sociedade. No entanto, a prática da música só era permitida aos cidadãos livres, estava vedada aos escravos. A intenção, nesse tipo de ação, era desenvolver a mente, o corpo e a alma: a mente pela retórica, o corpo pela ginástica e a alma pelas artes. (FONTERRADA, 2005, p. 19).

Lima (2005) lembra que o perfil histórico do homem ocidental demonstra que o pensar musical, decorrente dos processos de racionalização, sempre foi mais valorizado do que o fazer musical. Ainda na Antiguidade Clássica, a tradição oral vigente foi perdendo espaço para a tradição da escrita. Com o desenvolvimento da imprensa e da pintura em perspectiva, Deus tornou-se retratável, antes Ele era concebido como som e vibração. Na Renascença o ouvido foi substituído pelo olho. No período entre o final da Idade Média e o início do Renascimento, a notação musical passa a regular a interpretação musical. Do mesmo modo, o acesso à prática musical considerado mais elaborado passa a ser restrito àqueles que detinham o conhecimento dos códigos musicais estabelecidos. Este fato demarca o território do compositor, do intérprete e do ouvinte, ou seja, quem pode criar, quem pode tocar e quem será o ouvinte.

Do desenvolvimento da escrita musical no Renascimento, na elaboração das formas e da alta carga emocional do período barroco, passamos para o século XVII que foi marcado pela ascensão dos músicos virtuosos. A formação musical era rígida, e por isso, a valorização da técnica torna-se primordial para o desenvolvimento do músico. O virtuosismo técnico passou a ser perseguido e valorizado. Os músicos amadores foram dando espaço aos músicos profissionais.

As classes dirigentes fazem pouca música. Mandam que ela seja feita, para a sua recreação, por profissionais. As meninas acariciam a espineta e cantam arietas enquanto esperam um marido; mas isto não leva muito longe. Em contrapartida, desde que deixou de tocar, o amador esclarecido consome mais música e torna-se muito exigente quanto à qualidade da interpretação (CANDÉ, 1986, p.59)

Os músicos virtuosos se valorizavam cada vez mais, possuindo alto prestígio nas rodas europeias. Em sentido oposto, os compositores passavam a ser fornecedores de música e por vezes “lacaio” das elites. Naquele momento histórico, o amador rico e culto já não tinha tanto

apreço pelos compositores quanto por seus antecessores da nobreza da Renascença (CANDÉ, 1986, p. 59).

O século XVIII foi marcado pelo aparecimento dos superdotados, dos possuidores de grande talento. Mozart encarnou a figura do prodígio, compondo e tocando para a elite cultural desde os seis anos de idade. Aos três anos, Mozart assistia às aulas de piano que seu pai ministrava para sua irmã, também considerada criança-prodígio. A partir deste estímulo, deste “ambiente”, ele procurava no teclado “as notas que se amavam”, iniciando as primeiras improvisações e na criação de pequenas melodias. “Quando Leopoldo Mozart descobre os dons do filho, decide abandonar tudo para se consagrar à educação de ambos” (CANDÉ, 1986, p. 96). O pai tornou-se uma espécie agente no mercado musical da época, apresentando os filhos para a nobreza e para a elite, organizando apresentações em palácios e turnês.

Quando Wolfgang tinha seis anos, o pai Leopoldo leva em digressão os seus filhos: Munique, Linz, Viena. Exibe-os como cães zinhos amestrados. Pede-se ao pequeno Wolfgang para tocar com o teclado escondido por um pano. Pede-se-lhe que diga o nome das notas que se lhe toca. Improvisa sobre temas escolhidos pela assistência, etc. Tudo isto o diverte, salta ao pescoço da imperatriz, trepa para cima dos joelhos das pessoas simpáticas, como fazem as crianças da sua idade, e pergunta, antes de se pôr ao cravo: “Gosta de mim? Gosta realmente de mim.” (CANDÉ, 1986, p. 96).

Nota-se aí que a figura de Mozart foi construída a partir de variadas características: do menino prodígio explorado pelo pai severo ao menino carente de amor e carinho, da figura do compositor excêntrico e desregrado até sua morte na solidão e no ostracismo, sendo ele enterrado com indigente em vala comum. Porém, a aura de Mozart continua brilhando no cenário musical.

Elias (1995) destaca o período em que Mozart viveu, uma fase de transição no campo social e político desde a decadência do sistema feudal, durante o qual o conflito de interesses e de classes, representadas pela aristocracia e a burguesia ascendente, desembocou em conflitos de valores e ideais de classe. A vida de Mozart ilustra a situação dos artistas considerando *outsiders* naquele contexto socioeconômico, dominado pela aristocracia da corte, “[...] num tempo em que o equilíbrio de forças ainda era muito favorável ao *establishment* cortesão, mas não a ponto de suprimir todas as expressões de protesto ainda que apenas na arena, politicamente menos perigosa da cultura.” (ELIAS, 1995, p. 16). Os músicos eram considerados trabalhadores comuns, compondo, portanto, a classe média. Desta forma, um cargo na corte significava reconhecimento, mas, sobretudo subsistência. “Os músicos eram tão indispensáveis

nestes grandes palácios quanto os pasteleiros, os cozinheiros e os criados, e normalmente tinham o mesmo *status* na hierarquia da corte.” (ELIAS, 1995, p. 18).

Ainda que vivendo em contexto artístico do século XVIII, Mozart mesmo sendo um prodígio, um músico excepcional, buscou formar uma rede de sociabilidade, construindo ligações de interdependência com outras figuras sociais da época, não se portando como um “gênio” sozinho, quando abandonou a corte para dedicar-se ao trabalho sem vínculos. Elias detalha que as tensões e as pressões sociais do contexto cortesão foram minando a atuação do músico, pois como os músicos eram de origem não nobre, usualmente, deveriam se subordinar como empregados da corte, tolerando gestos de superioridade dos governantes ou aristocratas. Neste momento histórico, era prática cotidiana os músicos realizarem diversas tarefas não especializadas, por isso, um músico tinha várias atribuições: atuava como mestre de capela, regente, professor, instrumentista, não raro tocava vários instrumentos. O músico do século XVIII era um serviçal da corte, o mesmo não ocorreu com o futuro músico burguês que recebia tratamento diferenciado no século posterior. “Mozart viveu a ambivalência fundamental do artista burguês na sociedade da corte, que pode ser resumida na seguinte dicotomia: Identificação com a nobreza da corte e seu gosto; ressentimento pela humilhação que ela lhe impunha.” (ELIAS, 1995, p. 24). Apesar do capital cultural herdado do pai músico e dos seus investimentos para que o filho ascendesse na sua posição social, Amadeus Mozart não conseguiu dominar seus sentimentos em relação ao *habitus* cortesão entrando em conflitos no microcosmo da corte. Seu deslocamento em relação ao ambiente disposto pela Sociedade de Corte, não obstante de ter aprendido bons modos e a vestir-se, “[...] jamais adquiriu a polidez especial do cortesão; nunca se tornou um homem do mundo, um *homme du monde*, um cavalheiro, no sentido que tinha esse termo no século XVIII. A despeito dos esforços do pai, manteve por toda a vida a caracterização de um burguês de classe média.” (ELIAS, 1995, p. 23).

Em um novo cenário, modificou-se a relação dos músicos pós Revolução Francesa. A revolução fez brotar a arte revolucionária. No campo musical, as relações de trabalho do músico foram modificadas, ampliando-s os espaços de difusão e consumo musical. A burguesia como a classe social em ascensão passou a pagar ingressos para assistir aos espetáculos musicais, modificando o *status* social do músico, até então um mero artesão, cujos padrões eram determinados por membros pertencentes à Igreja ou à nobreza, passando à categoria artista.

Beethoven era considerado um compositor engajado e nunca desempenhou a função de um músico oficial, conforme destaca Candé (1986). A atuação do compositor obrigou o

mundo a reconhecer a "nobreza dos artistas" e o "direito dos gênios", que, libertos do domínio da Igreja e da Corte pela revolução, passaram a exercer novos papéis na sociedade. Beethoven, assim como Mozart – após o rompimento com o pai –, conquista uma independência profissional rara.

Sob o Antigo Regime, ele era pago para satisfazer um público restrito, cujos gostos conhecia bem. Depois da Revolução, trabalha para o “grande público” anônimo, isto é, para a humanidade. Nem sempre é compreendido, porque é antecipadamente profético. Mas sua autonomia e dignidade são reconhecidos. (CANDÉ, 1986, p. 104).

O compositor ultrapassou a estética do classicismo, passando a ser um compositor expoente do Romantismo, sendo suas obras inspiradas pela atmosfera intelectual alemã, mas também nas ideias de Rousseau no final do século XVIII, o movimento *Sturm und Drang*, “Tempestade e Paixão”, que proclamava o culto à natureza, à liberdade do indivíduo, o primado do gênio e da sensibilidade. A liberdade de Beethoven, de certa forma, pode de ser levada para o campo estético, posto que o compositor mantinha ligações com os poderosos e estas devem ser destacadas. Beethoven era tido como “[...] um pouco esnobe e mais prático do que parece” (CANDÉ, 1986) e dedicou suas obras aos seus amigos da nobreza vienense, e estes o reconheceram como sucessor natural de Haydn e Mozart. Assim, em sua terceira fase, o compositor antecipa a estética que frutificaria no século seguinte.

Candé (1986) salienta que Beethoven não escreveu em intenção aos personagens ilustres a quem dedica as suas obras, sejam eles príncipes, arquiduques, ou mesmo um imperador, considerava-os mais como seus amigos ou seus agentes. Nota-se aí, a influência do compositor junto às elites, no sentido de utilizar as suas relações pessoais para ajudá-lo no desenvolvimento da sua carreira artística.

No mundo ocidental medieval, o músico considerado artesão tinha como campo de trabalho o âmbito da Igreja e/ou da Corte. A mudança no contexto artístico-musical se deu paralelamente ao contexto sociopolítico de cada época. A partir do século XVII algumas mudanças foram iniciadas, sendo o século XIX, período pós-revolucionário, de grande efervescência no campo artístico e em especial musical quando suas práticas em contextos privados proliferaram tanto no continente europeu quanto nos melhores salões do Rio de Janeiro. Foi naquele século que os privilégios da aristocracia até então dominantes foram questionados e de certa forma postos de lado em favor de uma ideia de coletivo, cuja nova promessa era a de desenvolvimento e de ascensão social por meio da “Educação para Todos”.

Destarte, a formação musical passou a ser, de certa maneira, um pouco mais acessível para os “amantes da Música” sem cunho profissional, que assistiam aos concertos, frequentavam aulas particulares, compravam partituras e instrumentos musicais, enfim, a classe burguesa passou a consumir e por isso, a ditar as “regras da arte” e do “bom gosto”.

As academias e os clubes musicais passaram a ocupar os espaços deixados pelas Irmandades e Ordens Religiosas ligadas às devoções e ao campo religioso. Desta forma, o século XIX proporcionou profundas mudanças no campo profissional dos músicos no Brasil, que resultaram em novos modelos de negociação quando não raro os dividendos iam diretamente para os bolsos dos músicos e não mais das instituições que detinham no passado o estanco da música (DUPRAT, 1995; MACHADO NETO, 2008), sendo igualmente o ensino musical realizado nos seminários religiosos, a grosso modo, até o final do século XVIII.

Nesse sentido, o Conservatório de Paris surgiu como uma alternativa para dar acesso à educação musical, a partir dos processos de laicização da sociedade em sintonia com os ideais iluministas proclamados. Apesar de se ter como ponto a alcançar a democratização do acesso ao ensino musical, o que se viu no interior destes estabelecimentos de ensino foi o inverso, a construção de justificativas de ordem natural para o cerceamento do ingresso daqueles desejosos do saber musical, por meio de justificativas baseadas na aptidão, no dom ou talento (PAZ, 2014). Essa instituição serviu de modelo para as demais, inclusive o Imperial Conservatório do Rio de Janeiro. Assim, “[...] os rígidos processos de seleção e formação, bem como o cumprimento de seus programas de ensino, visavam transformar todos os seus alunos em profissionais solistas, e essa meta consolidou-se como padrão de ensino musical.” (JARDIM, 2008, p. 42). Por consequência, a força do *habitus conservatorial* (PEREIRA, 2012), presente na formação dos músicos, tem como padrão a formação de instrumentistas virtuosos como “totens”, reforçando a crença de que para se tornar músico, o indivíduo deve ter dons “especiais”.

A crença no dom como qualidade natural e determinante para que o indivíduo possa realizar atividade musical ainda está presente no campo de produção musical. Considerando que o modelo conservatorial reforça a naturalização do dom quando objetiva trabalhar somente com os “talentosos”, mantendo processos seletivos cujo domínio das classes superiores sobre o conhecimento musical permanece, assim como as estruturas necessárias para a formação torna-se instrumento de poder, de dominação socioeconômica e cultural.

A partir da estruturação bourdieusiana, compreendo que o modelo conservatorial, apesar de ter alargado o acesso à classe burguesa, definiu de forma arbitrária a seleção dos bens

culturais a serem conservados: repertórios, compositores, obras. Nesse sentido, foram definidos os conjuntos dos mecanismos institucionais ou habituais para que a cultura instituída e herdada pela classe dominante fosse transmitida para as futuras gerações.

O Campo Artístico e seus agentes

Partindo do pressuposto de que a obra de arte passa pela consagração daqueles que dominam este campo, ou seja, pelas autoridades do campo artístico que reconhecem naquela obra um valor artístico, Pierre Bourdieu chama a atenção para o valor da obra de arte e para quem verdadeiramente a produz. Não basta o artista criar a obra, ela precisa ser reconhecida e este reconhecimento vem do aval daqueles que detêm o poder de consagrar no campo artístico, investidos de autoridade para realmente “autorizar” o valor de determinada obra.

O campo artístico constitui-se como um espaço estruturado de posições objetivamente definidas, por meio das quais indivíduos, grupos e instituições lutam pelo monopólio da autoridade artística, ou seja, pelo direito de definir quem é ou não é artista, controlando então os critérios de apreciação e legitimação das obras de arte. (SIMIONI, 2017, p. 67).

Na obra *A Produção da Crença: contribuindo para a economia dos bens simbólicos*, Bourdieu trata do comércio da arte que por ser proveniente de uma economia de bens do campo simbólico, das coisas “de que não se faz comércio”, da tradição das sociedades pré-capitalistas, tais práticas sobreviveram e desafiam a lógica habitual, segundo a qual a denegação e a transfiguração são características primordiais para disputar espaços de poder e consagração. O termo denegação vem de *Verneinung* que, no sentido freudiano, significa recusa de reconhecer ou confessar-se como tal, designando um processo de recalque (BOURDIEU, 2002b, p. 17).

A denegação da economia economicista, do interesse econômico se faz necessário para alcançar maiores créditos futuros. As condutas antieconômicas e desinteressadas contêm uma forma de racionalidade econômica, que não afeta de modo algum os ganhos dos seus autores inclusive os ganhos econômicos. Dito de outra maneira, quanto maior o desinteresse e a denegação do artista em relação aos ganhos econômicos, maior será sua rentabilidade. Assim, o artista como agente acumula capital simbólico, denegado, irreconhecido e reconhecido, portanto legítimo. Esse capital acumulado torna-se *crédito* capaz de garantir os ganhos econômicos. Um aspecto interessante tratado por Bourdieu refere-se à atitude dos produtores e dos vendedores de bens culturais do ponto de vista ético ou estético, que,

[...] empenhados em operações do tipo *comercial*, condenam-se a si mesmos, e não somente de um ponto de vista ético ou estético, porque privam-se das possibilidades oferecidas àqueles que, por saberem *reconhecer* as exigências específicas do universo, ou, se quisermos, irreconhecer e fazer irreconhecer os interesses em jogo, em sua prática, utilizam os meios para obter os ganhos do desinteresse. (BOURDIEU, 2002a, p. 20).

Por isso, quando o capital desejado e eficiente é o capital irreconhecido, reconhecido, legítimo, que é conferido devido à “autoridade” ou ao “prestígio” do agente, ou seja, a única acumulação legítima seria aquela que se dá na construção de um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração, implicando o poder de consagrar, de dar valor às pessoas e aos objetos e obter os benefícios resultantes destas operações.

Para que a arte como trabalho simbólico seja reconhecida ou consagrada, é necessário que o agente faça parte de um grupo, inclusive os instituídos por meio de associações, siglas, entre outros, com causas, princípios e fundamentos comuns para que seus agentes se reconheçam no mesmo projeto e se reconheçam mutuamente. Bourdieu (2009) demonstra que os ciclos de consagração têm como função operacionalizar uma alquimia social que objetiva transformar relações arbitrárias em legítimas. Para tanto, necessário se faz transformar as diferenças de fato em distinções reconhecidas de forma oficial.

Os discursos, os ritos e as doutrinas constituem não apenas modalidades simbólicas de transfiguração da realidade social, mas sobretudo ordenam, classificam, sistematizam e representam o mundo natural e social em bases objetivas e nem por isso são menos arbitrárias. Quer dizer, a reelaboração simbólica que um discurso efetiva é parte integral da realidade social e, por esta razão, tal realidade é também constituída, ou melhor, determinada pela atividade de simbolização. (MICELI, 1987, p. LX).

E quem cria o criador? Para que a obra de arte seja considerada como tal e por consequência o artista que a criou objetivamente seja reconhecido, torna-se imprescindível que ambos sejam reconhecidos e consagrados no campo de produção artística. Desta forma, para que o valor da obra de arte seja proclamado, é necessário que este ato seja realizado por aquele que empenha seu prestígio em seu favor, funcionando como uma espécie de “banqueiro simbólico”, que, ao proclamar valor à obra e ao artista, oferece como garantia todo o capital simbólico que acumulou, sendo que este pode ser perdido em caso de equívoco.

A ideologia da criação, que transforma o autor em princípio primeiro e último do valor da obra dissimula que o comerciante de arte (*marchand* de quadros, editor, etc.) é aquele que explora o trabalho do *criador* fazendo comércio do

sagrado e, inseparavelmente, aquele que, colocando-o no mercado, pela exposição, publicação ou encenação, *consagra* o produto - caso contrário, que estaria votado a permanecer no estado de recurso natural - que ele soube descobrir e tanto mais fortemente quando ele mesmo é mais consagrado. (BOURDIEU, 2002a, p. 22).

Neste sentido, o círculo da crença se estabelece entre os agentes do campo artístico e a autoridade daquele que tem o poder de consagrar advém da fé que se conquista, ou seja, do crédito que se tem no campo junto a outros agentes que por meio das relações recíprocas, todos se beneficiam. Assim, o “descobridor” não descobriu nada que já não havia sido descoberto, pois o círculo de convívio reduzido de artistas e de conhecedores faz com que as obras e as possíveis descobertas sejam comungadas pelos membros deste grupo restrito. Destarte, o valor da obra de arte está ligado à crença da singularidade do artista e da obra, consagrado por quem tem o poder de consagrar, com a anuência, ou melhor, em conluio com os outros agentes do campo artístico. No campo de produção musical do Rio de Janeiro oitocentista no período joanino, quem consagrava era o próprio monarca e no Brasil imperial, os imperadores dividiram o poder de consagração com outros agentes como os professores de música e críticos musicais, dentre outras autoridades, como abordado no Ato 3.

Outro aspecto refere-se ao culto à obra de arte, já que ela não deve ser manifestada livremente, sem ocultá-la. Como parte de um ritual de sacralização, a obra de arte é celebrada, na medida em que é irreconhecida. Nesse sentido, a assinatura do artista tem poder, sua eficácia quase mágica, “[...] não é outra coisa senão o poder, reconhecido a alguns, de mobilizar a energia simbólica produzida pelo funcionamento de todo campo, ou seja, a fé no jogo e lances produzidos pelo próprio jogo.” (BOURDIEU, 2002a, p. 28).

O gosto pela arte é pré-condição para que se possa consumir a obra de arte. Na obra *As Regras da arte*, Bourdieu (2002b) analisa sociologicamente o campo do mundo social trazido pelo projeto flaubertiano contido na obra *Educação Sentimental*, para a “compreensão verdadeira da fórmula geradora que está no princípio da obra e do trabalho graças ao qual Flaubert chegou a aplicá-la, objetivando, no mesmo movimento, essa estrutura geradora e a estrutura social da qual é o produto.” (BOURDIEU, 2002b, p. 63). As personagens de Flaubert viviam no contexto francês da segunda metade do século XIX, e o horror à figura do “burguês” se faz presente. Grosso modo, devido à expansão industrial do segundo império da França e consequente enriquecimento de muitos industriais e negociantes, os “novos ricos” eram considerados pelos intelectuais e os consumidores de arte como pessoas “sem cultura”, dispostos a fazerem triunfar os poderes do dinheiro em toda sociedade sendo hostis aos

intelectuais. Os homens de negócio ligados aos mundos político e econômico exaltam o dinheiro e o lucro corroborando as estratégias de Napoleão III para assegurá-lo no poder, gratificavam servidores com suntuosos presentes e promoviam variadas festas em Paris, para as quais os editores, os patrões de imprensa, os escritores e os pintores “mundanos”, “mais ortodoxos” e “mais conformistas” eram convidados. Desta forma, mudam-se os padrões estéticos e os gostos dos séculos anteriores, como as sociedades eruditas e dos clubes aristocráticos da sociedade do século XVIII. (BOURDIEU, 2002b, p. 63-65).

Destarte, o gosto dos novos ricos está voltado para os romances nas formas mais fáceis, para os folhetins de edições lucrativas ao invés da poesia, modificando os investimentos e denotando certa hostilidade do Estado em relação a este tipo de literatura, refletindo o novo momento. Bourdieu (2002b) analisa as mudanças no campo literário devido à vinculação dos agentes às novas regras impostas por aqueles que dominam o campo político e econômico, ou seja, os novos-ricos que buscam a legitimidade para estarem inseridos nas altas rodas e no universo hierarquizado dos salões. Assim, é nos salões que se distiguem pelo que aglutinam e pelo que excluem, contribuindo para estruturar o campo literário. O artista e o mercado se submetem ao “gosto” do novo rico burguês que controla os instrumentos de legitimação: os salões de arte, de literatura, além da imprensa, ficando claro que os agentes do campo literário e artístico outrora considerado legítimo estão em oposição aos do mundo “burguês”, desencadeando variados processos, inclusive a adesão destes artistas às correntes de arte engajada e ao socialismo no final do século XIX, em oposição às correntes da arte pela arte ou a arte pura e ao domínio burguês que tenta impor um gosto “fácil”, à altura do seu capital cultural considerado “precário” em relação aos bem nascidos da sociedade francesa. Neste sentido, o autor tenta demonstrar que o gosto não é fixo, muda de acordo com o contexto social que se vive.

O Gosto é uma construção social, vale dizer, de classe e, portanto, é um dos componentes fundamentais para os processos de classificação e desclassificação. Enfim, a distinção ou não distinção está diretamente relacionada à posição que os indivíduos e grupos ocupam na estrutura de classes da sociedade. (OLIVEIRA; PESSOA, 2013, p. 18).

Pelo exposto, podemos afirmar que o campo de poder é permeado pelas forças de conservação e de renovação, do conhecido e do desconhecido, do consagrado e do rejeitado. Para que o domínio no campo seja estabelecido, necessário se faz preparar-se para o jogo. Variadas são as estratégias e os caminhos. Para que o artista seja transformado de desconhecido

para conhecido e reconhecido, “lutas” são travadas pela imposição da definição dominante da arte, ou seja, quais gêneros, estilos, obras, artistas deverão ser valorizados e consagrados.

Saltando para o contexto do Rio Janeiro do século XIX, novos modelos de excelência artística e musical passaram a ser exigidos com a instalação da corte portuguesa. Novos gostos, novos gestos, bem como, novos agentes entraram no jogo por meio de estratégias de investimento no campo artístico próprias do *habitus cortesão*. A importação de bens culturais considerados “civilizados”, assim como as ideias, formas, e escolas, enfim os modelos de excelência fizeram-se presentes no contexto português, em meio a qual a partir da restauração do Reino e conseqüente ascensão ao trono dos descendentes da Casa de Bragança, foi iniciado um novo período durante o qual os modelos cortesãos adentraram o contexto português pela força do *habitus cortesão bragantino*.

ATO 1

FORMAÇÃO SOCIAL PORTUGUESA E CULTURA MUSICAL: CONSTRUÇÃO DO *HABITUS* CORTESÃO BRAGANTINO

A compreensão do campo musical do Rio de Janeiro no século XIX e a taxionomia dele decorrente, passam pela compreensão dos processos de formação de duas culturas contrastantes: a cultura de uma corte europeia e a cultura colonial brasileira até a chegada da família real no Brasil, que reconfigurou o Império Português e criou uma nova sociedade nos trópicos.

Ao tratar do desenvolvimento da cultura cortesã e do processo de construção de padrões culturais que se tornaram arbitrários para o que se denominou de cultura erudita, tendo como referência o mundo ocidental, procuro reconstruir o percurso herdado pela Cultura Nobiliárquica que incidiu nos investimentos no Campo Musical Português.

Parto do contexto social, político e cultural da Sociedade de Corte, em meio ao qual demonstro a função das artes, e em específico a da música, como forma de legitimação do poder da realeza, apresentando o modelo construído e difundido pela França e sua consequência no meio cortesão português no século XVIII, considerado como o da abertura política e cultural do Reino de Portugal.

Destarte, demonstro o *modus operandi* de investimentos no campo musical iniciado no reinado de D. João V, descendente da Casa de Bragança, criando uma nova cultura musical portuguesa, rompendo com a influência espanhola de até então e elegendo a música italiana como modelo de fruição e formação musical a ser seguido, tanto no campo sacro como no profano, modelo que se repetiu no Brasil com D. João VI no ambiente cortesão do Rio de Janeiro.

1.1 Sociedade de Corte e cultura cortesã europeia: padrões da nobreza como arbitrário cultural

Neste subitem, busco traçar as principais características da sociedade de corte e da cultura cortesã convertidas em padrões legítimos que permaneceram presentes no campo artístico ocidental no século XIX como arbitrário cultural. Este termo bourdieusiano designa o fenômeno social que se funda a partir de uma cultura particular de uma determinada classe

social, quando esta é transformada em cultura universal. Desse modo, o arbitrário cultural é ditado pela classe dominante que seleciona o que é válido por meio de instâncias de legitimação.

A seleção de significações que definem a cultura de um grupo ou de uma classe social de forma objetiva como um sistema simbólico se dá de forma arbitrária pelo fato de que a sua estrutura e as suas funções não podem ser deduzidas de nenhum princípio universal, seja ele físico, biológico ou espiritual, não sendo regidas por relações ligadas à natureza das coisas ou a uma natureza humana. Essa seleção torna-se sociologicamente necessária, já que “[...] essa cultura deve sua existência às condições sociais da qual ela é produto e sua inteligibilidade à coerência e às funções da estrutura das relações significantes que a constituem.” (BOURDIEU; PASSERON, 2014a, p. 29). É arbitrária na medida em que ao longo da história, das culturas presentes e passadas, as opções constitutivas de uma cultura são reflexos das condições sociais de seu aparecimento e de sua perpetuação. Dessa forma, na perspectiva bourdieusiana, não existe escolha, já que as condições sociais de produção e reprodução da cultura dominante estão relacionadas com as reestruturações e reinterpretções para a sua perpetuação em outras condições sociais transformadas.

[...] todos os graus que se pode distinguir entre a reprodução quase perfeita da cultura numa sociedade tradicional e a reprodução reinterpretativa da cultura humanista dos colégios jesuítas, adaptadas às necessidades de uma aristocracia de salão, na e pela cultura escolar dos liceus burgueses do século XIX. É assim que a amnésia da gênese que se exprime na ilusão ingênua do “sempre-assim”, assim como nos usos substancialistas da noção de inconsciente cultural, pode conduzir a eternizar e, com isso, a “naturalizar” as relações significantes que são o produto da história. (BOURDIEU; PASSERON, 2014a, p. 30)

Isto posto, a cultura legítima é imposta pelos agentes sociais dominantes na medida em que sua origem determinada pelas condições instauradas em determinado tempo e espaço foram ocultadas pelo processo de amnésia da gênese, ou seja, do esquecimento da origem do fato histórico que gerou aquela cultura. Obviamente, que a força social convertida em eficácia para que o arbitrário cultural seja imposto se dá por meio de modos de dissimulação, o que aconteceria em todas as formas de hierarquia social e que retiraria a legitimidade desta cultura, já que a origem de sua constituição pela arbitrariedade é desconhecida pelos atores sociais.

No século XIX, a burguesia se impôs como classe legítima para representar as demandas do povo, porém, sem abrir mão da incorporação da cultura cortesã aristocrática como forma de distinção e domínio sobre as camadas populares. A cultura aristocrática se reproduziu de forma ocultada na cultura da classe burguesa em ascensão.

Para buscar as raízes da cultura universal disseminada pelo mundo ocidental, partindo arbitrário cultural da classe vencedora do processo revolucionário francês e que impôs os símbolos e os valores que faziam parte do universo burguês e permearam o campo artístico e educacional, passo a tratar da cultura cortesã, identificando os processos de produção do simbólico presentes no *habitus cortesão*.

1.1.1 A corte do Rei Sol: fabricação do modelo

Os padrões de comportamento e valores trazidos pela cultura cortesã europeia foram universalizados na cultura arbitrada como erudita no mundo ocidental. Para tratar dos símbolos que deram sustentação ao regime monárquico absoluto, organizando a sociedade de corte de forma hierárquica, a partir de padrões de comportamento criados e traduzidos pela etiqueta, pelas vestimentas, pelo gestual, pelo gosto, neste subitem abordo como foi pensada e criada a corte francesa de Luís XIV, que se tornou o modelo de referência¹⁴ para as outras cortes europeias a partir do século XVII. Assim, parto do modelo originário de uma estrutura social que foi reproduzido em outros contextos, neste caso específico, o francês, para a posterior discussão do contexto luso-brasileiro.

Elias (2001) trata a corte como uma sociedade, já que a sua formação social é definida pelas relações existentes entre os sujeitos sociais e suas dependências recíprocas, ligando os indivíduos uns aos outros e criando códigos e comportamentos originais, constituindo uma forma particular de sociedade, como a feudal ou a industrial (CHARTIER, 2001, p. 8).

Nos estados dinásticos o rei era visto de forma grandiosa, sobrenatural, por vezes assumia a representação do pai ou de Deus. Todos os súditos tinham obrigação pessoal de servir a seu rei, respeitá-lo e temê-lo, mas também, admirá-lo e adorá-lo. A concentração de poder nas mãos de um único homem levantava questões como: por que um único homem conseguia ser temido, respeitado, admirado e adorado? Como ele conseguia manter-se no poder? Apesar de o poder monárquico ser fortalecido pelos princípios da herança hereditária e pela construção

¹⁴ Assim sendo, a opção de discutir essa sociedade específica, decorre do fato de que: “A Corte de Luís XIV foi algo único. O próprio Luís XIV foi um fenômeno singular e exclusivo de seu tempo. Mas a posição social que ele ocupava, de rei, não era uma posição singular, ou, em todo caso, não era singular no mesmo sentido da singularidade de seu ocupante de então. Houve reis antes e depois de Luís XIV. Todos eles eram reis, mas eram pessoas diferentes.” (ELIAS, 2001, p. 44).

da crença na sua origem divina, a história das cortes é marcada por episódios de traição, conspiração, destronamento, enfim, de tomada de poder.

Em sociedades que se encontram nessa fase de desenvolvimento, em Estados dinásticos, é possível observar que determinado detentor da posição autocrata-monárquica sempre corre o risco de ser assassinado ou destronado, e o mesmo vale para toda uma dinastia. No entanto observa-se também que o caráter da sociedade, como Estado dinástico governado por soberanos autocráticos ou por seus representantes, permanece inalterado. Normalmente, o rei deposto ou assassinado é substituído por outro rei; a dinastia expulsa, por outra dinastia. Só com a crescente industrialização e urbanização da sociedade restringiu-se, com algumas oscilações, a regularidade com que, no lugar de um senhor real destronado, de uma dinastia destruída, mais cedo ou mais tarde uma outra dinastia ascendia, um outro senhor herdava o trono, com a mesma abundância e centralização do poder. (ELIAS, 2001, p. 28).

Por consequência, a disputa pelo poder levou à criação de um sistema que protegesse o rei, símbolo da monarquia e do Estado, o que significava proteger um grupo de pessoas, suas integridades físicas, seus patrimônios, seus símbolos. Não era simplesmente o livre-arbítrio que mantinha as pessoas unidas na corte e nem a ideia genial de um homem singular representado pelo rei ou de um grupo em particular que representava a igreja, a cidade, a fábrica ou a burocracia como destacou Elias (2001), mas uma necessidade de manter a integridade de uma estrutura de poder como construção coletiva, que já vinha se delineando desde o período renascentista. Na medida em que a organização em forma de corte foi ganhando maior importância, a complexidade das relações entre os indivíduos aumentou.

Apesar de cada corte ser produto de construções anteriores entrelaçadas a seus campos sociais específicos, a corte francesa, principalmente a de Luís XIV, tornou-se modelo para a estruturação de outras cortes europeias dos séculos XVII e XVIII. Nesta época, a corte era o centro de poder e o centro dos acontecimentos de relevância, porém, o sentido do termo corte não foi similar em todas as localidades europeias. Na França, o termo corte referia-se à realeza e tudo girava em torno do Rei. Já em outros países como a Alemanha, o sentido de corte era diferente. Existiam famílias de nobres ou indivíduos pertencentes à nobreza rural, que formavam pequenas cortes e por isso, o poder era pulverizado e não centralizado. (ELIAS, 2001).

Luís XIV foi coroado Rei da França em cerimônia realizada na Catedral de Reims no ano de 1654, como mandava a tradição vigente¹⁵, tornando-o legítimo de acordo com o ritual que do mesmo modo foi realizado com os soberanos anteriores, de Clóvis a São Luís, reafirmando a monarquia como sagrada: a crisma colocava o rei mais próximo de Cristo e a coroação tornava-o sagrado (BURKE, 2009, p. 54).

Na primeira fase do seu governo, Luís XIV foi assessorado pelo cardeal Jules Mazarin, seu principal ministro e que teve grande influência sobre o rei. Após a morte do cardeal, em 1661, o Rei declarou a intenção de governar sem primeiro-ministro, exercendo o poder absoluto. A instituição de uma monarquia absoluta por Luís XIV modificou os padrões de governar até então praticados, porém isto não significou que o rei exerceu o governo sem orientações ou auxílio, ao contrário, ao seu lado teve Colbert como figura central no processo de fabricação da imagem do rei¹⁶.

Com o intuito de fortalecer seu governo, Luís XIV e seu séquito mais próximo construíram a imagem pública de um rei singular, o Rei Sol, que figurou na imaginação coletiva como a representação do poder, do luxo, da magnificência, da plenitude de tempos felizes e prósperos. A mudança causada pela produção, circulação e recepção de formas simbólicas que figuravam o rei¹⁷, modificaram as formas de comunicação entre a imagem de um Rei e seus súditos. A imagem do rei projetada em diversos objetos e obras de arte como medalhas, moedas, brasões, estátuas, monumentos, castelos, poemas, quadros, balés, óperas, outras formas de espetáculo, além dos rituais da corte, permanece entre nós como testemunha de seu tempo. O simbólico e o político caminhavam juntos na medida em que as odes, à magnífica figura do rei, representadas em diversos meios também visavam instruir o povo a amar e obedecer seu rei. (BURKE, 2009).

¹⁵ “A cerimônia incluía um juramento prestado pelo rei, prometendo conservar os privilégios de seus súditos; perguntava-se também à congregação se aceitava ou não Luís como rei. Seguiam-se a bênção dos emblemas reais, entre os quais a chamada ‘espada de Carlos Magno’, esporas e o anel [...]. A seguir veio o momento da sagração. O corpo do rei foi ungido com crisma, o santo óleo da âmbula sagrada, um frasco que se dizia ter sido trazido do paraíso por uma pomba quando Clóvis, o primeiro rei cristão da França foi batizado por São Rémy. O bispo pôs o cetro na mão direita do rei, na esquerda pôs a ‘mão de justiça’ e na cabeça a ‘Coroa de Carlos Magno’.” (BURKE, 2009, p. 53).

¹⁶ O termo fabricação utilizado como processo por BURKE (2009) na obra *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luis XIV*.

¹⁷ O conceito de figuração é trazido por Norbert Elias em sua obra *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*: “[...] é o trabalho que Elias designa com a expressão *Figurationsanalyse*. Seu quadro de referência é dado pela distinção operada entre três modos e ritmos de evolução das sociedades humanas: a evolução biológica (*biologische Evolution*), a evolução social (*gesellschaftliche Evolution*) e a evolução vivida na escala da história individual (*Geschichte*, para Elias).” (CHARTIER, 2001, p. 15). A expressão *Figurationsanalyse* pode ser traduzida por análise da figuração.

A corte de Luís XIV também marcou uma mudança de postura em relação ao patrimônio e organizou seu reino como propriedade pessoal, como extensão de sua corte. No Antigo Regime, o termo “corte” era usado para designar a estrutura do domicílio real, ou seja, estava relacionado aos assuntos domésticos do rei e de seus descendentes de modo mais restrito. Por vezes, as despesas com a corte sob a rubrica de *Maisons Royales* superavam as referentes a todo reino da França. O rei como senhor da casa e da sua corte e proprietário de todo o patrimônio estendeu para o Estado não só sua autoridade, mas o caráter patrimonial. (ELIAS, 2001, p. 66). Assim, a corte real acumulou duas funções centrais: a de instância máxima de estruturação da família real e a de órgão de administração do Estado. As funções dos súditos reais ainda não eram diferenciadas de modo especializado, o que os levava a confundirem interesses pessoais e oficiais. O mesmo ambiente era compartilhado por centenas e por vezes milhares de indivíduos reunidos para servir, aconselhar ou acompanhar seus reis; “[...] o destino de todos os homens, sua posição na escala social, sua ascensão ou decadência, seu divertimento dependiam em certa medida, e dentro de certos limites, da vontade do rei.” (ELIAS, 2001, p. 61).

Na sociedade de corte a superioridade social se afirma pela submissão política e simbólica. Por meio da centralização do poder real via monopólio militar e fiscal, além da etiqueta rigorosa¹⁸, criou uma nova e original forma social que se transformou em modelo cultural. A etiqueta rigorosa que ligava os membros da corte entre si foi imprescindível para a manutenção deste corpo social desta nova sociedade de corte inaugurada por Luís XIV, cujo modelo permanecerá até o reinado de Luís XVI, quando foi interrompido em consequência do processo revolucionário devido ao crescente enfraquecimento da monarquia e de seus símbolos.

A organização da corte foi elaborada para demonstrar de forma clara as hierarquias, os privilégios e as distinções, enfim, o prestígio que cada cortesão possuía em relação ao poder central e que se revelavam pela etiqueta. Um dos exemplos mais marcantes de etiqueta rígida se deu nas refeições¹⁹ e nas cerimônias no quarto de Luís XIV, onde fatos cotidianos e as

¹⁸ “O monopólio fiscal, o monopólio militar e a etiqueta da corte são portanto os três instrumentos de dominação que, conjuntamente, definem essa forma social original que é a sociedade de corte.” (CHARTIER, 2001, p. 18).

¹⁹ No Castelo de Versalhes, A partir de 1690, após a morte da rainha Ana de Espanha, a família de Luís XIV passou a tomar todas as suas refeições em público na primeira antecâmara do Grand Couvert, participando desta ceia o rei, a rainha, os filhos, as filhas, os netos e as netas da França. A regra por vezes sofria algumas alterações quando o monarca, por exemplo, tinha receio de ficar a sós com o seu filho herdeiro, o *Delfim*, nesse caso, convidava as suas filhas bastardas. (SAULE; VINHA, 2012, p.50). O receio do Rei Sol pode ser justificado pelas inúmeras conspirações contra os monarcas maquinadas pelos primogênitos ao longo da história.

atividades diárias de qualquer ser humano eram transformados em rituais, com o gesto teatral caracterizando o sentido de espetacularização do poder.

Todos os momentos da vida do Rei, com destaque para o levantar-se e o deitar-se – *le lever et le coucher* –, eram meticulosamente organizados de maneira cerimonial, sendo cada ato e cada gesto repetido de forma metódica com precisão. A exatidão de cada movimento estabelecido previamente demonstrava um tipo de organização, que Elias (2001) destaca não se tratar da racionalidade no sentido moderno, onde cada gesto revelava o prestígio de cada sujeito envolvido naquele ritual, simbolizando a divisão de poder da época. As atividades cotidianas, que em outras sociedades tinham função secundária ou insignificante, na estrutura cortesã significavam uma maneira de marcar diferenças hierárquicas, de distribuir distinções, favorecimentos ou desagradados e a etiqueta tinha uma função simbólica de alta relevância na estruturação desta sociedade e forma de governo.

O fato de o rei despir sua camisa noturna e vestir sua camisa do dia era, sem dúvida, uma atividade necessária; mas ela ganhou imediatamente um outro sentido no contexto social. O rei fazia disso um privilégio para os nobres presentes, que os distinguia diante dos outros. O *grand chambellan* tinha o privilégio de ajudá-lo com a camisa; segundo uma determinação prévia, só era obrigado a ceder seu privilégio a um príncipe, a mais ninguém. Exatamente a mesma coisa acontecia no que diz respeito à permissão e à autorização para participar das *entrées*. Tais concessões não tinham nenhum objetivo prático, como seria natural supor. Mas cada ato no decorrer da cerimônia possuía um valor de prestígio bem definido que recaía sobre os participantes, o que tornava esse valor de prestígio algo evidente por si mesmo. O ato se tornava, assim como no caso do pátio do castelo ou dos adornos da casa de um nobre, *um fetiche de prestígio*. Servia como indicador da posição do indivíduo no frágil equilíbrio de poder entre os diversos cortesãos, equilíbrio controlado pelo rei. (ELIAS, 2001, p. 102-103).

A importância da etiqueta na coesão deste sistema em forma de controle e de manipulação foi evidenciada quando nos reinados subsequentes a rigidez dos cerimoniais que expressavam os símbolos que davam sustentação à sociedade de corte foi afrouxada. Com os ares da nova sociedade já contaminados pelos ideais ilustrados, com a racionalidade científica não mais em sintonia com a racionalidade simbólica ancestral, os rituais foram simplificados ao longo do século XVIII.

Elias (2001) destaca que há registros de testemunhos demonstrando que as pessoas passaram a ir a contragosto às cerimônias na corte de Luís XVI, demonstrando o processo de diluição do poder e do prestígio que a monarquia exerceu. Nos últimos anos que antecederam

a tomada do poder, “[...] a etiqueta se desenrolava no vazio, sem conteúdo algum, e as funções secundárias de poder e prestígio em que os indivíduos estavam envolvidos finalmente acabaram sobrepujando as funções primárias.” (ELIAS, 2001, p. 103). Apesar da má vontade em cumprir a etiqueta, o rompimento com ela significava o enfraquecimento da sociedade de corte e a existência social dos indivíduos envolvidos estava ligada a ela. Por isso, a sua manutenção não estava ligada somente aos monarcas, mas ao funcionamento de todo um sistema hierárquico. Um exemplo ainda citado por Norbert Elias ocorreu quando a própria nobreza, composta pelos séquitos de Luís XVI, protestou quando Maria Antonieta passou a modificar certas regras da tradição cortesã como permitir que pessoas inferiores a uma duquesa se sentassem na sua presença de rainha, o que configurava uma profunda ofensa para uma duquesa ter que compartilhar um privilégio com pessoas de nível inferior. (ELIAS, 2001, p. 104-105). Desta forma, um ato que rompesse a hierarquia já estabelecida poderia causar mal estar entre os cortesãos pois deste poderia resultar a valorização de uns e a desvalorização de outros, demonstrando a interdependência dos sujeitos naquela sociedade de corte. Romper com a tradição significava romper com o pacto da condição aristocrática de pertencimento a uma corte.

A rede de cerimonial mantinha os símbolos da tradição monárquica, mas também os privilégios e o *status* de quem participava de uma corte. Abrir mão de frequentar os cerimoniais sem uma justificativa convincente significava abrir mão de privilégios, rebaixar-se na hierarquia cortesã. Por outro lado, a busca de ascensão nesta hierarquia colocava os outros em estado de alerta, pois a ascensão de um poderia significar a decaída de outro. “Nesse sentido, a engrenagem da corte ia girando como um estranho *perpetuum mobile*, alimentada pelas necessidades de prestígio e pelas tensões que, uma vez presentes, eram continuamente renovadas pelo mecanismo da competição.” (ELIAS, 2001, p.106). Além da centralização do poder na figura do rei por meio da etiqueta, destaco o luxo e a sua ostentação como forma de dominação e de poder.

Quando o *Chateau Versailles* foi transformado em habitação do rei²⁰, houve um grande investimento para acomodar sua família e seu séquito, porém, devido às necessidades da monarquia o palácio não só se tornou a casa real, mas sede do governo e cenário de cerimônias e rituais. O luxo como meio de domínio e afirmação do poder pode ser observado na construção

²⁰ *Versailles* foi transformada em sede da corte por Luís XIV, local onde até então era o local onde a família real francesa passava temporadas, sobretudo para a prática da caça. A partir da sua reconstrução, foi transformada em cidade sede da corte francesa e tornou-se símbolo de luxo e de ostentação.

do palácio real, no vestuário, nas jóias, nas obras de arte e em os todos objetos que representavam a figura do rei e seu reino. Neste sentido, o luxo funcionava como um meio de autoafirmação social, não sendo bastante possuir artigos luxuosos mas era necessário demonstrá-los, ou melhor, ostentá-los, já que *Versailles* era símbolo do proprietário, extensão de sua personalidade autorepresentação (BURKE, 2009, p. 29).

O conceito de magnificência como função política no século XVII é trazida por Burke atrelada ao impressionante, ou seja, tudo que era relacionado à realeza deveria impressionar. Outra palavra utilizada na época para designar as coisas reais era *éclat* que significava desde o lampejo de luz ao estrondo do trovão referindo-se a algo inesperado e impressionante (BURKE, 2009, p. 17). Dessa forma, o Palácio em *Versailles* serviu como *éclat* para a aristocracia da época e serviu como cenário de ostentação do poder de Luís XIV em uma corte deslumbrante e magnífica. A construção abrigava milhares de pessoas, uma cidade inteira, chegando ao registro de cerca de 10.000 pessoas, incluindo da criadagem no ano de 1744 acomodados no castelo (ELIAS, 2001, p. 99). As dependências eram grandiosas, compostas por inúmeros aposentos que eram compostos não só pelos quartos de dormir, mas por antecâmaras, gabinetes, bibliotecas, salas dos guardas, dentre outros. Para se ter uma noção da grandeza deste palácio somente o grande aposento do Rei, localizado no primeiro andar do castelo, era composto pelos seguintes cômodos: o salão de Hércules, o salão da Abundância, o salão de Vênus, o salão de Diana, o salão de Mercúrio e o salão de Apolo (SAULE; VINHA 2012, p.10). O acesso ao rei era restrito e controlado, onde o visitante passava por várias etapas até chegar ao destino final, passando por pátios internos e externos, subindo escadas, esperando nas antecâmaras para enfim vislumbrar o rei (BURKE, 2009, p. 19).

Possuir objetos luxuosos, usufruir ou conviver no luxo não bastam, o patrimônio e a vida de luxo devem ser ostentados como forma de demonstração de poder. O fascínio pelo luxo não é exclusivo do seu detentor, mas condição para a admiração e o respeito dos outros, já que não há modo de acreditar no poder mesmo existindo de fato sem que este não apareça de forma ostensiva e explícita na figura de seu possuidor (ELIAS, 2001, p. 133). A ostentação e o luxo não se constituem como supérfluos, sem sentido, como lembra Weber (2004) mas evidenciam o domínio e a manutenção de posição social e por vezes, se apresentam como sinal de honra e fidelidade pessoal.

Os conceitos de fidelidade ao rei e honra como valor importante foram mantidos na sociedade da corte. A honra era um valor indispensável para que os aristocratas fizessem parte da "boa sociedade". Elias (2001) destaca que a subjetividade de se fazer parte da "boa

sociedade” ou da sociedade nobre dependia da opinião social dos pares em reconhecer naquele indivíduo ou naquela família a honra necessária para tal. Nem sempre ser portador de títulos garantia a participação em tal círculo fechado, havendo a necessidade do reconhecimento, da opinião dos outros para se tornar um membro. A opinião social fundava a existência de alguém naquele círculo, sendo o conceito de honra e derivações suas expressões significantes. A perda da honra significava deixar de ser membro desta "boa sociedade" e ocorria por meio da opinião de indivíduos de círculos fechados escolhidos para dar o veredicto se uma pessoa poderia ou não fazer parte daquele círculo formando um "tribunal de honra", contribuindo “[...] para o distanciamento com relação às camadas que ocupavam níveis inferiores, confirmando com isso a existência nobre como um valor autêntico.” (ELIAS, 2001, p. 112). Ser recusado pela "boa sociedade", significava perda da sua honra e identidade pessoal, sendo comum a troca da vida pela honra, já que era preferível “morrer a deixar de pertencer à sua sociedade, o que significava deixar de se destacar da massa circundante. Sem essa distinção sua vida não tinha sentido, ao passo que o poder da sociedade dos privilegiados permanecia intacto.” (ELIAS, 2001, p. 113).

Ter prestígio significava ter distinção em relação à massa de homens e pertencer a uma camada diferenciada da população. Na aristocracia cortesã a posse de riquezas não passava de uma forma de alcançar o objetivo de possuir o capital simbólico de ser membro autêntico da corte. O prestígio era um capital valioso na corte, que poderia estar ligado ao nível social, ao cargo herdado ou antiguidade. Quanto mais próximo ao centro do poder, mais prestígio e distinção, o que desencadeava uma concorrência entre os cortesãos, já que o “[...] as chances de prestígio correspondentes à estruturação hierárquica dessa sociedade tinham uma gradação precisa, as pessoas concorriam entre si por *chances de prestígio hierarquizadas*, ou, em outras palavras, por chances de poder hierarquizadas.” (ELIAS, 2001, p. 116).

Elias (2001) destaca que viver na corte era arte de observar e se relacionar pessoas, de dissimular sentimentos, de controlar gestos e emoções, denotando um tipo de racionalidade diferenciada da sociedade burguesa. Os gestos, os olhares, os comportamentos, as emoções eram calculadas como em uma cena de teatro, desta forma, a corte era um grande teatro de representações. Ver e ser visto sobretudo pelo rei, tornava-se uma chance de prestígio e de poder, utilizados como instrumentos de dominação. A ânsia de galgar altas posições na hierarquia cortesã, de ser distinguido pelos títulos de nobreza, pelas pensões e pelas honrarias gerava um certo grau de competição mediado, por vezes, pelo próprio rei, que governava e dividia. Por vezes, enfraquecia ou castigava aqueles que não o amavam, não o temiam ou não faziam a vontade real; também enfraquecia os fortes, inclusive há inúmeros relatos das relações

difíceis entre o rei e o seu *delfim*, seu herdeiro, devido ao histórico de conspirações e de golpes para assunção ao trono. Da mesma forma, os ciúmes e as invejas rondavam o monarca que por meio da sua condução, garantia o equilíbrio social e sua manutenção no poder.

Eis, portanto, um dos métodos pelos quais o rei impedia uma união da sociedade de corte contra ele, promovendo e mantendo o equilíbrio de tensões que lhe convinha e que constituía o pressuposto de sua dominação. É um tipo peculiar de campo de dominação (e, por conseguinte, de forma de dominação) que se mostra aqui, a princípio em relação à corte, mas que vai aparecer de modo análogo também no âmbito mais amplo de dominação do rei absolutista. O que é característico desse âmbito de dominação é o uso das hostilidades entre os súditos para a diminuição da hostilidade dirigida ao rei e para o aumento da dependência na relação com o soberano autocrata. (ELIAS, 2001, p. 125).

A rede de relações formada em torno do rei, da rainha, dos amantes, dos filhos legítimos, dos filhos ilegítimos, das damas de companhia, dos nobres, dos seguranças, dos empregados e outras inúmeras configurações sociais existentes naquele ambiente eram sustentadas pelo equilíbrio das rígidas normas de comportamento e etiqueta como destacado, mas também pelos ambientes de convívio e de representação.

Na corte de Luís XIV, a arte de persuadir o público, no caso os súditos da realeza, por meio das obras de arte cujas glórias e os triunfos do rei era temática recorrente para a construção da sua imagem de poder e de magnitude. Assim, os retratos, as estátuas, os brasões, os poemas, as óperas remetiam à tradição das divindades pagãs e dos mitos greco-romanos como elementos para a construção de narrativa épica. As formas triunfais como, por exemplo, as estátuas equestres remetiam por vezes aos ancestrais dos cavaleiros pertencentes à *noblesse d'épée*, mas também aos heróis míticos que tudo vencem. A figura do rei montando um cavalo poderia remeter à tradição das antigas monarquias de espadas, sobretudo à romana, insinuando que o rei e seus cavaleiros pertenciam a alta hierarquia daquelas sociedades, mas também construindo em torno dele a figura do herói.

As alegorias e os mitos gregos também faziam parte do gosto da época, por isso não raro havia concurso de poemas heróicos ou sermões exaltando as glórias do passado que se transformavam em presentes, revividas pelos oradores. Tanto em verso quanto em prosa a imagem do rei estava mergulhada na retórica triunfalista. Discursos em louvor ao rei, literatura de exaltação e concursos de melhor panegírico a Luís XIV faziam parte do cotidiano da corte, denotando a hipérbole como estilo. Os historiadores tinham o papel de celebrar as ações

heróicas conferindo dignidade ao discurso, sendo bem-vindas o uso de palavras como “maravilhoso”, “magnífico” e “milagre” nos poemas que se referiam diretamente ao rei ligadas à outros adjetivos como augusto, belo, brilhante como sol, símbolo do rei. Seu nome deveria configurar em letras em caixa alta LUIS O GRANDE, como demonstração de seu porte e grandeza; assim, para retratar a figura do rei, a perfeição como objetivo estético era perseguida (BURKE, 2009).

Era comum a realização de eventos multimídia com a reunião de variadas expressões artísticas como poesia, teatro, dança, música ou mesmo imagens e construções visuais e destinavam-se, por vezes, a glorificar um acontecimento particular. “Encenações teatrais, balés e óperas eram muitas vezes encaixadas num festival mais amplo, que poderia, por sua vez, assim, os ‘divertimentos’ de *Versailles* em 1674, comemoraram a tomada da província do Franche-Comté” (BURKE, 2009, p. 29). O *ballet de cour*, surgido na Itália no período renascentista e apresentados em cerimônias nos palácios reais, era composto partes dançadas de maneira coreografada, onde a ação era construída sobre um poema, divididas em cenas como entrada, *grand-ballet* e Apoteose final que muito agradou ao monarca.

A música na corte de Luís XIV configurava como elemento importante para a socialização entre os cortesãos, além da demonstração de pompa e luxo. Assim como as outras cortes europeias eram centros musicais nos quais a primazia do barroco italiano era sentida, mesmo nos reinos que buscavam utilizar seu idioma nas composições, na corte francesa o compositor de origem italiana Jean-Baptiste Lully (1632-1687) foi o expoente da música de estilo nacional. Lully adaptou o recitativo italiano aos ritmos e à versificação da língua francesa, tendo como libretista Jean-Phillipe Quinault (1635-1688) que fornecia os textos em que a mitologia grega estava presente, “[...] com longos e frequentes interlúdios de dança coral, denominados *divertissements*, tudo isto habilmente entremeado de adulação ao rei, glorificação da nação francesa, longas dissertações sobre *l'amour* e episódios de aventuras maravilhosas e românticas.” (GROUT; PALISCA, 1994, p. 364). Para os libretos, Lully habilmente compunha música pomposa, que remetia ao esplendor da corte francesa, mas também, às tradições do amor cortês e da conduta cavalheiresca, exercendo atração imediata aos ouvidos modernos. A partir de combinações de elementos do *ballet* e do teatro ele criou a *tragédie lyrique*. A tragédia lírica criada por Lully, teve origem em duas fortes tradições da cultura francesa como a dança suntuosa e colorida trazida pelo *Ballet comique de la reine* em 1581 e da tragédia clássica francesa, representada pelas obras de Pierre Corneille e Jean Racine. (Idem, Ibidem). Lully colaborou com Molière (1622-1673) na composição de diversos *comédies-ballets*, sendo a mais

célebre a *La cérémonie turque em La Bourgeois Gentilhomme* (1670), este seria o primeiro caso posto em prática de peça de sátira social, uma crítica aos novos ricos que procuram aparentar quem não eram.

Os compositores em conjunto com os libretistas criavam óperas cujos personagens eram desenvolvidos por meio de tipos, onde cada personagem retratavam diferentes tipos dentro da hierarquia social. Destarte, com as personagens construídas demonstrando claramente a posição social, que refletia os costumes, as regras e os modelos de conduta esperados de cada um de acordo com seu posicionamento dentro do quadro social, os espetáculos funcionavam, de certa forma, como uma imitação da vida.

Assim, a ópera francesa e as artes em geral refletiam os gostos do rei e dos nobres cortesãos e, por meio delas, o artista era submetido ao gosto do mecenas para o qual trabalhava até meados do século XVIII. A partir das mudanças de pensamento geradas pelos movimentos iluminista e enciclopédico que desembocaram no processo revolucionário francês, os costumes e a moral e, por consequência, os processos artísticos em geral passaram a ser orientados a partir dos princípios educacionais.

Os membros da aristocracia francesa ditavam os valores estéticos que deveriam ser adotados e valorizados, influenciando o gosto artístico e musical. Os músicos eram considerados artesãos e não raro eram oriundos das classes baixas, ocupando posições irrelevantes dentro da hierarquia social.

A França, por meio de uma ópera nacional, buscava rivalizar com a ópera italiana, escola dominante nas outras cortes.

Veneza foi, ao longo de todo o século XVII, apesar da sua impotência política, um grande centro musical, e o mesmo pode dizer-se de Nápoles durante a maior parte do século XVIII. Roma exerceu uma grande influência sobre a música sacra e durante algum tempo, no século XVII, foi um importante centro de ópera e da cantata; Florença conheceu um período de esplendor no início do século XVII. (GROUT; PALISCA, 1994, p. 309).

Se por um lado, a corte de Luís XIV oferecia modelo para a corte portuguesa de D. João V, no que diz respeito ao luxo e pompa, foi a cultura italiana, por meio da música, do chamado Teatro Eclesiástico e da ópera, que moldou um novo gosto artístico e musical luso-brasileiro.

1.1.2 Cultura nobiliárquica portuguesa: casas e linhagens como formas de organização social

A estrutura nobiliárquica do Antigo Regime português impactou a formação da sociedade e da cultura brasileira incidindo em diversos campos, inclusive nos campos artístico e musical. A maneira de funcionamento das instituições e elites dirigentes portuguesas no Antigo Regime incidiu na formação inicial da sociabilidade na colônia americana e como consequência, na construção de sua cultura.

Destarte, necessário se faz abordar os aspectos que tangem a elite aristocrática portuguesa e seus modelos de reprodução social, bem como, o papel simbólico da arte e da música como parte das estratégias de domínio nos campos de poder, seja no político, no religioso ou propriamente no artístico. Os modos de reprodução da aristocracia portuguesa e o papel central da nobreza são investigados por Monteiro (1987; 1993; 1997a; 1997b; 2005; 2007) e Cunha e Monteiro (2010), focalizando as famílias a partir da formação das casas e das linhagens no período medieval e moderno da história de Portugal²¹. As casas e as linhagens portuguesas remetem às famílias ligadas à nobreza antiga, formadora dos primeiros reinados e eram associadas a um apelido próprio e a um brasão de armas.

Para se ter a noção da permanência dos arranjos sociais e, conseqüentemente, políticos, ainda no século XVIII as representações do campo social dominantes em Portugal e em seu império eram organizadas de acordo com a hierarquia dos seus distintos corpos sociais chancelados e legitimados pela tradição, que permanecia inalterada desde as suas origens medievais. A representação trinitária da sociedade de estrutura feudal comum a todo ocidente – clero, nobreza e campesinato –, ainda se fazia presente e, por meio dela, a institucionalização dos privilégios, inscritos e consagrados pelo direito desde os fins da Idade Média, era preservada. (MONTEIRO, 2005, p. 5).

Monteiro (2005) adverte que nos períodos medieval e moderno, a nobreza não era apenas uma dignidade, mas uma dignidade que correspondia a privilégios, por isso, houve a necessidade de institucionalização de forma crescente. Na primeira dinastia portuguesa, os

²¹ Segundo Monteiro (1993) os conceitos de linhagem, de clã e de casa aristocrática não são unânimes entre os pesquisadores, por isso, apresenta a sua elaboração conceitual: as linhagens são identificadas como os “grupos alargados de diferentes ramos de descendentes, organizados numa base unilinear em função da ascendência paterna”; os clãs como “laços genealógicos no interior das linhagens” e a Casa Aristocrática (*maison*) como “identidade no tempo é assegurada pela propriedade fundiária, pelo direito a desempenhar ofícios, por títulos ou por quaisquer outros direitos relativamente exclusivos”. (MONTEIRO, 1993, p. 43).

nobres não eram distinguidos como tais, mas identificados pelas funções que desempenhavam. Havia aqueles que combatiam, os que jurisdicionavam e os que recebiam determinadas designações provenientes da realeza. A partir dos séculos XV e XVI, as nomenclaturas da Alta Idade Média foram sendo modificadas: os Rico-homens, os infanções e os cavaleiros foram substituídos por fidalgos, cavaleiros e escudeiros. Sendo assim, a utilização de formas continuadas de diversos dispositivos para construção de hierarquia interna da nobreza portuguesa foi fundamental para o seu equilíbrio e preservação: a hierarquização surgida na Dinastia Avis (1385-1580) perdurou até a Revolução Liberal de 1832. Destarte, por meio da Lei Mental²², a coroa passou a distribuir e redistribuir as honras e os proventos com a definitiva incorporação em 1551, administrando três ordens militares: Avis, Cristo e Santiago (MONTEIRO, 2005).

A monarquia portuguesa como centro de poder mediava às relações sociais e funcionava como reguladora fundamental dos graus de nobreza. Dessa forma, da concessão de hábitos à criação de estatuto de cavaleiro e distribuição de comendas para reestruturação foram fundamentais para a reestruturação do topo. Uma marca singular da nobreza portuguesa se deu na incorporação do dispositivo jurídico no Direito Português, segundo o qual um tipo de nobre que assumia cargos civis e administrativos, dividia a nobreza com os fidalgos de virtudes cavaleirescas, de perícia militar e de boa linhagem. (MONTEIRO, 2005, p. 7).

Assim como se viu no contexto francês, a estrutura cortesã portuguesa era mutável. A mobilidade social, por meio de distinções e mercês, modificava a posição de cada indivíduo no campo social e por essa razão, existia certa tensão entre os grupos nobiliárquicos já estabelecidos e consolidados, bem como, entre aqueles mais recentes ou mais periféricos “[...] que se encontravam em processo de mobilidade social ascendente, parte da qual se materializava, precisamente, através das suas relações com a coroa.” (CUNHA; MONTEIRO, 2010, p. 47).

Com uma administração centralizadora, a Coroa Portuguesa foi a principal concessionária de mercês e recrutadora de serviços militares, administrativos e políticos. O acesso à escalões superiores era controlado pela monarquia, “[...] pois era ela a entidade que concedia ou ratificava a titularidade das principais distinções - títulos, jurisdições, cargos na administração central e na corte régia.” (CUNHA; MONTEIRO, 2010, p. 48). Sendo assim, os

²² A Lei Mental foi publicada em 8 de abril de 1434 por D. Duarte I de Portugal, pertencente a Dinastia de Avis, quando da reunião das Cortes em Santarém, ficando em vigor até o ano de 1832. A lei teve como objetivo a centralização do poder com o objetivo defender a conservação do patrimônio real.

detentores de títulos nobiliárquicos integravam o topo da nobreza que era composto principalmente pelos senhores de terras e pelos detentores dos cargos superiores da administração.

Porém, as classificações e os signos das distinções não eram distribuídos de forma uniforme, como adverte Monteiro (2005), mas passíveis de diversas e contrapostas apropriações individuais ou coletivas, com diversas finalidades de uso. Assim, a concessão de distinções era prática comum na corte portuguesa como forma de manter o domínio sobre a distribuição e a configuração de poder presente no reino. O aparato formado pelas cerimônias e o uso de honrarias, comendas, títulos eram essenciais para a ostentação do status pessoal na pirâmide nobiliárquica, tornando-se, assim,

“[...] necessária visualização das hierarquias e dos poderes, a perene tendência para a sua teatralização, não consente qualquer ilusão de transparência. Cristalizadas numa herança secular, a ordem social e institucional e as elites dominantes que a corporizavam não deixavam, por isso, de sofrer evoluções e mudanças. Simplesmente, estas tinham que ser legitimadas pela invocação das velhas classificações e designações.” (MONTEIRO, 2005, p. 14).

Outro aspecto relevante se refere à organização familiar e de parentesco como componente-chave na estruturação social da aristocracia portuguesa no Antigo Regime. A organização familiar, de reprodução biológica e os recursos da família enquanto unidade de reprodução social, como serviços, memória, relações de parentesco e clientelismo eram características presentes na relação entre a coroa portuguesa e os requisitos de mobilidade social. Nesse sentido, a sustentação da realeza se dava pela estruturação nobiliárquica e valores como antiguidade, vínculos de parentesco, ligações com remotos fundadores de linhagens eram valorizados.

Na cultura portuguesa a profusão das casas religiosas e das Igrejas era condição *sine qua non* para a manutenção e alargamento do poder da monarquia e das famílias pertencentes às elites. O controle sobre o casamento e o celibato estava ligado ao poderio familiar.

A rigidez de uma zona bem definida do espaço social era indissociável da rigidez da disciplina familiar, que condicionava o casamento e o celibato e fazia equivaler este para as mulheres, como para muitos filhos segundos, às carreiras eclesiásticas: a profusão de casas religiosas era por isso uma quase condição de sua aplicação. (MONTEIRO, 2005, p. 17).

O Direito Português, especialmente a partir das Ordenações Filipinas, que substituiu o Código Manuelino no período da União Ibérica, dispunha a transmissão da nobreza e da fidalguia pelas duas vias paterna e materna. Monteiro (1993) destaca que o sistema de parentesco da nobreza portuguesa era constituído por elementos patrilineares com elementos bilaterais, assim como ocorria com outras nobrezas europeias. Porém, o autor prossegue afirmando que não se herdava somente as “qualidades”, mas os “defeitos” de sangue provenientes das duas linhas, o que poderia influenciar na política de matrimônios, diferentemente do que acontecia na França, onde a sucessão era patrilinear.

Apesar dos princípios da primogenitura e da varonia serem preservados e garantidos em Portugal, onde a cabeça da linhagem era o chefe da Casa, o patriarca, um traço interessante destacado por Monteiro (1983), quando trata do tema "Casa e Linhagem", diz respeito a quando o nome da mãe dos fidalgos portugueses era de linhagem considerada mais forte que a dos pais. Como não havia regra para os apelidos, o critério para a escolha era o nome mais prestigiado, considerado mais importante dentro da hierarquia das casas. Desta forma, os filhos herdeiros assumiam como seu nome de família, ou seja, como sobrenome principal aquele proveniente da família materna.

Entre o final do século XVI e começo do século XVII reduziu-se o número de casas a serviço da coroa, sendo que nos seiscentos ocorreram diferenças substanciais nas estratégias das casas fidalgas para sua elevação à grandeza, pois naquele período é que foi fundada “[...] a maior parte dos vínculos de vários ramos de linhagens nobres portuguesas, cujos representantes levavam a cabo uma intensa competição por status, patrimônio e poder” (MONTEIRO, 1993, p. 52). Além da adoção de estreita disciplina familiar, o autor complementa que é desse período, ainda, o aumento do montante de dotes e a anexação de vínculos por meio dos casamentos, consagrando a união de duas casas vinculares “apesar das disposições que pretendiam evitar.” (MONTEIRO, 1993, p. 53).

Com a constituição da elite titular da dinastia de Bragança no rescaldo da Guerra da Restauração (1640-1668) houve mudanças significativas, havendo estabilidade dos montantes dos dotes; a pompa pública dos casamentos significava demonstração de riqueza e poder.

Em síntese, podemos verificar até que ponto nos contratos de casamento da nobreza titular portuguesa, desde os finais do século XVII, se procurava preservar a existência e a identidade autónoma das casas de Grandes, ao contrário do que terá antes ocorrido com casas simplesmente vinculares e do que se verificava frequentemente em Castela: as sucessoras casavam quase sempre com um secundogénito sem casa, para quase todas os efeitos

“adoptado” por aqueça que o recebia para a produção de descendência [...] (MONTEIRO, 1993, p. 57).

A Dinastia Bragantina, quarta e última a governar Portugal, foi iniciada com D. João IV, no período de 1640 a 1656. A Dinastia de Avis (1385-1580), a segunda a comandar o reino português, passou pelo processo de desestruturação com a morte de D. Sebastião na batalha de Alcácer-Quibir no ano de 1578. Dessa forma, sem deixar herdeiros, o cardeal D. Henrique assumiu o trono como Henrique I de Portugal. Por ser religioso, manteve-se celibatário e também não deixou descendentes quando da sua morte em 1580. Assim, a coroa portuguesa passou a ser governada pelos reis espanhóis, dando fim a esta linhagem dinástica e iniciando o período da Dinastia Filipina (1580-1640) da qual faziam parte os descendentes da Casa de Hasburgo. No ano de 1640, Portugal por meio da sangrenta batalha, que na história é lembrada como Guerra da Restauração, consegue a sua libertação do domínio espanhol sob o comando D. João IV, conhecido como “o Restaurador”, dando início a Dinastia Bragantina (1640-1910). Os membros dessa Dinastia tinham como título principal o de Duques de Bragança e a sede deste Ducado era o Palácio Ducal de Vila Viçosa, construído em 1461, no distrito de Évora, região do Alentejo. Os Duques de Bragança tiveram na figura de Teodósio II (1568-1630) um grande mecenas das artes e da música. A partir dos seus investimentos, a Capela Ducal de Vila Viçosa, transformou-se em um centro de referência de atividades musicais à época.

A noção de Casa e sua hierarquia era algo passado entre gerações para a preservação e o fortalecimento de ambas. Os filhos deveriam seguir o destino dado, ou seja, o destino traçado pela autoridade paternal, que definia precocemente o lugar de cada um com o objetivo de reprodução das casas. Seguindo as leis de sucessão e de herança, o dever essencial dos filhos, primeiramente, era casar e depois, ter filhos. As estratégias de reprodução por meio do casamento eram determinadas pelas opções disponíveis, a partir da aliança existente entre as casas. Assim, os casamentos por questões políticas eram primordiais para a manutenção do poder das casas e sua permanente reprodução.

Porém, casar as filhas dentro da “primeira nobreza da corte” custava caro, como destaca Monteiro (1993), pelo “mercado restrito” dos casamentos considerados apropriados, por isso, a metade das filhas e os filhos secundogénitos permaneciam celibatários e eram encaminhados para a carreira eclesiástica. Somente na segunda metade do século XVIII o modelo reprodutivo começou a se modificar, sobretudo nos finais daquele século, quando os filhos e filhas segundos passaram a se casar de forma mais frequente e fora do círculo restrito

dos Grandes ou da "primeira nobreza da corte", contrariando a tradição até então vigente. (MONTEIRO, 1993, p. 58).

Grosso modo, a ascensão na hierarquia nobiliárquica era concretizada a partir de três estratégias primordiais: pela prestação de serviços ao rei, que garantia a acumulação de capital econômico via pensões e títulos, pelas alianças matrimoniais entre as casas e ainda, pelo modo de vida que se levava gerando acúmulo de capital simbólico. A ostentação do luxo e da pompa por meio de cerimônias, recepções, festas, entre outras, configurava-se como demonstração pública de riqueza e poder, que por consequência, gerava maiores ganhos e enriquecimento, em um ciclo *continuum*.

Porém, a distribuição e ascensão na hierarquia nobiliárquica eram controladas pelo rei, pois “[...] essa dimensão constituía um vector decisivo que conferia à monarquia uma centralidade incontornável e a transformava num factor decisivo da coesão social e política de todo o imenso espaço pluricontinental por ela tutelado.” (MONTEIRO, 2005, p. 19). Por isso, a nomeação para ofícios superiores da monarquia ou ofícios locais de nomeação régia, além dos hábitos das ordens e inúmeros requerimentos das variadas repartições da administração central estava sob o controle da coroa.

Monteiro (1997b) trata da aristocracia da corte da dinastia de Bragança e o seu *ethos* ou *habitus*, a partir dos referenciais trazidos nas obras de Nobert Elias e Pierre Bourdieu, delimitando o período do último quartel do século XVII ao início do século XIX, a datar do que denomina de duas dimensões: as ideias de casa e de serviço ao rei.

A sociedade aristocrática portuguesa se constitui pela Sociedade de Casas, portanto, o *Ethos* Aristocrático está associado à Casa. Partindo do Código de conduta fundamental proveniente do direito vincular²³, a primeira e fundamental dimensão da Casa dos Grandes era a obediência às obrigações impostas a todos os que estavam vinculados a ela pelo nascimento. Por isso, era dever expresso que todos os descendentes, filhos e filhas, tinham que se curvar às ordens superiores das casas. As estratégias de reprodução do Poder da Casa para garantir a sua perpetuação sobretudo na descendência proveniente dos filhos naturais era uma espécie de substituição biológica. Porém, quando estes faltavam, outras estratégias deveriam ser estabelecidas para evitar a sua destituição pela anexação a outras casas; os casamentos seguiam o padrão de homogamia matrimonial, pelo qual 80% dos casamentos eram realizados com filhas

²³ Conjuntos de preceitos antigos, de origem castelhana, que ganharam nova funcionalidade depois da Guerra da Restauração - à medida em que a elite aristocrática se estabilizou, a própria dinastia foi se consolidando. (MONTEIRO, 1997b, p. 389).

de grandes, quase totalidade de senhoras da primeira nobreza da corte ou do estrangeiro; a maioria dos filhos secundogênitos e das filhas que não se encontravam em posição matrimonial com a primeira nobreza era enviada para as funções eclesiásticas conforme já aponte; e as doações régias como fontes de rendimento das grandes casas aristocráticas. O autor esclarece que a escolha do período bragantino²⁴ se deveu aos aspectos históricos e institucionais específicos tais como a precoce modernização dos valores nobiliárquicos tendo como referência o modelo francês e uma ética do “mérito individual” associada à ideia do real serviço, quebrando os padrões tradicionais da hereditariedade, antes mesmo do Iluminismo. (MONTEIRO, 1997b).

A Dinastia de Bragança iniciada no reinado de D. João IV tornou-se a quarta e última dinastia reinante em Portugal e nas suas colônias. Formada a partir de aproximadamente 50 Casas de Grandes acrescidas de algumas dezenas das Casas da primeira nobreza da corte, o que chama a atenção na constituição da elite aristocrática que formou a Casa de Bragança é a estabilidade da sua organização. Desde a sua criação em meados dos seiscentos, poucas mudanças foram verificadas ao longo dos séculos, tendo como ponto máximo da sua cristalização o ano de 1750²⁵, quando “[...] das 50 casas titulares existentes em Portugal, 34 tinham sido elevadas há mais de 100 anos e, de entre estas, 7 vinham desde o século XV.” (MONTEIRO, 1997b, p. 386). Na regência de D. Pedro II de Portugal foi criado um novo regime de ascensão com vias mais estreitas de acesso à Grandeza, sendo que nos 100 anos subsequentes, poucos puderam elevar-se à categoria. As raras exceções foram os Vice-reinados na Índia ou no Brasil. Para Monteiro (1997b), a invulgar estabilidade se deveu a dois fatores: a maneira com que a coroa atuava para a estabilização da elite titular e os títulos nobiliárquicos serem sujeitos à Lei Mental.

Outra forma de expressão do *Ethos* Aristocrático se concretizava por meio do serviço real. A política dos serviços como núcleo fundamental de sustentação da ideologia nobiliárquica e aristocrática em Portugal teve em suas bases a conservação das antigas linhagens (Princípios de legitimação dos morgado – Ordenações de 1603) e a Conservação da Nobreza e seus reinos

²⁴ O autor utiliza o termo *bragantino*, que é também utilizado em Portugal quando se remete à Casa de Bragança. Nesta investigação optei pelo emprego do termo *bragantino*, por ser mais usual no Brasil.

²⁵ Este ano marca uma importante mudança política em Portugal, com a morte de D. João V, D. José I foi aclamado Rei de Portugal, por conseguinte Sebastião José de Carvalho e Mello, o futuro Marquês de Pombal, iniciou seu trabalho como ministro do governo português, quando se modificou de modo radical as concepções políticas até então praticadas pelos reis portugueses, quando aproximou-se ainda mais das ideias liberais e afastou-se do domínio político da Igreja Católica.

(D. José I e Marquês de Pombal – legislação). Por meio da “Justiça Distributiva” na remuneração de serviços, prática invocada no Antigo Regime de títulos e mercês, a aristocracia passou a se reproduzir diante dos novos, mantendo seus privilégios ao longo dos tempos. A remuneração dos serviços dos vassallos era prevista por lei que regulamentava as doações régias, legitimando-as nos termos devidos, em particular nas comendas. Havia o entendimento que a remuneração de serviços decretados na forma da lei era considerada como produto do trabalho como um Título Legítimo de Propriedade. “Mas, por outro lado, a coroa continuava a procurar garantir a preservação material dessa mesma elite aristocrática, renovando-lhe os bens da coroa e ordens, e protegendo-a contra os credores.” (MONTEIRO, 1997b, p. 402). A partir do vintismo²⁶, o sistema de remuneração de serviços à coroa foi definitivamente extinto no período entre 1832 a 1834, já que a meritocracia individualista que a Revolução Liberal consagrou era totalmente distinta da cultura política até então adotada.

Um dado a ser destacado refere-se à educação dos nobres portugueses que não sofreu significativa mudança ou evolução apesar da criação do Colégio Real dos Nobres²⁷ por Marquês de Pombal, pois grande parte dos primogênitos herdeiros ao trono não o frequentou. Diferentemente do que acontecia com os sucessores das principais monarquias da Europa ilustrada que passavam pela socialização dos colégios, das escolas e das academias, chegando a frequentar universidades como no caso inglês, os portugueses seguiam sendo formados pela educação doméstica conjugada com posterior ingresso em instituição militar em idade precoce. Em Portugal, somente secundogênitos que eram encaminhados à carreira eclesiástica poderiam frequentar uma universidade. (MONTEIRO, 1997b, p. 392).

Ainda segundo a visão de Monteiro, os padrões educacionais são “indissociáveis de algumas das marcas fundamentais da cultura da corte portuguesa”, sendo compreendida a afirmação de Hespanha de que Portugal teria sido uma “sociedade sem corte”:

²⁶ Rocha (2009) afirma que os dicionários brasileiros contemporâneos não registram o substantivo “vintismo” ou o adjetivo “vintista” quando se referem à Revolução do Porto de 1820, diferentemente dos autores portugueses que consagraram o termo.

²⁷ O Colégio Real dos Nobres, instituído na cidade de Lisboa por Carta Régia de 7 de Março de 1761 que criava a instituição de ensino e definia seus estatutos, permitia o ingresso de colegiais mediante petição ao Rei, onde deveria ser indicada a filiação, a nacionalidade e a idade do moço fidalgo que ali pleiteava estudar. Após a verificação dos requisitos essenciais para o ingresso - procedência, idade entre 7 e 13 anos e o pagamento de uma pensão anual, o candidato se “qualificado” para ingressar como aluno da instituição. A sua estrutura administrativa era composta pelo reitor, vice-reitor, prefeito dos estudos, vários vice-prefeitos e cem porcionistas, termo utilizado para alunos externos que frequentavam colégios religiosos. Desta forma, somente cem alunos “eleitos” tinham a honra de se juntar à outros de sua estirpe. Os documentos referentes a criação e estabelecimento deste estabelecimento de ensino estão disponíveis no Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

[...] a verdade é que a cultura de corte portuguesa se caracteriza por uma indiscutível modéstia e austeridade. As colecções particulares de pintura, as grandes bibliotecas, as orquestras particulares, a moda cosmopolita, enfim, parecem ter aqui uma expressão pouco relevante, sobretudo de meados de setecentos (MONTEIRO, 1997, p. 392).

Apesar da modéstia e austeridade no que diz respeito ao luxo e à maneira de se viver em relação a outras cortes europeias como destaca o autor, não se pode negar que variados investimentos no campo artístico e musical foram impulsionados pela monarquia portuguesa, sobretudo após a ascensão da Casa de Bragança ao trono português. Trato a seguir dos investimentos da monarquia portuguesa no campo musical a partir do reinado de D. João V, considerado um período de viragem²⁸ no contexto histórico português.

1.2 Investimentos no campo musical português setecentista

A função das artes como representação simbólica do poder e do brilho da realeza esteve igualmente presente nas atividades da monarquia portuguesa. A ascensão de D. João V ao trono português no ano de 1707²⁹ propiciou mudanças profundas na sociedade e na cultura portuguesas.

Após a monarquia portuguesa conseguir a paz política com a Espanha em decorrência da Guerra da Restauração e o consequente estabelecimento da Dinastia Bragantina no comando

²⁸ O Reinado de D. João V é considerado como o ponto de virada na política e de abertura para o novo cenário que se apresentava. Vide Brito (1889), Nery (1991), e Brito; Cymbron (1992).

²⁹ D. João V herda aos 15 anos de idade o trono de seu pai, D. Pedro II de Portugal, em decorrência da sua morte no ano de 1706. Este monarca entrou na linha sucessória após a morte de seu irmão, Pedro de Bragança, por tanto filho primogênito do Rei. Existe um interessante fato que diz respeito a maldição que rondava os filhos primogênitos da Casa de Bragança. "Uma antiga lenda portuguesa dizia que o primogênito dos Bragança nunca empunharia o cetro. Contava essa lenda que um frade franciscano, indo pedir esmolas a d. João IV (1604-56), rei de Portugal, quando este ainda era o quarto duque de Bragança, foi despedido com um pontapé. O frade rogou-lhe então uma praga: que a descendência dos Bragança nunca passaria pelo primogênito". (LUSTOSA, 2006, p. 24). Superstições a parte, o fato é que o primogênito de D. João IV, Teodósio "Príncipe do Brasil", o primeiro a receber este título, faleceu com 19 anos de idade, abrindo a sucessão para seu irmão Afonso IV, que foi tutelado pela sua mãe Luísa de Gusmão até completar a maioridade, porém faleceu com 40 anos sem herdeiros, abrindo sucessão para Pedro II de Portugal. Por sua vez, D. João V foi o segundo filho da linha sucessória de D. Pedro II e D. José I foi entronado devido a morte do seu irmão D. Pedro de Bragança. Da mesma forma, os Bragança que governaram Portugal e Brasil - D. João VI, D. Pedro I do Brasil e IV de Portugal e d. Pedro II do Brasil - foram entronados devido a morte de seus irmãos mais velhos, herdeiros diretos à Coroa. A exceção desta regra se deu com D. Maria I, que foi filha primogênita de D. José I e Maria Vitória da Espanha, porém o falecimento do seu primogênito, teria sido um dos motivos iniciais da conhecida demência de D. Maria I, o que levou o seu filho secundógeno, d. João, a assumir o governo como Príncipe Regente de Portugal e posteriormente do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves.

do reino português, D. João V direcionou sua ação para a abertura de Portugal como estratégia de fortalecimento político aliada à modernização da economia portuguesa em sintonia com o modelo desenvolvimentista já exercitado por alguns reinos, sobretudo semelhante ao proposto pelo Absolutismo francês de Luís XIV (NERY, 1991, p. 85)³⁰. Até então os monarcas antecessores envidavam esforços para os investimentos necessários para a expansão marítima e comercial e o processo de colonização ultramarina, os quais os portugueses estavam em posição privilegiada, já que pela sua localização geográfica, funcionou como ponto de saída das navegações para o Oceano Atlântico, onde passavam necessariamente as embarcações que transitavam na rota italiana do Mediterrâneo rumo ao oriente e posteriormente, para a exploração de outros continentes. Porém, Portugal encontrava-se isolado no cenário europeu devido à política adotada, focada nas questões referentes às disputas na Península Ibérica e na exploração colonial nos continentes africano e americano. Os olhos da coroa portuguesa até aquele momento estavam voltados para a construção do seu império ultramarino.

Se a posição geográfica do território português foi favorável para a expansão marítima, por outro lado, dificultava a aproximação com outros reinos europeus que eram acessados por via terrestre. Desta forma, consolidadas as técnicas necessárias para a expansão marítima, e por consequência o domínio de terras e riquezas provenientes do processo colonizador, a partir do reinado de D. João V novas necessidades demandaram novos investimentos. Assim, o isolacionismo português em relação à Europa foi rompido pela visão e pelas estratégias políticas do novo monarca e, conseqüentemente, a defasagem que Portugal sofria no plano político em relação a outros países europeus e no plano social interno foi reduzida. A nova mentalidade instaurada pelos ideais iluministas finalmente começou a circular no território português, desembocando nos processos que apontaram para a nova ordem política e social pós Revolução Francesa.

O casamento de D. João com D. Maria Ana de Áustria, filha do Imperador Leopoldo I, selou a aliança entre Portugal e Áustria, centro fomentador da cultura italiana nos setecentos, e favoreceu para que esta cultura penetrasse no contexto português, permitindo a aproximação da música sacra italiana e posteriormente da ópera. (ARANHA, 2010, p. 5).

Como estratégia de afirmação do poder régio por meio do Absolutismo, o monarca, que segundo Nery (1991), era marcado por uma "personalidade lúcida, enérgica, interveniente,

³⁰ Apesar da obra *História da Música: Sínteses da cultura portuguesa* ser assinada por Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira Castro, os capítulos foram assinados de forma separada, apontando a autoria de cada texto.

autoritária, indiossincrática e, em última análise, contraditória”, buscou estabelecer um projeto de desenvolvimento econômico com o apoio em uma base formada por membros da alta aristocracia, já tocada pelas primeiras correntes iluministas, da pequena nobreza à burguesia urbana e à chamada nobreza de toga, todos de certa forma formados direta ou indiretamente pela influência racionalista francesa, ou seja, por um novo espírito científico. “Mas esse projeto passava também pela recusa do pensamento escolástico e da lógica aristotélica dominante, bem como da preponderância eclesiástica – e especial a jesuítica – que lhes estava associada.” (NERY, 1991, p. 85).

Sendo assim, para a implementação de um novo modelo de estado houve a necessidade de fortalecimento político da figura do rei. A construção de representação simbólica monumental do poder régio para o sucesso das novas medidas se fez necessário, como já ocorria em outras cortes, sobretudo tendo como modelo principal não seria aquele trazido pela corte de Luís XIV, ou de seu sogro Leopoldo I, mas o da Corte do Pontífice Romano (NERY, 1991, p. 87). A necessidade de dar legitimidade ao Rei como poder central legítimo, no domínio ideológico e cultural, estava diretamente relacionada à construção de uma imagem onipotente e iluminada.

Necessário se faz destacar a tradição das cortes europeias medievais que utilizavam elementos místicos da tradição cristã para seu fortalecimento. Assim, a simbiose entre os elementos humanos e divinos que constituem o rei, simbolizada pela aliança entre o trono e o altar, ou seja, entre as monarquias e a Igreja Católica, foi imprescindível para a naturalização do poder monárquico como legítimo. Logo, foi sendo fabricada de forma reiterada a ideia do duplo corpo do rei, trazida por Kantorowicz (1998), onde o corpo físico é imperfeito, perecível e frágil, que adoece e morre; e do místico que é perfeito, forte e indestrutível por estar ligado ao divino, à Deus e ao Cristo, alça o Rei como o mediador legítimo das questões divinas e das mundanas a serviço do bem comum, do seu povo, por ser um enviado de Deus.

Os monarcas traziam em si as duas condições, a humana e a divina, que conviviam simultaneamente, ocasionando o processo de desumanização do rei para sua divinização. O corpo místico de um soberano nunca morre, sendo permanentemente reavivado pelas cerimônias em sua memória, pelos objetos - medalhas, estátuas, pinturas - e pela criação de narrativas literárias, teatrais e musicais. Assim, o Rei com letra maiúscula permanece forte e indestrutível por meio dos símbolos e rituais que reproduzem seu poder e este é herdado pelos seus descendentes pelo direito divino.

Dom João V, caracterizado pelo exercício de um Iluminismo mitigado por uma devoção religiosa profunda. Esse complexo fenômeno articulou uma administração do Padroado redimensionando os espaços do sacro e profano, estabelecendo um amplo debate sobre a autoridade canônica, típico do Iluminismo desenvolvido nos Estados católicos, como a França. (...) Assim, as idéias renovadoras afetaram primeiro os limites entre os poderes temporais e espirituais, em que a censura da predestinação da ordem divina das coisas foi exposta pela mão determinada do Soberano que, sem negar a fé cristã, assumia o Deus na Terra. Dessa forma constituído, a política de controle da religião sublimou o aspecto materialista de Hobbes e tornou-se intrínseca à manifestação religiosa. Era o Corpo do Rei, místico e secular, que tratava de consolidar na consciência vassalar de seu povo a visão providencialista de seu poder. (MACHADO NETO, 2008, p. 25).

As cerimônias como estratégia de fortalecimento e de consolidação do poder real foram práticas usualmente difundidas por diversos monarcas europeus, com objetivo de ganhar a admiração dos seus súditos, mas também de os manter sob controle, sobretudo a partir do modelo francês como destaquei. Para tanto, a ostentação da riqueza e do luxo garantia a pompa necessária às cerimônias para produzir o efeito grandioso e provocar sentimentos de admiração e respeito por parte dos súditos a partir da construção simbólica da imagem de força, necessária àquele que governa e qualidade primordial para a sustentação e perpetuação do poder real.

Apesar de a presença da música nas cerimônias e nas festas ser prática típica do Antigo Regime português, como um dos elementos de apologia ao poder real e sua reafirmação, foi o reinado de D. João V que marcou o início de uma nova maneira de pensar e um novo *modus operandi* de se investir no campo artístico e em específico no musical, modificando o ambiente sociocultural português.

Além da conjuntura das mudanças de pensamento do continente europeu, outro fator foi imprescindível para que o monarca pudesse ostentar seu poder por meio de grandiosos investimentos no campo musical: foi no século XVIII que a Coroa Portuguesa recebeu os maiores montantes referentes ao quinto³¹ da exploração do ouro no Brasil. Em consequência deste fato, havia um grande volume de recursos disponíveis para se investir na construção da imagem de um reino sólido e de um Rei poderoso.

³¹ A cobrança do quinto sobre a produção do ouro no Brasil pela coroa portuguesa causava tensões entre os exploradores, comerciantes e todos que faziam parte da cadeia produtiva aurífera, que acreditavam que o percentual poderia ser revertido em investimentos e melhorias em benefício da população das próprias cidades brasileira produtoras. Devido à cobrança do imposto, foram criados variados conflitos, chegando à Insurreição Mineira, com os casos extremos de prisão e morte de alguns dos revoltosos, dentre eles o emblemático enforcamento e esquartejamento de Tiradentes. Vide Schwarcz; Starling (2015).

O contexto musical português setecentista é marcado pelo início de práticas musicais seculares, deixando para trás o provincianismo típico da corte portuguesa até o início do século XVIII, quando “[...] os vestígios mais palpáveis de música teatral no século XVII encontram-se no repertório dos vilancicos religiosos, o qual, do mesmo modo que em Espanha, inclui peças intituladas *rondas, bailes, folias, jácaras, diálogos, loas, seguidillas* [...]” (BRITO, 1989, p. 69), mas que já traziam elementos dramáticos e coreográficos. Desta forma, a ópera se tornou o principal gênero dramático-musical difundido na sociedade portuguesa a partir do reinado de D. João V.

A partir de condições econômicas favoráveis, além dos investimentos na construção da figura de um monarca magnânimo³², outra estratégia foi implementada para que Portugal alcançasse êxito na sua abertura para o relacionamento mais direto com outros reinos europeus, sobretudo o Vaticano. No plano de governança foram previstas inaugurações de embaixadas em locais estratégicos para a ampliação das relações políticas com vistas ao fortalecimento da Coroa Portuguesa. D. João V ao abrir embaixadas nas principais cidades europeias deu início ao trânsito diplomático, político, educacional e cultural naquele continente, cercado-se de assessores com experiência diplomática. Ainda, conseguiu implantar o modelo de monarquia absolutista, centralizando em si o poder de comando do Estado e da Igreja.

O que há de original no Absolutismo joanino em relação aos congêneres europeus é ter compreendido que o principal obstáculo à sua plena implantação estava no peso e na autonomia desmedidos que em termos políticos, econômicos e culturais a Igreja conseguia adquirir no seio da sociedade portuguesa desde a implantação da Contra-Reforma, em meados do século XVI, e que, por conseguinte, a afirmação do novo papel reforçadamente interventor da Coroa passava antes de mais pela sua capacidade de subordinar à sua autoridade o aparelho eclesiástico. (NERY, 1991, p. 85-86).

A sociedade portuguesa como uma sociedade patriarcal e religiosa tinha nas figuras do Rei e do Papa seu sustentáculo. No início do século XVIII o reino português ainda vivia um ambiente extremamente devoto, onde “[...] havia um religioso para cada 36 habitantes e um terço da terra pertencia à Igreja, a qual em 1739 possuía 477 conventos.” (GODINHO, 1970 apud BRITO, 1989, p. 95). Esse quadro explicita o poder da Igreja Católica em Portugal era dominante desde a Contra-Reforma, assim, para que D. João V alcançasse êxito como figura

³² D. João V foi intitulado de “O Magnânimo”, devido aos altos investimentos realizados, sobretudo no campo artístico.

central no exercício pleno do poder, deveria ter a garantia de que a cúpula da hierárquica da Igreja estivesse sob a sua autoridade régia de forma explícita. Sendo assim, usando da sua influência pessoal junto à Cúria Romana, devido a participação da armada portuguesa na derrota dos turcos em Matapan (1717), o monarca não poupou esforços para o engrandecimento da sua Capela Real: no dia 16 de maio de 1710 foi promovida a Colegiada pelo Papa Clemente XI; em 7 de novembro de 1716 a secular Arquidiocese de Lisboa passou a ser dividida em duas partes por bula do mesmo Pontífice – “[...] a secção oriental da capital permanecia na dependência da antiga Sé e a secção ocidental ficava agora sob a jurisdição da própria Capela Real, que era erigida em Basílica Metropolitana, recebendo o seu Capelão-Mor o título de Patriarca.” (NERY, 1991, p. 86). Em 27 de dezembro de 1737, o Patriarca de Lisboa recebia do papa Clemente XII a dignidade de Cardeal e em 13 de Dezembro de 1740 a diocese de Lisboa Oriental era integrada no Patriarcado, havendo assim, a interpenetração entre o poder régio e o poder eclesiástico e a construção da imagem-símbolo de Rei-Sacerdote³³.

[...] no imaginário colectivo português a legitimação simbólica da ordem e da autoridade estabelecidas, tanto no âmbito civil como no religioso, está indissolavelmente presa a esta liturgia tridentina impotente - que D. João V adopta como instrumento privilegiado da afirmação simbólica do seu novo poder absoluto a monumentalidade espetacular da liturgia da sua Capela Real e da Basílica de Mafra. Nessa sua imagem híbrida de verdadeiro rei-sacerdote, que é assumidamente mais próxima do modelo da Cúria papal do que do paradigma laico instituído por Luís XIV, o monarca português abdica de para tal quase por completo de recurso a quaisquer mecanismo de autopromoção imagética de teor profano, sejam eles a Ópera régia monumental, o aparato do bailado de corte, os grandes desfiles militares ou os fogos de artifícios mais magníficos. Chega-lhes esta insistência reiterada de imagem de um soberano ungido pelo Senhor que, pela própria grandiosidade que assegura ao culto divino celebrado sob seus auspícios, de algum modo reafirma em cada cerimónia ritual a perenidade dessa unção e da legitimidade que ela lhe confere. (NERY, 2005, p. 18).

Destarte, Nery (1991) aponta que com a transformação da Capela Real em Patriarcal completou-se um ciclo por meio de um processo hábil, em que as antigas instituições religiosas portuguesas foram “[...] colocadas sob o primado de um príncipe da Igreja que era ele próprio,

³³ Ao assumir a identidade de Rei-Sacerdote, D. João V obteve a autorização do papa para celebrar missas, o que Nery (1991) considera “bizarro”. O autor especula que essa postura pode ter sido provocada pela devoção conhecida do rei e sua idade avançada.

apesar da pompa, do esplendor e da magnificência que estavam ligados à dupla dignidade cardinalícia e patriarcal, o mero capelão do Rei de Portugal." (NERY, 1991, p. 86).

A estética barroca como base para a arte de e para representação monumental do poder do absoluto do rei era igualmente exercitada por outros monarcas como Luís XIV na França e Leopoldo I na Áustria³⁴, porém a partir de modelos laicos. Em Portugal, por sua vez, com a fusão da figura real com a sacerdotal, a consequência para o campo artístico se deu na sobreposição da estética do profano e do sagrado. D. João V voltou-se para a exaltação da *ecclesia triumphans* (BRITO, 1889), enfim, o único teatro de seu interesse era o Teatro Eclesiástico (CRANMER, 2017)³⁵. Isto posto, a solução encontrada para se atender as exigências de uma corte respeitável no cenário europeu coevo e a devoção do monarca foi promover a fusão do modelo laico das cerimônias e das solenidades em que a figura do rei era exaltada a partir do modelo eclesiástico, já que o divertimento principal de D. João V era o espetáculo do culto ao divino.

A partir destas reformulações, a música na Capela Real deveria seguir o modelo musical nas dimensões estéticas e monumentais da Capela do Papa no Vaticano, ou seja, o modelo musical italiano. Como resultado desta reforma, o *vilancico*, música sacra presente na Península Ibérica, foi excluído da liturgia católica em Portugal³⁶.

Como estratégia de controle do monarca em todas as esferas, houve o interesse de reforçar a unidade e a disciplina. Por isso, os investimentos no campo religioso foram direcionados a todos os aparatos que envolvem a liturgia católica a fim de demonstrar todo seu poder por meio da sua devoção, incrementando as cerimônias religiosas: foram realizadas adequações nas Igrejas cuja arquitetura expressava a grandiosidade e o luxo para atividades artísticas de cunho devocional; no campo artístico foram contratados artistas sacros para cuidar das imagens santas, além da contratação de mestres de capela e de músicos, bem como, da infraestrutura necessária como instalação de órgãos e compra de instrumentos para criar a ambientação da expressão de fé, mas também do poder que regia a tudo e a todos.

³⁴ O imperador austríaco era sogro de D. João V, conforme já mencionei.

³⁵ Termo retirado do título do tratado de cantochão mais importante publicado em Portugal no século XIII intitulado "Theatro ecclesiastico em que se acham muitos documentos de canto chaõ para qualquer pessoa dedicada ao culto divino nos officios do coro, e altar. Lisboa, Officina Joaquianna, 1743". (CRANMER, 2017, p. 25).

³⁶ Os *vilancicos* foram cantados pela última vez na Capela Real de Matinas das Festas da Conceição e do Natal de 1715 e na dos Reis de 1716, ainda sobrevivendo em Lisboa nas igrejas mais conservadoras como São Vicente na Sé de Lisboa, da Santa Cecília na Igreja Santa Justa, de São Gonçalo no Convento da Esperança ou de Santa Ana na Igreja de São Pedro de Alfama (NERY, 1991, p. 87).

Os investimentos no campo musical se deram de duas maneiras complementares: a importação de músicos profissionais do mais alto nível europeu e a criação de estruturas pedagógicas adequadas à formação competente dos músicos portugueses (NERY, 1991, p. 87). No mesmo sentido, Fernandes (2005) afirma que no período do reinado de D. João V, sobretudo a partir da segunda década do século XVIII, ocorreu uma espécie de reforma musical pela qual puderam ser verificadas iniciativas de uma política musical que se complementam entre si, tais como a contratação de músicos profissionais com alto nível técnico-musical, especialmente provenientes da Itália; a criação de instituições pedagógicas com objetivo de proporcionar formação musical aos portugueses como o Seminário da Patriarcal; e o envio dos alunos que se destacavam no Seminário Patriarcal para Roma como bolsistas. “Essas medidas acabariam por conduzir a uma crescente italianização da vida musical portuguesa, tendência que se acentuaria ainda mais na segunda metade do século” (FERNANDES, 2005, p. 54).

D. João V inaugura a política de importação de músicos italianos, primeiramente provenientes de Roma, do próprio Vaticano, dentre eles o célebre compositor Domenico Scarlatti³⁷, que havia atuado como mestre da Capela Giulia. A partir destes altos investimentos, a coroa portuguesa mantinha nos quadros profissionais da Capela Real, Orquestra da Real Câmara e da Charamela Real em Lisboa, músicos com sólida formação musical, o que denota a preocupação de D. João V com a música e conseqüentemente a formação musical.

A ida de Scarlatti para Portugal para dirigir a Capela Real e Patriarcal, propiciou paralelamente a sua atuação na música profana, contribuindo para seu desenvolvimento e apreciação. A partir da sua chegada na corte era frequente ouvir-se as serenatas, os dramas ou as pastorais em datas importantes como os aniversário da realeza ou nas suas festas onomásticas, como esclarece Brito (1989). "Muitas destas serenatas eram cantadas nos aposentos da Rainha D. Mariana de Áustria, a filha do Imperador-compositor Leopoldo I. No

³⁷ Domenico Giuseppe Scarlatti (Nápoles, 26/11/1685; Madri, 23/07/1757), foi compositor e tecladista italiano, filho do também músico Alessandro Scarlatti. Iniciou a sua carreira profissional como organista e compositor da corte do Vice-Rei de Nápoles, em 1701, local em que seu pai era *maestro di capella*. Antes de ir para Lisboa, passou temporadas em Florença, Veneza e permanecendo em Roma por 12 anos. (SADIE, 1994, p. 827-828). O compositor provavelmente chegou à Lisboa, no final de 1722 ou início de 1723, para atuar como mestre de capela da Patriarcal de Lisboa à convite de D. João V (BRITO, 1989). Além das atividades na igreja, atuou como professor de teclado da infanta Maria Bárbara e seu irmão Príncipe Antonio. Recebeu de D. João V o título de Cavaleiro. Scarlatti é considerado um dos grandes representantes do barroco italiano.

entanto este género de entretenimento permanece estritamente privado: a nobreza só é admitida a assistir a ele raramente e em número limitado.” (BRITO, 1989, p. 96).

A estratégia de importação de cantores e instrumentistas estrangeiros, valorizando a escola italiana que a esta altura já exercia uma grande influência na formação dos músicos portugueses, como forma de criar um ambiente musical de acordo com o que havia nas melhores cortes europeias foi também utilizada por D. João VI como forma de alavancar a música produzida na Capela Real no Rio de Janeiro quando da transferência da corte³⁸.

Destarte, explica-se a primazia do repertório italiano tanto no âmbito da música sacra, presente na Capela Real e Patriarcal, com obras barrocas de característica monumental policoral, como nos salões e nos teatros na esfera profana, em que já podia ser ouvida a música Instrumental (BRITO; CYMBRON, 1992). Porém, o investimento em torno do universo eclesiástico como principal fonte de prestígio da figura do rei, de certa forma, limitou as outras atividades de caráter secular, mais notadamente a Ópera, já que o número de óperas levadas a cena durante o reinado joanino foi bastante reduzido, apenas seis óperas no período de quatorze anos como Brito (1889).

Outro ponto que merece destaque foi a proibição da música profana na fase final da doença terminal de D. João V, no período de 1742-1750, por terem caráter de entretenimento.

Em 10 de maio de 1742 D. João V sofre um ataque apoplético. Uma das consequências foi que a sua já grande religiosidade se tornou ainda mais obsessiva. Temendo a ira divina, O Rei tomou a medida de proibir todos os espetáculos profanos na capital, o que resultou no termo das produções de ópera na corte e no encerramento dos teatros públicos. Curiosamente, este acontecimento conduziu não a uma diminuição no número de publicações de textos teatrais, mas sim a um aumento, destinado essencialmente ao uso doméstico. (CRANMER, 2017, p. 82).

A maior realização do reinado joanino foi sem dúvida a edificação do Convento de Mafra³⁹, obra que utilizou cerca de 45.000 operários durante 33 anos, no período que compreende os anos de 1716 a 1750 (BRITO, 1989). A grandiosidade da construção do Palácio,

³⁸ Trato dos investimentos de D. João VI no campo musical e da influência da música italiana no Brasil de forma detalhada no Ato 2.

³⁹ O Convento de Mafra foi construído a partir da promessa de D. João V para que lhe fosse concedida a graça de ter um herdeiro, já que estava casado com D. Maria Ana de Áustria à três anos e ainda a união não havia gerado herdeiros no ano de 1711. Em 4 de dezembro deste mesmo ano, nasceu a infanta D. Maria Bárbara que viria se casar com o rei Fernando VI da Espanha no ano de 1729. Três meses antes do nascimento da infanta, D. João V autorizou a fundação de um pequeno convento dedicado à Nossa Senhora e a Santo Antonio. (OLIVEIRA, 2015).

Convento e Basílica de Mafra tornou-se símbolo do reinado de D. João V, que além do luxo arquitetônico e do mobiliário, abrigou variadas ações educativas denotando o interesse do rei pelos investimentos no campo da formação em ciências e artes. Além de o Palácio abrigar uma grandiosa biblioteca, uma sala de Música e variadas obras de arte e instrumentos musicais, o local abrigou a primeira escola de Belas-Artes de Portugal, compreendendo a *Aula de Risco*. Como parte da tradição familiar da Casa de Bragança, o monarca ordenou que houvesse em seu reino homens que fossem peritos na arte da arquitetura para que não fosse preciso "mendigar profissionais às nações estrangeiras". (OLIVEIRA, 2015, p. 9). Desta forma, em Mafra formavam-se jovens arquitetos e engenheiros como forma de suprir a mão de obra especializada para as edificações que eram erguidas no período, a partir do bom gosto e do luxo da dignidade de uma corte europeia⁴⁰.

A centralidade da Igreja na vida da corte também se deu por intermédio do calendário litúrgico em torno das capelas. Tanto nos períodos joanino quanto no josefino, as capelas reais e a Patriarcal era o foco do mecenato real, transformando-se pólo irradiador por meio da colaboração dos seus músicos que partilhavam repertório com uma vasta rede de igrejas e conventos de Lisboa e arredores (FERNANDES, 2012a).

Além da cena musical proporcionada diretamente para ou pela Coroa Portuguesa por meio das cerimônias e comemorações oficiais, as atividades musicais privadas no âmbito familiar e as festas religiosas ligadas, sobretudo às irmandades, faziam parte do cotidiano português. As missas, as novenas, as procissões, as festas dos santos e as comemorativas a datas específicas como Natal, Paixão de Cristo, Páscoa formavam um rede de sociabilidade que no contexto setecentista funcionavam mais que um mero ato de culto: mobilizavam recursos para o belo e o grandioso como aponta Nery (2005).

Fernandes (2014) também destaca a ampliação da rede de estabelecimentos religiosos que se beneficiavam com o patrocínio da Coroa para a realização das festividades religiosas, bem como, das novenas e das trezentas. A autora ressalta que em Lisboa, as novenas de São Francisco Xavier e de Santa Margarida eram as mais prestigiadas pela realeza, a ponto de as

⁴⁰ No período josefino, no ano de 1753, foi criada a Escola de Escultura de Mafra, dirigida pelo mestre italiano Alessandro Giusti, na tentativa de suprir a ausência de ensino artístico no Reino Português. (OLIVEIRA, 2015, p. 9).

músicas presentes em tais ocasiões religiosas serem criadas por compositores célebres como David Perez⁴¹ e José Joaquim dos Santos⁴².

O mestre de capela napolitana David Perez foi convidado por D. José I para assumir as funções de mestre da Real Capela de Lisboa, se dedicando a composição lírica e religiosa, mas suas contribuições foram além das atividades usuais no ambiente musical português, na Igreja e na Ópera, mas revolucionou o ensino musical quando compôs edições didáticas para a teoria musical, o solfejo, o baixo cifrado e o acompanhamento. “[...] Dedicou-se inicialmente à educação musical dos filhos do rei e, por publicações e pela doutrina oral, generalizou em Portugal o ensino musical sistematizado, contribuindo para reafirmar a música erudita portuguesa dentro da cultura musical européia da época.” (DUPRAT, 1985, p. 163). Outro exemplo de envolvimento intenso da família real se deu quando D. Maria I, devota do culto ao Coração de Jesus, edificou a Basílica da Estrela no ano de 1760 em virtude do nascimento do herdeiro da coroa portuguesa.

As Novenas e Trezenas formavam um mercado de serviços musicais e rendiam pagamentos extras aos músicos portugueses por não fazerem parte da liturgia oficial. Em razão da importância da Novena, geralmente ligada à devoção de um membro da família real, como por exemplo a Novena de São José, importavam-se cantores italianos para participar das atividades, o que acarretava em alto custo para a Coroa.

As músicas presentes nas novenas eram variadas em termos de complexidade musical, iam das simples melodias do cantochão a peças polifônicas e em estilo concertato de importantes compositores da época. Para que pudesse haver a difusão do conteúdo espiritual e musical, não raro havia a circulação de textos e melodias em forma manuscrita ou impressa, mas a transmissão oral se fazia presente e se mantinha como principal forma de aprendizado para a assistência. No século XVIII eram poucas as obras devocionais que utilizavam instrumentos e foi a partir do século XIX que a presença de instrumentos musicais nas Novenas e Trezenas se tornou mais comum (FERNANDES, 2014).

⁴¹ David Perez, mestre napolitano, estudou violino com Antonio Gallo e contraponto com Francisco Mancini, foi um dos discípulos da Escola Napolitana que produziu outros compositores célebres como Pergolese, Jomelli, Duni, Piccini, entre outros. Foi convidado por D. José I para assumir as funções de mestre da Real Capela de Lisboa. (VIEIRA, 1900b, p. 162-168).

⁴² José Joaquim dos Santos foi discípulo de David Perez, tendo estudado no Seminário Patriarcal desde a infância, tornou-se professor da instituição. É considerado um dos mais notáveis compositores da metade do século XVIII. (VIEIRA, 1900b, p. 274-276).

Os investimentos na liturgia e mais especificamente na Igreja Patriarcal eram altos. Fernandes (2005) cita o Mapa de Portugal Antigo e Moderno, publicado por João Baptista de Castro, contendo uma lista de despesas relativas ao ano de 1747: 408 cargos de variados níveis: de dignatários principais a varredores, de carregadores de tocha e cabeleireiro ao corpo musical que apresenta a soma de 71 cantores (italianos e portugueses), 04 organistas, 01 compositor italiano, 01 afinador de órgãos, 01 copista, que pertenciam aos seus quadros.

A dimensão espetacular assumida pelo cerimonial religioso funcionava como uma das principais estratégias de representação do poder régio e passava obviamente pela componente musical, também esta decalcada da Capela do Vaticano. Esse factor iria determinar uma viragem radical na vida musical portuguesa, que, deste modo, começaria a processar-se sob o signo da influência italiana, especialmente dos modelos inerentes ao Barroco musical romano” (FERNANDES, 2005, p. 53).

Além dos investimentos na Capela Real e Patriarcal e no Seminário da Patriarcal para a formação dos músicos portugueses foi no período joanino que os investimentos no projeto de construção de um Teatro Régio foram iniciados. Apesar de se atribuir a D. João V a abertura inicial aos divertimentos da corte portuguesa, paralelos à devoção e às atividades artísticas e musicais, os espetáculos considerados profanos, sobretudo a ópera foram consolidados no período josefino.

Com D. José I à frente do reinado, a política de investimentos foi modificada pela influência do processo de secularização da vida política e cultural a partir das ideias liberais, adotadas, sobretudo pelas influências iluministas⁴³, por meio das quais o poder régio foi sendo dessacralizado pela separação hierárquica e simbólica entre Estado e Igreja. Assim, a segunda metade dos setecentos foi marcada pelos investimentos no gênero ópera e em tudo a ele ligado,

⁴³ Neste contexto é que as ideias iluministas chegaram a Portugal com defasagem de um século. Sebastião José de Carvalho e Melo, conhecido na história pelo seu título nobiliárquico Marquês de Pombal, foi o braço direito de D. José I e havia sido embaixador em Londres e em Viena. Durante seu reinado josefino, Pombal foi o grande responsável pelo planeamento e execução do plano de reconstrução de Lisboa após o terremoto de 1755. No período houve um crescente distanciamento entre a Igreja e o Estado, ocorrendo uma secularização da vida política e cultural de acordo com o modelo absolutista.

havendo o predomínio da escola napolitana⁴⁴. Outrossim, este período é considerado o mais cosmopolita da história musical portuguesa. (BRITO, 1989).

Com as reformas pombalinas são fortalecidos os incentivos aos setores mais inovadores da sociedade e economia portuguesa, o que acarretou no crescimento de atividades culturais proporcionadas por estes. Para além das atividades oficiais, pode ser observado no período o florescimento de uma cena musical de divertimento fomentada no âmbito privado, devido ao crescente interesse da sociedade civil lisboeta pelas novas práticas musicais, com destaque para a canção, a música de câmara instrumental e as danças galantes que invadiram os salões da aristocracia e da alta burguesia urbanas, sobretudo, os domésticos ao longo dos setecentos (NERY, 1991)⁴⁵. No período também se verifica o desenvolvimento da prática instrumental nos concertos profissionais, bem como o aumento da prática musical amadora contribuindo para a formação de plateia. (CASTRO, 1991).

O florescimento da ópera na cena portuguesa na segunda metade do século XVIII se deu muito em razão do gosto pessoal do monarca, D. José I e da Rainha D. Mariana Victória, ambos entusiastas dos espetáculos operísticos e admiradores da ópera italiana. Dessa forma, a este gênero passou a ser o privilegiado pelos investimentos da coroa. Igualmente, seguindo a tradição bragantina, mais investimentos foram realizados para a manutenção da alta qualidade artística e musical proporcionada pela coroa portuguesa como a contratação do grande compositor David Perez, antigo mestre da Real Capela Palatina em Palermo, para cuidar da música da Capela Real e Patriarcal. Para a construção da Ópera do Tejo, conhecida também como Casa de Ópera, junto ao Paço da Ribeira, atual Terreiro do Paço foi contratado Giovanni Carlo Sicini de Bibiene, membro da principal família de arquitetos de teatros do século XVIII na Europa. Outro fato digno de nota se deve ao fato de que D. Mariana Victória era filha de Felipe V e neta de Luís XIV, o que contribui para que práticas do modelo cortesão francês fossem implementados como códigos de civilidade que estavam presentes na moda, nas danças e mesmo na participação da nobreza nos bailados e nas mascaradas, mas restrita à ópera. (ARANHA, 2010, p. 10).

⁴⁴ A coroa passou a contratar músicos, arquitetos teatrais, cenógrafos entre outros especialistas em ópera provenientes da escola napolitana, que era a referência italiana no que dizia respeito à Ópera, deslocando a importação de Roma para Nápoles.

⁴⁵ Não tratarei da cena musical aristocrática e burguesa praticadas nos salões portugueses pelo fato de que o foco central desta discussão ser centrado no *habitus bragantino*, ou seja, no *modus operandi* da Família Real portuguesa na realização de investimentos no campo musical como forma de dominação e controle, influenciando desta forma as instituições formativas e o gosto musical oficial de seus súditos.

Imagem 01 - Paço da Ribeira antes de Terremoto de 1755



Fonte: Wikipedia. Verbete Paço da Ribeira.

Um dado interessante trazido por Gallasch (2012), por meio da análise das plantas da reforma do conjunto palaciano da Ribeira no período joanino, atual Praça do Comércio, é que pode-se constatar que já havia a previsão da construção de um teatro ligado ao palácio real por D. João V. Os documentos parecem indicar que a construção da Casa de Ópera por D. José I foi a concretização do projeto de seu pai. Outro exemplo dado pela autora refere-se à preocupação com as atividades musicais, ainda no período joanino, quando da primeira fase de construção do Palácio de Queluz, iniciada em 1749, a sala de música foi uma das primeiras a ser levantada. Pela maneira com que foi projetado o palácio, a autora acredita “[...] que Queluz beneficiou de um profuso ambiente musical, tanto no seu interior palaciano, como nos seus jardins, que eram uma conseqüente projecção do próprio palácio e teatro no seu exterior.” (GALLASCH, 2012, p. 238).

Após o terremoto de 1755 que destruiu grande parte da cidade de Lisboa, incluindo o Palácio da Ribeira e o Teatro Régio poucos meses após sua inauguração, houve um período de interrupção das atividades operísticas por aproximadamente oito anos (BRITO, 1989), e mudanças e adaptações em alguns locais considerados peças-chave para a manutenção da ordem e do poder monárquico.

Fernandes (2005) lembra que as capelas real e patriarcal passaram para a Igreja Paroquial de Nossa Senhora da Ajuda, onde se localizou em frente à Real Barraca⁴⁶, dispendo de nove músicos que eram deslocados para as cerimônias litúrgicas. Destaca ainda que vários cantores italianos passaram a ser contratados para a Patriarcal e Teatros régios, porém muitos retornaram para a Itália, provavelmente devido as questões econômica. Destarte, a relação musical com a Itália continuou com bolseiros sendo mandados para Nápoles, e não mais para Roma, quando retornavam assumiam atividades no Seminário Patriarcal como parte do corpo docente, principal instituição de ensino musical sacro de Portugal até a criação do Conservatório em 1835.

No período de reconstrução da cidade de Lisboa, a partir dos princípios de urbanização e modernização em voga no período, porém, não foram esquecidos os símbolos que fortaleciam a monarquia.

Pacheco (2010) aborda a inauguração da estátua equestre de D. José I, erguida onde antes era a área do Paço Real e transformada em Praça do Comércio. Se o terremoto havia abalado a cena da música na capital portuguesa, quando destruiu os teatros públicos, incontáveis arquivos de partituras e instrumentos musicais, a inauguração da estátua realizada por meio de diversas festividades nos dias 6, 7 e 8 de julho de 1775, “[...] foi festejada de todas as formas, com fogos, desfiles, banquetes, danças e claro, muita música. Ou seja, mais uma vez o terremoto teve suas consequências sobre a produção musical em Lisboa.” (PACHECO, 2010, p. 143). O autor chama a atenção para um detalhe presente na estátua, que além de retratar a figura do rei, verifica-se uma medalha na qual se esculpiu o rosto de Pombal, demonstrando não somente o poder real, mas o reconhecimento dos serviços prestados pelo Marquês na reconstrução da cidade: Pombal foi tão festejado quanto o rei.

[...] é bom ressaltar que a análise de todos estes documentos sobre os festejos de inauguração da estátua equestre de D. José I atesta a importância do “grande Carvalho” na reconstrução de Lisboa. A própria estátua, com a esfinge do Marquês de Pombal incrustada no seu pedestal, e os textos usados nos poemas declamados e cantados naqueles dias festivos comprovam isto de forma inequívoca, entrelaçando artisticamente para a posteridade a figura destes personagens fundamentais na história portuguesa de Setecentos. Este estudo de caso também exemplifica perfeitamente o importante papel que a música tomava em festejos oficiais da monarquia portuguesa, momentos de ostentação e representação do poder real, sendo, portanto, ricos em significado

⁴⁶ Após o Terremoto que assolou Lisboa em 1755 que destruiu o Paço da Ribeira, D. José I desenvolveu medo de dormir em construções, desta forma, foi providenciada a mudança da família real para o Sítio da Ajuda, local onde foi armada uma "Real Barraca".

político e social e importantes ferramentas de legitimação deste mesmo poder (PACHECO, 2010, p. 147).

A pompa e a circunstância da inauguração da estátua equestre de D. José foram memoráveis, de tal forma que inspiraram as comemorações de inauguração da estátua equestre de D. Pedro I do Brasil no Rio de Janeiro, em 1862, como forma de homenagear o Rei e a memória da independência brasileira de 1822, igualmente com a presença de música e de personalidades ilustres, como aponta ainda Pacheco (2010).

No reinado de D. Maria I há ênfase nos investimentos em arte sacra, já que a rainha tinha um gosto musical voltado mais para as cerimônias litúrgicas do que para o teatro musical profano, como seu avô, D. João V. Destarte, mesmo em condições adversas por parte do poder público, os teatros floresceram e se multiplicaram em Lisboa e logo em seguida no Brasil, sendo os casos mais destacados no período são Teatro dos Condes do Bairro Alto e do Salitre em Lisboa, depois São Carlos, os do Corpo da Guarda e de São João no Porto, as óperas da Bahia, do Rio de Janeiro ou de Vila Rica, no Brasil (NERY, 2005, p. 15).

Em Vila Boa de Goiás, atual cidade de Goiás, tem-se notícias de festejos realizados em 1760 em virtude do reestabelecimento de saúde de D. José I. Em carta⁴⁷ de Joaquim Pedro de Campos ao Marques de Pombal, relatou que assim que a notícia chegou o então governador recém-empossado João Manoel de Mello convocou a cidade para festejar durante oito dias: a cidade foi toda iluminada como pedia a ocasião e a programação contou com desfiles de tropas, missa cantada “por bons músicos” quando no fim do sermão foi cantado um *Te Deum Laudamus* e a noite, um banquete no Palácio foi ofertado, seguido de Baile de Máscaras. (BERTRAN; FAQUINI, 2002 apud SOUZA, 2007).

Fernandes (2012b) aborda questões sobre a apologia do poder real nas manifestações musicais, tendo como um dos exemplos às comemorações de nascimento da princesa da beira, D. Maria Teresa, primogênita do então Príncipe Regente D. João e Carlota Joaquina. A autora destaca que as comemorações se deram não somente em Portugal, mas nas colônias, como pode ser contatado pelas notícias referentes ao fato na Gazeta de Lisboa, “[...] do Porto a Pernambuco e Cabo Verde, passando por Coimbra, Santarém, Guimarães, Braga, Vila Viçosa, Castelo de

⁴⁷ Carta encontrada pelo historiador Paulo Betran no Arquivo Ultramarino de Lisboa, como informa Souza (2007, p. 121).

Vide, Setúbal, Portalegre, Vila Real, Viseu, Pinhel, Ponta Delgada e muitas outras.” (FERNANDES, 2012b, p. 69-70).

No campo musical os festejos natalícios da princesa foram marcados por comemorações oficiais, organizadas por entidades públicas, eclesiásticas e populares, e, também, por empresários particulares. Sendo assim, pode-se assistir de *Te Deum*⁴⁸ e Missa cantada a óperas, comédias, cortejos alegóricos, bailes, touradas e fogos de artifício. Nas comemorações a presença da música foi acentuada, apresentando variedade e gêneros sacros e profanos, erudito e popular, permitindo mostrar o panorama musical da última década do século XVIII em Portugal. Dentre as inúmeras celebrações ocorridas foram realizadas missas e o batizado da princesa recém nascida na Capela Real e Patriarcal conforme a tradição, segundo a qual a música desempenhou, mais uma vez, papel central na cerimônia, com a participação de diversos grupos musicais: Músicos da Capela acompanhados de rabeções e instrumentos de sopro; Orquestra Real, Banda das Reais Cavalariças e da antiga Charamela Real (FERNANDES, 2012b). Da mesma forma, festejos não oficiais foram realizados por particulares em grande quantidade, que podem ser verificados nos manuscritos, nos periódicos, em panfletos da época. Discursos musicais foram utilizados como estratégia de autolegitimação e ascensão profissional que combinava “[...] a tradição herdada com aspectos mais cosmopolitas, o prestígio advindo da participação de elementos das estruturas musicais da corte ou da interpretação dos seus repertórios com novas práticas de sociabilidade urbana emergentes da época.” (FERNANDES, 2012b, p. 68).

Outro fator que chama a atenção refere-se à encomenda da construção do Teatro São Carlos, obra financiada pela burguesia em ascensão que assumiu o protagonismo dos festejos como nunca se viu até então. A construção deste teatro também passava pela “[...] afirmação simbólica da nova elite burguesa da capital e o modelo ideologicamente bem controlado de um teatro de Corte tradicional” (NERY, 2005, p. 14).

Apesar dos grandes investimentos no reinado posterior de D. José I na cena dita profana com a construção do Teatro São Carlos, onde os espetáculos passaram a ser parte da cena cortesã portuguesa ao longo século XVIII até à ida da família real para o Brasil em 1807, os investimentos maiores estavam relacionados ao universo da música sacra.

⁴⁸ O *Te Deum Laudamus* ou simplesmente *Te Deum* é um hino de ação de graças, cantado em latim. Muito utilizado nas cerimônias tanto em Portugal quanto no Brasil Colonial e Imperial. No Dicionário Grove de Música - Edição Concisa, o verbete *Te Deum* está descrito da seguinte forma: “Cântico em louvor a Deus entoado no final das matinas nos domingos e dias de festa, e também como canto processional e canção de ação de graças.” (SADIE, 1994, p. 937).

Até à instauração do Liberalismo, em 1834, os soberanos da Casa de Bragança continuarão a investir majoritariamente neste modelo de encenação litúrgica espetacular através do eixo Capela Real/Patriarcal, remetendo assim, sistematicamente para a esfera do ritual sacro a estratégia de representação simbólica da Monarquia. (NERY, 2005, p.18).

Vale ressaltar, mais uma vez, que todos os investimentos realizados nos campos artístico e musical nos setecentos em Portugal foram proporcionados pela extração aurífera no Brasil. Nesse sentido, o impacto da política colonial portuguesa no Brasil era sentido fortemente em mão dupla: enquanto a metrópole usufruía dos investimentos pagos pelo quinto da exploração de ouro em solo brasileiro, na capital da colônia americana alguns investimentos, ainda de forma tímida, foram realizados pela coroa portuguesa no sentido de acomodar a estrutura administrativa instalada no Rio de Janeiro e o novo fluxo populacional em decorrência do comércio e da zona portuária, sem imaginar o cenário viria a se estabelecer nos oitocentos.

O final do século XVIII e o início do século XIX marcaram profundas transformações no cenário político e social português, dentre as quais o embate das forças conservadoras tradicionais com os novos agentes guiados pelo ideais liberais acrescidos dos ideais republicanos foram sentidos tanto no Brasil com os processos separatistas quanto em Portugal desembocando na Revolução do Porto.

Assim, a transferência da família real para o Brasil significou a sua proteção física e simbólica das tropas francesas, mas também proteção da estrutura monárquica que se apoiou na colônia para a sua reestruturação e permanência. Em paralelo, o campo artístico e, em especial, o campo musical brasileiro, sobretudo a nova capital da Corte portuguesa, passou por uma profunda transformação na estruturação de novos espaços, trânsito de novos agentes, que incidiram no desenvolvimento de novas práticas que desembocaram na formação de uma nova cena musical.

1.3 Ensino Musical Português

No período Filipino – domínio espanhol sobre Portugal, de 1580 a 1640 – a Escola de Évora foi fundada e se tornou célebre como instituição de excelência na formação, tornando o ensino musical da Catedral da Sé de Évora dominante no campo musical português, posição que perdurou por mais três séculos. Da Clastra da Sé Eborense saíram os mais reputados mestres de polifonia portuguesa nos séculos XVI e XVII, conforme é demonstrado pelos

documentos coevos, que trazem de forma evidente o sucesso espetacular do ensino da música em Évora (ALEGRIA, 1973).

Até então a música ibérica do seu tempo se caracterizava pelo uso do cantochão na liturgia musical até pelo menos o último terço do século XV, quando foi iniciado o alargamento gradual da polifonia nas capelas privadas dos monarcas e infantes principais da Península Ibérica⁴⁹.

Alegria (1973) destaca que a partir do século XVI, a música mensural ou polifônica passou a se inserir de maneira mais efetiva nas igrejas portuguesas quando os recursos econômicos permitiam fazer os investimentos. “Até este tempo, só a Capela Real e as dos Infantes se podiam permitir o luxo da polifonia nas suas cerimônias religiosas. Por isso mesmo é que o primeiro regimento de capela dos músicos se encontra no ‘Leal Conselheiro’ de D. Duarte.” (ALEGRIA, 1973, p. 2).

Em 1522, D. Afonso foi nomeado administrador do bispado da Sé eborense e no período admitiu o Mestre de Capela da sua Casa, Pedro do Porto, que o acompanhava nos períodos em que estava em Évora para ser responsável pela liturgia musical usando a polifonia de forma abundante, sobretudo nas cerimônias solenes presididas pelo próprio Cardeal. Desta forma, o Cardeal-infante passou a fazer um grande investimento para atrair músicos de alta qualidade, tendo como estratégia para fomentar o campo musical da cidade, a oferta de ótimos salários para músicos, o estabelecimento de escola e a organização de infra-estrutura para as atividades (NERY, 1991, p. 33).

O estabelecimento do ensino musical na Sé de Évora remonta ao ano de 1528, tendo como primeiro mestre de Capela da própria Sé o compositor espanhol Mateus de Aranda, “[...] cabendo-lhe não só a direcção da prática musical catedralícia, mas também a responsabilidade de ensinar Música aos moços do coro.” (NERY, 1991, p. 33). Como resultado do processo de ensino exercitado em Évora, Aranda escreveu tratados como material pedagógico: o *Tractado de câto llano* (1533) e o *Tractado de Canto Mensurable* (1535), importantes obras para o ensino do canto. Estes dois tratados foram os primeiros impressos em Portugal e foram estruturados como pequenos manuais sem pretensões de reflexão teórica original,

⁴⁹ A transição do estilo monofônico para o polifônico em Portugal foi marcada pelo fato dos dois dos filhos de D. Manuel, então Rei de Portugal, já estarem acostumados com a presença de polifonia no culto e terem ocupado as principais Sés episcopais do País como cardeais: D. Afonso como administrador das dioceses de Lisboa e Évora até sua morte em 1540 e o D. Henrique como Arcebispo de Braga (1532-1539), Évora (1540-1564 e 1574—1578) e Lisboa (1564-74). (NERY, 1991, p. 31-32).

[...] mas excelentes sínteses dos conhecimentos básicos indispensáveis à correcta execução do repertório musical litúrgico, tanto monofónico como polifónico. Esta finalidade de servir de guia à formação de músicos práticos presidiu sempre, de resto, a toda a produção teórico-musical portuguesa pelo menos até ao século XIX, não se encontrando nesse período quaisquer exemplos de especulação teórica de nível mais avançado para lá da dos tratados de D. João IV e do seu bibliotecário, João Alvares Frouvo. (NERY, 1991, p. 33-34).

A partir do êxito eborense as outras igrejas de Portugal passaram a ter como exigência que o ensino de música fosse organizado, dessa forma, variadas iniciativas propiciaram os primeiros investimentos em formação musical em Portugal, especialmente nas Sés⁵⁰. Há notícias de ensino musical na Sé de Lisboa em 1530, na Sé do Porto, em 1542, na Sé de Viseu, 1571 e na Sé de Braga em 1595 e ainda, registro nos primeiros anos do século XVII, de atos do mestre de capela da Sé de Coimbra, Cosme de Baena Ferreira, aluno da claustra eborense. Outros antigos alunos da claustra eborense se tornaram mestres e também alcançaram celebridade em outras cidades como Lisboa, Elvas e Viseu como Duarte Lobo, Francisco Martins e Estêvão Lopes Morago (ALEGRIA, 1973).

A admissão dos moços para participar do Côro dos Moços na Sé de Évora se dava quando atingiam a idade de 09 ou 10 anos, recebendo uma quantia determinada que os obrigava à submissão da disciplina rígida do ensino e à prática do canto nos ofícios marcados pela liturgia. Esta era uma estratégia para selecionar por meio de exames prévios atraindo os melhores candidatos (ALEGRIA, 1973, p. 50). Porém, devido à mudança de voz no período da puberdade, após quatro anos de atividades no coro, os jovens se afastavam da função de cantores. Alegria (1973) ressalta que como forma de garantir a continuidade dos jovens moços no convento e, conseqüentemente, a qualidade musical nas liturgias, D. Afonso⁵¹ estabeleceu a promoção do coro, que de certa forma, garantiu boa parte do êxito da Escola de Évora.

Esta ordenação de D. Afonso tem o maior interesse para a história do ensino em Portugal, sobretudo tendo em conta os frutos que vieram, de facto a seu tempo. Incidia sobre os rapazes desprovidos de meios de fortuna, a quem se

⁵⁰ No Regimento do Colégio dos Moccos do Coro da Sé de Évora, assinado por D. José de Mello, presente nos *Arquivos da Sé, Instituições e Regimentos, que pertencem ao Padroado do Acerbispadro de Évora Mandados collegir pelos Senhores Deãos e Cabido em junho de 1634 annos, CEC 5-VIII, fl. 45 a 53*, confirma a experiência positiva de Évora e sua repercussão no campo educacional: “É porque a experiência tem mostra os grandes proveitos que desse Colégio dos Moccos do choro resultam não somente a este Igreja de Évora mas a todos de Portugal e a muitas de Espanha por delle terem saído e sairem cada dia muitos mestre de Capella insignes e muito dextros e grandes cantores (...)” (ALEGRIA, 1973, p. 141).

⁵¹ D. Afonso foi cardeal e criador da Escola de Moços da Sé de Évora, quando contratou o maestro Manuel de Aranda. Assumiu o trono depois da morte do irmão.

pagavam os estudos para poderem aproveitar as naturais qualidades de que já tinham dado provas durante os anos de aprendizagem em música. (ALEGRIA, 1973, p. 51).

Os alunos, além de serem sustentados, recebiam suas roupas para que pudessem manter o foco nos estudos. D. Afonso escolheu o mestre de gramática Luís Alvares para ministrar as aulas de canto, regulando a atividade docente e o salário, que era suficiente para que ele “[...] ensinasse não só os oito moços do coro, mas também os pobres da cidade que solicitassem o ensino, os criados de D. Afonso e os beneficiários da Sé. Se quaisquer outras pessoas pretendessem o seu ensino pagariam, mas nunca mais de quinhentos réis por ano.” (ALEGRIA, 1973, p. 52).

A carga horária era dividida em duas horas pela manhã e duas horas à tarde, em conjunto com um repetidor, além de tomar conta dos alunos uma hora pela manhã e outra hora pela tarde. No inverno, as aulas começavam no período matutino às sete horas indo até as dez e no vespertino as aulas iam das treze às dezesseis horas. Já no verão, as aulas iam das sete às dez horas no período matutino, e das catorze às dezessete no período vespertino. (ALEGRIA, 1973, p. 52).

Em 1542, com a ascensão de D. Henrique como primeiro Arcebispo de Évora, houve uma valorização da instituição dos moços dos coros e reformulações nas funções da Sé:

Com a partida de Mateus de Aranda para Coimbra, em 1544, considerou-se mais adequado separar as funções de Mestre de Capela, propriamente dito, das do responsável pedagógico pela formação dos moços do coro, tarefa suficientemente absorvente para justificar a criação de um novo cargo, a do Mestre da Clastra. (NERY, 1991, p. 34).

Destarte, o Mestre de Capela pessoal do cardeal Infante D. Henrique assumiu os trabalhos na Sé eborense, Manuel Mendes, e se revelou um pedagogo notável, formando músicos que se tornaram os maiores nomes da música portuguesa como Fr. Manuel Cardoso, Duarte Lobo e Filipe de Magalhães, este último seu discípulo e herdeiro primogênito no saber, nos benefícios, no lugar e no *spiritu*. Mendes foi responsável pela formação de músicos que foram “indiscutivelmente os maiores polifonistas portugueses da geração seguinte, como uma vasta plêiade de músicos profissionais profundamente competentes que vieram a ocupar os cargos de maior prestígio das instituições musicais portuguesas.” (NERY, 1991, p. 53).

Outro marco importante se deu nos primeiros em 1617 com a elaboração do regimento para o Colégio dos Moços, estabelecendo as normas de funcionamento da instituição. “O

primeiro material didático que se exigia aos pequenos aprendizes de música era a mão esquerda de cada um, em cujas juntas dos dedos, a começar pelas extremidades do polegar, deveriam situar todos os sons da escala geral, repetindo três vezes. Era o método clássico da mão aretina.” (ALEGRIA, 1973, p. 59).

Após a primeira etapa, o mestre enfocava o trabalho pedagógico para as letras consideradas mais importantes, g. c. f. correspondentes às notas sol, dó, fá, buscando por meio delas o domínio do conhecimento das propriedades, vozes, signos e deduções. Após dias de repetições constantes visando o completo domínio, “[...] como uma tabuada que é indispensável saber na ponta da língua”, os moços poderiam se servir dos livros que dispunham sobre as claves, o nome das notas, seguindo-se dos estudos de intervalos, exigindo tempo para o amadurecimento. (ALEGRIA, 1973, p. 60).

O Paço dos Duques de Bragança foi outro centro de atividade polifônica em Vila Viçosa. Os investimentos da Casa de Bragança no campo artístico e musical remonta da criação do título, possuindo uma Capela Real esplendorosa servida ao modo real como se esperava da dignidade de um Fidalgo, além da obtenção inúmeros benefícios e privilégios para o funcionamento daquela instituição junto ao Papa. O corpo musical que estava a serviço da Capela Ducal de Teodósio II⁵², pai do futuro Rei D. João IV, era composto por 16 capelães, moços de coro, cantores, músicos e instrumentos como atesta Nery (1991). Havia uma predileção pela música espanhola da Escola Flamenga de Madri, que utilizava técnicas composicionais no contraponto de extrema complexidade para texturas vocais de 6, 8, 12 e mais vozes. Entre os Mestres da Capela Ducal, encontravam-se Antônio Pinheiro (que pode ter estudado com grande mestre polifonista espanhol Francisco Guerrero), Francisco Garro e Roberto Tornar (músico de origem inglesa ou irlandesa), “[...] que a expensas da Casa de Bragança estudou em Madrid como Géry e Ghersem e Matthieu Rosmarin, respectivamente Vice-Mestre e Mestre da Capela Real espanhola e os dois discípulos preferidos do flamengo Phillipe Rogier, que antecederam Rosmarin no referido Mestrado.” (NERY, 1991, p. 60).

A estratégia de contratar músicos estrangeiros e enviar músicos servidores das respectivas capelas visando à produção musical de alto nível já eram exercitados pelos primeiros Duques de Bragança, conhecidos pela erudição e o gosto pelas artes.

⁵² Teodósio II foi um grande apreciador de música, um dos fundadores da tradição bragantina de investimentos em artes, e em específico no campo musical.

Alegria (1983) destaca um evento que o autor considera extraordinário para demonstrar a vida privada dos Bragança e a riqueza e o esplendor de seus investimentos no campo das artes, que se deu com a visita de membros da Primeira Embaixada Japonesa na Europa à Vila Viçosa, entre 15 a 18 de setembro de 1584. A estadia dos nipônicos “foi um acontecimento, inclusivamente pelo ineditismo da qualidade das pessoas e sua origem exótica” (ALEGRIA, 1983, p. 190). O autor cita o relato de um dos cronistas acompanhantes da embaixada, onde após a comitiva encontrar com o Duque D. Teodósio II e sua mãe D. Catarina no mosteiro de Santo Agostinho para ouvir missa solene com *grande música*, visitaram o Palácio e em seguida a Capela, local que causou grande admiração à comitiva tamanha a riqueza e luxuosidade, havendo a existência de três altares e uma tribuna onde a família ducal ouvia missas ao som de excelentes órgãos⁵³. Ainda, Alegria informa que no local não somente se ouvia música religiosa, mas também, a profana que era incentivada pelo recebimento de mercês por parte dos "personagens" feita próprio Duque de Bragança.

Com mais uma ação de incentivo à formação musical por parte da Casa Bragantina, em 1609 foi criada a instituição do Colégio dos Moços do Coro dos Santos Reis⁵⁴ para preparação musical e encaminhamento profissional dos Jovens Moços do Coro de Vila Viçosa. Como primeira medida foi contratado para o ensino de canto-chão, música de canto d`órgão e órgão, Roberto Tornar⁵⁵, que além de ministrar aulas para os moços do coro no Colégio dos Santos Reis, ministrava aulas para o filho do Duque D. Teodósio visando para sua educação musical, o jovem Duque de Barcelos D. João que subiria ao trono português como o monarca restaurador.

Na realidade, D. Teodósio, fora aconselhado, quando do nascimento de D. João, a não dar ao seu herdeiro uma educação humanística demasiado sofisticada, sob pena de dar a entender ao Governo de Madrid que estava a

⁵³ “Os Senhores Japões ficaram admiradíssimos de ver o estado e riqueza daquela Casa de Bragança e da sua baixela douro e prata, e camas riquíssimas de brocado de ouro, a Capela não somente ornada de ricas peças e ornamentos de muito preço e vasos grandíssimos de prata e ouro, mas o concerto e ordem sem discrepância dos cantores e tangedores, as quais cousas todas estavam tanto a ponto e com tanta polícia preparadas, como se podia fazer para receberem, e agasalharem um Rei dos Grandes da Europa.” (Cód.53 do N. De C. R., Fl. 39 apud ALEGRIA, José Augusto. *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, p. 190).

⁵⁴ Os Santos Reis Magos configuram como patrono do Colégio. Vide Alegria (1983) op. cit., p. 209.

⁵⁵ O cargo de Mestre de Capela não era título honorífico e ser titular de uma capela implicava nas atividades docentes, justificando a sua presença quando se propunha a ensinar e produzir canto d`órgão ou música mensurável, em contraste com a música livre do canto-chão. Vide Alegria (1983), op. cit. 207-208.

preparar a criança para o trono, e resolvera deste modo que o filho receberia alguma formação latina de cariz religioso e, para lá da formação típica de um grande fidalgo, concentraria o seu desenvolvimento intelectual no domínio politicamente insuspeito da Música. (NERY, 1991, p. 61).

Com a morte de seu pai, D. Teodósio II⁵⁶, em 1630, D. João herdou o Ducado de Bragança, e no seu tempo livre dedicava-se à música e aos investimentos na aquisição de composições para a sua Capela. Esta prática de investimentos em encomendar e comprar novas peças musicais para serem tocadas em sua capela deu origem à Biblioteca Musical, quem em seu reinado, já como D. João VI, primeiro rei na Dinastia de Bragança, foi considerada a maior da Europa, possuindo catálogo de dois milhares de volumes impressos e aproximadamente 4000 manuscritos musicais em 1649 e que não sobreviveu ao Terremoto de 1755, tendo todo seu espólio destruído no evento. A importância deste monarca para a música em Portugal é conhecida, “[...] tornando-se um dos mais esclarecidos cultores da arte e juntando a mais opulenta livraria musical do seu tempo, de tal modo numerosa que ainda hoje são poucas o serão mais.” (VIEIRA, 1900, p. 501).

A importância da música no reino português pode ser constatada no trecho a seguir, onde o próprio monarca classificava as músicas que seriam cantadas na Capela Real.

A atenção do monarca concentrava-se particularmente nos manuscritos, em que estavam representados mais de duzentos autores de diversas nacionalidades, com particular destaque para os das várias escolas polifonias ibéricas. Eram estas as obras que a Capela cantava diariamente e que o soberano julgava uma a uma, chegando ao ponto de lhes atribuir as classificações de *Muito Bom*, *Bom*, e *Reprovada* e de enviar as que caíam nesta última categoria para uma estante que designava por *Inferno*. (NERY, 1991, p. 62).

Um marco na história da institucionalização do ensino musical especializado em Portugal se deu no século seguinte, com a criação do Real Seminário de Música da Patriarcal, anexo à Capela Real, via Decreto de 9 de abril de 1713⁵⁷ por D. João V. Esta ação foi vista como reformadora, reforçando a dimensão sagrada da monarquia Absoluta, que tinha na Capela

⁵⁶ O Duque de Bragança deixou em seu testamento dotação necessária para a Capela e para o Colégio para que as instituições não ficassem sujeitas a futuras dificuldades, desta forma, não se extinguíssem com a vida do Duque D. Teodósio. Vide: Alegria (1983) op. cit., p.209.

⁵⁷ O Decreto de Criação do Seminário Patriarcal no dia 9 de abril de 1713 é citado na primeira página dos ESTATUTOS DO REAL SEMINÁRIO DA SANTA IGREJA PATRIARCAL (1764). Biblioteca Nacional de Portugal (manuscrito) BNP - 3693. Disponível em: http://purl.pt/26501/4/cod-3693_PDF/cod-3693_PDF_24-C-R0150/cod-3693_0000_capa-cap_a_t24-C-R0150.pdf

Real e Patriarcal de Lisboa o espaço para apresentar o que havia de mais apurado em termos artísticos e musicais de forma a concorrer e “[...] até ultrapassar os modelos estéticos e cerimoniais do Vaticano, unindo numa lógica de ‘obra de arte total’ a pompa litúrgica e o cerimonial áulico, as artes plásticas e a dimensão coreográfica e teatral do ritual sacro, o poder retórico da palavra e da música” (FERNANDES, 2013, p. 16). A criação do Seminário da Patriarcal pode ser considerada como uma estratégia para erguer um dos sustentáculos da política de investimentos artísticos que rendeu prestígio ao monarca.

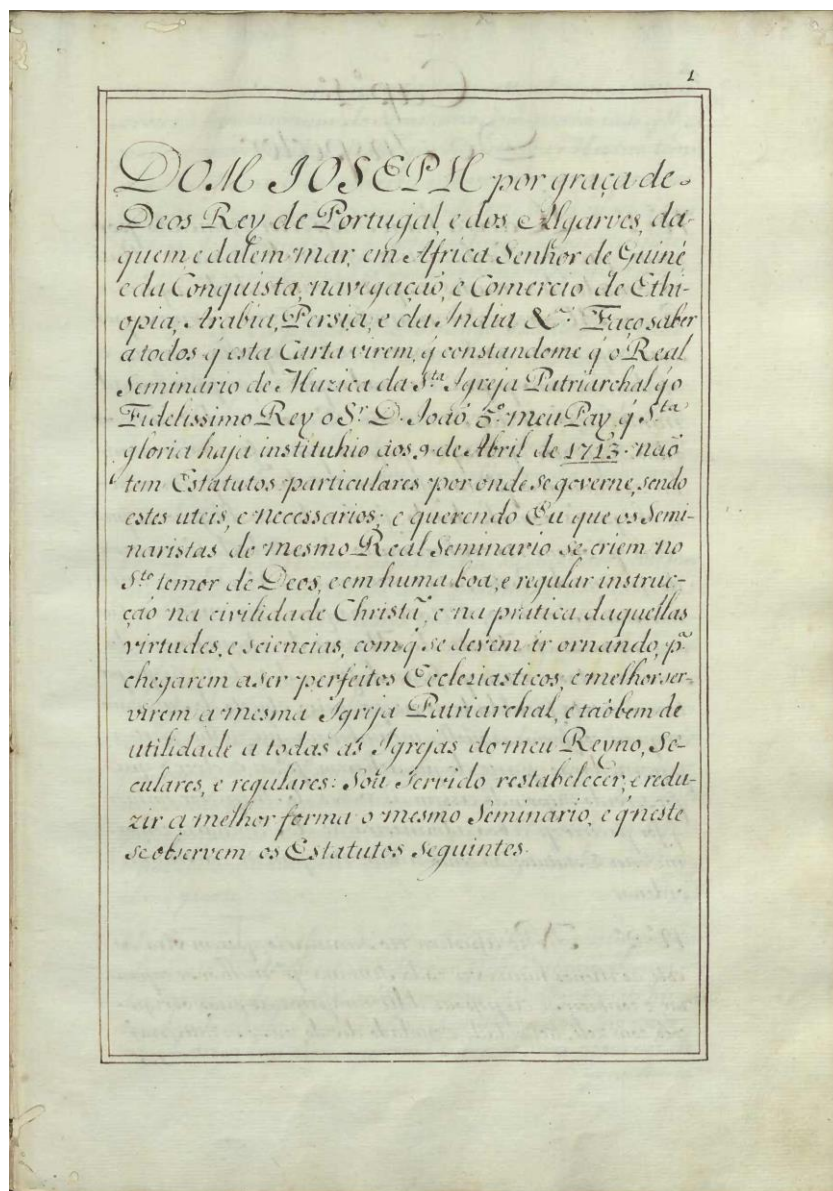
A instituição tinha como objetivos a modernização do ensino musical em Portugal e a formação de músicos para atuarem na Patriarcal, seguindo um modelo aproximado das escolas de músicas eclesiásticas da Europa, onde o ensino era centrado nas aulas de canto, de composição e de instrumentos de tecla como cravo, clavicórdio e órgão, enfatizando as práticas do acompanhamento e do baixo contínuo (FERNANDES, 2012, p. 12). Assim, o Seminário da Patriarcal foi criado com o objetivo de formação musical para fins litúrgicos, ou seja, o ensino musical era voltado para o suprimento das demandas da Igreja, sendo constituído a partir do regime de internato.

As informações referentes aos primeiros anos de funcionamento do Seminário Patriarcal e dos primeiros mestres e alunos, bem como a sistemática pedagógica, são escassas, já que grande parte dos documentos originários se perdeu com o Terremoto de 1755 como atesta Vieira (1900). Segundo Fernandes (2013), possivelmente os primeiros mestres deveriam ser os compositores e/ou organistas ligados à Capela Real ou o próprio mestre de capela conforme a tradição. A autora destaca que segundo inventário de 1756, a instituição tinha apenas um cravo e monocórdio já usados. Após a expulsão dos Jesuítas em 1759, o ano seguinte foi marcado pelo investimento no reforço da qualidade da instituição e sua organização. “Alguns discípulos mais dotados foram enviados para Nápoles com a finalidade de aperfeiçoarem a sua formação, D. José aprovou os *Estatutos do Real Seminário da Santa Igreja Patriarcal* em 1764 e sistematizou-se o uso de um *Livro de Admissões*” (FERNANDES, 2013, p. 23).

A publicação dos estatutos do Real Seminário de Música é datada do ano de 1764, portanto, 51 anos após a sua criação, por ordem de D. José I, cujo período é marcado pelas reformas educativas propostas pelo Marquês de Pombal, incluindo a secularização e reforma da Universidade de Coimbra, subtraída da influência jesuítica e a criação de uma escola para a nobreza, Colégio dos Nobres e outra para a burguesia, Aula de Comércio. A publicação teve como objetivo registrar os direitos e deveres dos agentes envolvidos, tanto administradores, mestres, seminaristas e demais servidores, além de explicitar as boas práticas sob as quais os

seminaristas deveriam ser formados, criando temor a Deus e aos superiores, e sendo instruídos à civilidade cristã, na prática das virtudes e das ciências para se tornarem perfeitos eclesiásticos⁵⁸.

Imagem 02 - Apresentação dos Estatutos do Real Seminário da Santa Igreja Patriarchal



Fonte: Manuscrito Cod. 3693 - BNP

⁵⁸ “(...) querendo Eu que os seminaristas se criem no temor a Deus tendo uma “boa e regular instrução na civilidade Christã, e na prática daquellas virtudes, e sciencias, com q se devem ir ornando, p^a chegarem a ser perfeitos Ecclesiaticos, e melhor servirem a mesma Igreja Patriarchal, e taõbem de utilidade a todas as Igrejas do meu Reyno, Seculares e ‘regulares.” (PORTUGAL, 1764, p.1).

Muitos dos músicos portugueses que foram para o Rio de Janeiro, após à transferência da corte para o Brasil, estudaram no Real Seminário de Música da Patriarcal e se tornaram professores de música na cidade. Por isso, torna-se necessária a análise dos Estatutos do Real Seminário da Santa Igreja Patriarcal buscando pistas sobre as estruturas da instituição e seus aspectos organizacionais, didáticos e epistemológicos como forma de apreender as práticas e o pensamento deles decorrentes e possíveis pontes com o contexto musical fluminense⁵⁹ no século XIX.

Destaco a importância de analisar os princípios educacionais calcados nos ideais de formação, cujo virtuosismo e perfeição eram os valores almejados que incidiram no campo da formação musical eclesial e posteriormente, na conservatorial no Rio de Janeiro oitocentista, sobretudo pelo fator de que os métodos e repertórios utilizados no Seminário da Patriarcal serviram de modelo para os professores que atuavam na cidade.

Os estatutos do Seminário da Patriarcal foram estruturados a partir de capítulos que apresentam os direitos e os deveres dos agentes presentes na instituição como o inspetor, o reitor, o mestre de solfa⁶⁰, o mestre da gramática e vice-reitor, os seminaristas, o hebdomadário e leitor, o porteiro e o refeitoreiro, o alfaiate, o servente da casa, o cozinheiro e o comprador, o servente de cozinha; nos capítulos finais são tratadas questões referentes ao espaço da comedoria e das casas e dos demais assuntos pertinentes, além da distribuição das horas conforme os tempos, ou seja, as atividades eram divididas a partir de ciclos, de acordo com as estações do ano⁶¹.

A exigência do conhecimento musical por parte dos integrantes da administração da instituição chama a atenção. As atribuições do Inspector do Seminário foram apresentadas no

⁵⁹ O termo “fluminense” foi utilizado em Decreto de 1783 assinado pelo então vice-rei do Brasil D. Luiz de Vasconcelos, considerado “mais civilizado” para o Rio de Janeiro do que o termo “carioca”, utilizados para designar os habitantes do Rio de Janeiro em razão da cidade ter sido povoada e desenvolvida em torno do Rio da Carioca. Vide Cavalcanti (2004).

⁶⁰ Apesar do Estatuto referir-se ao mestre de solfa no singular, a instituição contava com vários professores de música que lecionavam de forma simultânea. “A constituição de um corpo docente mais alargado e a divisão mais compartimentada das tarefas administrativas e do governo da casa está mais próxima dos conservatórios napolitanos (mesmo tendo em conta que na escola de Lisboa não se ensinavam outros instrumentos além dos de tecla) do que dos modelos de formação dos meninos do coro das Capelas Reais, normalmente asseguradas apenas por um ou dois mestres de música em acumulação com outras funções como sucedia em Espanha, França ou Inglaterra.” (FERNANDES, 2013, p. 29).

⁶¹ Atividades referentes aos meses de janeiro, fevereiro, novembro e dezembro; aos meses de março, abril, setembro, outubro. e por fim, aos meses de maio, junho, julho e agosto. (PORTUGAL, 1764, p. 44-46).

capítulo 1 dos estatutos, tendo como perfil desejável para a função o ser eclesiástico com “inteligência para a música” e além de apresentar “virtudes” que inspirem respeito e autoridade em relação aos demais agentes presentes na instituição⁶² e sempre buscando atender ao bem comum de todos⁶³.

O documento também destaca que quando não houvesse um inspetor nomeado, qualquer pessoa poderia ser enviada para averiguar a situação do Seminário para que se fizesse as diligências necessárias a pedido do monarca a fim de informar-lhe sobre o andamento das atividades e do cumprimento das atribuições descritas nos estatutos. A figura do inspetor funcionava como o principal representante do monarca, cabendo a ele o acompanhamento das atividades do Reitor e dos mestres e quando necessário deveria advertir suas faltas por até duas vezes de forma privada, havendo a terceira incidência o inspetor deveria comunicar ao monarca a situação para providências. Cabia ainda ao inspetor ir ao seminário, no primeiro domingo ou em dia santo de todos os meses, verificar o livro de contas dos gastos que o Reitor realizou no mês anterior, com recomendação de que evitassem os supérfluos, as faltas e as desordens; desta forma, estando as “contas certas”, o inspetor em conjunto com o reitor assinava o documento, que tinha a função de relatório mensal. Outro ponto interessante que destaco refere-se a recomendação ao inspetor que deveria divulgar a sua abertura para conhecer as queixas de todos, no mesmo dia ou em qualquer outro que estivesse presente na instituição. Desta forma, era incentivado a todos que tivessem “coisas a dizer”, o reitor, os mestres, os seminaristas e os familiares, marcassem audiência com o inspetor que deveria atendê-los de forma particular, examinando com cautela e prudência o motivo da queixa, buscando “remediar tudo sem distúrbio”. Porém sendo falsa a comunicação, o inspetor deveria “reprender o queixoso” ou “castigar a proporção do sujeito”, não obtendo êxito no caso, o inspetor como providência daria parte ao monarca sobre o ocorrido. (PORTUGAL, 1764, p. 3).

Ressalto ainda a não inclusão dos vassallos mais subalternos como o hebdomadário leitor, o porteiro, o refeitoreiro, o alfaiate, o servente da casa, o cozinheiro e comprador e o

⁶² “Nº 1º - Haverá hum Inspector nomeado por mim, que seja Ecclesiastico com intelligencia de Musica, ornado de virtudes de respeito e authority, a quem o Reitor, Mestres, e Seminaristas, Serventes, e mais pessoas respectivas ao Seminário, tenham aquella sogeição, e obediência como pessoa destinada por mim p^a para a boa administração do dito Seminário.” (PORTUGAL, 1764, p. 2).

⁶³ Nº 2º - O inspetor deverá ir pelo menos uma vez cada semana ao Seminário, “p^a melhor se capacitar e conhecer as pessoas dele cumprem as suas obrigações, com zelo, actividade, e cuidado devido, ou só se interessão no seu comodo, e conveniência, sem atenderem ao meu serviço, e bem commum do Seminario.” (PORTUGAL, 1764, p. 2-3).

servente de cozinha que não foram mencionados no item sobre serem candidatos a fala ao inspetor e de apresentar-lhe possíveis queixas.

Sobre a seleção dos seminaristas, a condução do processo era chefiada pelo inspetor que cuidava da “eleição dos candidatos a seminaristas”, cuja composição da comissão avaliadora deveriam ser convidados o Reitor, o Mestre de Solfa ou “mais pessoas inteligentes” para dizerem “o que entenderem”, a partir de critérios de avaliação no que diz respeito a voz do candidato que deveria ser “clara, suave e agudíssima.” Desta forma, o candidato sendo aprovado o inspetor deveria incumbir o Reitor de investigar sobre sua pureza de sangue e se seus pais exerciam ocupações indignas, além de apresentar a idade relatada na certidão de batismo reconhecida, após o Reitor apresentar o resultado das diligências ao monarca, não constando informação que pudesse macular a honra do candidato, este contaria com o real beneplácito para somente então, receber a “graça” de pertencer ao corpo discente do real seminário⁶⁴. A pureza de sangue e a boa procedência familiar eram requisitos exigidos e marcavam a estrutura social e jurídica da nobreza portuguesa, sendo a boa linhagem um dos quesitos de distinção para o recebimento de títulos e mercês.

A idade exigida para a admissão dos seminaristas era de até 8 anos, tendo como pré-requisito o conhecimento de solfa para realizar o exame de voz e que soubesse ler e escrever suficientemente. Porém, a exceção à regra se dava quando um candidato com idade superior a 8 anos mas que tivesse “ciência superabundante à idade” se apresentava e pelas qualidades excepcionais era aceito, cuidando-se para que a idade de candidatos com esse perfil não excedesse os 10 anos⁶⁵ e estes em igualdade aos filhos dos criados reais. Outro ponto curioso e que destaque referia-se aos meninos castrados que apresentavam boas vozes, soprano ou alto, e por isso tinham a preferência em relação a todos, mesmo que tivessem maior idade, mas que apresentassem suficiência para aprender, sendo observados a sua “limpeza de sangue” e o que

⁶⁴ “Nº 7º - Cuidará na eleição de todos os meninos q’ houverem de entrar p^a o Seminário, p^a cuja aprovação convidará ao Reitor, Mestre de Solfa, ou mais pessoas inteligentes p^a dizerem o que entenderem, e sendo aprovado pelo q’ respeita a voz, q’ será clara, suave, e agudissima incumbirá ao Reitor tire particulares informações da pureza do sangue, a que os Pays não tenham ocupações indignas desta graça e da idade constará por certidão do baptismo reconhecida e apresentadas pelo Reitor as diligências, e entendendo estar nos termos de ser aceito me dará parte p^a haver o meu beneplácito.” (PORTUGAL, 1764, p. 4).

⁶⁵ Fernandes (2013) em *Análise dos Livros de Admissões* encontrou registos em que se admitiu alunos mais novos com 7 anos e um grupo considerável de entrada de meninos mais velhos com idades entre 10 e 12 anos; e ainda encontraram-se “casos excepcionais com idade superior, cujo ingresso era justificado pelos conhecimentos anteriores oi pela circunstância da castração.” (FERNANDES, 2013, p. 50).

dizia respeito às atividades dos pais (PORTUGAL, 1764, p. 4). O número de seminaristas e o tempo que deveriam permanecer na instituição eram de arbítrio do Rei.

O capítulo seguinte dos Estatutos trata das atribuições do Reitor que deveria ser presbítero secular, apresentando “capacidade, madureza, bom procedimento, prudência, modéstia, zelo, e economia”, qualidades necessárias para o bom regime e educação dos Seminaristas. Assim como o inspetor, o reitor deveria ter conhecimentos musicais para ter condições de acompanhar o trabalho do mestre no cumprimento das suas obrigações, bem como, os seminaristas nos seus estudos, evitando enganos de ordem musical. O acompanhamento próximo de todas as atividades cotidianas no Seminário era uma atribuição do reitor, que não deveria se ausentar do seminário. Caso houvesse necessidade da saída deveria repassar as obrigações para o vice-reitor, função desempenhada pelo mestre da gramática, não devendo dormir fora do seminário, somente por motivos urgentes e com autorização do inspetor e a ausência por tempo considerável somente com autorização do próprio Rei. Da mesma forma, cabia ao Reitor relatar o estado da casa para o Instrutor, zelando e vigiando as atividades dos Mestres e Seminaristas para que estes se tornassem peritos em Música, Gramática, leitura e escrita e Órgão. Não cabia ao Reitor a atribuição de aceitar seminaristas e só fazia parte da comissão avaliadora, ou seja, só assistia aos exames ao lado dos mestres de solfa e demais componentes da banca se assim o Inspector determinasse (PORTUGAL, 1764, p. 5). Destarte, fica claro que o “homem de confiança” do monarca era o inspetor, que seria uma espécie de olhos e ouvidos reais, cabendo ao Reitor se ocupar das atividades corriqueiras do seminário sem poder decisório.

Sendo assim, cabia ao reitor à recepção dos seminaristas preenchendo no livro de Registro os dados contidos nas certidões “de idade” e todas as informações referentes aos novos ingressantes, observadas a pureza de sangue, entregando o uniforme do seminário, remetendo as roupas com que vieram vestidos para sua família. Não era aceito o recebimento de qualquer propina ou que se fizesse gasto algum com o Seminário. Após a primeira recepção, cada seminarista era entregue a outro mais antigo que seria o seu Decurião, ou seja, aquele que deveria cuidar do neófito, ensinando-lhe as obrigações e estilo da casa. (PORTUGAL, 1764, p. 6).

Desta forma, cabiam as tarefas corriqueiras ao reitor como a nomeação de um seminarista mais antigo para o oratório; a educação dos seminaristas nas obrigações católicas e na política civil, cuidando para que os mesmos confessassem todos os meses pelo menos uma vez e que participassem das festas principais de Cristo; o acompanhamento do Ofício das N.S.^{as}

rezas e das orações dos seminaristas, ao lado do vice-reitor para conduzir a boa disciplina e a educação aos seminaristas; o proferimento de missas para os seminaristas de forma alternada com o mestre da Gramática. (PORTUGAL, 1764, p. 6).

Um dado interessante pode ser observado no que se refere às refeições, que deveriam ser as mesmas para todos, exceto devido alguma enfermidade. Assim, era atribuição do Reitor jantar e cear juntamente com o Mestre de Gramática no refeitório com os Seminaristas, com a recomendação de que não se poderia faltar, “somente por motivo de enfermidade ou negócio urgente”, zelando para que as refeições fossem servidas nas mesmas horas e com porções suficientes. A benção das mesas conforme rito Romano e as leituras do Velho ou Novo Testamento também eram realizadas no local conforme os dias e necessidades. Não eram permitidos hóspedes de forma alguma, nem mesmo parentes do Reitor ou de outra pessoa qualquer, além disso, não era permitido a ninguém jantar, cear, muitos menos pernoitar sem ordem expressa do Rei. (PORTUGAL, 1764, p. 7-8).

Sobre as atribuições do mestre de solfa, inicialmente é possível notar o grau de importância dada ao cargo já que a atribuição de escolha para a função era exercida pelo próprio Monarca. O candidato ao posto deveria ser Presbítero Secular e ter o conhecimento necessário de música, equilibrando os saberes práticos e teóricos, além de ser compositor de “gosto e fundamento” e ainda tocar órgão e “acompanhar tudo muito preciso” para ensinar e presidir as aulas. Além dos requisitos de ordem religiosa e técnico-musical, o candidato deveria ter bons costumes, ser agradável e prudente. Os candidatos que fossem alunos egressos do seminário teriam preferência a outros de iguais habilidades e aptidões. Não havendo presbítero que preenchesse os requisitos necessários para a função, poderia ser escolhido algum secular português, ou estrangeiro com “vantagem em prendas” que ganharia o ordenado estipulado pelo monarca segundo seu merecimento. (PORTUGAL, 1764, p. 19).

Era atribuição do mestre de solfa ensinar aos seminaristas “música e a cantar bem”, mas quando perceberem maior destreza por parte de algum aluno, se lhe parecesse conveniente poderia ensinar-lhe “contraponto, tocar órgão e acompanhar”; desta forma, os discípulos adiantados poderiam servir a Igreja usando seus préstimos. Ao mestre de solfa caberia ainda, ministrar aula para todos que quisessem aprender solfa ou aperfeiçoarem-se neste arte em benefício do bem comum (PORTUGAL, 1764, p. 19). Cabia também ao mestre de solfa eleger para a função de decuriões os seminaristas mais adiantados para tomar lições dos discípulos

externos⁶⁶; propor ao reitor os melhores afinadores de instrumentos, além de indicar os seminaristas aptos a cantar na Patriarcal caso o Reitor não soubesse música (PORTUGAL, 1764, p. 19), nas ocasiões previstas, sendo proibidos de cantar fora do calendário previsto.

Diferentemente do Reitor e do Mestre de Gramática, o Mestre de Solfa não residia no seminário e não poderiam faltar as aulas sem razão urgente. Da mesma forma, não poderia sair do seminário sem a licença do Inspector e em caso de ausência por determinado tempo somente poderia ser concedida pelo rei, na sua impossibilidade, pelo reitor. A carga horária das aulas ministradas por este mestre era dividida entre os turnos matutino e vespertino, sendo que pela manhã as aulas eram exclusivas aos seminaristas e a tarde as pessoas externas ao seminário poderiam frequentar as aulas. Desta forma, cabia ao mestre de solfa planejar as aulas distribuindo, como melhor lhe parecia, as atividades para a lição da solfa e a cantar bem, para compostura, para tocar órgão e acompanhar, e principalmente para o exercício de canto de Órgão ou de estante. (PORTUGAL, 1764, p. 21).

Os estatutos previam para o mestre de solfa uma classe provida de solfejos para todas as vozes como “Árias, Música de Órgão e Capella, acompanhamentos e sonatas”. Poderia ainda comunicar ao Reitor novas necessidades para que a “só se dirija à perfeição desta arte”⁶⁷. No que diz respeito a disciplina em sala de aula, o mestre deveria evitar conversas, alcunhas e a saída externa de qualquer seminarista, que só poderia ser permitida por causa urgente acompanhado de dois outros seminaristas quando não julgasse conveniente a saída individual do discípulo. (PORTUGAL, 1764, p. 20-21).

A austeridade em relação à disciplina é constatada em variados momentos dos estatutos. A disciplina rígida e o controle sobre os passos dos seminaristas eram bases para a educação dos jovens seminaristas⁶⁸. Os castigos impostos aos seminaristas por suas faltas nas obrigações deveriam ser realizados pelo arbítrio do reitor com prudência e caridade. Porém, se algum seminarista insistisse na falta ou se ainda praticasse crime que merecesse permanecer na

⁶⁶ De acordo com Fernandes (2013, p.30), este sistema era idêntico ao dos conservatórios napolitanos, onde os decuriões eram designados por "*mastricelli*".

⁶⁷ A descrição do espaço físico das salas de aula são descritos nos seguintes termos: “Nº 3º - Duas cazas, outras grandes p^a Aulas cada uma com seu cravo, guarnecidas com o preciso p^a o ensino e excercício de Musica, não só dos Seminaristas, mas p^a todos q seguirem, esta arte; em huma destas aulas haverá tão bem hum Orgão p^a os exercícios communs, e a outra aula servirá tãobem p^a se darem as lições de gramatica.” (PORTUGAL, 1764, p. 40-41).

⁶⁸ “Nº 4º - Terão devido respeito aos seus superiores, Ministros da Igreja e pessoas de distinção e faltando a este serão castigados pela primeira, e segunda vez conforme a distinção e pela terceira serão expulços do Seminario como tão bem se procederem mal.” (PORTUGAL, 1764, p. 24).

casa de castigo, o mesmo deveria ser trancado nela pelos dias e na proporção que lhe parecer. Após de trancada a porta, a chave seria arrecadada e somente com presença do reitor a casa de castigo poderia ser aberta. Outro dado interessante que também destaco se refere ao fato de que não era permitido ao reitor castigar os alunos pelas faltas cometidas nas aulas dos Mestres, quando a falta ocorria no ambiente da sala de aula somente eles poderiam fazê-lo (PORTUGAL, 1764, p. 8). Destarte, o mestre de solfa não poderia corrigir os defeitos dos seminaristas que observasse fora da aula, somente o Reitor poderia fazê-lo conforme foi mencionado. (PORTUGAL, 1764, p. 21).

Os horários rígidos, praticamente cronometrados, são descritos de forma precisa nos estatutos⁶⁹. As questões sobre o cuidado com a limpeza pessoal⁷⁰ e de zelo pela rouparia por parte dos seminaristas, resguardando as roupas brancas e cuidando dos vestidos interiores e exteriores, são exaustivamente detalhados como forma de garantir a ordem e a disciplina, não deixando margem para dúvidas⁷¹.

A proibição de uso de coisas que remetem ao luxo e aos divertimentos foi destacada nos estatutos, remetendo a simplicidade e a austeridade que deveriam conduzir a vida religiosa⁷². Igualmente eram observadas as condutas no vestir e no se portar no interior do seminário, a fim de preservação da compostura e decência é verificada na proibição da circulação na área externa aos quartos, tanto o mestre de gramática quanto os seminaristas usando “somente meias brancas, chinelas e as carapuças”, mas sim compostos com chimarra⁷³

⁶⁹ “Nº 11º - Logo q se levantarem comporão as suas camas, rezarão saudações Angélicas, nos próprios lugares, e mais alguma breve devoção se tiverem tempo, e passado hum quarto sairão todos dos cubículos para a caza de estudo, onde sobre as suas mesas se pentearão com o pente fino, e logo todos juntos se irão lavar, gastando nestas couzas outro quarto, e lavados irão para o Oratório fazer o q adiante se determina na repetição das horas.” (PORTUGAL, 1764, p. 26).

⁷⁰ “Nº 10º - Andaram sempre compostos, e com todo o aceio, trazendo cabelos curtos, e sem topetes, nem cabeleiras, salvo por cauza de moléstia grave (...)” (PORTUGAL, 1764, p. 26).

⁷¹ “Nº 13º - Todos Sábados depois da cea irão à rouparia buscar a sua roupa lavada e no Domingo pela manham quando forem se lavar levarão a suja atadas por lenços p^a a mesma caza: se pela manhã necessitarem de alguma roupa mais darão parte ao Reitor p^a este ver a tal necessidade a q. dará providencia.” (PORTUGAL, 1764, p. 27).

⁷² “Nº 14º - Não uzarão de cousa alguma de seda, ouro ou prata, nem de punhos de cambraia nem de botões q não sejão de linha, nem nos calções ligas, nem com sigo devem trazer cheiros, faças cestas nem ainda nos quartos, nem outras prohibidas, nem jogarão jogarão jogos de cartas e dados dos prohibidos, nem a dinheiro, nem com sigo o devem trazer, se tiverem algum darão a guardar ao Reitor, q lho arrecadará em hum depozito a vista dos mesmos seminaristas, aos quaes lhes será só lícito terem nas suas gavetas algum canivete, e navalha sem pontas, thezourinha, pente fino, e outro de desempear; espelho pequeno p^a concertarem o cabeção, ou volta.” (PORTUGAL, 1764, p. 27).

⁷³ Batina leve e simples.

e se quiserem usar barretes⁷⁴ devem ser a do clerical (PORTUGAL, 1764, p. 9-10). Um dado curioso refere-se ao fato de que os seminaristas eram proibidos de andarem sozinhos ou separados uns dos outros⁷⁵.

A comunicação interna e externa era igualmente vigiada, os seminaristas não poderiam conversar uns com os outros na hora dos estudos e na hora do recreio não poderiam se falar em particular ou em segredo nem entrar uns nos quartos dos outros. Da mesma forma, não era permitida a comunicação com nenhuma pessoa externa ao seminário, nem mesmo com os seus familiares sem a licença do Reitor. (PORTUGAL, 1764, p. 27-28).

Apesar da rigidez das regras constantes nos estatutos era permitido aos seminaristas entrar com representação contra o Reitor junto ao Inspector caso julgarem que o mesmo esteja lhe faltando com alguma coisa ou sendo áspero em demasiado. Este direito era estendido aos mestres. (PORTUGAL, 1764, p. 28).

A função de Sacristão do Oratório particular da casa era designada para um seminarista que deveria cuidar com zelo e limpeza a todos os objetos relacionados a sacristia. Da mesma forma, a função de Hebdomadário⁷⁶ e Leitor eram exercidas por todos os seminaristas capazes de desempenhá-las, durante uma semana.

Era dever dos seminaristas estudar com cuidado a música, após demonstrarem destreza na iniciação, estudavam contraponto e somente depois o Órgão. Da mesma forma, quando aprendessem a ler e a escrever com suficiência, iniciavam os estudos gramaticais (PORTUGAL, 1764, p. 24). Destarte, a distribuição das práticas musicais e dos princípios teóricos eram divididos a partir dos exercícios de solfejo, do contraponto e das práticas de instrumentos de tecla.

A descrição de todos os horários de cada atividade, incluindo obviamente os das aulas e os dos estudos⁷⁷, de forma minuciosa nos estatutos, demonstra a estrutura de funcionamento do seminário e de certa forma apresenta seu currículo. A partir dos horários das atividades

⁷⁴ Cobertura de tecido flexível que se ajusta facilmente à cabeça e termina em ponta que pende para trás ou para o lado.

⁷⁵ “Nº 12º - A maior assistência dos mesmos será na каза de estudos, e saindo della pª algum acto de Comunidade irão a dois e dois em silencio, e nunca andarão separados, e sendo preciso, será com licença do mais antigo.” (PORTUGAL, 1764, p. 26-27).

⁷⁶ Hebdomadario do semanário, do jornal e do periódico.

⁷⁷ “Nº 6º - (...) E terão depois de cea huma decúria na casa de estudos coinventando huns com outros nas matérias da sua profissão q nas segundas, quartas, e sextas-feiras será nas regras da Muzica, contraponto, e cravo; Nas terças, quintas e sabbados de gramática, e no Domingo da doutrina Christã, perguntando os mais scientes aos menos sabios, e nos dias Santos, ou desocto (sic), farão entresi alguns exercicios de Muzica, recordando taobem as Lições atrazadas, empregando o tempo, q havia de ser de Aulas neste exercicio.” PORTUGAL, 1764, p. 25).

diárias a serem desempenhadas pelos seminaristas expressos no capítulo 15 dos Estatutos, intitulado “Distribuição das horas conforme os tempos”, pude extrair informações referentes a carga horária dedicada ao ensino e estudo musical, como se vê a seguir:

Tabela 1 - Carga horária das atividades musicais do Seminário da Patriarcal

JANEIRO, FEVEREIRO, NOVEMBRO, DEZEMBRO	MARÇO, ABRIL, SETEMBRO, OUTUBRO	MAIO, JUNHO, JULHO, AGOSTO
6h e 30m - levantar	6h - levantar	5 e meia - levantar
8hs - Aula de Musica p ^a todos (30 minutos)	7hs e meia -Estudo de musica (até 8h) (30 minutos)	7 hs - Estudo de musica (até 7h45) (45 minutos)
8hs e meia - Lição de musica até as 10h (1 hora e 30 minutos)	8hs e meia - Lição de musica até as 10h (1 hora e 30 minuto)	8hs e meia - Lição de musica até as 10h (1 hora e 30 minutos)
1h e meia - Estudo de musica para todos até 2h (30 minutos)	1h e meia - Estudo de musica para todos até 2h (30 minutos)	1h e meia - Estudo de musica para todos até 2h30 (1 hora)
2h e meia - Lição de musica (até 5h) - (2h e 30 minutos)	3hs - Lição de musica até 5hs e meia (2h e 30 minutos)	4hs - Lição de musica até 7hs (3 horas)
7h - Estudo de musica para todos até 8h (1 hora)	7h - Estudo de musica para todos até 8h (1 hora)	
Carga Horária Total Música: 6 horas diárias	Carga Horária Total Música: : 6 horas diárias	Carga Horária Total Música: 6 horas e 15 minutos diárias

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos Estatutos do Real Seminário da Santa Igreja Patriarcal (1764) - Cod. 3693 - BNP

Em relação aos métodos, manuais, repertórios, materiais didáticos há poucas referências sobre os métodos de ensino, existindo apenas informações bastante sucintas ou indiretas conforme atesta Fernandes (2013):

As principais linhas orientadoras da formação dos Seminaristas assentavam na aprendizagem da “música e cantar bem” e, numa segunda fase, no domínio do “contraponto, tocar órgão e acompanhar”, conforme consta do cap. III dos *Estatutos* de 1764. Em conjunto com as lições de “solfa” e de canto e com a prática dos instrumentos de tecla (como o órgão, o cava e o clavicórdio), as ocupações diárias dos Seminaristas incluíam “o exercício do canto de órgão, ou de estante”. Este último ponto contemplava a interpretação e a composição como processos complementares da aprendizagem. (FERNANDES, 2013, p. 57).

A partir do Inventário manuscrito datado de 1830, localizado na Biblioteca Nacional de Portugal⁷⁸, acervo base de documentação sobre o Seminário da Patriarcal⁷⁹, pude encontrar a relação de obras utilizadas na instituição classificadas como se vê na tabela abaixo:

Tabela 2: Lista de Peças do Seminário da Patriarcal (1830)

Nº 1)	Relação dos Solfejos e Músicas que faltão (sic);	
Nº 2)	Motetos;	11 Benedictos;
	38 Missas;	13 Sequencias;
	31 PSalmos;	11 Hymnos;
	03 Lotatus;	05 Novenas;
	04 Psalmos;	09 Ladainhas;
	03 Nisi Dominus a 5º;	13 Antiphonas;
	04 Magnificat;	16 Arias Impressas;
	09 Confitebor;	29 Duettos e Terzettas impressos;
	08 Beatus;	40 Arias de Sopranos;
	07 Psalmos;	38 Árias de Tenor;
	03 Psalmos;	35 Árias de Baixo;
	06 Jogos Inteiros;	73 Duettos Terzettos e Quartetos;
	04 Psalmos NULCO.;	-
Methodos Instrumento	08 Livros de Árias;	06 Modinhas Portuguezas;
	11 Livros de Solfejos;	Hymnos Portuguezes;
	20 Livros de Sonatas;	06 Variações e Sinfonias;
	7 Livros de Acompanhar;	20 Hinnos novos do canto de stante;
	03 Livros de Contraponto;	16 Sonatas, Sinfonias e Marchas.
	10 impressos instrumentais;	-

Fonte: Tabela elaborada pela autora a partir do documento M.M. 4987 depositado na BNP

⁷⁸ O documento está armazenado no acervo da BNP sob o código M.M. 4987 e não está disponibilizado no site da biblioteca no formato digitalizado.

⁷⁹ Segundo Fernandes (2013) trata-se do principal acervo sobre o Seminário da Patriarcal.

Neste documento encontra-se após uma espécie de índice as listas de cada obra com o seu nome e o de seu compositor. Na lista de peças do repertório religioso utilizado no Seminário da Patriarcal, dentre as quais destaco a existência de motetos compostos por nomes como David Perez, Antônio Carlos de Seixas, Fortunato Mazziotti, Antônio Leal Moreira, José Joaquim dos Santos e Marcos Antônio Portugal; e no rol das missas estão elevadas obras de Antônio Leal Moreira, Marcos Ant^o Portugal, Simão Portugal, José Joaquim dos Santos, João Cordeiro da Silva, Fortunato Mazziotti, Wolfgang Amadeus Mozart, Niccolò Jommelli, Alessandro Scarlatti e David Perez, dentre outros. Dentre as obras elencadas no campo artístico existem Árias impressas de Vacay, Pacini (sic), Rossini, Mercadante, Meyerbeer, Mortachi, Rossini, Blangini; Árias de Sopranos compostas por Paisiello, Gazaniga, Antônio Leal Moreira, Cimarosa, Borghi, Pleyel, Jerônimo Lima, Boemo, Camillo Cabral, Bertoni, Fioravanti, Zingarelli, Mozarte (*Non piu di fiori*), Rosinim Bianchi, Marinelli, Marcos Portugal. Necessário se faz destacar que os compositores aqui realçados foram conhecidos no Brasil, inclusive alguns deles estiveram no Rio de Janeiro após a transferência da corte para o Brasil como Fortunato Mazziotti⁸⁰, os irmãos Marcos e Simão Portugal⁸¹, músicos ativos na cena musical fluminense.

Destaco a seção que traz a relação das obras para fins didáticos onde pode-se encontrar livros de solfejos, técnica vocal, acompanhamento, contraponto, voz, instrumentos, impressos instrumentais, que destaco na tabela a seguir:

⁸⁰ Fortunato Mazziotti, pertencente a uma família de músicos, chegou ao Brasil em 1810. Músico da Real/Imperial Capela, foi um agente influente no Campo de produção musical do Rio de Janeiro no século XIX. Foi Mestre da Imperial Capela, professor dos infantas da Casa de Bragança e de D. Pedro II, do Imperial Conservatório e compositor de diversas obras.

⁸¹ Os irmãos Marcos e Simão Portugal desembarcaram no Rio de Janeiro em 1811. O compositor português Marcos Antônio Portugal é considerado o mais famoso compositor luso-brasileiro de todos os tempos (Verbete Caravelas), cuja formação se deu no Seminário Patriarcal de Lisboa e posteriormente como bolsista da coroa portuguesa em Nápoles, e ao chegar à cidade foi nomeado Mestre da Real Capela do Rio de Janeiro. Exerceu além da atividade composicional, as funções de organista, maestro e professor de música. Marcos Portugal ao lado de José Maurício Nunes Garcia e Sigismund Neukomm são considerados como as três figuras expoentes do campo musical nas três primeiras décadas dos oitocentos na cena musical fluminense.

Tabela 3 - Livros Didáticos para Solfejo e Voz do Seminário da Patriarcal

Autor	Título	Classificação
José Mimico	<i>La Festa d'Amore</i>	Livros de Árias
Antônio Leal Moreira	<i>Artemizia parte 1^a</i>	Livros de Árias
Antônio Leal Moreira	<i>Artemizia parte 2^a</i>	Livros de Árias
Nicolao Jomelli	<i>Arias de Soprano</i>	Livros de Árias
Franco Durante	<i>Duetos de Soprano e Alto</i>	Livros de Árias
Scarlate (sic)	<i>Cantatas de Soprano</i>	Livros de Árias
Antônio Teixeira	<i>Cantatas a 3</i>	Livros de Árias
Antônio Teixeira	<i>De Contralto</i>	Livros de Solfejos
Francisco Ignácio Solano	<i>Princípios Elementares de Cantar</i>	Livros de Solfejos
Afrile (?)	<i>36 Solfeijos (sic) de Soprano</i>	Livros de Solfejos
Jº Jorge;	<i>2º de Soprano</i>	Livros de Solfejos
David Perez	<i>Regras de Firmar a Voz de 1º de Soprano</i>	Livros de Solfejos
	<i>Solfeijos (Sic) de Soprano</i>	Livros de Solfejos
David Perez	<i>Duetos de 2 Sopranos</i>	Livros de Solfejos
Rodolfo	<i>Novo método</i>	Livros de Solfejos
Pe. Martine	<i>Solfejos d'Soprano</i>	Livros de Solfejos
Vários Authores	<i>Solfejos d'Italia de</i>	Livros de Solfejos
		Livros de Sonatas N. 1- 20 (citar);

Fonte: Tabela elaborada pela autora a partir do Manuscrito M.M. 4987 depositado na BNP

A lista de Livros didáticos para Solfejo e Voz é composta, a grosso modo, por músicos portugueses com destaque para Antonio Leal Moreira, e italianos como Scarlatti, pertencente à Escola de Roma, David Perez e Nicolo Jommelli, pertencentes à Escola Napolitana, todos atuantes em Lisboa no século XVIII.

Tabela 4 - Livros Didáticos para Acompanhamento e Contraponto do Seminário da Patriarcal

Autor	Título	Classificação
José Joaquim dos Santos	Livro 1º	Livros de acompanhar
	Livro 2º	Livros de acompanhar
David Perez	Livro 3º	Livros de acompanhar
Defontumace	Livro 4	Livros de acompanhar
	Livro 5º	Livros de acompanhar
Sala (?)	Livro 6º	Livros de acompanhar
De. ? Andree Basilli	Livro 7º	
Eleuterio Franco Lial (sic)	<i>Princípios</i>	Livros de Contraponto
Sala	<i>Princípios</i>	Livros de Contraponto
Langle	<i>Princípios</i>	Livros de Contraponto

Fonte: Tabela elaborada pela autora a partir do Manuscrito M.M. 4987 depositado na BNP

Abaixo dos livros de Contraponto encontra-se no documento menção às *Fugas* de Bach e aos *Estudos* de Cramer; 5) Impressos Instrumentais de Bernard Rornberg, Allessandro Ralla, G. B. Viotte, Berbigner, Giuseooe Ruffener, Petri Sasi, Francesco Gerardi Kuchembuck, j. G. Arnauldo ?, Franc Huchenluc, Giovani Paisello; 6) Modinhas Portuguezas de João Evangelista da Costa e de Joaquim José da Costa; 7) Hynnos Portuguezes de Joaquim José da Costa J. J. J. da Costa e J. Marques e ?; 8) Variações e Sinfonias: *Introdução e Variações e Thema e 5 Variações* de Joaquim José da Costa; *Os Sonhos d'elizia com Variações* de Mozarte (Sic); *Sinfonia, o Turco em Itália e Lírico Contradança* de Rossini; *Regras de Acompanhar* de J. do Espírito Santo.

No período em que ocorreram as Invasões Francesas, o deslocamento da corte portuguesa para o Brasil e a Guerra Peninsular, período compreendido entre final de 1807 a 1814⁸², Portugal sofreu variados impactos decorrentes do contexto político instalado incidindo em uma em uma forte quebra na instituição durante os anos de 1808 a 1814, período em que não se admitiram novos alunos, chegando inclusive fechar temporariamente suas portas até o retorno do monarca do Brasil, D. João VI em 1821 (FERNANDES, 2013).

Diante deste contexto, foi estabelecido o fechamento do Seminário Patriarcal via ordem legal de 2 de maio de 1822, o que veio acontecer somente no ano de 1833. Com a criação da Aula de Música na Casa da Pia, por decreto de 23 de dezembro do mesmo ano, os professores que atuavam no seminário foram transferidos para esta nova instituição de ensino, que serviu de base para o futuro Conservatório de Música de Lisboa (ARTIAGA, 2007; ROSA, 2009), criado por D. Maria três anos mais tarde.

É notável a influência francesa no gosto e para o ensino musical se oficializa, ofuscando a influência italiana até então, dominante na música luso-brasileira. Em 1824 foram publicados novos estatutos, pelos quais o sistema de ensino musical sofreu atualização, havendo a incorporação de aulas de instrumentos de sopros e de cordas, que até então estiveram à margem do circuito oficial do ensino musical português (FERNANDES, 2013, p. 12). No mesmo ano, o Real Seminário de Música passou a ser considerado estabelecimento de utilidade pública via Decreto de 3 de novembro de 1824. Paralelamente às reformas do Seminário da Patriarcal, foram implementadas outras ações para a atualização do sistema musical português de acordo com as novas demandas da sociedade que cada vez mais era influenciada pelas ideias liberais e conseqüentemente, a desvinculação do sistema de ensino público no âmbito das igrejas.

Em 1822, João Domingos Bomtempo foi incumbido da elaboração de um projeto para o estabelecimento de ensino de música vocal e instrumental, a partir do modelo proposto pelo Conservatório de Paris, que se concretizaria na criação do primeiro Conservatório de Música de Lisboa em 5 de maio de 1835. A partir do triunfo das ideias liberais, o Real Seminário de Música é extinto pelo decreto de 4 de fevereiro de 1834 que também extingue a Santa Igreja Patriarcal de Lisboa, sendo restabelecida e organizada a Sé Arquiepiscopal da Província da Extremadura. De acordo com Fernandes (2013), com a criação do Conservatório de

⁸² Fernandes (2013), op. cit., p.25, destaca o período com aquele que como compreende os anos entre 1808 a 1814, porém, acredito ser mais preciso datar o início como aquele iniciado com a chegada do exército francês, em Portugal no ano de 1807.

Música de Lisboa, o ensino de música passou para a esfera laica, porém, grande parte do corpo docente do antigo seminário foi mantida, bem como, algumas das suas metodologias.

Apesar de ter sido por vezes caracterizado como antiquado pela historiografia musical e por algumas vozes críticas dos séculos XIX e XX, o ensino fornecido pelo Real Seminário de Música da Patriarcal possuía um nível elevado, correspondente aos requisitos da vida musical portuguesa da época. Partilhava tendências com instituições tão prestigiadas como os conservatórios napolitanos e uma certa abertura a novas tendências da linguagem musical, contou com métodos próprios de assinalável qualidade desenvolvidos por alguns dos seus Mestres e por compositores do seu círculo próximo e garantiu uma formação sólida a dezenas de profissionais. A substituição do Seminário Patriarcal pelo Conservatório de Música em 1835 representou uma mudança muito menos radical do que poderia parecer, tendo-se operado mais ao ave de forma do que conteúdo. Com a exceção de João Domingos Bomtempo, o corpo docente era formado por antigos Mestres do Real Seminário da Patriarcal e uma parte substancial dos seus métodos e do material didático transitou para a nova instituição (FERNANDES, 2013, p.89).

Em decorrência do grande fluxo de músicos portugueses transferidos para o Brasil, além dos outros de diversas nacionalidades, sobretudo a italiana, muitos destes músicos lusitanos foram alunos e/ou professores do Seminário Patriarcal de Lisboa. Por consequência, a estrutura do ensino do seminário, bem como, metodologia e repertório provavelmente foram utilizados ou serviram de modelos para o ensino musical no contexto brasileiro nos séculos XVIII e XIX, sobretudo até a criação do Imperial Conservatório de Música, seguindo o modelo francês. O método utilizado por Salvador José⁸³, professor do grande compositor brasileiro José Maurício Nunes Garcia⁸⁴, provavelmente teve influência da metodologia e do repertório do Seminário da Patriarcal. Analisando o inventário *post mortem* o qual está descrita dentre a relação patrimonial que conta com uma lista de instrumentos e obras musicais (vide Tabela 5 a seguir), pode-se ver obras de compositores portugueses como Antônio Leal Moreira, Antônio Teixeira, João de Souza Carvalho⁸⁵, João Cordeiro da Silva, dentre outros, de italianos com

⁸³ Salvador José de Almeida e Faria, nasceu em Cachoeira do Campo - MG, por volta de 1732 (MATTOS, 1997) e faleceu em 12 de abril de 1799 (CAVALCANTI, 1997). Foi um professor de música ativo na cidade do Rio de Janeiro e um dos fundadores da Irmandade Santa Cecília e sua assinatura consta no Termo de compromisso para o Registro do Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem e Partir Santa Cecília, assinado por seus membros no dia 03 de julho de 1784.(ANDRADE, 1967a).

⁸⁴ Quando da morte de Salvador José, o padre José Maurício estava com 32 anos.

⁸⁵ João de Souza Carvalho (1745-1798) foi bolsista e depois professor do Seminário da Patriarcal que por sua vez formou uma geração de compositores ao estilo napolitano como Antônio Leal Moreira (1758-1819), Marcos Portugal (1762-1830) e João Domingos Bomtempo (1775-1842).

destaque para David Perez, Nicolau Jommelli, expoentes da escola napolitana que atuaram diretamente na corte portuguesa em Lisboa como mestre-de-capela da Patriarcal no período Josefino.

Tabela 5 - Livros Didáticos para Acompanhamento e Contraponto Inventário Salvador José

COMPOSITOR	OBRA E VALOR AFERIDO
André Gomes da Silva	Credo (0\$400); Memento Antifonal Clementíssima (0\$400); Missa (0\$400); Missa (1\$200); Ofício de Defunto - Missa Sequencia (3\$200); Salmo - <i>Laudate Pueri</i> (0\$600); Salmo - <i>Magnificat</i> (0\$800); <i>Stabat Mater</i> (1\$560).
Antônio Leal Moreira	Credo, a oito (1\$200); Credo Pequeno (0\$300); Missa para duas orquestras (4\$800); Missa pequena (1\$600); Missa da Paixão (0\$900); Missa do Provedor (0\$900); Novena de Santana e duas Jaculatórias (0\$200); Salmo <i>Dixit dominus</i> (1\$000); <i>Salutares hostis</i> (0\$300); <i>Te Deum</i> a oito dobrado com o <i>Salutaris hostia</i> (0\$800); <i>Te Deum</i> alternativa (0\$500).
Frei Antônio do Rosário	<i>Stabat Mater</i> (1\$280).
Antônio Teixeira	<i>Te Deum</i> a oito (2\$560); partitura (1\$280).
David Peres	Credo (0\$600); <i>Libera me</i> , a oito (0\$300); Memento a oito (0\$200); Missa dos defuntos (0\$800); salmo <i>Lauda Jerusalem</i> (0\$160); <i>Sequentia</i> pela rei da Polônia (0\$300).
Padre João Álvares Frovo	<i>Invintatorio</i> (0\$600)
João Cordeira da Silva	Credo, a cinco (0\$900); salmo <i>Confiteor</i> (0\$160); Salmo <i>Beatus vir</i> (0\$200); Salmo <i>Laudate Dominum</i> (0\$160).
João de Souza Carvalho	Missa (2\$500); Salmo <i>Laudate pueri</i> (1\$00)
José Joaquim dos Santos	Credo (0\$400); Missa (0\$500); Missa (0\$400); Salmo - <i>Lauda Jerusalem</i> (0\$400); Salmo <i>Nisi dominus</i> (0\$400); Salmo <i>Nisi dominus laetatus sum</i> (0\$400); salmo <i>Magnificat</i> (0\$400); <i>Te Deum</i> (0\$200).
José Maurício Nunes Garcia	Credo (0\$200); <i>Domine adjunvandum</i> (0\$400); <i>Domine</i> do príncipe de Santa Cruz (0\$200); invitatório (0\$800); Missa Pequena (0\$400); Ofício de Defunto (1\$600); cinco quartetos e um trito (0\$600); salmo <i>Dixit</i> (0\$600); Salmo <i>Magnificat</i> (0\$100); salmo de <i>Jeremias Dixit</i> (0\$600); <i>Te Deum</i> (2\$560); <i>Te Deum</i> alternativa, a quadro (0\$600); onze gritos de Nascé (1\$100).
Luciano Xavier Santos	Responsórios do Natal (3\$000)
Frei Manoel de Santo Elias	Dois Credos, a quatro (0\$600); missa (0\$900); duas cópias de missa (1\$200); Missa para Sábado de Santo (0\$500); duas novena de Santana e Jaculatórias (0\$200); <i>Salve Regina</i> (0\$100); <i>Te Deum</i> (0\$800).
Marcos Portugal	Credo (0\$600); missa grande (3\$200); missa pequena (2\$400); missa de trito (0\$600); missa pequena (0\$400).
Galuppi Baldassare	Missa (0\$600)
Gioseffo Bencini	Missa, a oito (0\$500)
Giovan Battista Borghi	Missa, a oito (0\$500)
Giovan Battista Pergolesi	Missa (0\$500); Missa (0\$400); Salmo <i>Confitebus</i> (0\$600); Salmo <i>Laudate pueri</i> (0\$500)
Leonardo Ortensio S. Leo	Credo (0\$400); Missa (0\$400); Salmo <i>Laudate Pueri</i> (0\$160).
Luigi Antonio Sabbantine	Credo (0\$200); Credo da Paixão, a oito (1\$200); missa, a oito (1\$000); missa (0\$500); missa (0\$400); missa de capela, só coro (0\$200); missa de Genero Maria (0\$400).
Nicolau Jommelli	Missa de Defunto (0\$800); <i>Te Deum</i> (0\$300).
Nicolò Piccini	Credo (0\$400); outra cópia de Credo (0\$200); missa (0\$600);
Paolo Orgitano	Missa (0\$800); Salmo <i>Dixit dominus</i> (0\$500)
Tommaso Traetta	<i>Stabat Mater</i> (0\$300); <i>Stabat Mater</i> , hino a Senhora das Dores (0\$100);

Fonte: Tabela elaborada pela autora do Inventário de Salvador José a partir de Cavalcanti (2004)

Segundo Andrade (1967a), Salvador José de Almeida Faria utilizava nas aulas particulares os métodos do Seminário da Patriarcal, o que pode ser comprovado por meio do confronto de lista de peças relacionadas no Inventário da Patriarcal de 1830 e do Inventário de Salvador José onde pode ser constatado o seu contato com o repertório de mestres portugueses e italianos que também eram utilizados na instituição de ensino portuguesa. Da mesma forma, Salvador José, “[...] foi músico familiarizado com as tradições musicais no período áureo da criação setecentista em Minas Gerais, cujas bases teóricas e práticas transferiu ao aluno bem dotado.” (MATTOS, 1997, p. 31). Porém, não há como não reconhecer que as condições criadas pela transferência da corte portuguesa para o Brasil propiciou “[...] novas condições de trabalho propiciando vivência com literatura musical mais atualizada, mas sobretudo a transformação do meio musical após a chegada do príncipe regente de Portugal ao Rio De Janeiro, em 1808, contribuíram para isso.” (MATTOS, 1997, p. 32). Em decorrência disto, o seu aluno mais José Maurício Nunes Garcia pode compor para além do que caracterizava a escola mineira de até então.

Necessário se faz destacar que José Maurício Nunes Garcia, além das atividades como Mestre de Capela, primeiramente da Sé Catedral e depois da Real/Imperial Capela, foi o principal professor de música do Rio de Janeiro do seu tempo, mantendo o curso mais conceituado da cidade na sua casa, na Rua das Marrecas, e tendo sido professor de professores de inúmeros músicos que desenvolveram carreira profissional, dentre eles Francisco Manoel da Silva⁸⁶, que por sua vez teve carreira destacada com instrumentista, cantor, compositor e mestre da Imperial Capela, fundador e presidente da Sociedade Beneficência Musical e um dos fundadores e diretor do Imperial Conservatório. Fica evidente pelo percurso histórico a presença do trabalho pedagógico deste pioneiro do Ensino Musical, ainda pouco conhecido e investigado, que de certa forma, desembocou na criação do primeiro conservatório cuja liderança de Francisco Manoel é indiscutível, sendo este, pupilo do seu principal aluno, José Maurício.

A partir da transferência da família real no Rio de Janeiro, vários dos alunos e professores que tiveram atuação destacada no Seminário da Patriarcal se instalaram na cidade, fortalecendo o campo de produção musical da cidade, como será destacado a seguir.

⁸⁶ Utilizo nesta pesquisa a grafia do seu nome como foi registrado e como aparece nos documentos coevos.

ATO 2

O CAMPO MUSICAL DO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA: O ENCONTRO DA SOCIEDADE DE CORTE COM A SOCIEDADE TROPICAL

Neste capítulo focalizo o campo musical do Rio de Janeiro oitocentista, a partir da figura de D. João VI. Abordo, em um primeiro momento, o contexto social sob o prisma dos acontecimentos históricos relevantes que desembocaram na decisão de partida da corte portuguesa para o Novo Mundo. No segundo momento, destaco os primeiros atos do Príncipe Regente e sua política de investimentos no campo musical.

2.1 O contexto histórico europeu e a tomada de decisão: a transferência corte portuguesa para o Brasil

A transferência da corte portuguesa para o continente americano, em decorrência das guerras napoleônicas, inaugurou um período de acontecimentos que ocasionaram relevantes mudanças estruturais nas esferas política, econômica, social e cultural na até então colônia, e proporcionaram a criação de condições para o processo de emancipação política que desembocou na Independência do Brasil⁸⁷.

⁸⁷ Dias (2005) em “A interiorização da metrópole e os outros” destacou a relevância de 1808 contra a dicotomia metrópole-colônias onde defendeu a ideia de que a transferência da corte para o Brasil “daria início à transformação da colônia em metrópole interiorizada. Seria esta a única solução aceitável para as classes dominantes em meio à insegurança que lhes inspiravam as contradições da sociedade colonial (...)” (DIAS, 2005, p. 19). Segundo a autora, a transferência da corte para o Brasil enraizou os interesses mercantis na Colônia, que já apresentava fluxos comerciais, porém, estes foram acentuados a partir deste marco que criou condições para a futura independência política brasileira. Nesse sentido, a grande ruptura seria 1808 e não 1822, com a Abertura dos Portos e outras medidas que satisfizeram os mercadores, que por sua vez, foram agentes fundamentais para o apoio e a legitimação do processo de Independência. Porém, Monteiro (2010) destaca que este processo ocorreu após “uma coexistência de cerca de 14 anos entre os diversos grupos que constituíam as elites de corte da monarquia e renovadas elites radicadas ou em trânsito pela corte do Rio de Janeiro” (MONTEIRO, 2010, p. 350). Nos primeiros anos na corte no Brasil dois aspectos podem ser destacados: a inflação das honras e mercês da Coroa; e a aproximação ou fusão de elites, tese esta sustentada por Malerba (2000) quando afirma que o processo de estabelecimento da corte no Rio correspondeu a uma “aproximação entre duas elites hegemônicas que se encontraram na capital próxima da colônia: a da sociedade da corte migrada com a família real e os ricos comerciantes da praça do Rio de Janeiro.” (MALERBA, 2000, p. 296-297).

A decisão de partida para o novo continente foi dramática. Com a aproximação das tropas de Napoleão da base territorial da monarquia portuguesa, a cidade de Lisboa, o que mais importava, além da proteção da capital do Reino e sua população, era a preservação do centro de unidade política do reino, ou seja, a integridade física e moral dos membros da família real.

A essa altura, o processo revolucionário francês já havia causado a deposição e a prisão de Luís XVI e de Maria Antonieta, símbolos de uma era de luxo e poder, em 1792 e no ano seguinte, após julgamento e condenação, foram decapitados em praça pública. Os ecos da revolução traziam insegurança e medo que se propagavam por toda a Europa. A iminência de uma invasão francesa em território português, a exemplo do que já ocorria com a Espanha⁸⁸, antiga aliada francesa, sinalizava que a permanência da monarquia em Lisboa, naquele cenário, era um fator de risco para o Estado português. A notícia da invasão francesa nas terras lusitanas já havia sido antecipada por um jornal parisiense que nas vésperas da chegada de Junto a Lisboa estampava que “A Casa de Bragança havia cessado de reinar”, conforme o relato de Graham (1990).

Nesse sentido, a vinda da família real para o Brasil, já pensada por outros monarcas de Portugal⁸⁹, significava acima de tudo a preservação da monarquia portuguesa em variadas esferas, não só na esfera física e moral, mas também no modelo de sociedade construído a partir da maneira como a monarquia portuguesa conduzia suas redes de sociabilidade, seja no campo comercial, seja nos campos administrativo e político.

Naquele momento histórico, um turbilhão de acontecimentos assolou a Europa modificando o quadro de forças que até então dominava o continente e o mundo ocidental, representado pelo sistema político promovido pelas monarquias absolutas. Hobsbawm (2014)

⁸⁸ A Guerra Peninsular foi um fato central que causou uma série de mudanças de ordem política e econômica não somente em território europeu, mas também, provocou a antecipação dos processos de independência dos territórios da América Espanhola e causou o deslocamento da família real para o Brasil. O Rei Carlos IV da Espanha, foi deposto em 19 de março de 1808 e mantido prisioneiro com membros de sua corte no Palácio de Compiègne, a 80 km de Paris pelo regime napoleônico. Vide Schultz (2014, p. 111- 119).

⁸⁹ A vinda da família real para o Brasil já havia sido cogitada em momentos anteriores ao 1808. Conforme atestam Norton (1979) e Peixoto (2008), Martim Afonso de Sousa, organizador da colonização portuguesa de forma sistemática no Brasil, já havia aconselhado o então Rei de Portugal D. João III a transmigrar a Família Real para América como forma de assegurar o domínio das terras e conseqüentemente, a extração e posse de suas riquezas. Devido a vacância deixada pelo desaparecimento de D. Sebastião em 1578 e do curto período do Reinado do Cardeal D. Henrique I, de 1578-1580, após disputas dos descendentes da Casa de Avis, Filipe II da Espanha assume o governo de Portugal e suas colônias, e para acabar de vez por todas das pretensões de D. Catarina de Bragança concorrer ao trono português prometeu elevar o Brasil a Reino independente em seu favor. Em 1647, D. João VI da Casa de Bragança admitiu a Padre Antonio Vieira a traslação da Corte para o Rio de Janeiro receoso da independência portuguesa. No reinado de D. José I, quando a Espanha invadiu Portugal por causa do "Pacto de Família", Pombal chegou a preparar armada para a Família Real e a Corte Portuguesa se deslocarem para o Brasil, o que foi somente realizado por Dom João VI, com respaldo da Inglaterra, em 1807.

aponta que as transformações no mundo no período entre 1789 e 1848, foi a maior desde os tempos ancestrais quando o homem inventou a agricultura, a metalurgia, a escrita, a cidade e o Estado. E estas mudanças foram o resultado de uma dupla revolução, de base franco-britânica, que de acordo com o autor decorreu de movimentos mais complementares do que competitivos: a Revolução Francesa de 1789 e a Revolução Industrial inglesa contemporânea. A primeira revolucionando os âmbitos político e social decorrentes das ideias, dos princípios e dos valores pelos quais a Bastilha foi tomada, inaugurando o período revolucionário francês; a segunda nos âmbitos econômico e tecnológico, o que motivou novas mudanças no campo de trabalho e novos movimentos de ordem social, como Movimento Operário, Socialismo e o Comunismo.

A Revolução Industrial, iniciada no século XVIII, modificou a maneira de produção de mercadorias, tendo como ponto primordial a substituição do processo manufaturado via mão-de-obra humana em algumas etapas da produção para o mecânico via maquinaria. A partir desta mudança no processo de industrialização, variadas transformações foram efetivadas, no campo econômico, cultural e social. A Inglaterra, por esta época, já era um país capitalista, constituído em um modelo de sociedade na qual a sua base está na compra e venda da força de trabalho. O baixo custo da mão de obra dos trabalhadores provenientes dos estratos sociais menos favorecidos, sobretudo de camponeses migrados para as cidades em busca de melhores condições de vida, foi um dos fatores que contribuíram para o grande e rápido processo de desenvolvimento da indústria. Já no século XVIII a França era o maior rival inglês no campo econômico. A Grã Bretanha era mais forte em termos de política externa, motivada pelo interesse mercantilista de venda de seus produtos resultantes do processo de industrialização e que forneceu para o mundo os novos modelos de ferrovias e fábricas, rompendo com as estruturas tradicionais do mundo não europeu (HOBSBAWM, 2014).

O cenário de crise do Antigo Regime, não era exclusivo da França. Neste mesmo período outros países europeus passavam por recessão econômica e crise de ordem política. Apesar da tentativa da monarquia francesa governar para o povo ou nação, por meio do despotismo esclarecido⁹⁰, em voga, sobretudo nos países do leste europeu onde a economia era

⁹⁰ O despotismo esclarecido, difundido na metade do século XVIII, foi um regime que mesclava a exaltação do Estado Monárquico e do poder do rei como soberano com os ideais iluministas de progresso, de reforma e de filantropia, com o objetivo de acelerar o processo de modernização dos países, aumentando o prestígio de seus governantes e enfraquecendo a oposição. O investimento em educação e em saúde, a secularização do Estado enfraquecendo o poderio da Igreja, além da abolição de métodos de tortura são alguns pontos que faziam parte dos planos de governo. Alguns representantes ilustres desta linha reformista Frederico II da Prússia, Catarina II da Rússia, José II da Alemanha, de Portugal D. José I e Marquês de Pombal de Portugal. Vide Hobsbawm (2014).

fraca ou estava em desenvolvimento e a burguesia era inexistente ou sem força política, este expediente não funcionou na França. Os privilégios da nobreza, formada por cerca de 400 mil pessoas que eram isentas de pagar impostos e ainda recebiam tributos feudais por força de lei, contrastavam com a realidade dos 23 milhões de pessoas que formavam a nação francesa. A partir da pressão de setores ligados à burguesia, a monarquia não teve outra opção a não ser a destituição dos nobres de suas responsabilidades políticas e a redução das instituições representativas, desagradando a antiga alta aristocracia, que compunha a mais recente nobreza à época, a *noblesse de robe*, criada para diversos fins, sobretudo os administrativos e os financeiros, diferenciando-se da *noblesse d'épées*, nobreza de espadas, ligada a tradição guerreira. Essas medidas deixaram os estados e as cortes de Justiça muito descontentes. Os nobres eram impedidos, formalmente por lei, de exercerem um ofício ou uma profissão, dito de outra maneira, o ato de trabalhar era considerado degradante, por isso, dependiam da renda de suas propriedades ou casamentos milionários, pensões, presentes e sinecuras da corte. O *status* de nobreza havia se tornado mais caro naquele momento. Apesar do estilo de vida, luxuoso e extravagante de *Versailles* ter sido apontado como primeiro motivo para a crise instalada em decorrência dos problemas financeiros provocados pela monarquia francesa, a falência do Estado francês teve outros motivos, sendo um deles o envolvimento da França na Guerra da Independência norte-americana, motivada por sua antiga rivalidade com a Inglaterra. Hobsbawm (2014) afirma que a Revolução Americana foi a causa direta da falência total do Estado Francês, que, conseqüentemente, desembocou na Revolução Francesa. A queda da monarquia absolutista de forma brutal, não somente tornou-se um símbolo de uma nova ordem de organização social como motivou variados processos de independência e nacionalismo⁹¹.

Hobsbawm (2014) afirma que em 1789 a França era o país mais populoso, com exceção da Rússia, e mais poderoso da Europa Ocidental, sendo que um entre cada cinco europeus era francês. Para o autor, a Revolução Francesa foi uma revolução do seu tempo e se tornou um marco em todos os países do mundo, repercutindo inclusive no mundo islâmico. Suas ideias, de fato, revolucionaram a maneira de pensar a relação Estado-Sociedade e o seu legado para a humanidade é indiscutível. Dessa forma, a França forneceu o vocabulário e temas da política liberal, como a radical-democrática, por meio de seus pensadores, formulando novos

⁹¹ Hobsbawm (2014) destaca que a história no século XIX é também a de reconfiguração das nações após o período napoleônico, o século das “construções de nações”. Após a revolução de 1848 ocorre um retrocesso do liberalismo com o fortalecimento do nacionalismo, fato ocorrido não por meio do desejo das pessoas comuns como se levava a crer, mas pela dinâmica própria do capital.

códigos legais, modelos de organização técnica e científica, além de novos conceitos como nação e nacionalismo. Das cores de sua bandeira que originaram outras tricolores de nações emergentes tornando-se símbolo de uma nova era aos conceitos que formaram o pensamento tanto da política liberal quanto da radical-democrática, tudo passava pela França. A política europeia e mesmo mundial entre os anos de 1789 a 1917 se mostrou como lutas em favor ou contra os ideais propagados no período, sobretudo os proclamados no ano de 1789 e os de 1793.

A *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* foi elaborada na Assembleia Nacional realizada em agosto de 1789, após a tomada da Bastilha, em formato de carta, e estabeleceu os princípios que balizariam a primeira Constituição francesa publicada em 1791. O documento é uma ode aos ideais burgueses, constituídos e disseminados pelos movimentos que conhecemos como Iluminismo, Enciclopedismo e Liberalismo. A influência e o legado do documento foram determinantes para a estrutura de uma nova ordem na Europa. Os princípios expostos no documento ressoaram em várias esferas e tem em seu preâmbulo os seguintes dizeres:

Os representantes do povo francês, constituídos em Assembleia Nacional, considerando que a ignorância, o esquecimento ou o desprezo dos direitos do homem são as únicas causas das desgraças públicas e da corrupção dos Governos, resolveram expor em declaração solene os direitos naturais, inalienáveis e consagrados do homem, para que esta declaração, sempre presente em todos os membros do corpo social, recorde-lhes incessantemente os seus direitos e os seus deveres; para que os atos do poder legislativo, e os do poder executivo, podendo a cada momento serem comparados com o objetivo de qualquer instituição política, sejam mais respeitados; para que as queixas dos cidadãos, fundadas doravante sobre princípios simples e incontestáveis, estejam sempre voltados para a manutenção da Constituição e a felicidade de todos. (FRANÇA, 1789).

O documento foi elaborado com os princípios expressos em 17 artigos e influenciou outros documentos posteriores⁹². No primeiro artigo está disposto que “os homens nascem e são livres e iguais em direitos” (FRANÇA, 2017). A liberdade do homem como ser e a igualdade de todos perante a lei impulsionarão uma nova configuração social. Em linhas gerais, *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, pretendeu garantir os direitos a liberdade, a

⁹² Declaração Universal dos Direitos Humanos, adotada e proclamada na Assembléia Geral das Nações Unidas em 10 de dezembro de 1948, em Nova Iorque, pós II Guerra Mundial, tem clara inspiração na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão.

propriedade, a segurança e a resistência à opressão, considerados direitos naturais e imprescritíveis do homem. Ainda, estabeleceu que ficariam resguardados o direito de liberdade de pensamento, associação, palavra ou culto religioso ou filosófico; da presunção de inocência; da liberdade de comunicação e circulação de pensamento e opiniões, o que fortaleceu a imprensa e as facções políticas de oposição; de defesa contra qualquer pressão ou opressão material; da proteção e respeito à propriedade privada, além do princípio de que toda a soberania reside essencialmente em a Nação. A Constituição de 1791 destrinchou os princípios da Declaração de 1789, e já trouxe de lá, em seu preâmbulo, significativas mudanças.

A Assembléia Nacional, desejando estabelecer a Constituição francesa sobre a base dos princípios que ela acaba de reconhecer e declarar, abole irrevogavelmente as instituições que ferem a liberdade e a igualdade dos direitos. Não há mais nobreza, nem pariatto, nem distinções hereditárias, nem distinções de ordens, nem regime feudal, nem justiças patrimoniais, nem qualquer dos títulos, denominações e prerrogativas que deles derivavam, nem qualquer ordem de cavalaria, de corporações ou condecorações para as quais se exigiram provas de nobreza, ou que supunham distinções de nascença, nem qualquer outra superioridade senão aquela de funcionários públicos no exercício de suas funções. Não há mais venalidades nem hereditariedade para qualquer cargo público. Não existe mais, para qualquer parte da Nação, nem para qualquer indivíduo, privilégio algum, nem exceção ao direito comum de todos os franceses. Não há mais corporações profissionais, de artes e ofícios. A lei não reconhece os votos religiosos, nem qualquer outro compromisso que seja contrário aos direitos naturais, ou à Constituição. (FRANÇA, 1791).

O documento aponta para a eliminação do dogma do poder divino dos reis, base da sociedade hierárquica que mantinha a estrutura monárquica, suprimindo com isso, os direitos hereditários, os títulos nobiliárquicos, os privilégios e as distinções tão caros à nobreza. Os legisladores concentraram-se no detalhamento dos direitos civis que garantiram a liberdade individual referindo-se aos direitos do homem e os direitos políticos que correspondiam aos direitos do cidadão. Porém, não se pode considerar que a Constituição francesa foi elaborada com intuito de favorecer e fortalecer uma sociedade democrática e igualitária, pois refletia os princípios defendidos pelos burgueses (HOBSBAWM, 2014).

A participação política do povo para a escolha de seus governantes por meio do sufrágio universal, princípio defendido de forma incisiva pelos revolucionários: “Todo poder emana do povo e em seu nome será exercido”, somente foi concretizada pela Constituição de 1793, já sob o domínio dos jacobinos. Os principais ideais defendidos foram a eliminação da monarquia na França; o fim de todos os privilégios do clero e da nobreza na França; a abolição

da escravidão nas colônias francesas; a educação para todos, princípio que será tratado no Ato 3; o uso da violência contra os opositores da revolução que desembocaria no período que ficou conhecido como “O Terror”; ajuda aos necessitados; o controle de preços de produtos de primeira necessidade. Estes documentos marcaram o final do Antigo Regime e a estrutura de poder estabelecida por ele, como também institucionalizou as novas ideias que circulavam pela Europa desde o movimento iluminista.

Hobsbawm (2014) destaca o fato de que a Revolução Francesa não foi liderada ou organizada por um partido ou movimento organizado, não chegando a ter um líder, o que só ocorreu na fase napoleônica pós-revolucionária. O consenso de ideias gerais entre o grupo social que compunha os revolucionários, a burguesia, foi fator que lhe deu unidade efetiva. No período revolucionário buscava-se estabilidade política e avanço econômico a partir de bases do programa liberal-burguês.

Rémond (1976) defende que a Ideologia Liberal primeiramente decorreu de uma filosofia de ordem global, que incidiu nos campos político, econômico e social. No campo político as ações deveriam ser orientadas pela ideia de liberdade, sendo imprescindível sua proteção e legitimação; na esfera econômica o fortalecimento da empresa privada foi o principal legado liberal, com o qual se atribuiu ao Estado o papel de atuar no controle da Economia no sentido de preservar a igualdade e liberdade entre os cidadãos; no campo social o fortalecimento do indivíduo em detrimento das associações, das corporações e de outros grupos sociais organizados. Em particular o enfraquecimento as irmandades religiosas teve reflexo direto na formação musical.

Destarte, o burguês liberal clássico de 1789 e o liberal de 1789-1848 não podem ser considerados democratas, mas os indivíduos devotos do constitucionalismo, do Estado secular sem influências religiosas e com liberdades civis e garantias para a iniciativa privada, que apontavam para um governo de contribuintes e proprietários. Porém, oficialmente a revolução representava a vontade do povo, que por sua vez já estava identificado com a nação francesa e não com um regime que representava os interesses de uma classe, a burguesia. (HOBSBAWM, 2014, p. 106-107).

A consagração da classe burguesa pelos fatos ocorrido em 1789 decorreu do processo que já vinha consolidando seu poder econômico e intelectual. Nesse sentido, a Revolução Francesa foi o símbolo da maturidade deste grupo social que destruiu o antigo modelo feudal de produção, o antigo regime de propriedade e o poder monárquico (ULHÔA, 1996, p.22).

As disputas entre a França e a Inglaterra dividiram as nações europeias, que se viram envolvidas nos conflitos territoriais, despertando o acirramento do sentimento nacional. A esta altura a única potência que poderia deter o expansionismo francês era a Inglaterra. O investimento no exército francês, que se tornou poderoso e vitorioso por quase 20 anos, fortaleceu o projeto expansionista de Napoleão Bonaparte, que de general passou a imperador em 1804. A criação do novo império foi vista por grande parte da população como uma medida que daria continuidade ao processo revolucionário. No final de 1806, a Inglaterra sofreu duramente com o bloqueio continental imposto por Napoleão, que consistia na proibição de qualquer porto europeu e seus navios comercializarem ou transportarem mercadorias de origem inglesa. Desta forma, a Inglaterra viu sua economia retrair e suas mercadorias ficarem estocadas pela dificuldade de comercialização.

Naquele momento a Espanha ainda era aliada da França e Portugal se mantinha neutro neste confronto. Com a assinatura do Tratado de Fontainebleau⁹³ entre França e Espanha em 1807, a estratégia napoleônica de conquista da Península Ibérica estaria garantida. À vista disso, a tranquilidade portuguesa foi abalada quando os exércitos franceses invadiram no mesmo ano a Espanha, em direção a Lisboa, selando o destino da família real portuguesa e dos brasileiros. Após esse fato essencial, a história do Brasil e a história latino-americana não seriam as mesmas.

Em suma, o século XIX apresentou os resultados dos processos de transformação que ocorreram nos séculos anteriores, sobretudo a partir do século XVII - com as revoluções inglesas no campo intelectual que desembocaram nas vertentes racionalista e empirista; com os novos meios de produção; com os ideais iluministas e o movimento enciclopédico; com o liberalismo e os ideais de democracia propagados no campo político; tendo como seu ápice o processo revolucionário francês no final do século XVIII, que modificou o campo de forças até então estabelecido, instaurando quadros que resultaram em uma nova sociedade e que, obviamente, refletiram no contexto luso-brasileiro.

Os investimentos no campo artístico para a recepção da corte portuguesa em solo brasileiro como capital cultural objetivado na criação das bases materiais necessárias para o estabelecimento da corte e que por consequência, refletiram em um processo amplo de

⁹³ O tratado foi assinado em 27 de julho de 1807, onde Portugal seria eliminado sumariamente do mapa político das nações independentes, repartido em seu território, da seguinte maneira: “[...] a Lusitânia Setentrional - para a Rainha da Entrúria; o Principado dos Algarves - para o Príncipe da Paz; as restantes províncias - para Napoleão.” (NORTON, 1979, p. 12-13).

mudanças na cena musical no Rio de Janeiro no século XIX e na construção de novas formas de sociabilidade, torna imprescindível a compreensão de todo o contexto anterior. A partir do fato extremo e contundente provocado pelas Invasões Napoleônicas que forçou a reconfiguração do Império Português e que antecipou os processos políticos, acelerando igualmente os processos sociais que refletiram no campo cultural, no maior acesso aos bens culturais, gerou transformações nas práticas e nas instituições de uma nova sociedade nos trópicos. Segundo José Murilo de Carvalho, “A independência viria com ou sem o rei e a monarquia. O fato de ter vindo com ambos deveu-se fundamentalmente a uma opção política entre outras alternativas possíveis.” (CARVALHO, 2007a, p. 15). Da mesma forma, para Maria Odila Leite o ano de 1808 foi mais significativo para processo de Independência do Brasil do que propriamente o de 1822 como destaquei.

A travessia da família real portuguesa e parte de sua corte para o Brasil no início dos oitocentos, é sem dúvida, um marco histórico nas Américas. Pela primeira e única vez uma corte europeia instalou-se no “Novo Mundo”, carregando consigo a herança acumulada pelas primeiras dinastias e pelos “Grandes”, representados naquele tempo pelos descendentes da Casa de Bragança que passaram a governar Portugal após a Restauração. Ainda, com a realeza vieram cortesãos provenientes de diversas linhagens, além dos servidores diretos da monarquia portuguesa que aportaram na terra *brasilis*, totalizando um quantitativo de pessoas não consensuado entre os pesquisadores como destacam Schwarcz e Starling (2017) e Cavalcanti (2004).

A imagem construída pela aura do paraíso e do exótico projetou um mundo idealizado e utópico, onde a natureza abundante permeada de animais e de vegetações desconhecidas e pelo calor tropical, ajudava a formar a concepção de um mundo ainda inculto, que deveria ser cultivado. A presença concreta de um Rei e seus reinóis no Brasil, uma sociedade em construção tanto no âmbito político e ideológico quanto no social e no cultural, se misturava com essa imagem idealizada que o colonizador trazia, relatada nos documentos oficiais e nos escritos dos viajantes elaborados com olhares e escutas cujo referencial eurocêntrico remetia ora à representação do Paraíso pela vastidão e riqueza da terra, ora ao Inferno pelo entendimento da existência de um povo inculto e selvagem, em sintonia, portanto, com as tradições herdadas do Antigo Regime.

Quando D. João VI aportou em solo brasileiro com sua corte, o que significava ser nobre na colônia? Da formação social e cultural do Brasil-Colônia, que aos poucos formou uma

espécie de "nobreza tropical" encontrava naquele momento com os nobres "puro sangue" que cruzaram o Atlântico.

A sociedade colonial brasileira calcada na herança patriarcal portuguesa foi formada no início do processo de colonização pelos primeiros portugueses que se fixaram como senhores de engenho, razão pela qual a Casa Grande era o centro de poder, como aponta Freyre (2006). O mando local exercido pelo patriarca que gerenciava tudo o que envolvia a Casa Grande, que abrigava não somente a família do senhor de engenho mas os agregados, parentes, amigos, religiosos formando uma espécie de corte tropical. Como recompensa de serviços prestados à Coroa, os "Barões da Cana" buscavam se estabelecer como parte de uma pretensa aristocracia, pois se não eram nobres nas suas origens, procuravam se inventar como tal. Toda a ostentação da grandeza, do tamanho da casa, da beleza da mobília, das vestimentas – "trajes refinados, chapéus largos e botas lustradas", da mesa farta, da quantidade de africanos escravizados e de agregados, tornava-se importante na disputa de poder e na distinção no âmbito da nobreza tropical.

Em torno da Casa Grande e de seu Senhor, uma rede de sociabilidade foi tecida: das simples reuniões familiares e de agregados pelas refeições, pelos divertimentos, pelos passeios, pelas orações no âmbito privado; pelas festas e cerimônias no âmbito público, que, para acontecerem tais atividades tinham na música e nos músicos sua condição *sine quanon*. As atividades musicais no contexto colonial estavam ligadas às igrejas⁹⁴ cuja função formativa e

⁹⁴ As atividades musicais no contexto religioso da Igreja Católica no Brasil são iniciadas no primeiro século da colonização portuguesa, a partir da criação dos primeiros cargos de Chantre e dois moços do coro na Sé de Salvador por meio da *Carta D'El Rey* datada do dia 4 de dezembro de 1551. Os cargos de moços do coro foram indicados e nomeados pelo Bipo de Salvador no dia 17 de agosto de 1552, já o de Chantre somente foi concretizado um ano depois com a nomeação do Capelão da Sé, Francisco de Vaccas, que em virtude do seu falecimento foi substituído em 1554 por João Lopes, que por sua vez foi demitido e substituído por Ruy Pimenta, em 23 de março de 1560. A função de mestre de capela da Sé de Salvador foi criada pela Carta Régia de 15 de junho de 1559, sendo preenchido oficialmente por Bartolomeu Pires, considerado o primeiro mestre de capela da Sé de Salvador, somente em dezembro do mesmo ano. O cargo de organista da Sé foi criado via Alvará Régio de 12 de setembro de 1559, sendo ocupado pelo Padre Pedro da Fonseca e depois pelo Padre Francisco da Luz a partir de 30 de abril de 1561 (DUPRAT, 1985). Da mesma forma, a obra musical conhecida e considerada a mais antiga composta em solo brasileiro no ano de 1759 é *Recitativo e Ária*, cuja autoria foi atribuída ao compositor Caetano de Melo de Jesus (Salvador) pelo musicólogo Jaelson Bitran Trindade após levantamento e avaliação paleografia e histórico-biográfico sendo considerada a peça musical conhecida mais antiga composta no Brasil (DUPRAT, 1985). Também são conhecidas a existência de atividades musicais no período colonial ligadas às Igrejas em outras capitanias nos séculos XVII e XVIII, sobretudo Grão-Pará, Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Porém as obras musicais mais antigas são datadas do último quartel do século XVIII onde incluem-se neste rol as obras de José Maurício Nunes Garcia (Rio de Janeiro); dos compositores da escola mineira de compositores; de André da Silva Gomes (São Paulo); de Luis Alvares Pinto (Recife). (DUPRAT, 1985; 1995).

disciplinadora era primordial para o processo de dominação cultural e controle⁹⁵. Da mesma forma, uma rede de sociabilidades foi formada por integrantes das irmandades e confrarias, que utilizavam a música como parte fundamental nos ofícios religiosos e festas - que hibridavam o sagrado e o profano, o religioso e o oficial - foram responsáveis pelo desenvolvimento musical da colônia.

Machado Neto (2008) lembra que até meados do século XVIII, o padroado régio como empresa colonizadora preconizava o estanco da música em Portugal e suas colônias à igreja. A vista disso, o ato administrativo cabia ao rei ou às pessoas por ele autorizadas, inclusive a escolha dos mestres-de-capela era atributo do monarca e à igreja apenas zelar pela música e sua natureza religiosa. O autor ressalta que pelas características da colônia brasileira, a igreja enfrentou dificuldades de se estabelecer devido ao cenário múltiplo encontrado - tamanho territorial, realidades regionais e diferenças étnicas e culturais que, de certa forma, fragilizou a sua própria missão civilizadora. Por outro lado, as irmandades religiosas ocupavam um espaço importante junto à população de devotos, com o consentimento do monarca e consequente fortalecimento dos seus representantes - desde os pertencentes às "nobrezas locais" aos negros, o que gerava conflitos entre estas e a igreja, de forma paradoxal e aguda:

Assim, nas fendas e hiatos jurídicos do Padroado, eclesiásticos, republicanos e funcionários régios tratavam casuisticamente de impor modelos de representação dos valores do Antigo Regime, provocando uma série de entendimentos e ações que refletiam as possibilidades de aberturas provocadas por uma ordem social contrária, inerentemente, aos padrões metropolitanos. [...] O Padroado foi justamente o campo de luta que mediou tal fenômeno nas questões da Fé, pois, constituído em um mesmo corpo, ou melhor, nos "dois corpos do Rei", trazia inerentemente a vocação do tempo: a contradição entre o sacro e o profano. E mais, consubstanciava-se singularmente nas nomeações para as capelas musicais. (MACHADO NETO, p. 78).

⁹⁵ Os primeiros professores de música europeia no Brasil foram os jesuítas cuja finalidade era a de catequização. A prática musical dos jesuítas era utilizada sobretudo para a conversão dos gentios na fase inicial do processo de colonização portuguesa no Brasil. "A utilização do canto e de instrumentos pelos jesuítas junto aos índios foi o aspecto mais rico e influente da sua atuação musical no Brasil colonial. A influência da atuação jesuítica no período colonial provavelmente pode ser ainda hoje percebida no uso das rabecas e gaitas na música popular e folclórica no Norte e Nordeste do Brasil; porém, devido à interrupção de suas atividades com a expulsão dos padres em 1759, é difícil determinar até que ponto a atuação dos jesuítas influenciou a formação da cultura brasileira ou de identidades culturais regionais contemporâneas [...] Diferentemente do que ocorre com outras ordens, são bastante escassas as referências à prática musical realizada por padres jesuítas, o que coincide com esses regulamentos. Essas referências surgem geralmente nos primeiros anos da Companhia de Jesus e são comuns no séc. XVI, sempre associadas à atividade junto aos índios, porém tornam-se mais raras nos documentos posteriores." (HOLLER, 2006, p. 24).

Ainda segundo o autor, as irmandades como braços leigos da religião católica mediavam os interesses relacionados aos seus associados, por meio de uma rede de poder via filantropia e assistencialismo, mas não de forma desinteressada. Eram responsáveis pela construção de igrejas, pelo sepultamento dos associados, pela manutenção de hospitais, orfanatos e outras entidades que zelavam pelo bem comum, além de zelar pelos espólios e assistência médica e financeira. Assim, o projeto de laicização facultava as acensões sociais pela escassez de uma nobreza de fato, aproximando o “bom vassalo” à fidalguia. A ligação dos músicos com as irmandades se dava também pela busca de distinção e pertencimento. “Desde esta perspectiva, as Irmandades constituíam parte do processo patrimonialista característico do Antigo Regime que consubstanciava a teatrocrazia associada à promoção da religião”. (MACHADO NETO, 2008, p. 91).

Por outro lado, a música ligada à esfera profana também era praticada no Brasil Colonial, em festas e cerimônias não oficiais imbricadas com as festas religiosas. Tinhorão (1988) informa sobre as raízes da tradição musical apresentando que provavelmente a referência mais antiga de música não religiosa produzida em solo brasileiro está relacionada à “boa devota música” composta pelo irmão Barnabé em frente ao presépio armado pelos jesuítas no Natal na Bahia, do ano de 1583, a partir de relato do cronista padre Fernão Cardim, quando narra sobre a alegria proporcionada pelo berimbau de Barnabé (TINHORÃO, 1988, p. 26). Porém, um outro cenário não institucionalizado se fazia presente nas fazendas cuja mão de obra escrava alimentava as práticas musicais ligadas às tradições religiosas, mas também aos divertimentos e às comemorações profanas. A música no contexto rural girava em torno dos engenhos açucareiros cujo Senhor era a figura central de mando e de poder. Em relato do viajante francês François Pyrard Laval⁹⁶ sobre a vida social da colônia portuguesa americana nos seiscentos, ele informa da existência de movimento musical em torno do engenho de Baltasar de Aragão na Bahia no início do século XVII que, dentre outras ostentações de luxo e poder, mantinha uma banda integrada por 20 a 30 músicos negros escravizados dirigidos por um professor de música francês oriundo da região em torno de Marselha. Apesar do repertório não informado pelo viajante, a origem francesa do regente da banda não deixa dúvidas “de que

⁹⁶ Vide PYRARD DE LAVAL, François. *Voyage de Francis Pyrard de Laval, content sa navigation aus Indes Orientales, Maldives, Moluques et au Brésil, etc.* Paris, 1615. Disponível em: <https://archive.org/details/viagemdefrancis00bigngoog> Acesso: 22 mar. 2018.

se trataria de peças ao gosto dos melhores salões europeus da época.” (TINHORÃO, 1988, p. 28).

Outro elemento cortesão na Civilização do Açúcar⁹⁷ pode ser observado na teatralização da vida cotidiana como reforço do poder: dos simples cumprimentos dos trabalhadores escravizados com reverência filial e alcunhas como lembra Freyre (2006), ao tratamento respeitoso da esposa, filhos e agregados que representavam de certa maneira os súditos ou vassallos do grande senhor das terras.

Parte dessa performance do poder inscrevia-se na maneira de trajar toda a família do senhor, na hospitalidade e no luxo do interior das casas-grandes, cuja arquitetura, no decorrer do XVIII, foi se tornando cada vez mais vistosa. Os solares por certo variavam na feição arquitetônica e nas dimensões. Todos eram, porém, servidos de muitos janelões, varandas ao redor da residência, beirais feitos de pilares elegantes, e costumavam ser erguidos no ponto mais alto do engenho para que pudessem ser observados. Divididos em vários cômodos, tais solares contavam, com frequência, numerosos quartos - que abrigavam a família e os agregados: sogros, sobrinhos, netos, aliados políticos, compadres, comerciantes, além do vigário -, sala de visitas e de jantar, quarto de oratório, escritório, copa, cozinha. Quase uma continuidade de casa-grande, a capela, inteiramente branca, era modesta, mas o suficiente para ali serem realizados batizados, casamentos e enterros.” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 69).

No que se refere à estrutura familiar, assim como as práticas da nobreza portuguesa no que se refere às alianças, os filhos do Senhor de Engenho eram destinados à administração da terra, aos serviços administrativos ligados ao Estado ou ao celibato religioso. Seguindo o tradicional modo de reprodução de poder, o primogênito herdava o engenho, o segundo filho servia à Coroa para viver das mercês régias e o terceiro virava padre. Com essas práticas o patriarca do engenho garantia sua influência nos diversos setores políticos da sociedade. (FREYRE, 2006).

Assim que a corte se estabeleceu no Brasil, D. João VI seguiu o modelo cortesão português e estabeleceu a Nobre Corporação dos Reis de Armas em 8 de maio de 1810 inaugurando uma espécie de cartório da nobreza tropical, passando a distribuir títulos nobiliárquicos, “[...] com a inovação do transplante: o rei das armas, que trazia no seu nome 'de

⁹⁷ O modo de vida da Fazenda de Engenho "invadia esferas sociais, econômicas e culturais". Desta forma, inventou-se a aristocracia da cana – poder central exercido pelo senhor dos escravos e do engenho. Vide: Freyre (2006).

Portugal e Algarve’, acrescenta agora ‘América, Ásia e África’. O reino crescia, assim como aumentava sua corte.” (SCHWARCZ; COSTA, 2016, p. 159).

Os gastos e as despesas geradas pela transferência da corte e sua permanência no Rio de Janeiro, acarretaram em solicitações de contribuições por parte da Coroa aos membros da então elite econômica instalada no território brasileiro. Assim, como estratégia de fortalecimento pessoal e governabilidade junto à elite dirigente fluminense, D. João passou a distribuir títulos e honras em forma de agradecimento aos “serviços prestados à Coroa”, ou seja, em contrapartida aos favores recebidos.

As despesas diárias da corte e dos cortesãos, junto com celebrações extraordinárias para casamentos, nascimentos e outros momentos na vida da família real, absorviam uma enorme quantidade de dinheiro. Os potentados locais pagaram por quase tudo isso, geralmente por meio de subscrições públicas e doações particulares. Em contrapartida, como observei, eles recebiam honras e comendas, títulos e privilégios. Assim, eles trocavam sua riqueza acumulada capitalisticamente por *status* numa sociedade de ordens. (GRAHAM, 2000, p. 17).

Destarte, estava estabelecida a política de mercês, oriunda do absolutismo português, pela qual o Monarca era visto como o “pai” que tudo provê⁹⁸. Além do mantenedor, o monarca também era visto como o “pai protetor”, o “pai acolhedor”, o “pai caridoso”, interessado no bem-estar dos seus vassalos. Desta maneira, o rei centralizava em torno de si as decisões, quando lhe convinha, mas também transferia para seus aliados fiéis o poder de decidir em seu nome, a partir da sua vontade e sua fidelidade era retribuída por meio de regalias e favores. A cristalização desta política pode ser vista mesmo no período após a independência, tanto no Projeto Constitucional de 1823 quanto na primeira Constituição do Brasil de 1824 que asseguravam ao monarca o direito de concessão de títulos, honras, ordens militares e distinções como recompensa aos serviços prestados ao Estado, como lembram Schwarcz e Costa (2016). Porém, a diferença marcante entre o contexto português e o brasileiro estava no fato de que o título nobiliárquico não era vitalício, nem tão pouco hereditário. Outra inovação da nobreza brasileira refere-se à confecção dos brasões nos quais se gravavam cores, representações e motivos referentes ao Brasil. Em relações às Ordens cuja vinculação se dava por acontecimentos políticos ou religiosos, outras inovações se deram como Ordem da Torre e da

⁹⁸ A sociedade brasileira de base patriarcal tendo como centro da família e do poder a figura masculina do pai provedor foi reproduzida de geração à geração para outras esferas do trabalho, das instituições e do governo. A cultura patriarcal ainda está na base na organização social do Brasil Contemporâneo.

Espada, Ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, ainda no período joanino e as Ordens Imperiais do Cruzeiro e da Rosa, ambas criadas no período de D. Pedro I, sendo que a segunda foi amplamente concedida no período de D. Pedro II, em contraste com as tradicionais ordens portuguesas de Cristo, de Santiago da Estada e de São Bento de Avis. Com base em dados coletados no acervo do Arquivo Nacional, no período da permanência do Príncipe Regente e depois monarca no Brasil, entre os anos de 1808 a 1820, foram distribuídos 254 títulos, no período seguinte, entre os anos de 1822 a 1839, foram distribuídos 119 títulos.

Porém, somente sob o reinado de D. Pedro II é que a “corte tropical” se enraizou. Devido aos aspectos políticos e sociais do Segundo Império o seguimento social que ostentava títulos de nobreza e uso de brasões, modificou-se. A nobreza tropical foi construída de forma heterogênea: formada pelos “puros de sangue”, reinóis que vieram na comitiva de 1808 e se estabeleceram em solo brasileiro, mas também, formada por fazendeiros, comerciantes, juristas, militares, enfim, alguns “novos” nobres desprovidos dos manejos e dos códigos acumulados pela cultura européia.

A nova nobreza foi formada apenas pela elite carioca: pessoas relacionadas às atividades econômicas produtivas, os fazendeiros, comerciantes, negociantes, parlamentares, militares, profissionais liberais, professores e intelectuais, a maioria deles homens de “grosso trato”. Parte dessa elite compunha e representava uma tímida e imatura – em termos políticos e ideológicos – burguesia mercantil, que, justamente por ser tão imatura, carregava, como se disse, com portamentos pré-capitalistas. Tem-se aí um estrato social nem completamente burguês, nem absolutamente aristocrático; uma espécie de ser social cindido, sem identidade definida. E, provavelmente, faltava a essa faixa da elite carioca, os burgueses, os recursos simbólicos necessários para a vida na corte. Desprovida de sensibilidade estética, a nova elite econômica era incapaz de seguir à risca aquelas regras de etiqueta que ordenavam modos de vestir, agir, falar e se comportar. Daí a necessidade de se educar seus sentidos. (PASSIANI, 2012, p. 578).

Os requisitos para o recebimento dos títulos nobiliárquicos nem sempre eram objetivos, quando definidos eram relacionados aos esforços de uma realização particular ou mesmo, partindo da proximidade com o Imperador ou com a Imperatriz, sobretudo nos títulos concedidos às mulheres.

Por este prisma, os pertencentes à nova nobreza e aqueles aspirantes aos títulos deveriam “civilizar-se”. Já no século XVIII a ida dos filhos da elite brasileira para estudar em Coimbra ou em Montpellier, garantia-lhes a prestação de serviços à administração do Estado e, conseqüentemente, a porta de entrada para o recebimento de títulos e de mercês, já que parte

da política colonial para o controle e a consequente alienação da população que residia em solo brasileiro se dava pelo pouco investimento na educação primária e pela inexistência de cursos superiores.

Segundo Carvalho (2016), não há dados disponíveis sobre a alfabetização no Brasil do período colonial, mas em 1872 apenas 16% da população eram constituídos de alfabetizados. Em relação ao ensino superior, o autor compara a colonização espanhola com a portuguesa que nunca permitiu a criação de universidades no Brasil Colônia.

Ao final do período colonial, havia pelo menos 23 universidades na parte espanhola da América, três delas no México. Umas 150 mil pessoas tinham sido formadas nessas universidades. Só a Universidade do México formou 39.367 estudantes. Na parte portuguesa, escolas superiores só foram admitidas após a chegada da corte, em 1808. Os brasileiros que quisessem, e pudessem, seguir o curso superior tinham que viajar a Portugal, sobretudo a Coimbra. Entre 1772 e 1872, passaram pela Universidade de Coimbra 1.242 estudantes brasileiros. Comparado com os 150 mil da colônia espanhola, o número é ridículo. (CARVALHO, 2016, p. 29).

Outras maneiras para galgar ascensão social e distinguir-se pelo comportamento esperado das pessoas "refinadas" e de bem também eram prerrogativas de credenciamento para o patamar de pessoas que frequentavam círculos fechados como saber se comportar em ambiente social. Como consequência imediata, os manuais de *savoir-vivre*, regras de etiqueta, tratados de cortesia, de moral e de bom-tom foram consumidos, bem como, conhecimentos acerca de arte e música eram sinais de distinção. Concordando com Carvalho (2007a) vários conflitos foram evitados em decorrência das diferenças sociais e culturais presentes naquele cenário devidas ao processo de homogeneização ideológica e de treinamento que era promovido pela socialização da elite via educação, ocupação e carreira política. A homogeneidade ideológica e o treinamento como características marcantes para a formação da elite política portuguesa, "criatura e criadora do Estado absolutista", foi reproduzida na colônia, construindo uma outra elite à sua imagem e semelhança do modelo lusitano. "Essa transposição de um grupo dirigente teve talvez maior importância que a transposição da própria Corte Portuguesa e foi um fator único na América." (CARVALHO, 2007a, p. 37).

Transpondo para o campo musical, até o ano 1808 a música registrada e valorizada era aquela considerada oficial, ou seja, o modelo de música religiosa ligadas às liturgias e aos festejos no Brasil. Porém, com a presença da corte no Rio de Janeiro, como em qualquer país "civilizado", as atividades que nutriam o espírito, com requinte e luxo, como as atividades artísticas e as obras de arte, incluindo a música, passaram a ter maior atenção no contexto

fluminense. Eventos oficiais, solenidades, festas, cortejos - já praticados na colônia por meio de rituais de representação que tornavam a realeza presente mesmo que ausente de fato, tornaram-se rotina na capital não somente por que os fatos mais relevantes circundavam a família real como nascimentos⁹⁹, casamentos, funerais, mas pelo fato novo da presença material da realeza na cidade. Aos poucos, iam-se construindo e legitimando as práticas que reafirmariam os valores e os símbolos da realeza nos trópicos. Neste contexto, a música teve um importante papel de reprodução do poder monárquico, mas também na construção de uma nova cena musical na cidade que se tornou o centro do Reino Português.

As transformações no cenário sociocultural foram sentidas inicialmente no Rio de Janeiro, que passou a ser o centro da coroa portuguesa. A cidade do Rio de Janeiro que até então era tida como sonolenta foi acordada pela chegada da corte (SCHWARCZ; STARLING, 2017, p. 177). Com o aviso do desembarque iminente da corte portuguesa, houve a necessidade de deixar a cidade com estrutura física digna de receber uma corte européia, o que suscitou novos processos de investimentos, primeiramente, na estrutura física do Rio de Janeiro que até então poderia ser considerado uma cidade de médio porte¹⁰⁰.

Destarte, assim que a notícia¹⁰¹ da transferência da família real para o Brasil chegou ao conhecimento do vice-Rei Marcos Noronha e Brito, o oitavo Conde dos Arcos, foram iniciados os preparativos para receber a nobreza portuguesa. A desocupação de locais-chave para a recepção e instalação da corte foi iniciada: o palácio do Largo do Paço para servir de

⁹⁹ As datas de aniversários sobretudo dos reis e príncipes herdeiros do trono eram escolhidas para comemorações importantes reafirmando o poder do monarca e personificando de certa forma, a glória ou o sucesso alcançado.

¹⁰⁰ A cidade experimentou investimentos na sua infraestrutura, ainda no reinado de D. José I, a fim de sanar os problemas de ordem urbana como saneamento, abastecimento, defesa, bem como, a insalubridade de partes da cidade cujo terreno era pantanoso ou entre morros, dificultando a circulação de ar e favorecendo a proliferação de doenças. O período foi marcado pelo projeto pombalino modernizador e algumas das obras construídas a partir deste espírito e se que tornaram símbolo da cidade foram: a reconstrução do aqueduto da carioca, calçamento de ruas, construção de praças, chafarizes e do Largo do Paço. O Rio de Janeiro tornou-se capital do Brasil no ano de 1763, como estratégia de controle sobre a matéria-prima e os rendimentos em decorrência da exploração aurífera nas Minas Gerais. Pelo fato de o porto da cidade ser o mais próximo para o embarque do ouro, o Rio de Janeiro passou a ser sede do Vice-Reinado, sendo Antonio Alves da Cunha, o Conde Cunha, nomeado Vice-Rei e Capitão General de Mar e Terra do Estado do Brasil via Decreto de 27 de junho de 1763, vindo a exercer a função até o ano de 1767. Até a chegada da família Real no Rio de Janeiro, sete dirigentes ocuparam o cargo, sendo o último Marcos de Noronha e Brito responsável pelos preparativos para a chegada da corte.

¹⁰¹ Vide Decreto de 26 de novembro de 1807, expedido no Palácio de Nossa Senhora da Ajuda intitulado “Do Príncipe Regente de Portugal pelo qual declara a sua intenção de mudar a corte para o Brasil, e erige uma Regência, para governar em sua ausência”. Publicado pelo Correio Brasiliense, na Collecção de Documentos Oficiais relativos a Portugal, na cidade de Londres, em junho de 1808, p. 5-6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=700142&PagFis=0&Pesq=>.

sede do governo e o Convento do Carmo como moradia Real. Além disso, as melhores casas da cidade foram confiscadas¹⁰² para acomodar a população cortesã.

D. João chegou à cidade do Rio de Janeiro no dia 07 de março de 1808, a bordo da nau *Príncipe Real*, acompanhado de sua mãe, Dona Maria I - Rainha de Portugal, seu filho e Príncipe da Beira, D. Pedro de Alcântara, seu irmão o infante D. Miguel e seu sobrinho D. Pedro Carlos; em outra embarcação, a nau *Afonso de Albuquerque*, D. Carlota Joaquina e as demais filhas¹⁰³. A família real foi saudada por salvos de canhões e toques dos sinos das igrejas. Porém, o príncipe regente permaneceu na embarcação até o dia seguinte, quando seguiu juntamente com toda família real para a Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sé da cidade, render graças pela chegada em solo fluminense. A decisão do príncipe causou mudanças no roteiro do cerimonial que havia preparado o solene *Te Deum* na Igreja Nossa Senhora do Carmo¹⁰⁴. Por isso, as decorações e todo o preparo para a primeira cerimônia oficial realizada para a família real em solo fluminense foram transferidos para a Sé da cidade. Segundo a narrativa de Sanctos (1825), testemunha ocular de toda a história do período, no dia 08 de março de 1808, D. João, a família real e as pessoas que faziam parte da numerosa comitiva desembarcaram na presença da população da cidade do Rio de Janeiro, com exceção de Dona Maria I que se encontrava enferma, que estavam à espera daquele momento desde janeiro daquele ano. A cena é narrada por ele da seguinte maneira:

¹⁰² Em cada casa confiscada era pintada em sua fachada as iniciais PR, sigla que significava Príncipe Regente, porém, alguns populares, com o humor característico dos brasileiros, passaram a difundir que a sigla significava “Ponha-se na Rua” ou “Prédio roubado” como destacam Schwarcz; Starling (2015, p. 177).

¹⁰³ Segundo o Diário da viajante inglesa Maria Graham durante a sua estada no Brasil entre os anos de 1821 a 1823, conforme a Lista da frota portuguesa que saiu do Tejo no dia 29 de novembro de 1807 vieram para o Brasil as seguintes embarcações: 08 (oito) naus de linha - Príncipe Real, Rainha de Portugal, Conde D. Henrique, Medusa, Afonso d' Albuquerque, D. João de Castro, Príncipe do Brasil, Martim de Freitas; 04 (quatro) fragatas - Minerva, Golfinho, Urania, Charrua Princesa S.S.; 02 (dois) brigues - Voador, Vingança e Gaiivota e 01 (uma) escuna - Curiosa (GRAHAM, 1990, p. 68-69). Nota-se que na lista de brigues a autora menciona a quantidade de dois, porém relaciona três nomes de brigues. Embarcaram ainda com a família real, “[...] os duques de Cadaval; os marqueses de Angeja, Vagos, Lavradio, Alegrete, Torres Novas, Pombal e Belas; os condes de Redondo, Caparica, Bel-Monte, Cavaleiro; o visconde de Anadia; o ministro e secretário de Estado dos Negócios Ultramarinos, D. Rodrigo de Sousa Coutinho, D. João de Almeida, Antônio de Araújo de Azevedo; ministro dos Negócios Estrangeiros e da Guerra; mosenhores Valadares, Almeida, Cunha e Nóbrega; cônegos Pizarro e Meneses; mestres de cerimônias e tesoureiros, desembargadores e oficiais de guarnecção.” (NORTON, 1979, p. 14).

¹⁰⁴ A igreja dos Carmelitas, a da venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, era a mais rica e de localização mais privilegiada, próxima ao local de desembarque, onde hoje está localizada a Praça 15 de novembro, antigo Largo do Paço, próxima ao Palácio dos Vice-Reis.

[...] e logo que o Príncipe Regente Nosso Senhor poz o pé em terra: Ah! como poderei descrever o que tive a fortuna de testemunhar neste ditoso momento? Centenas de fôgos subirão ao mesmo tempo ao ar: rompeo immediatamente hum clamor de vivas sobre vivas: os alegres repiques dos sinos, e os sons dos tambores, e dos instrumentos musicos (Sic), misturados com o estrondo das salvas, estrepito dos foguetes, e applausos do povo, fazião huma estrondosa confusão tão magnifica, magestosa, e arrebatadora, que parecia cousa sobrenatural, e maravilhosa. No meio desta assombrosa confusão de tantos, e tão multiplicados sons differentes desembarcãrão todas as Pessoas Reaes; e junctamente com o Príncipe Regente Nosso Senhor se prostrarão diante de hum rico Altar, que na parte superior da rampa estava erecto, em torno do qual se achava o Cabido da Cathedral paramentado de Pluviaes de seda de ouro branca, e alli osculou Sua Alteza Real a Sancta Cruz nas mãos do Reverendíssimo Chantre Philippe Pinto da Cunha e Sousa, e o mesmo fizerão todas as Pessoas Reaes; (SANCTOS, 1825, p. 22-23).

O relato acima, de Luiz Gonçalves dos Sanctos¹⁰⁵, conhecido pela alcunha de Padre Perereca, testemunha ocular do desembarque do Príncipe Regente, futuro D. João VI, configura-se como a única descrição conhecida acerca da cerimônia de desembarque da família real portuguesa na cidade do Rio de Janeiro. Não obstante a descrição emocionada e o linguajar empolado, retiro do trecho alguns aspectos relacionados à recepção da corte portuguesa no que se refere ao cerimonial e à paisagem sonora daqueles primeiros momentos. A expectativa gerada pelos preparativos¹⁰⁶ e pela longa espera¹⁰⁷ da chegada da família real em solo americano¹⁰⁸ causou, possivelmente, comoção pública. Presenciar nos oitocentos o

¹⁰⁵ Este relato está presente na obra *Memorias para servir a historia do reino do Brasil* lançada no ano de 1825 pela Imprensa Régia, em Lisboa, na dedicatória da obra, o autor expressa todo o seu sentimento e admiração por sua Majestade, o então Rei de Portugal que já havia retornado do seu período no Brasil, cuja a presença real em solo fluminense foi retratada como motivo de felicidade e de honra, sendo afortunado e glorioso o momento em que a corte se instalou no Rio de Janeiro. (SANCTOS, 1825, p. 3-4). Necessário se faz destacar que a grafia do seu nome, bem como, de todo o foi mantida como está escrito no documento consultado.

¹⁰⁶ Vide documento manuscrito acerca dos “Preparativos no Rio de Janeiro para receber a família real”. Acervo Biblioteca Nacional do Brasil. Rio de Janeiro. Objeto Digital: mss1195324. Disponível: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1195324/mss1195324.pdf. Em sessão do Senado realizada em 06 de janeiro (documento disponível na BN, Seção de Manuscritos, II, 35,4,1) nada informa sobre a música, repertório ou regente. O documento prevê que a Igreja do Carmo deve estar preparada para um *Te Deum* no dia da chegada de S.A.R. (MATTOS, 1997, p. 228).

¹⁰⁷ Da partida da família real de Lisboa em novembro de 1807, da comunicação oficial ao Vice-Rei do desembarque em Salvador até a chegada efetiva da Rainha, do Príncipe Regente na cidade do Rio de Janeiro, em 7 de março de 1808.

¹⁰⁸ Naquele momento havia forte referência à América, ao Novo Mundo e o termo “brasileiro” é mais usualmente utilizado posteriormente, apesar de haver indícios do sentimento nacional nos nascidos em terra brasileira. Cavalcanti (2004) em pesquisa sobre o Rio de Janeiro setecentista aponta para a escassez de documentos que trazem o termo “brasileiro” referindo-se aos naturais da colônia. No Brasil, os portugueses se identificavam como de nacionalidade portuguesa acrescida da região de nascimento de Portugal, já os nascidos no Brasil se identificavam como portugueses de pais ou avós, havendo também aqueles nascidos em solo brasileiro que se

desembarque da realeza na cidade do Rio de Janeiro¹⁰⁹, ou dito de outra maneira, estar de frente à realeza vinda de terras distantes, das terras européias, trazendo os ares da “civilização” para a colônia, foi motivo de “orgulho” e de “alegria” para os vassalos, segundo Sanctos (1825). A chegada da família real significava a presença dos ares civilizatórios à colônia brasileira.

O clamor popular por meio de “vivas”, “salvas”, “aplausos” se misturava com os sons dos sinos, foguetes, tambores e outros instrumentos musicais, formando uma paisagem sonora alegre, sem deixar de ser confusa, “estrondosa” e “assombrosa”. A cena descrita como “tão magnífica”, “magestosa”, “arreatadora”, “sobrenatural” quanto “maravilhosa”, aponta para a dimensão do evento e suas consequências para o Brasil: pela primeira e única vez uma corte européia atravessou o oceano e instalou-se em solo americano.

A vinda da família real para o Brasil é descrita pelo Padre Perereca como algo extraordinário, efeito provocado pela “providência divina” pelo qual se levantava sobre a terra um “novo Império”. Quando o religioso observou a “iluminada política” e o “liberal sistema” com que D. João VI abriu e fundou os alicerces para um grande Império no continente americano, que formava a porção mais preciosa e vasta da monarquia portuguesa, animou-se a escrever suas memórias como “um verdadeiro e fiel vassalo”, destacando “nesta grandiosa missão” as qualidades do monarca para o qual a obra foi dedicada e retratando para as futuras gerações a ideia de um governante perfeito, assim como tudo que é ligado ao divino¹¹⁰.

No trecho citado é possível detectar alguns símbolos da realeza e da igreja que são realçados pelo autor. O forte vínculo da realeza portuguesa com a Igreja Católica é demonstrado pela descrição que, apesar do possível exagero, faz-se presente nas relações de devoção, bem

silenciavam quanto à localidade de nascimento. O pesquisador conseguiu recolher o termo brasileiro em documento do vice-Rei, conde da Cunha, a Francisco Xavier e Mendonça Furtado, datado de 16 de julho de 1764, e nessa carta o termo brasileiro é colocado de forma depreciativa como qualidade mole, frouxa ou doente. Em outro documento datado de 3 de agosto de 1809, há registro de que o bacharel pela Universidade de Coimbra Ângelo José de Almeida Silva e Amado, natural do Rio de Janeiro, na solicitação de passaporte para retorno ao Brasil declarou-se “brasileiro de nação”. O autor especula que o fato da transferência da corte para o Brasil deve ter encorajado o jovem bacharel a dar esta declaração que “trazia escondida no peito” (CAVALCANTI, 2004, p.110).

¹⁰⁹ D. João chegou na cidade do Rio de Janeiro no dia 07 de março de 1808, a bordo da nau *Príncipe Real*, acompanhado de sua mãe, Dona Maria I Rainha de Portugal, seu filho e Príncipe da Beira, D. Pedro de Alcântara, seu irmão o infante D. Miguel e seu sobrinho D. Pedro Carlos; em outra embarcação, a nau *Afonso de Albuquerque*, D. Carlota Joaquina e as demais filhas.

¹¹⁰ Com linguagem rebuscado, o autor expressa que a política joanina muito o animou “a prosequir (Sic) na minha resolução de escrever as presentes Memórias, não tendo em vista outro motivo, mais do que a Glória do *Meu Augusto Soberano*, e a Honra, e Felicidade do meu Paiz.” (SANCTOS, 1825, p. VI). O apesar da denegação do autor da importância de tal relato já que este revela “ter uma linguagem rude e pouco ornada certamente”, Padre Perereca certamente buscava distinção e honrarias reais, já que o Rei como agente central da monarquia agradava seus súditos com títulos de nobreza, pensões, postos, ofícios e honras, de acordo com o seu merecimento e fidelidade.

como, na esfera política. A ligação próxima entre o Estado Português e a Igreja pode ser sentida tanto nos aspectos que marcaram toda a preparação da recepção, cujo primeiro compromisso e ato solene da família real na cidade foi ir à Sé assistir a uma Missa de Ação de Graças quanto pela presença do Cabido da Catedral, dos clérigos que formavam a Congregação de Nossa Senhora do Rosário. A representação do poder e da importância de tal aliança nesta determinada circunstância pode ser vista pela teatralização em que se busca valorizar todos os símbolos caros à monarquia: pelas vestimentas luxuosas – “de seda de ouro branca” – que os religiosos portavam à espera do Príncipe Regente e de toda a realeza, ou pela reverência e pelo beijo na Santa Cruz realizado pelo Príncipe Regente, seguido da sua purificação com água benta; estes são símbolos que demonstram a devoção, mas também a aliança nas esferas de poder Estado-Igreja, seguindo a tradição portuguesa. Desta forma, lembrando Kantorowicz (1998), o duplo corpo do monarca se fez presente: o corpo humano, tangível e o corpo místico, iluminado e etéreo, representação de Deus na terra.

A narrativa traduz os valores caros a uma monarquia como amor, reverência, submissão, lealdade e fidelidade ao Rei, que é tratado como pai de seus súditos, característica predominante da sociedade patriarcal do Antigo Regime, além do luxo retratado pelas flores colhidas no real jardim, das pérolas e das tranças de fio de ouro que formariam o arranjo do ramalhete que podem ser interpretados como as proezas e bem aventuranças fruto das ações reais.

O testemunho de uma celebração como esta, com a presença *in loco* da família real era improvável, certamente deve ter trazido satisfação a quem estava presente. Na sequência do relato, após o beijo e a bênção, Sua Alteza Real e augusta família se socorreram em “precioso Pallio, de seda de ouro encarnada”, cujas varas eram sustentadas pelo Juiz de Fóra e Presidente do Senado da Camara, por três vereadores, um procurador; um escrivão e dois cidadãos, “os quais ambos, havendo sido Vereadores, foram convidados para esta ação, que tanto honrou a todos”¹¹¹, ou seja, a honra foi dada por aqueles que de certa forma “mereceram” tal distinção. Desta forma, a classe política teve lugar de destaque nesta recepção, e sem dúvida, estar presente em uma destas posições, mesmo que segurando o tecido que protegia e levava a família

¹¹¹ São eles: Agostinho Petra de Bitancurt, Juiz de Fóra e Presidente do Senado da Camara e por Manoel José da Costa, Francisco Xavier Pires, e Manoel Pinheiro Guimarães, vereadores; José Luiz Alvares, procurador; Antonio Martins Brito, escrivão; e Anacleto Elias da Fonseca e Amaro Velho da Silva, cidadãos. (SANCTOS, 1825, p. 23).

real até a igreja, significava estar incluído no *hall* daqueles que estavam próximos do Príncipe Regente e das “pessoas reais”¹¹². O planejamento cuidadoso da recepção e das festas¹¹³, realizado pelo vice-rei do Brasil, d. Marcos de Noronha e Brito e pelo corpo político, aponta para o desejo de fazer uma recepção digna daqueles que estavam sendo recebidos. A música aparece como elemento importante para garantir a devoção, mas também a pompa e circunstância presentes nas cerimônias reais.

A Irmandade Santa Cecília¹¹⁴, que representava a classe dos músicos, teve a missão de recepcionar a família real, fazendo-se presente já no seu desembarque. Seus componentes vestiam trajes de acordo com o importante momento, levando o estandarte da corporação com a imagem da padroeira e estando à frente o juiz da irmandade conforme ditavam os protocolos vigentes.

¹¹² Termo utilizado no documento “Preparativos no Rio de Janeiro para receber a família real”, já mencionado.

¹¹³ A realeza aportou em solo brasileiro, mais precisamente no porto da cidade do Rio de Janeiro, a bordo do brigue *Voador* comandado por Francisco Maximiliano de Souza no dia 17 de janeiro de 1808, que trazia em mãos uma carta do Príncipe Regente, D. João, ao vice-Rei Marcos Noronha e Brito, o Conde dos Arcos, na qual se noticiava: “Portugal mudou-se”. Nesta comitiva estavam as infantas dona Maria Francisca e dona Isabel Maria, dona Maria Francisca Benedita e dona Mariana, irmãs de Dona Maria I, a bordo da nau *Rainha de Portugal*. Devido a um mal tempo no trajeto de vinda à altura da Ilha da Madeira, as embarcações se separaram, motivando a chegada em solo baiano, do então príncipe regente dom João, quatro dias depois, no dia 21 de janeiro de 1808. Segundo Ayres de Andrade (1967), o fato da não chegada das embarcações que traziam a rainha e o príncipe regente ao Rio de Janeiro deixou a população em suspense e preces, já que as boas notícias sobre o aportamento das embarcações na Bahia somente chegara ao Rio de Janeiro no dia 19 de fevereiro do mesmo ano. O autor destaca ainda que a recepção da corte portuguesa no Rio de Janeiro foi planejada por meio de reuniões “demoradas” do Senado da Câmara e foram preparadas variadas atividades para compor a programação de recepção da magnânima família, marcada para o início do ano de 1808, porém, em virtude da já mencionada separação da esquadra, a programação somente pôde ser realizada após o desembarque da comitiva que conduzia a rainha, o príncipe regente e o futuro D. Pedro I no dia 7 de março, após a escala forçada na Bahia (ANDRADE, 1967a; SCHWARCZ; STARLING, 2017, p. 167).

¹¹⁴ A Irmandade Santa Cecília, também conhecida como Irmandade S. Cecília dos Professores de Música, em homenagem a Santa protetora dos músicos, foi criada no Rio de Janeiro a partir do modelo da sua congênera lisboeta, no ano de 1784. No documento de registro do compromisso da Irmandade, cujo o protetor era o Ilmo. e Exmo. Sr. Vice-Rei do Estado, versa no primeiro capítulo “Que todo o Professor de Música há de ser irmão e como haja de ser admitido na Irmandade.”, sendo que “1º - Toda pessoa que quiser exercitar a Profissão de Músico, ou seja, Cantor ou Instrumentista, será obrigado a entrar nesta Confraria [...]” e para a sua admissão deveria ter conhecimentos musicais, demonstrando “verdadeira inteligência da Música, precedendo de um breve exame na presença dos Deputados que a Mesa nomear [...]”, sendo vedado o ensino musical para às pessoas que não demonstravam ter boa índole, “3o - Não serão admitidos na Irmandade senão os Professores que tiverem Nenhum dos nossos Irmãos deve ensinar a Profissão a pessoas que não sejam dignas de a exercitar e capazes de entrar em nossa Confraria [...]. (ANDRADE, 1967a, p. 78-79). Desta forma a criação desta Irmandade no contexto fluminense configurou como uma tentativa de organização do campo profissional do músico. No Brasil, a primeira Irmandade cuja padroeira era a protetora da classe dos músicos foi fundada na cidade de Olinda, Pernambuco, no ano de 1760. (ANDRADE, 1967a, p.77-78).Um dado interessante é que à época José Maurício Nunes Garcia contava com 17 anos e sua assinatura figura na ata de fundação da Irmandade. (MATTOS, 1997, p. 34).

No cortejo para a Catedral¹¹⁵ a procissão era composta de civis e militares que não estavam a serviço, religiosos de São Bento, do Carmo, de São Francisco, alguns seminaristas de São José, São Joaquim e da Lapa. Nas ruas estavam a postos além dos populares, os moradores das casas que formam o trajeto cais-Sé, todos ávidos por um olhar ou um aceno.

A Igreja Nossa Senhora do Rosário estava ornada e iluminada e com a presença de uma grande Orquestra, de instrumentos e vozes, executando melodiosos cânticos quando S. A. R. e a sua Augusta Família adentrou o templo. Tocou-se o *Te Deum Laudamus*, o verso *Te ergo*, o *Hino de Graças* e foram cantadas as antífonas *Sub tua proesidium*, *O Beate Sebastia ne*, *Domine, salvum fac Principiem* e as Orações respectivas a este ato. Após a cerimônia, Suas Altezas estenderam as mãos para que fossem beijadas por todos os que se aproximavam (SANCTOS, 2017, p. 28-29). Sobre a música apresentada nesta primeira cerimônia, "com a maior pompa possível, numa igreja modesta", estiveram presentes o grupo musical que respondia pelos serviços da Sé Catedral "os capelães cantores para o gregoriano, os meninos do Seminário de São Joaquim para as vozes de sopranos e contraltos, os tenores e baixos e o organista e eventuais instrumentistas. O padre José Maurício, mestre-de-capela da Sé Catedral. Dirigia, obviamente o conjunto." (MATTOS, 1997, p. 63). O nome do renomado padre compositor não é citado em documento algum, porém como José Maurício Nunes Garcia era o Mestre de Capela da Sé, provavelmente ele esteve a frente dos trabalhos na regência dos músicos da Sé Catedral neste dia, já que sua nomeação como mestre de capela e compositor titular da Sé Catedral data desde o ano de 1798, em decorrência da vacância deixada pelo padre João Lopes Ferreira. (ANDRADE, 1967a, p. 12).

Malgrado o tom eloquente e pouco isento, o relato do Padre Perereca descreve os símbolos presentes nas duas sociedades: a da Corte Portuguesa, que àquela altura instalava-se no Brasil em busca de sua preservação e fortalecimento, e a dos Trópicos, que buscava experienciar um momento de ascensão, de entrada em "um novo mundo". Paradoxalmente, as duas sociedades estavam sob a égide do novo: enquanto a sede da monarquia portuguesa foi forçada a transferir-se para o novo continente, uma parte da sociedade brasileira já ansiava por ter acesso ao ambiente de uma sociedade "civilizada", ou seja, uma sociedade governada a partir dos modelos estruturais europeus, a partir do pensamento que guiava a modernidade.

¹¹⁵ O trajeto foi feito a pé, partindo do Largo do Carmo, atual Praça 15 de novembro, para em seguida passar pelas ruas Direita, atual 1º de março e do Rosário. (ANDRADE, 1967a, p. 11).

Schwarcz e Starling (2017) descrevem o momento após a finalização da cerimônia litúrgica, quando o Príncipe regente e sua família deixaram a catedral e se dirigiam para o Paço Real.

No largo do Paço, foram erguidas luminárias com alegorias cenográficas feitas em madeira e iluminadas por milhares de lumes em copos de diversas cores, encimados por uma balaustrada repleta de versos de Virgílio. No centro, as armas de Portugal dispostas no interior de uma esfera serviam de apoio às armas do Senado da cidade do Rio de Janeiro: a América unia-se ao Império lusitano. Dentro do arco central, um grande medalhão com o retrato de d. João foi adornado por uma grinalda de rosas. Em torno, novos símbolos com virtudes atribuídas ao príncipe: religião, justiça, prudência, fortaleza e magnanimidade. À sua frente alegorias circundavam um índio, que representava o Brasil. De um lado, Lísia, como Portugal que chorava a ausência do soberano; de outro, a África. Ajoelhado, coberto por um manto, calçando borzeguins e com o cocar no chão, o índio portava o coração na mão direita e ofertava ao soberano riquezas da terra: ouro e diamantes. (SCHWARCZ; STARLING, 2017, p. 178).

Pelo relato, fica evidente que os símbolos da realeza portuguesa entrecruzam-se com o símbolo da brasilidade representado pelo autóctone, construção esta forjada posteriormente como símbolo nacional no movimento indianista precursor do nacionalismo nas artes e na literatura coeva em geral. No mesmo sentido, a atuação teatralizada do soberano transformava-se em performance e seu vestuário em figurino (SCHWARCZ, 2000), já que um monarca, como figura central de comando do reino, propagava uma imagem que emanava os símbolos de representação do poder majestoso e inabalável da realeza. Por conseguinte, a construção da imagem pública do Príncipe Regente português, futuro Rei, foi igualmente esculpida de maneira cuidadosa, representando a confluência das forças e dos valores que sustentavam o poder monárquico.

Como primeira medida, ainda em Salvador, pressionado por interesses econômicos da política comercial local e internacional, tomou uma medida importante para o desenvolvimento comercial e posteriormente para o intercâmbio cultural do Brasil com a abertura dos portos para o livre comércio com as nações amigas de Portugal, extinguindo o velho sistema colonial, via Carta Régia de 28 de janeiro de 1808 endereçada ao Conde da Ponte¹¹⁶. Este documento é considerado a primeira Carta Régia promulgada no Brasil, o primeiro documento assinado pelo punho de um membro da realeza em continente americano.

¹¹⁶ Disponível em http://www2.camara.leg.br/legin/fed/carreg_sn/antioresa1824/cartaregia-35757-28-janeiro-1808-539177-publicacaooriginal-37144-pe.html

A abertura dos portos foi um ato importante para o fortalecimento do comércio em solo brasileiro, significou o livre-comércio de produtos exportados e importados, rompendo a política colonial portuguesa, que até então, tinha o monopólio comercial no Brasil, mas também, propiciou um intenso intercâmbio no campo científico e artístico com as expedições e os viajantes que aportaram no Brasil, sem a necessidade de autorização prévia da Coroa.

Algumas medidas foram efetivadas, na sua estruturação tanto na esfera física quanto na social, visando propiciar as condições para que o Rio de Janeiro pudesse ser sede da corte e, com isso, a cidade tomasse um “banho de civilização”¹¹⁷, imprimindo um ritmo mais acelerado ao modo de vida do fluminense, além de uma sensação de ruptura com o passado, rumo a um futuro grandioso para a cidade e para o novo continente. Para tanto, foram criadas no período joanino variadas instituições culturais e artísticas como a Imprensa Régia (1808), a Academia Real Militar (1810), a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (1810), Real Biblioteca (1810), o Real Teatro São João (1813), Escolas de Medicina no Rio de Janeiro (1813) e de Salvador (1815), a Academia Real de Belas Artes (1816), Real Museu (1818), as medidas embrionárias do que viria a ser o Real Horto (1810) – atual Jardim Botânico¹¹⁸, são alguns dos feitos deste período. “Muito embora sempre houvesse por trás de tais decisões interesses e justificativas político-ideológicos, essas medidas contribuíram para a autonomia do Brasil e para a formação de uma consciência não mais subjugada à metrópole.” (MONTEIRO, 2008, p. 116).

Desta forma, a transformação da cidade do Rio de Janeiro no centro político e sede da monarquia despertou interesse nas tradicionais famílias coevas que se dirigiram à cidade, naquele momento, à corte, para saudar os soberanos. Assim, novos arranjos familiares começavam a serem formados por meio de casamentos dos descendentes da “nobreza tropical” nas casas nobres portuguesas.

[...] A união das duas nações tornou-se íntima e permanente, e as maneiras e hábitos dos brasileiros mais polidos. Com as necessidades artificiais, surgiam novas indústrias, especialmente perto da capital. As matas e morros foram limpos. As ilhas desertas da baía tornaram-se prósperas fazendas, surgiam

¹¹⁷ Termo usado por Schwarcz e Costa (1998) quando se refere à presença de D. Joao VI na colônia.

¹¹⁸ Oliven (2001) cita o relato de George Gardner, superintendente britânico dos Jardins Botânicos Reais do Ceilão que esteve no Brasil de 1836-41, que observou o grande desejo por parte dos moradores do Rio de Janeiro de naquele momento dar-lhe ares europeus. A difusão de um modo de vida burguês ocorreu no Brasil aproximadamente a partir de 1820, antes do país iniciar seu processo de industrialização. “Este novo modo de vida diferenciou a população urbana não apenas de acordo com níveis econômicos, mas principalmente do ponto de vista cultural, já que os estratos superiores adotaram o requinte e o arremedo de vida intelectual como um símbolo de distinção. A partir deste período, a vida nas cidades mais ricas, quando comparada com a do campo, começou a se tornar muito diferente em qualquer nível social.” (OLIVEN, 2001, p. 3).

jardins por toda a parte e as delicadas verduras de mesa da Europa e da África foram adicionadas às riquezas nativas do solo e do clima brasileiro. (GRAHAM, 1990, p. 75).

2.2 Música como elemento do projeto civilizatório português no contexto fluminense

Neste contexto de mudança, a música foi um dos elementos propulsores de um projeto civilizatório e esteve presente tanto no ambiente sacro quanto no profano, tornando-se uma das tônicas que guiaram os investimentos para a melhor ambientação da corte no Rio de Janeiro.

Desde o desembarque, a música acompanharia todos os momentos importantes da vida de d. João e da Família Real no Brasil. Seria possível escrever a história de nosso país através das obras criadas em razão dos eventos políticos e socioculturais que marcaram os treze anos de permanência da corte portuguesa no Rio de Janeiro. Esses eventos mudaram nosso destino e também a nossa música. Pela música, vamos conhecer um pouco da nossa própria história. (CARDOSO, 2008, p. 20).

A busca de uma ótima qualidade musical nas cerimônias já era uma tônica nas festividades e celebrações do Brasil Colonial. As festas públicas em comemoração aos acontecimentos importantes¹¹⁹ ou às datas ligadas aos feitos e às ocasiões ligadas a família real portuguesa, como parte da estratégia de reprodução do poder real, estavam presentes muito antes da realeza se fazer presente “em carne e osso” em solo americano, como destaca Pereira (2001, 2003). A autora cita a realização de festejos em comemoração as seguintes ocasiões: a *Festa de Aclamação de D. João IV (1641)*¹²⁰, a *Festa de Casamento da Infanta do Brasil*

¹¹⁹ A chegada ao Rio de Janeiro do bispo D. Antônio do Desterro Malheiro, proveniente da Angola, foi um acontecimento na cidade em 1747. “No dia 11/12/1746, começaram os festejos com a representação da ópera *Felinto Exaltado*, com ‘excelente música’ e finalizada com ‘agrandioso púcaro de agua’. A entrada solene do bispo na cidade deu-se somente em 1/1/1747, o que permitiu tempo, para fazer os preparativos e a construção de sete arcos nas ruas, por onde o bispo deveria passar na procissão.” (PEREIRA, 2003, p. 1276). Além da parte profana, foi cantado um *Te Deum* na Catedral. A autora destaca que as festividades tanto o âmbito religioso como para reiterar o poder real tinha a função de destacar as obras de ampliação ou embelezamento da cidade, não somente para a população da cidade, mas para os moradores da metrópole por meio de relatos laudatórios. (Idem, passim).

¹²⁰ A notícia da aclamação de D. João IV chegou no Rio de Janeiro por meio de carta expedida da então capital do Brasil, São Salvador Bahia de Todos os Santos, ou simplesmente, Bahia, no ano de 1641. Assim como foi realizado em Lisboa, na Bahia o novo rei foi “[...] acalmado, jurado e reconhecido ao Senhor D. João, Duque que foi de Bragança, por legítimo e verdadeiro Rei e Senhor de Portugal; acção tão devida á Sua Real Casa, legitimamente herdeira do Reino, tão desejada de Portugal, e tão esperada, sessenta annos ha, como applaudida do Céu com demonstrações de que me dão aviso outras cartas de particulares de credito, e que se verificam em que sem mortes

(1760)¹²¹, a *Festa de Nascimento do Príncipe da Beira* (1762)¹²², a *Festa de Casamento de D. João e D. Carlota Joaquina* (1786)¹²³, a *Festa pelo nascimento da Princesa da Beira* (1793)¹²⁴, a *Festa pelo nascimento do infante D. Antonio* (1795)¹²⁵ realizados no Brasil e sobretudo na cidade do Rio de Janeiro.

Graham (1990) comentou em seu diário que as festas de gala, em comemorações de aniversários, eram frequentes na cidade desde a chegada da corte, onde “[...] o Rio apresentava o espetáculo de uma festividade ininterrupta.” (GRAHAM, 1990, p. 76). Relata ainda, que devido ao grande fluxo de estrangeiros na cidade, havia rivalidade entre estes e os portugueses¹²⁶, a fim de promover as melhores festas.

Assim, a música como elemento primordial para a monarquia portuguesa como importante para a demonstração de força e de poder da Coroa esteve presente, sobretudo desde o Reinado de d. João V, configurando-se em uma tradição familiar dos descendentes da Casa

e contrariedades que podiam originar-se d’ella, se efetuou.” (Revista Trimestral do IHGB, 1886, p.346). As festividades foram realizadas com procissões, missas, luzes, fogos, artilharias e vivas, de forma a saudar o novo rei. Da mesma forma, foram realizadas festividades nas capitânicas de São Vicente e São Paulo e no Rio de Janeiro, a partir 31 de março com duração de oito dias. Na noite da Páscoa foi realizada uma encamisada, com marcha montada por 116 cavalheiros “luzidos” com muita competência, com vestimentas custosa” e o cortejo terminava com dois carros ornados de sedas e aparatos de ramos e flores e música, que cada rua parecia “um coro do céu (Idem, p. 348-352).

¹²¹ A programação realizada no Rio de Janeiro em comemoração à ocasião do Casamento de D. Maria, futura rainha de Portugal e o infante Pedro, constituiu em um tríduo solene na Catedral; touradas e cavalhadas por seis dias; ópera por três noites; luminárias por três noites; farsas com máscaras e fogos de artifícios. (PEREIRA, 2001, p. 666).

¹²² Nascimento do primogênito de D. Maria e de D. Pedro, D José que nasceu em 20 de agosto de 1761 e faleceu dia 11 de setembro de 1788 vítima de varíola, cedendo o lugar de herdeiro do trono a D. João, futuro P. R e Rei de Portugal e posteriormente, do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, por ato de 16 de dezembro de 1815. As comemorações pelo seu nascimento foram realizadas no Rio de Janeiro apenas no ano seguinte, devido a notícia ter chegado à cidade somente em 24 de janeiro. “De 7 a 06 de maio, realizou-se um tríduo solene na Igreja de S. Bento suntuosamente decorada, programado da seguinte maneira: nas três manhãs, missas; nas três tardes, seguram-se sermão, *Te Deum* e procissão - esta última desfilando pela cidade, com a participação do Cabido, das três ordens religiosas - Beneditinos, Franciscanos e Carmelitas - e de inúmeras irmandades.” (PEREIRA, 2001, p. 667). Nestas três noites toda a cidade foi decorada com luminárias. As festas ainda transcorreram no período de 16 de maio a 06 de junho, apresentando na programação danças, cavalhadas, congadas, óperas, banquetes e fogos de artifícios. (Idem, p. 668-669).

¹²³ As festas em comemoração ao casamento dos infantes de Portugal e Espanha, D. João e Dona Carlota Joaquina, foram consideradas as mais brilhantes já realizadas na cidade e “[...] organizadas pelo vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa, com a explícita intenção de exceder a tudo que tinha sido feito até então no Rio de Janeiro.” (PEREIRA, 2003, p. 1278). Durante os festejos foram realizados desfiles de carros, touradas e cavalhadas, além do passeio público ser todo iluminado e ornamentado, recebendo camarotes para que se vissem os desfiles. (Idem, Ibidem).

¹²⁴ Trata-se do nascimento da primeira filha do casal D. João e Dona Carlota Joaquina Maria Teresa, nascida no Palácio de Queluz a 29 de abril de 1793.

¹²⁵ Trata-se do nascimento do primeiro filho do casal D. João e Dona Carlota Joaquina, Francisco Antonio Pio de Bragança nascido em 21 de março de 1795. O Príncipe da Beira faleceu ainda criança à 11 de junho de 1801, abrindo a sucessão ao trono português ao infante Pedro de Alcântara, futuro D. Pedro I do Brasil e D. Pedro IV de Portugal.

¹²⁶ Até a independência política brasileira em 1822, todos os portugueses não eram considerados estrangeiros pois o Brasil, antes parte da colônia portuguesa, foi alçado a Reino Unido juntamente com Portugal e Algarves.

de Bragança. O gosto pela arte, pela literatura e em especial pela música como parte da tradição bragantina, incidiu nos investimentos nas contratações dos melhores músicos disponíveis, bem como, nos aparatos de ordem física como a arquitetura para uma melhor acústica ou a compra de instrumentos e partituras, além do fomento à criação de novas composições para celebração de datas especiais, também pode ser identificado já nos primeiros meses do período joanino no Rio de Janeiro.

Nenhum Bragança era totalmente desguarnecido de sentimento musical. Nos rebentos dêsse tronco o gosto pela música constituía um traço hereditário. O Príncipe Regente não fazia exceção. Estava, portanto, em condições de discernir naquela música as manifestações de um talento criador transcendendo o comum. Eis porque a sua presença, ali, na Igreja do Rosário, naquele momento, não poderia ter deixado de contribuir para lhe inspirar as medidas que vai ordenar em seguida, concernentes à música na Sé Catedral. (ANDRADE, 1967a, p. 12).

Isto posto, a presença da música nas cerimônias era condição *sine qua non* para a suas realizações, já que a família real portuguesa trouxe para os trópicos os seus rituais, suas celebrações, suas etiquetas, elementos imprescindíveis para a ostentação do poder monárquico, sendo observados e seguidos pelo seu séquito. Lembrando Geertz (1991) as cerimônias eram rituais de dominação, onde o Estado-Teatro funcionava como catalizador de realidades transcendentais, porém, impondo modelos socioculturais a serem seguidos.

Seguindo a tradição absolutista de cerimonial público de datas importantes que dizem respeito a glorificação da imagem dos membros da realeza, no dia 17 de dezembro de 1811, onde realizou-se as comemorações pelo aniversário natalício de "S. M. Fidelíssima a Rainha N. Senhora" D. Maria conjugado ao solene batismo do augusto neto de D. João, o infante recém nascido D. Sebastião, filho da "Sereníssima Senhora Princesa" Maria Theresa, filha mais velha de D. João e Dona Carlota Joaquina, e do Sereníssimo Senhor Infante D. Pedro Carlos de Bourbon e Bragança. Para ocasião o palácio foi ornado com toda magnificência por dentro e por fora, com a presença de uma tropa vestida de diferenciados uniformes provocando admirável efeito visual, segundo o relato de um periódico coevo. Sobre a música, havia presença de bandas de música, dispostas em lugares convenientes com a presença de pessoas de ambos os sexos atraídas pela pompa e raridade da ocasião, já que se tratava não somente das comemorações do aniversário da Rainha de Portugal, mas do batismo do seu bisneto, neto do seu filho, futuro Rei de Portugal e bisneto de D. Carlos III, do Rei da Espanha. Além das

cerimônias no Paço, seguindo a tradição católica da família real portuguesa, o batismo foi realizado na Real Capela, conforme descrição abaixo:

[...] ás 7 horas e 1/2 da tarde, o Príncipe Regente Nosso Senhor se dirigio com a maior parte da Sua Augusta Família, e acompanhado da Sua Corte á Capella Real, onde o aguardava o Excellentissimo e Reverendissimo Bispo Capellão Mór com os Monsenhores e Conegos do seu Cabido; e ali em presença de tão Nobre Assembléa e do Corpo Diplomático, officiendo o mesmo Excellentissimo Bispo, foi elevado á Fonte Baptismal, e contado entre o número dos Filhos de JESU CHISTO o Sereníssimo Senhor Infante Recem-nascido, com nome de D. Sebastião, Gabriel, Carlos, João, José, Francisco Xavier de Paula, Miguel, Bartholomeo de S. Geminiano, Rafael, Gonzaga. Forão Padrinhos a Rainha Fidelissima Nossa Senhora, e o Principe Regente Nosso senhor, fazendo as vezes de S.M. a Princeza Nossa Senhora. Finalisou toda a Cerimonia com hum *Te Deum* de exquisito gosto e harmonia (...) Concluiu-se tudo com hum fogo de artifício, que entreteve gostosos a todos os circumtantes, que a sí mesmos darão os parabéns por tal fausto acontecimento, e rogavão ao Ceo os deixasse testemunhar ainda outras occasiões de igual júbilo, e felicidade. (GAZETA EXTRAORDINÁRIA DO RIO DE JANEIRO, 19 de dezembro de 1811).

No dia 01 de julho de 1812, a mesma gazeta noticiou as exéquias relativas a um mês de falecimento do Senhor Infante da Espanha e Almirante Geral da Marinha Portuguesa D. Pedro Carlos de Bourbon e Bragança realizadas na Real Capela no dia 26 de junho. As 7 horas e meia foram iniciadas as *Matinas*, cujos responsórios foram cantados pelos músicos da Real Câmara e Capela dirigidos pelo renomado Marcos Portugal, que segundo a publicação, sustentou sua grande reputação adquirida nos países estrangeiro com a apresentação de uma excelente composição, seguida das *Laudes* cantadas pelos capelão cantores da Real Capela. Após as *Matinas*, as 11 horas, o Bispo e os cônegos ricamente paramentados iniciaram a Missa, depois das "cerimônias de costume", com música do "célebre" Zannetti, conduzida ainda por Portugal. Após a missa, foi recitada a Oração Fúnebre por P.M. Fr. Francisco de Sampaio, pregador régio, menor reformado. Na sequência, os músicos cantaram cinco responsos, os executados nas *Matinas* com exceção do primeiro, cuja música foi composta por Fortunato Mazziotti. Todos estes atos religiosos foram assistidos da Regia Tribuna pelo Príncipe Regente e Família Real, na presença de grande número de pessoas de todas as classes, como demonstração pública de Sua saudade e piedade. (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 01 de julho de 1812).

Não foram noticiados os detalhes da programação musical no funeral da Senhora Infanta D. Maria Ana Francisca Josefa Rita Joana de Bragança, irmã da Rainha D. Maria I, ocorrida no dia 19 de maio de 1813, apesar do relato das presenças ilustres e toda pompa que a

ocasião demandava (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 22 de maio de 1813). Já no funeral da própria Rainha D. Maria I, falecida no dia 20 de março de 1816, há referência da execução dos *Responsórios*, cantados pelos melhores músicos da Real Capela durante as *Matinas*, no dia 23 dos correntes mês e ano. O periódico relata que as exéquias à Rainha foram realizadas durante três dias, sendo iniciadas no dia seguinte “do chamado de Deus à Sua Santa Glória” com o solene beija-mão cuja participação de grande número de pessoas que foram prestar sua homenagem a família real foi registrado. (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 27 de março de 1816). Também foram registrados três dias cerimônias fúnebres em Vitória, com a presença dos melhores músicos daquela vila para cantar os *Responsórios* “diante de todas as pessoas de distinção” daquele lugar. (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 01 de junho de 1816), bem como, na Vila de São João D' El Rei de Minas Gerais quando a triste notícia chegou no dia 17 de maio, comerciantes da cidade organizaram as exéquias em memória da Grande Rainha, acompanhadas pela Nobreza e pelo povo, com a celebração de 36 missas, “e se fez o Ofício com a assistência do mesmo número de Sacerdotes, acompanhados de uma excelente música a quatro coros, que se prepararam para isso.”(GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 29 de junho de 1816).

Ainda por ocasião do falecimento de D. Maria I, D. João designou o Senado da Câmara do Rio de Janeiro para que fossem realizadas novas exéquias. No dia 9 de junho começaram as *Matinas* na Real Capela, onde uma grande orquestra com todos os músicos da Real Câmara e Capela cantaram os *Responsórios* compostos por David Perez e regido por Fortunatto Mazziotti, compositor a serviço de S. M. No dia seguinte continuaram as homenagens quando o Rei e sua real família assistiram uma missa, juntamente com toda a corte e corpo diplomático composto por “militares, magistrados, e cidadãos mais distintos”, seguida de Oração fúnebre proferida pelo franciscano Manoel da Rainha dos Anjos, finalizando com “as Absolvições de etiqueta feitas por quatro Monsenhores, e terminadas por S. E. Reverendíssima, repetindo o mesmo coro de Musica, que houvera de véspera os responsorios de Peres.” (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 06 de julho de 1816). Outra homenagem à memória da Rainha foi celebrada na Igreja dos Terceiros de São Francisco de Paula ocorrida no dia 17, quando os sinos começaram a dobrar às 7 da noite dando início ao Ofício presidido pelo Monsenhor Decano com os *Responsórios* do célebre David Perez cantados por músicos da Real Câmara e Capela, regidos por Fortunato Mazziotti, compositor de S. M. Estavam presentes nesta cerimônia as “[...] pessoas mais distintas, quer por seu nascimento, quer por seus empregos [...]”, convidadas pelo coronel do 3º Regimento de Milícias da Corte e que em nome desta oficialidade eram recebidas

na porta do Templo e conduzidas de forma decente por oficiais nomeados, com toda a "pompa" e "ordem perfeita" que a cerimônia merecia. No dia seguinte, pela manhã os Sacerdotes Seculares e Regulares ministraram um grande número de missas, sendo a de 10 horas celebrada pelo Ilustríssimo Monsenhor Decano, “[...] cuja Música foi desempenhada pelos mesmos Professores da Real Camara e Capela [...]” (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 24 de julho de 1816).

Com a morte da rainha Dona Maria I o processo sucessório foi aberto. No dia 06 de fevereiro de 1818 foi realizada a cerimônia de aclamação de D. João VI, a primeira e única vez que um monarca europeu foi aclamado no continente americano. Já no dia anterior ocorreu um cortejo da guarda a cavalo do Real Corpo de Polícia seguida de uma banda militar de música e das autoridades ricamente vestidas com capas de seda pretas com bandas brancas bordadas com primor, acompanhados de grande quantidade de membros da Real Cavalaria, fechando o aparato outra banda de música, rumo ao encontro de S. M. e A. R no Paço da Boa Vista, onde foi tocado o Hino Nacional¹²⁷. O grande dia da aclamação foi iniciado pela manhã com uma Missa cantada ao Espírito Santo em conjunto com a das Chagas de Cristo em memória à D. Afonso Henriques que recebera no campo do Ourique com sinal de proteção e amparo do Onipotente a Portugal¹²⁸. Após a missa seguiram todos para o Largo do Paço onde se deu o ato solene da aclamação em suntuosa varanda construída pelo arquiteto João da Silva Moniz¹²⁹, onde estavam autoridades, toda a nobreza e pessoas distintas. No local foram construídas colunas onde se pintaram as armas reais e nove painéis com figuras alusivas as virtudes: Magnanimidade, Liberalidade, Sabedoria, Autoridade, Magnificência, Piedade, Religião, Premio, Amor da Virtude, as quais deveriam guiar os atos do monarca. Outros monumentos

¹²⁷ Hino Patriótico da Nação Portuguesa, De Marcos Portugal, composto em 1810.

¹²⁸ Conta-se que o primeiro rei de Portugal, D. Afonso Henriques, “O Conquistador”, teve uma visão em que Jesus Cristo lhe dizia que um novo império cristão estava por surgir e Portugal teria o papel de liderança na construção deste novo império.

¹²⁹ José da Costa e Silva (1747-1819), arquiteto português responsável pelas obras da coroa portuguesa, foi o primeiro a possuir o título de Primeiro Architecto das Obras Reais. Em 1811, D. João solicita à sua transferencia para o Rio de Janeiro, quando foi nomeado Architecto Geral de Todas as Obras Reais. (Universidade do Porto). Disponível em: https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1005824

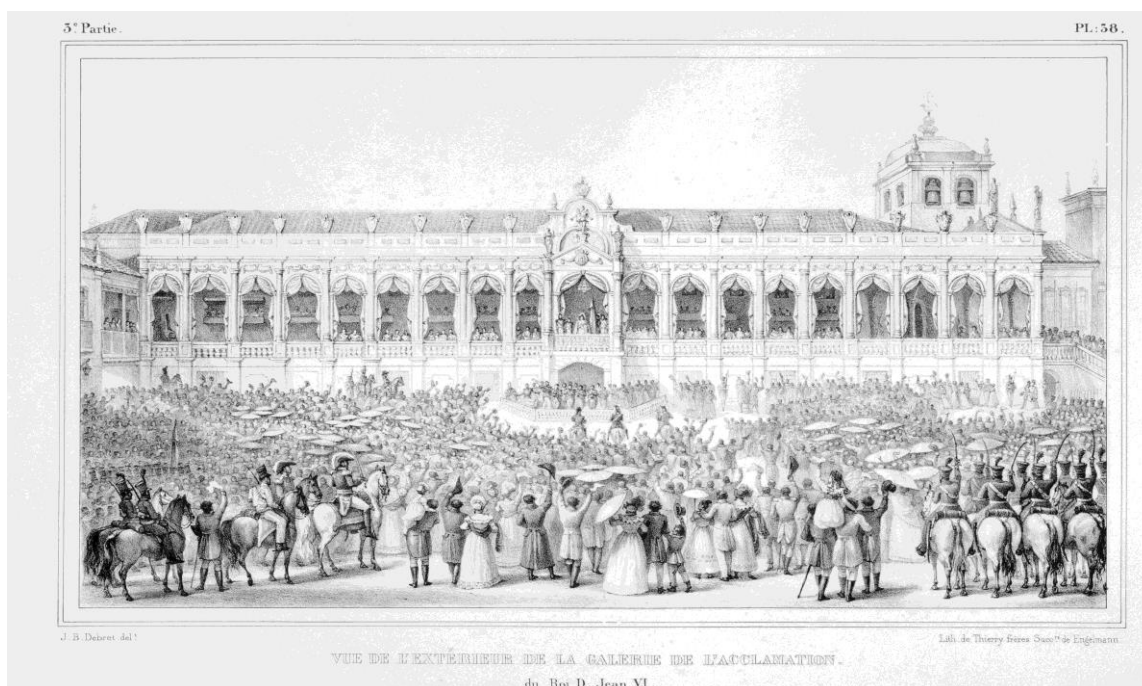
foram criados por Grandjean de Montigny¹³⁰ e Jean-Baptiste Debret¹³¹ e mantidos iluminados pelas três noites sucessivas. Após inúmeras manifestações de apresso à Sua Majestade durante este glorioso dia, eis que às 4 horas da tarde o Monarca apareceu na companhia do Príncipe Real, vestido com o magnífico Manto Real recamado de ouro, semeados em competentes distancias muitos castelos com as quinas reais e seguro por duas riquíssimas presilhas de brilhantes, sendo a cauda o manto sustentada pelo Excelentíssimo Conde de Parado, que servia de Camareiro Mór. Para ser vista pelo povo, Sua Majestade se colocou sozinho na varanda quando se ouviram charamelas, trombetas e atabaques. Após o juramento prestado pelo monarca, seguido igualmente por todos os membros da família real, autoridades e nobreza presentes, ouviu-se ao final da cerimônia um *Te Deum* cantado pelos os músicos da Real Câmara e Capela, composto e regido pelo célebre Marcos Portugal. (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 07 de fevereiro de 1818).

Na noite seguinte o Rei pôde presenciar dança militar com elegantes evoluções, seguidas de uma dança séria executada pelos dançarinos do Real Teatro de São João, sendo o monarca saudado com vivas entusiasmados pelos presentes. As comemorações persistiram pelas três noites com a presença de coros vocais e instrumentais, quando tocaram e cantaram o Hino Nacional, além de variadas peças musicais. (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 16 de fevereiro de 1818).

¹³⁰ Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (1776-1850), arquiteto francês, cuja formação artística foi baseada na escola neoclássica tendo estudado na *Académie des Beaux-Arts de Paris*. Ganhou o Grande Prêmio de Roma, uma das mais importantes da Academia Francesa, sendo pensionista do governo francês nessa cidade. De volta a Paris, foi arquiteto de Jeronimo Bonaparte, rei da Vestfália. Desembarcou no Rio de Janeiro em 25 de março de 1816 na Missão Artística Francesa, permanecendo como arquiteto da família real e imperial, do período joanino até a primeira década do Segundo Reinado, falecendo na cidade. (ABREU, 2007).

¹³¹ Jean Baptiste Debret (1769-1848), arquiteto francês, também chegou ao Brasil na Missão Artística Francesa, foi o pintor oficial da Família real registrando as cerimônias que se tornaram os principais registros iconográficos da história brasileira até 1821, quando retornou à Paris. Publicou o livro *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, em três volumes, editados respectivamente em 1834, 1835 e 1839 respectivamente pela Firmin Didot Frères, de Paris. (XEXÉO, 2007, p. 17).

Imagem 03 - Aclamação de D. João VI



**Fonte: Vista do largo do palácio no dia da aclamação do Rei D. João VI
Gravura de Jean-Baptiste Debret. Litografia de Frerès Thierry (1839).**

No dia 13 de maio de 1818, dia do aniversário de D. João VI, Sua Majestade e família foram ao Real Teatro de São João onde foi oferecido espetáculo gratuito a fim de celebrar a data. Primeiramente apresentou-se um Elogio Alegórico em que entravam Mercúrio e Amalthea, Portugal e Brasil, alusivo a data natalícia e rememorando à Sua Gloriosa aclamação. Seguiu-se do Drama Musical *Coriolano*, com elegante cenário e rico figurino. Entre o 1º e 2º atos foi executado um Baile sério Pantomino em um ato intitulado *Prodígio da Harmonia* ou *Triunfo do Brasil*, criado e dirigido pelo compositor do teatro Luiz Lacombe, acompanhado de nova música composta por Pedro Teixeira de Seixas. Ao final do baile, se mostrou três obras de Jean-Baptiste Debret alusivos à três ocasiões importantes: o Casamento de S.A.R., o Príncipe Pedro de Alcântara, com a Sereníssima Senhora Arquiduquesa Leopoldina; a Gloriosa Aclamação de S. M.; e o aniversário natalício do monarca. “Na parte mais elevada do centro se reverenciava o Retrato de Sua Magestade em pé, com o Manto Real e Coroa, e sob seus Pés os dois Genios de *Portugal e Brazil*. (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 15 de maio de 1818).

Imagem 04 - Retrato de D. João VI como Rei de Portugal, do Brasil e de Algarves



**Fonte: Retrato de D. João VI (1817). Jean-Baptiste Debret.
Óleo sob tela, 0,60m x 0,42m. Acervo do MNBA**

O manto acima exposto foi utilizado somente no dia da aclamação de D. João VI como Rei de Portugal, do Brasil e de Algarves, onde os bordados com fios de ouro são salientadas por Debret, assim como as jóias reais que perpassam os ombros do monarca, compostas igualmente por ouro, prata pedras preciosas. Abaixo do braço esquerdo vê-se o chapéu real ornado de plumas brancas e brilhantes, e a mão tocando a espada na bainha de ouro; a outra mão segura o cetro levemente repousado sobre a mesa almofadada de veludo. Ao lado, a coroa intocada remonta a tradição lusitana de aclamação e não coroação desde o episódio de D. Sebastião na batalha de Alcácer-Quibir. O quadro remonta a tradição europeia de retratar seus monarcas com pompa, demonstrando sua força e poder.

Novamente a música foi destaque no dia de celebração de ação de graças, ocorrido em 14 de abril. O monarca e Sua Real Família desceram à Capela dos *Terceiros do Carmo*, onde esperavam toda a corte, membros do Corpo Diplomático e do Senado, grande número de cidadãos e pessoas distintas para assistir a Missa celebrada pelo Bispo de São Thomé cantada pelos melhores professores da Real Capela e Câmara regidos por *Fortunato Mazzioti*. Após a

missa, “[...] orou o Reverendissimo Padre Mestre Doutor *Fr. Innocencio Antonio das Neves Portugal*, Confessor da Serenissima Senhora Princesa D. Maria Benedicta, e Providencial do *Carmo*, terminando todo esta solemne e religiosa cerimonia com o *Hymno Te Deum*.” (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 25 de abril de 1818).

A música se fez também presente no solene batismo da augusta neta real Maria da Glória, no dia 3 maio de 1819 na Real Capela com a presença dos músicos da Real Câmara e Capela onde foi novamente entoado um *Te Deum*, composto e regido pelo célebre Marcos Portugal, assim como “agradáveis sinfonias” tocadas durante toda a cerimônia. Acabada a celebração religiosa, assistidas por pessoas distintas e ilustres, todos seguiram para o Real Paço, onde “[...] a vistosa illumination, que bordava a teia, o agradável som das musicas, que em quatro numerosos coros tocavão o hymno nacional, e outras harmoniosas symphonias [...]” para a “alegria extraordinária” e “elevação dos ânimos dos presentes. (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 5 de maio de 1819).

Da mesma forma, no dia 27 de março de 1821 aconteceu o batismo do terceiro filho do Príncipe da Beira e Príncipe Real do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves D. Pedro e de Dona Leopoldina, João Carlos. Após saída da Real Família em procissão do Paço, ricamente ornado para ocasião, até a Real Capela onde aconteceu a cerimônia batismal, ocasião em que seu entoou um *Te Deum* pelos músicos da Real Câmara e Capela, “com musica composta por hum Genio transcendente, tão amado das Musas, como dos Portuguezes, dirigida pelo celebre *Marcos Portugal*, Mestre de SS. AA. RR. Durante a Augusta Cerimonia se tocarão muitas agradáveis symphonias.” (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 31 de março de 1819).

As variadas cerimônias e solenidades eram realizadas com pompa e circunstância em outras localidades, sem a presença física dos monarcas, mas como forma de representação do poder real. Assim como foi evidenciado na época dos Vice-Reinados, após a instalação da corte no Rio de Janeiro, continuava sendo comum a realização das cerimônias em outras localidades que não a sede da Coroa, em sinal de respeito à monarquia, mas também como parte das estratégias de reprodução do poder real.

Inúmeros são os exemplos como quando da notícia da morte do Senhor Infante D. Pedro Carlos chegou a Villa Rica, capital de Minas Gerais, e foi realizada missa no dia 8 de julho na Igreja Matriz N. S. do Pilar do Ouro Preto, “com acordes de música” e salvas das tropas demonstravam a tristeza pública, a pedido do Conde de Palma, Governador e Capitão General da referida Capitania, na presença Câmara, dos Magistrados, Nobreza e povo, onde o Exmo. Conde “[...] não se poupou a despesas, nem a trabalho, que conduzissem para a Magestade e

pompa deste último dever, consagrado á Memoria de Sua Alteza o Sereníssimo Senhor Infante D. PEDRO CARLOS." (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 15 de agosto de 1812). Também foi noticiado exéquias em homenagem ao príncipe morto em São Luis do Maranhão, mas não foi mencionado como se deu a música na ocasião (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 17 de março de 1813).

Ainda como parte das exéquias à D. Maria I foi aberta à celebração em memória da Rainha no dia 25 de junho de 1816 na Sé de São Paulo com a presença do Governador e Capitão Geral, Conde de Palma, Senado, Nobreza e povo. Na manhã seguinte, foram celebradas missas pela alma da Soberana, com música a dois coros composta pelo renomado André da Silva Gomes (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 07 de agosto de 1816). Na Vila de Parati foi realizada 22 de junho as reais exéquias a memória da Rainha com a pompa que a ocasião exigiu e a presença dos professores de música executando os *Responsórios* (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 10 de agosto de 1816).

Outro exemplo se deu com a chegada da notícia do nascimento da Princesa da Beira em Vila Rica de Minas Gerais, no dia 18 de abril de 1819, o governador e capital geral D. Manoel de Portugal e Castro mandou organizar festividades e cerimônias para demonstrar publicamente o "júbilo" e "regojizo" pelo fato. No dia seguinte a artilharia anunciou a notícia para toda cidade, sendo a salva Real repetida no por do sol. A noite fez-se presente uma "vistosa" iluminação, acompanhada de diversos coros musicais e de repetidos vivas e fogos de artifício, para "geral alvoroço e alegria". No dia 20 de abril, por volta das 4 horas da tarde, foi realizada missa na Capela dos Terceiros do Carmo onde se fez entoar um *Te Deum* na presença do governador e capital geral e de toda nobreza e clero da Vila. No dia seguinte, repetiu-se o mesmo hino na mesma capela, terminando essa ação de graças com uma procissão do Santíssimo Sacramento, com a presença de governador geral e todas as "pessoas de distinção" daquela vila. Ainda à noite, todas as "pessoas de distinção" foram convidadas pelo excelentíssimo governador e capitão geral para desfrutar no seu quartel general uma brilhante iluminação "[...] que figurava hum delicioso jardim, onde alternando-se diferentes peças de Musica do melhor gosto com hum mimoso e delicado refresco, se patenteou quando o mesmo General aprecia tão grata noticia, animando com este exemplo a outras festividades." (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 22 de maio de 1819).

A 13 de maio de 1818, houve missa de ação de graças pelo aniversário do monarca na Igreja Matriz de Santa Catarina, com a presença do Governador da Capitania, membros da Câmara, empregados públicos, nobreza e imenso povo que assistiram ao *Te Deum* cantado

"com a Melhor música do país". No Palácio a noite, os mais distintos convidados pelo Governador desfrutaram de "danças e cantorias" (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 13 de junho de 1818).

Outrossim, há notícias da realização das comemorações por questões políticas como a da chegada do então Príncipe Regente em terras baianas no dia 22 de janeiro de 1808 ocorridas no ano de 1815, publicadas na Gazeta da Bahia e reproduzidas na similar do Rio de Janeiro. O documento expõe que Arcebispo que coordenou as comemorações, primeiramente ordenou ao clero e as Igrejas uma iluminação especial para ocasião por três noites sucessivas, celebrando missa cantada com grande número de músicos no antigo Colégio dos Jesuítas, ricamente decorada com a presença de membros do Senado e autoridades, e após proferir o sermão, encerrou a celebração religiosa com um magnífico *Te Deum*. Continuando as comemorações, no dia seguinte, de forma mais solene e pomposa, rememorou, mais uma vez, o desembarque do Príncipe Regente, sendo igualmente celebrada Missa Cantada, com grande música, Sermão e *Te Deum*. Na sequência, às 4 da tarde, o governador inaugura uma pirâmide quadrangular de 68 palmos de altura em um pedestal, onde se lia em letras douradas: "JOANNI Princ. Reg. P. F. P. P. Hoc Primum appulso XI Kal. Februar. A. D. MDCCCVIII Bahia Senatus Monumentum posuit MDCCCXV". No momento do descerramento, a Orquestra tocou música alegre entremeada pelas três descargas de tiros das tropas. Ainda, para finalizar tão brilhante cerimônia em homenagem à real família, todo grande número de espectadores se dirigiram ao Teatro para renovar os aplausos por tão digno motivo. (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 18 de fevereiro de 1815).

Quando os revoltosos pernambucanos foram derrotados foi entoado um *Te Deum* na Catedral de São Paulo em ação de graça pela volta da obediência de Pernambuco ao Augustíssimo Soberano D. João VI na presença do Conde de Palma, Governador e Capitão Geral de São Paulo e toda nobreza. Após esta celebração, houve uma brilhantíssima função com presença do Governador e Capital Geral do Prelado e seu Cabido, da Oficialidade militar e das senhoras ricamente adornadas, tendo começado os festejos com a execução do Hino Nacional com as devidas genuflexões diante do Retrato do Augusto Monarca que foi colocado em um trono de luzes. A cerimônia foi finalizada com repetidas aclamações ao Soberano, tendo como sequencia um Baile executado com "maior decência e gravidade" (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 30 de julho de 1817).

Assim como a "Gloriosa Aclamação de Sua Majestade Fidelissima, o Senhor D. João VI", foi celebrada em Macau na China com a pompa necessária para ocasião, que além de

variadas solenidades, as autoridades daquela colônia portuguesa foram recebidas pelo Cabido da Sé, onde se recitou eloquente oração e ao término cantou um *Te Deum*. Assim,

Seria longo descrever todas as illuminações, que naquellas tres noites embellezarão a Cidade, como as da Caza de Mizericordia, do Real Colégio de *S. José*, dos Conventos de *S. Domingos* e *S. Francisco*, as de *Francisco José de Paiva* e outras muitas, tanto nacionaes como estrangeiras; bastará dizer que todos os que cheios de entusiasmo assistirão á Acclamação, se esmerarão em fazer patentes os fieis sentimentos de gratidão e vassallagem, que consagram ao Grande e Virtuoso Monarca, que felizmente nos rege, a fala de Cujas Virtudes tendo penetrado até o centro do recatado Imperio da *China*, vedado a nações estranhas, atrahio a Macáo innumeravel povo para ver a representação da Augusta Cerimonia, e sendo immenso o concurso, foi admiravel o socego. Não faltarão os *Madarins* Governadores das Cidades circunvisinhas; admirando a pompa e magnificência dos festejos, e observando o grande entusiasmo e regosijo de todos, diziam que devia indubitavelmente ser o Nosso REI Justo e Virtuoso, pois que os Seus Vassallos, estando tão longe Dele, mostravão Ter-Lhe tanto amor e respeito. (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 22 de maio de 1819).

Evidenciada a importância da música nas variadas cerimônias relacionadas aos acontecimentos que se relacionavam diretamente à família real, ou seja, ao Estado Português, não raro deixava-se para anunciar uma medida ou assinar importantes leis, além de outros fatos importantes em conjunto com a comemoração de aniversários natalício dos soberanos, foi assim com a Inauguração do Teatro São João em que a data escolhida foi em um dia 12 de outubro de 1813, aniversário de D. Pedro I; ou a inauguração simbólica do Imperial Teatro São Pedro, após o incêndio, em um 22 de janeiro, aniversário da Imperatriz Leopoldina ou sua inauguração oficial no mesmo ano no dia 04 de abril, aniversário da sua filha D. Maria da Glória, futura Rainha de Portugal; ou ainda, o Casamento de D. Pedro e Dona Leopoldina e a assinatura da lei Áurea tiveram como data escolhida um 13 de maio, aniversário de João VI; ou a conversão do Seminário São Joaquim¹³² em Colégio de Pedro II, no ano de 1837 em um dia 02 de dezembro, aniversário de D. Pedro II, entre outros fatos importantes para a história brasileira, além das datas serem preferencialmente escolhidas para o oferecimento de títulos

¹³² O *Seminário de São Joaquim* foi uma instituição dedicada à instrução de órfãos para os serviços eclesiásticos. Desta forma, a música configurava-se como um dos ofícios, forma de trabalho, os quais os jovens órfãos se dedicavam. Os jovens aprendiam, sobretudo, o cantochão como forma de serem habilitados para os ofícios musicais da Igreja e oportunizando as suas participações em grupos musicais. Vide: Andrade (1967a), Mattos (1997), Cardoso (2005). A instituição que foi convertida no *Collegio de Pedro II*, com o Decreto-lei de 02/12/1837.

nobiliárquicos, condecorações ou nomeações. Como, por exemplo, no dia 17 de dezembro¹³³, aniversário da Rainha, quando seis conde foram nomeados.

“[...] Luís de Vasconcelos e Sousa foi feito conde de Figuerio [Figueiró], Dom Rodrigo de Sousa Coutinho - conde de Linhares; o Visconde de Anadia - conde Anadia; Dom João de Almeida de Melo e Castro - conde de Galveias; Dom Fernando José de Portugal - conde d’Aguiar; D. José de Sousa Coutinho - conde de Redondo. O Núncio do Papa, Sir Sydney Smith e Lorde Strangford foram honrados com a Grã-Cruz da Torre e Espada; seis oficiais ingleses foram nomeados comendadores da ordem da Cruz, e cinco outros foram feitos cavaleiros da mesma ordem. (GRAHAM, 1990, p. 76).

Outra forma de demonstração de poder se dava por meio das residências dos monarcas, que não raro, possuíam sala de música e instrumentos musicais. As residências dos monarcas por meio de construções monumentais ostentavam a grandiosidade e a opulência que se configuravam como símbolos importantes e necessários para a reprodução do poder. Seguindo a tradição portuguesa, a família real possuía três principais residências no Rio de Janeiro: o Paço Real, situado na cidade, sede administrativa onde os reis e imperadores realizavam as audiências públicas, a Quinta da Boa Vista ou Paço de São Cristóvão e a Fazenda Santa Cruz.

O Paço de São Cristóvão¹³⁴, situado na Quinta da Boa Vista e afastado do centro da cidade, foi doado pelo comerciante português Elias António Lopes¹³⁵ à D. João para que o local fosse outra opção de residência para o monarca, a fim de que Sua Majestade desfrutasse da natureza prodigiosa do seu entorno, até de ter um ambiente mais reservado. A construção passou por reformas no período de 1810-1816¹³⁶, quando a Planta do Palácio Real da Ajuda de

¹³³ A viajante não precisa o ano, mas pela narrativa provavelmente referiu-se ao ano de chegada da corte ao Brasil.

¹³⁴ Foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nos Livros de História e Belas-Artes em 11 de maio de 1938 e no Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico em 14 de abril de 1948. (DANTAS, 2007, p.6). Na atualidade o local é sede do Museu Nacional, criado em 1818 por D. João em sede situada no Campo de Santana (1818-1892), sendo a mais antiga instituição científica do país, cujo acervo científico é composto por exemplares representativos da biodiversidade, fósseis, objetos etnográficos e arqueológicos. Atualmente, é ligado à Universidade Federal do Rio de Janeiro e aberto à visitação pública. Para maiores informações: <http://www.museunacional.ufrj.br/index.html>

¹³⁵ Elias António Lopes, político luso Brasil, enriqueceu por meio do Tráfico Negreiro. No ano de 1803 construiu um palácio em chácara de sua propriedade, que foi doado à D. João e transformado em uma das residências do monarca, a Quinta da Boa Vista. Por este ato, Lopes foi agraciado com o título de comendador da Ordem Militar de Cristo e nomeado escrivão e tabelião da Vila de Paraty. Posteriormente, foi Sagrado Cavalheiro da Casa Real alcaide-mor e senha perpétuo da Vila de São João D’ El Rey. Foi ainda nomeado corretor e provedor da Casa de Seguros da Corte, responsável por arrecadar impostos em diversas modalidades. (GOMES, 2007, p.214.).

¹³⁶ O Casarão da Quinta da Boa Vista foi descrito pelos viajantes como local modesto para receber membros de uma família real. Segundo o pintor Rugendas tratava-se de um “[...] edifício vasto e irregular, do pior gênero da arquitetura”; para o viajante alemão Ernst Erbel o casarão não tinha “nenhum mérito arquitetônico”; para Luccock

Lisboa foi utilizada como modelo. Este palácio foi a residência de D. João VI na sua infância e juventude, e novamente em seu regresso à cidade no ano de 1821. De arquitetura de estilo entre o neogótico e neoclássico, o prédio ganhou adornos com detalhes próprios da arquitetura presente no Renascimento Italiano (DANTAS, 2007, *passim*). As reformas para ampliação e melhorias persistiram até o reinado de d. Pedro II. Na planta do prédio com base na sua configuração no período do Segundo Império¹³⁷ mostra que a construção possuía três pavimentos, sendo a Capela São João Batista, o Salão dos Arqueiros e o Jardim das princesas, localizados no térreo; no segundo pavimento localizava-se a Sala do Trono, a Sala dos Embaixadores, o Salão do Baile, o Salão do Jantar, a Antessala da Imperatriz, o Oratório e o Gabinete de Estudos; por fim, no terceiro andar localizavam-se os quartos, dentre eles os Aposentos do Imperador, a Biblioteca Particular de D. Pedro II e o Observatório Astronômico. A presença de uma sala de música ou de instrumentos musicais como acontecia nos palácios portugueses era algo usual e na Quinta da Boa Vista não foi diferente. No período joanino, além do Côro e da Orquestra da Real Capela, o monarca mantinha outros grupos como a Real Câmara que atuava junto ao Paço da Quinta da Boa Vista e era responsável pelo entretenimento particular da Família Real, bem como, da produção musical para as festas e as solenidades oficiais. O repertório da Real Câmara em sua essência era composto por peças profanas, tanto instrumentais como vocais e por vezes, apresentava pequenos espetáculos líricos.

Na Fazenda de Santa Cruz, distante aproximadamente sessenta quilômetros da cidade e incorporada à coroa portuguesa no ano de 1759 em decorrência da expulsão dos jesuítas¹³⁸ pela política pombalina. Por aquele período, o local fornecia além de produtos agrícolas, também “músicos clássicos”, que compunham grupos vocais e instrumentais para execução de música sacra, e por vezes, eram alugados ou cedidos para suprir as necessidades musicais em outros locais e eventos. Embora no período anterior à chegada da família real no Rio de Janeiro a fazenda passava por um processo de decadência financeira, “[...] os mestres nunca pararam

o local era “acanhado, desprezioso, mal-construído e pessimamente mobiliado” (GOMES, 2007, p. 258). Sendo assim, as reformas teriam motivos fortes para serem realizadas visando maior conforto a real família portuguesa.

¹³⁷ A planta da Casa do Imperador está disponível em <http://www.museunacional.ufrj.br/casadoimperador/>

¹³⁸ Primeiramente a Fazenda de Santa Cruz foi adquirida pela Companhia de Jesus ainda no primeiro século da colonização portuguesa, mais precisamente no ano de 1590, por meio de doação da viúva de Cristóvão Monteiro pelo fato dela ser muito católica e próxima aos jesuítas sobretudo ao padre José de Anchieta. Neste local, os jesuítas exploraram as atividades de agricultura e pecuária, chegando a possuir cerca de 13 mil cabeças de gado; para tanto, utilizavam a mão de obra não remunerada de índios aldeados e negros escravizados. No ano de expulsão da Ordem Jesuítica do território brasileiro, em 1759, a fazenda contava com aproximadamente 2 mil africanos escravizados (CAVALCANTI, 2003, p. 15-17).

de exercer seu ofício, e a escola de música granjearia novo impulso com d. João.” (SCHWARCZ; STARLING, 2017, p. 186).

O local passou a funcionar como casa de verão da família real em 1817 e sede de solenidades e festividades. Por consequência, neste mesmo ano, a fazenda recebeu grandes incentivos de D. João VI, tanto o prédio quanto a capela: os aposentos ganharam maior dimensão e rica decoração, ficando mais luxuosos e pomposos; já a Capela sofreu reparos, recebendo uma nova decoração e obras de artes valiosas a fim de estarem à altura para receber as cerimônias solenes, com presença do coro e orquestra. As festas e as solenidades promovidas por d. João eram "famosas pela pompa e pelo esbanjamento de alegorias - procissões e missas na riquíssima capela reformada e paramentada, luxuosas tapeçarias nas janelas do palácio, iluminação, fogos, salvas e foguetes, e música, muita música." (SCHWARCZ, 2016, p. 224).

Santa Cruz foi considerada um grande pólo de formação do período colonial, continuando suas atividades musicais até o Segundo Império. “Não há duvida, que entrava no systema geral da instrucção iniciado pelos padres da Companhia, a bem sobretudo da catechese, o cultivo da musica, cuja acção particular sobre a imaginação humana e os costumes conheciam e aproveitavam.” (TAUNAY, 1930, p. 44). Castagna (2000) aponta que no *Treslado do Auto de Inventário da Real Fazenda Santa Cruz* (Rio de Janeiro - RJ), do ano de 1779, foram relacionados no documento dezessete instrumentos musicais no item “Instrumentos de música pertencentes à igreja”. Dentre os instrumentos musicais relacionados encontravam-se um cravo, uma viola, duas flautas doces, oito charamelas, até de rabecas e rabecão. (CASTAGNA, 2000, p. 225). Balbi (1822) em seu *Essai Artistique sur le Royaume du Portugal et Algarves Comparé aux Autres États de L'Europe*, relata que no local havia se estabelecido uma espécie de Conservatório de Música destinado à formação de músicos negros, desde à época dos jesuítas que tinham como missão civilizar os povos por meio da educação¹³⁹. Após o estabelecimento da corte no Rio de Janeiro, a fazenda foi convertida em Real Palácio, quando D. João e seu séquito assistiram pela primeira vez a missa na Igreja de Santo Inácio de Loyola na propriedade foram surpreendidos e ficaram admirados pela “[...] perfeição com que a música vocal e

¹³⁹ O relatório de 1768 mostra ainda que os jesuítas não descuidaram da formação musical dos escravos bem-dotados, pois foram registrados como pertencentes à igreja os seguintes instrumentos: três rabecas (uma quebrada); um rabecão velho; um cravo; um manicórdio (espécie antiga de cravo); duas flautas doces e uma viola quebrada. Foi destacado, ainda, um conjunto de “xoromelas” (charamelas): um baixo (de metal amarelo), um tenor, um contralto (de madeira vermelha e pé de metal), três tipples (um de madeira amarela e dois de vermelha com cintos de metal), uma requinta (de madeira amarela) e três oboés, sendo dois de madeira amarela e um de madeira pintada. (CAVALCANTI, 2003, p.19-20). No momento do afastamento dos jesuítas pelo coroa portuguesa, em 1757, a propriedade, além dos bens imóveis pertencentes ao ordem jesuíta foi anexada ao Estado.

instrumental foi executada pelos negros, de ambos os sexos, aperfeiçoados nesta arte a partir do método introduzido há vários anos pelos antigos proprietários da área, e que, felizmente, foi preservada.” (BALBI, 1822, p. ccxiv, tradução nossa). O autor prossegue afirmando que o monarca, pelo seu amor à música e pelo senso de oportunidade, investiu ainda mais na formação musical dos negros escravizados instituindo aulas de letramento, de composição musical, de canto e de mais outros instrumentos, o que resultou em "escravos instrumentistas e cantores altamente qualificados”, em um curto espaço de tempo. Assim, quando necessário, além de prestarem serviços musicais na Fazenda de Santa Cruz, os músicos negros também atuavam na Real Capela e no Paço de São Cristóvão, "sendo que alguns deles até conseguiram tocar instrumentos e cantar de uma forma verdadeiramente surpreendente”. Balbi ainda faz menção ao trabalho dos irmãos Marcos e Simão Portugal que compuseram peças e óperas especialmente para o grupo, "que foram totalmente executadas pelos africanos, aplaudidos por todos os conhecedores que eles ouviram.”, e por fim, resigna-se da não lembrança dos nomes de alguns dos instrumentistas e cantoras negras, que se destacavam pela beleza das vozes e pela expressividade musical em apresentação em São Cristóvão, já na época de D. Pedro I, que pelo talento e gosto musical assistia todas as cerimônias e continuava à incentivar à formação musical dos negros. (BALBI, 1822, p. ccxiv, tradução nossa)¹⁴⁰.

Necessário se faz esclarecer que apesar da dificuldade de reconstituição de como se dava o ensino musical pela escassez de documentos sobre o processo de ensino-aprendizagem, provavelmente era voltado para as práticas dos velhos mestres-de-capela por meio de

¹⁴⁰ "Sa Majesté et toute la cour furent frappées d'étonnement, la première fois qu'elles entendirent la messe dans l'église de Saint-Ignace de Loyola à Santa-Cruz, de la perfection avec laquelle la musique vocale et instrumentale était exécutée par des nègres des deux sexes, qui s'étaient perfectionnés dans cet art d'après la méthode introduite plusieurs années auparavant par les anciens propriétaires de ce domaine, et qui heureusement s'y était conservée. Sa Majesté, qui aime beaucoup la musique, voulant tirer parti de cette circonstance, établit des écoles de premières lettres, de composition musicale, de chant et de plusieurs instrumens (sic) dans sa maison de plaisance, et parvint en peu de temps à former parmi ses nègres des joueurs d'instrumens et des chanteurs très-habiles. Les deux frères Marcos et Simão Portugal ont composé tout exprès des pièces pour ces nouveaux adeptes de Therpsichore, qui les ont parfaitement exécutées; plusieurs ont été agrégés parmi les musiciens des chapelles royales de Santa-Cruz et de San-Christovão. Quelques-uns même sont parvenus à jouer des instrumens et à chanter d'une manière vraiment étonnante. Nous regrettons de ne pouvoir donner les noms du premier violon, du premier fagot et du premier clarinette de San-Christovão, et de deux négresses qui se distinguent parmi leurs compagnes par la beauté de leur voix et par l'art et l'expression qu'elles déploient dans le chant. Les deux frères Marcos et les plus grands connaisseurs de Rio-Janeiro en font le plus grand cas. S. Majesté a assisté bien des fois à des cérémonies religieuses où toute la musique a été exécutée par ses esclaves musiciens. Son Altesse Royale le Prince du Brésil, qui possède des talens extraordinaires en musique, qui compose avec autant de goût que de facilité, et qui joue de plusieurs instrumens, entrée autres du fagot, de la trombonne, de la flûte et du violon, a beaucoup contribué à perfectionner cet établissement, unique dans son genre, par l'encouragement qu'il donne à ces nègres et par les grâces qu'il leur prodigue. Il n'y a pas bien long-temps qu'il a chargé les frères Portugal de composer des opéras qui ont été entièrement exécutés par ces Africains, aux applaudissemens de tous le connaisseurs qui les ont entendus.” (BALBI, 1822, ccxiv).

transmissão oral, onde os negros músicos também se dedicavam ao estudo teórico, sendo o solfejo aliado à prática instrumental utilizados comumente. Andrade (1967a) pondera que comparar a instrução dos músicos negros com a de um Conservatório deve ser entendido com ressalvas, já que as aulas de música para formatar instrumentistas de banda neste período deveriam ser em número reduzido, “[...] pois naquele tempo, escravo músico em geral aprendia sozinho (sic) o seu instrumento, soprando nêle quando encontrava ocasião para isso.” (ANDRADE, 1967a, p. 44). Ainda, o autor lembra que era comum a presença de bandas musicais nas fazendas brasileiras para tocar nas cerimônias religiosas, bem como, nos divertimentos.

No período joanino estavam à frente dos trabalhos os mestres ligados à Coroa, dentre eles, José Maurício Nunes Garcia. Como estes músicos estavam a serviço do P.R, um costume inaugurado por ele era os empréstimos dos negros músicos da Santa Cruz para integrarem a orquestra, o coral ou a banda do Paço de São Cristovão e da Capela Real. Nas apresentações em eventos particulares externos, cobrava-se quantidade em dinheiro para ajudar no pagamento das despesas da Fazenda e manutenção dos escravos-músicos¹⁴¹. D. João VI recrutava os melhores músicos, cantores e instrumentistas, da Fazenda Santa Cruz para integrarem os conjuntos da Capela Real. Um importante dado está relacionado a constituição da Real Câmara no local tendo a frente “[...] dois professores e cinquenta músicos que realizavam execuções musicais para a corte, e o Paço da Quinta da Boa Vista, residência de d. João. No Paço se realizavam audições de música profana, vocal e instrumental, e pequenos espetáculos líricos.” (CARDOSO, 2008, p. 09).

Com o retorno de D. João VI para Portugal a fazenda sofre uma queda em suas atividades, recebendo novos investimentos com D. Pedro I que reorganizou a banda criada em 1818, quando o grupo renomeado de *Banda de Música da Imperial Fazenda*, reconquistando a popularidade com celeiro de músicos. A banda apresentava-se diariamente para o Imperador e sua família durante suas estadas no local, porém, seus músicos eram constantemente convocados para tocar também em solenidades e recepções no Palácio de São Cristovão. Também tocavam em festas, bailes e em ocasiões diversas, quando eram devidamente autorizados pelo administrador da fazenda. (SCHWARCZ, 2016, p. 225). Segundo a *Relação*

¹⁴¹ Santos (2009) na obra *Músicos Negros: escravos da Real Fazenda Santa Cruz no Rio de Janeiro* trata do tema de forma específica.

dos músicos escravos da Imperial Fazenda de Santa Cruz, datado de 1860¹⁴², os instrumentos tocados pelos músicos eram rabecas, violoncelos, contrabaixos, flautas, clarinetas, pistons, clarins, trompas, trombones, requintas, entre outros instrumentos.

2.3 Os investimentos na Real Capela e a chegada dos músicos europeus: construção de uma nova cena musical

Sendo a Igreja o palco principal para as atividades musicais do Rio de Janeiro e, sobretudo as cerimônias realizadas na Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sé e Catedral, por consequência era este o palco para a execução das grandes obras. Destarte, tornou-se necessário o estabelecimento de medidas para que a Sé se tornasse digna de receber a realeza.

Como primeiro ato a Sé Catedral foi elevada à dignidade de Capela Real e transferida da Igreja do Rosário para Igreja de Nossa Senhora do Carmo via Alvará de 15 de junho de 1808¹⁴³. Segundo o documento a justificativa para a mudança estava no fato da situação precária e incômoda em que se encontrava o Cabido e os ministros da Catedral, "em uma Igreja alheia e pouco decente para os Ofícios Divinos", sendo necessária, portanto, para que as funções sagradas fossem realizadas nas melhores condições, seguindo o exemplo dos "augustos predecessores, mas principalmente por serem os Senhores Reis de Portugal os primitivos fundadores e perpétuos padroeiros de todas as Igrejas do Estado do Brazil". Além do estabelecimento da Capela Real em uma construção mais adequada para tal, já que naquele momento não havia condições para investimentos na estrutura física da antiga Sé iniciada por D. João V, não se perderia o antiquíssimo costume de manter a Real Capela junto ao Real Palácio, "não só para maior commodidade e edificação da minha Real Família, mas sobretudo para maior decência, e esplendor do Culto Divino." (BRASIL, 1808). Desta forma, foi determinado que as pessoas que serviam na antiga Sé, no caso os cantores e os ministros, fossem transferidas para a Capela Real, assim como os vasos sagrados, paramentos, alfaias e todos os móveis pertencentes ao Cabido.

No mesmo alvará está expresso que, além da hierarquia dos cônegos, uma nova hierarquia foi constituída de Cônegos graduados denominados de Monsenhores, os quais eram

¹⁴² O Documento que se encontra no Museu Imperial de Petrópolis, que pode ser visto em Schwarcz (1998, p. 227).

¹⁴³ Alvará de 15 de junho de 1808. In: Coleção de Leis do Brasil de 1808 – Cartas de Lei, Alvarás, Decretos e Cartas Régias de 1810. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891, p. 55.

parte os Monsenhores eram estabelecidos na Igreja Patriarcal de Lisboa. Assim sendo, duas hierarquias foram estabelecidas para o Culto Divino e no serviço da Capela, “[...] constituindo um só corpo na união de um só Prelado, porém segundo a sua graduação e do modo mais aproximado, que for possível, ao estylo da Santa Igreja Patriarchal de Lisboa.” (BRASIL, 1808). No que tange a estabelecimento de diferentes hierarquias entre os religiosos portugueses e os nascidos ou os que já atuavam em território fluminense, deflagrou uma "luta aberta “entre os dois segmentos, onde “[...] o ambiente musical da Real Capela seria propício à ferocidade desencadeada pelas incontidas vaidades entre os intérpretes.” (MATTOS, 1997, p. 50).

A medida trouxe duas inovações: a instalação de uma Capela Real fora do território europeu e um mestre de capela de origem humilde e de cor considerada mestiça como responsável pela música de uma Real Capela¹⁴⁴. Assim, a transformação de *status* de Catedral Sé do Rio de Janeiro para Capela Real trouxe desdobramentos no campo hierárquico dos servidores da Igreja, formando primeiro e segundo “escalões”, sendo que os religiosos portugueses foram colocados em posição superior aos brasileiros.

Os portugueses tiveram preferência na formação da hierarquia eclesiástica na criação da Capela Real e D. José Caetano recebeu o título de Capelão Mór. Para acomodar a todos, D. João, invocando os poderes que lhes conferiam o padroado, aumentou o número de dignidades e, para aplinar as diferenças e aclamar os mais insatisfeitos, concedeu um “aumento de cõngrua”. Instalavam-se no Brasil junto com a Família Real todas as mazelas do Estado Português. Não haveria conflito que um punhado de contos de réis não resolvessem. (CARDOSO, 2005, p. 54).

Seguindo a já tradicional justaposição do calendário litúrgico às cerimônias presentes no calendário da realeza portuguesa, tais como missas em comemoração aos nascimentos, casamentos, memórias, funerais que continuavam a serem realizadas, porém, naquele momento, com a presença dos membros da família real. Se anteriormente, as cerimônias reais eram comemoradas em solo brasileiro a despeito do que ocorria em Portugal, a partir da instalação da corte no Rio de Janeiro, a ordem tradicional se inverteu, passando as comemorações oficiais principais a serem realizadas na Capela Real do Rio de Janeiro, com a presença da família real e em outras localidades do Brasil e de Portugal esta presença era garantida por meios de símbolos que representavam a realeza na sua ausência física, como mencionei. Desta forma, as encomendas de composições musicais para determinadas

¹⁴⁴ Pelo menos até a chegada de Marcos Portugal ao Brasil em 1811, quando assumiu o posto de fato.

comemoração de determinadas datas passaram a ser realizadas na cidade pelo mestre de capela e executadas em primeira mão na nova sede da corte portuguesa.

A nomeação de um mestre de capela com “defeito de cor”¹⁴⁵ foi algo ímpar na história das Capelas Reais até então, já que como expus no capítulo anterior, a pureza de sangue era prerequisite tanto para as funções litúrgicas como para participar das atividades de formação oferecidas pelas Igrejas. Assim, houve uma quebra de território quando se instituiu uma Capela Real fora do continente europeu e na regra de pureza de sangue com a nomeação do Padre José Maurício Nunes Garcia. Os músicos mulatos livres geralmente eram filhos de portugueses com mãe negra ou mulata, sendo comum no Brasil que os mulatos se dedicassem às atividades musicais e artísticas, bem como, no âmbito da arquitetura. Os mulatos valorizavam mais a sua ascendência branca como estratégia de sobrevivência e de ascensão social, negando a origem negra. “Dentro da hierarquia social, esses mulatos formavam uma classe que se colocava apenas acima dos escravos, e sua dedicação às artes representava uma tentativa de aceitação e afirmação em uma sociedade completamente dominada pelo elemento branco, português ou já brasileiro.” (CARDOSO, 2008, p. 40).

Imagem 05 – Padre José Maurício tocando cravo para o Rei



Fonte: D. João VI ouvindo o Padre José Maurício (s/d). Henrique Bernardelli. Óleo sob a madeira, 51 x 41. Acervo do MHN

¹⁴⁵ Termo utilizado às pessoas originárias de grupos étnicos que tinham a cor da pele negra ou parda.

Apesar de o documento não nomear de forma expressa o padre José Maurício Nunes Garcia para o cargo de mestre da Real Capela, o alvará é claro sobre a transferência do corpo de músicos e cantores que atuavam da antiga Sé para a nova elevada a Capela Real. Desta forma, como a sua nomeação para o cargo na antiga Sé já havia ocorrido oficialmente via Decreto de 2 de julho de 1798, o padre continuou a desempenhar as mesmas funções que já eram de sua atribuição porém com novo *status* de mestre de música de uma Capela Real. O despacho do Príncipe Regente de 26 de novembro de 1808 versa sobre as inúmeras funções exercidas pelo presbítero.

Atendendo a achar-se José Maurício Nunes Garcia, Presbítero Secular, servindo os empregos de Mestre de Música da minha Real Capela, organista dela e *dando gratuitamente lições à mocidade que se destina a aprender aquela Arte*: sou servido que pela fôlha dos ordenados da mesma Real Capela vença o sobredito José Maurício Nunes Garcia por *todos referidos empregos* a quanta anual de seiscentos mil réis, pagos aos quartéis, na forma de costume. O presidente do meu Real Erário o tenha assim entendido e faça executar com os despachos necessários. (ANDRADE, 1967a, p. 24-25).

Para suprir as necessidades de atualização de repertório, diversas peças foram trazidas do Arquivo musical do Palácio de Queluz, sendo mais uma vez lembrado o nome do Padre José Maurício para as funções de arquivista (CARDOSO, 2008, p. 84), acumulando mais uma função além de mestre-de-capela, organista e professor.

Em 04 de agosto de 1809 foram publicados os *Estatutos da Santa Igreja Cathedral e Capella Real do Rio de Janeiro*¹⁴⁶, documento assinado por José Caetano da Silva Coutinho, com objetivo de regular as atividades na Real Capela e descrever as atribuições de cada função desempenhada no local. Era atribuição do Mestre de Capela e, na sua falta, do músico mais antigo ou organista fazer o controle das faltas dos músicos e informar a tesouraria para devido desconto no ordenado. Um destaque em relação ao desempenho dos músicos versa o inciso 2º do § 12º que os mesmos poderão e deverão ser multados pelo Mestre de Capela de acordo com a qualidade dos erros que cometerem. A multa não poderia passar da metade da quantia referente a um dia de trabalho nas primeiras três vezes, porém, poderia passar ao dobro ou três dobros da pena em caso de reincidência. (ANDRADE, 1967a, p. 23-24).

¹⁴⁶ Os Manuscritos referentes aos Estatutos estão depositados no acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro sob o código II - 34, 17, 27.

O horror ao erro e o ideal de perfeição musical ficam evidentes neste trecho do documento, no qual a qualidade da performance dos músicos é julgada pela autoridade musical máxima, o Mestre de Capela e a partir da sua avaliação e julgamento, a pena poderia ser aplicada ou não, ampliada ou não.

Outro ponto a ser observado refere-se ao Rei que comandava pessoalmente a música de sua Capela via Padroado. A Real Capela como palco principal para a demonstração da devoção e para as cerimônias oficiais deveria produzir músicas com a dignidade que a instituição merecia. Portanto, o rei não mediu esforços para que a música da Capela Real do Rio de Janeiro ficasse a altura das suas congêneres européias. Desta forma, como estratégia de consolidação musical da instituição vários músicos estrangeiros foram contratados no decorrer dos anos, formando a Orquestra e o Coro da Real Capela com músicos profissionais, alguns renomados, com a missão de produzir músicas adequadas às diversas solenidades religiosas realizadas no local.

Com a comitiva portuguesa vieram apenas dois músicos portugueses, José do Rosário Nunes, organista¹⁴⁷ e o padre Francisco de Paula Pereira, que foi designado a ensinar aos capelães cantores a arte do cantochão e dirigir o coro gregoriano. Desta maneira, em 1808 os músicos que desempenhavam suas funções na Real Capela eram aqueles locais que já atuavam na antiga Igreja Sé. O mestre da Real Capela de Lisboa, o renomado Marcos Portugal, não embarcou com a comitiva real, chegando na cidade do Rio de Janeiro somente três anos depois. O seu nome foi incluído pela primeira vez em uma lista extensa datada de 3 de agosto de 1810, sendo convocando em caráter de urgência no ano seguinte no dia 7 de janeiro, desembarcando na cidade no dia 11 de junho de 1811.

Destarte, com a instalação da corte, um grande fluxo de músicos estrangeiros¹⁴⁸, cantores e instrumentistas, passaram a chegar ao Rio de Janeiro a partir do ano de 1809. Segundo Cardoso (2008), em levantamento realizado junto ao Almanaque da Cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 1811 a 1824 a quantidade de músicos que serviam a Real Capela foi crescente, “sendo 32 em 1811, 38 em 1816, 41 e, 1817, chegando a ter, em 1824, um total de 64 músicos, divididos entre os diversos naipes do coro e da orquestra.” (CARDOSO, 2008, p.

¹⁴⁷ Segundo Mattos (1997), José do Rosário Nunes não possuía estatura musical para arcar com suas funções de organista, desta forma, José Maurício Nunes Garcia ficou com sobrecarga de trabalho, assumindo não raro, o posto além dos outros já elencados.

¹⁴⁸ Entendia-se por estrangeiros, pessoas de outras nacionalidades, que não a portuguesa, já que Portugal e o Brasil formavam um só Reino.

83). O autor destaca ainda que o coro era dividido em coro de cima e coro de baixo, sendo o primeiro formado por grupo de cantores que ficavam posicionados no alto da igreja e cantavam repertório não gregoriano, ou seja, o repertório polifônico e, juntamente com o grupo de instrumentistas que formavam uma pequena orquestra ficavam sob o comando do mestre de capela; já o coro de baixo, formado pelos cantores capelães, executava o canto gregoriano, também denominado cantochão, e eram comandados pelo *chanfre*.

Na parte especificamente musical, é possível afirmar que a criação da Capela Real por D. João representou um momento fundamental para a consolidação das práticas musicais europeias no Brasil. Sendo herdeira de sua antecessora de Lisboa, a Capela Real reuniu em solo brasileiro, como em nenhum outro período da história, vários músicos portugueses e italianos, que trouxeram para o país a tradição interpretaria daquilo que era praticado e ensinado em seus países de origem. (CARDOSO, 2005, p. 185).

Cardoso (2005) traz alguns nomes de músicos, tanto cantores quanto instrumentistas que vieram para servir na Real Capela, depois, com a Independência transformada em Imperial Capela, por determinação dos monarcas, a partir do volume IX do Catálogo de música manuscrita localizado no acervo da Biblioteca da Ajuda: Joaquim Manuel Gago da Câmara, José Capranica, José Maria Dias, Antônio Pedro Gonçalves, Nicolau Herédia, Pedro Carlos Herédia, Carlos Mazziotti, Fortunato Mazziotti, José Mazziotti, João Mazziotti, Luiza Pio, Marcos Portugal, Simão Portugal, Francesco Reale, José Maria Rodrigues, Angelo Tinelli, José Torti e Salvador Salvatori. (CARDOSO, 2005, p. 56-57).

Muitos dos músicos que vieram para o Brasil¹⁴⁹ pertenciam às famílias de músicos. Outrossim, estes músicos exerciam as atividades profissionais ligadas ao campo musical por meio de um capital cultural herdado, que nem sempre era acompanhado por habilidades musicais, mas pela necessidade ou pela conveniência. Como qualquer campo profissional, os postos de trabalho no campo musical fazem parte da construção pessoal dos agentes, mas também da sua construção social, impelindo-os à atuação em determinado campo.

Os ofícios no Antigo Regime eram herdados pelo primogênito ou pelos demais filhos a partir da lógica vitalícia, assim como as propriedades e os títulos nobiliárquicos eram

¹⁴⁹ Não há um trabalho que tenha uma lista de músicos que radicaram no Rio de Janeiro ao longo de todo o século XIX. Porém, é possível acessar listas de músicos de períodos parciais por meio dos trabalhos de Andrade (1967b), Pacheco (2009), Cardoso (2011), Ferreira (2017).

herdados, naturalizando a ideia de transmissão genética das habilidades e competências musicais.

Outro ponto a ser destacado refere-se à importação de cantores castrados até então desconhecidos no Brasil. A partir do século XVII, o cantor *castrato*, cuja extensão vocal alcançava o registro das vozes de classificação feminina devido à extirpação do órgão genital ainda na infância ou na primeira fase da puberdade era utilizado para a execução dos trechos compostos para vozes agudas das composições, devido à proibição da participação feminina nos coros das igrejas, seguindo a tradição romana. O uso exclusivo dos *castrati* se justificava por questões de ordem religiosa e moral, já que a presença da mulher exercendo a função de cantora tanto no âmbito das igrejas como dos teatros era vetada. Porém, em momentos de maior flexibilidade em relação às leis, algumas cantoras puderam fazer carreira em teatros públicos portugueses como as irmãs Cecília Rosa (1746-1789), Isabel Ifigenia (1750-após 1830) e Luísa Rosa de Aguiar (1753-1833), conhecida também por seu sobrenome de casada Luísa Todi (PACHECO, 2009, p.37). Destaco também a cantora brasileira Joaquina Maria da Conceição da Lapa que teve carreira destacada em Lisboa¹⁵⁰ e a cantora Carlota Donay. Muitas cantoras e cantores negros escravizados eram alugados por seus proprietários a fim de cantarem em companhias teatrais.

Leeuwen (2009) aborda em sua pesquisa sobre a participação feminina na música vocal no Brasil Colônia, que ao contrário do contexto europeu setecentista no qual predominava a presença dos *castrati* para desempenhar as melodias agudas, se fazia presente nos palcos e nos salões privados.

Observamos que as mulheres tiveram a música presente em sua educação, no entanto, a atuação profissional no ambiente artístico ficou restrita à participação de negras e suas descendentes, ou seja, as mulatas, que representavam, em sua maioria, a descendência de escravas libertas. Esta situação representou uma inovação em relação à prática musical setecentista européia, em que predominavam os *castrati*, principalmente no que se refere à prática portuguesa, na qual a presença destes últimos cantores foi prolongada; no entanto, vimos que os *castrati* somente chegaram à colônia após a vinda da corte portuguesa, assim, em um momento anterior, foram as mulheres de descendência negra que atuaram profissionalmente no cenário

¹⁵⁰ No período que compreende o final do século XVIII e o início do XIX, Joaquina Maria da Conceição da Lapa, conhecida pelo apelido carinhoso Lapinha, foi considerada a primeira cantora brasileira a alcançar sucesso na Europa, partindo dos documentos históricos disponíveis.

artístico, destacando-se a brasileira Joaquina Lapinha. (LEEUWEN, 2009, p. 212).

Já o viajante Saint-Hilaire¹⁵¹ quando da sua passagem por Vila Rica em 1817, além de observar a separação por gênero nos camarotes, presenciou um peça onde o elenco era composto predominantemente por atores mulatos que maquiavam seus rostos, cobrindo a face com maquiagem branca e vermelha, que era um costume da época também utilizado pelos atores brancos. Em viagem posterior a São Paulo, Saint-Hilaire assistiu a um grupo amador atuando no espetáculo *O Avarento*, de Molière e em uma farsa relatando que os atores eram artesãos, em grande parte, mulatos, e as atrizes eram "mulheres públicas" (BUDASZ, 2008, p. 126).

Budasz (2008) em seu estudo sobre o *Teatro e Música na América Portuguesa* trata da questão de Gênero e Raça expondo a tradição dos teatros portugueses em separar a plateia, quando ainda na época de D. João V o acesso aos camarotes eram diferenciados para homens e mulheres. No Brasil, a separação da plateia por gênero, raça e classe social nas igrejas, nas procissões e festas no Brasil acontecia desde o século XVI, se mantendo em algumas regiões até após 1808. Da mesma forma, no teatro os espaços eram diferenciados de acordo com a hierarquia social, e a separação de gêneros no ambiente teatral perdurou até o início do século XIX quando os camarotes mistos foram introduzidos, porém, com raras exceções, a plateia continuou sendo espaço masculino de forma exclusiva até meados do século XIX.

Antes da chegada dos cantores castrados ao Rio de Janeiro, as melodias dos naipes de soprano e de contralto do Coro da Sé Catedral eram executadas pelos moços alunos do Seminário São Joaquim. Porém, por serem vozes infantis, ainda consideradas brancas sem o timbre necessário para o melhor desempenho e qualidade musical das obras executadas na Real Capela, foi necessária a contratação de cantores profissionais castrados. “A importação de cantores castrados italianos foi a medida encontrada por D. João para suprir os referidos naipes do coro da Capela Real, mesmo que para isso fosse necessário pagá-los a peso de ouro.” (ANDRADE, 2005, p. 58). Destarte, chegaram ao Rio de Janeiro os seguintes cantores *castrati*: Giovanni Francesco Fasciotti, Giuseppe Gori, Antonio Cicconi, Marcello Tani, Pasquale Tani,

¹⁵¹ Augustin François César de Saint-Hilaire (1779-1853), foi botânico, naturalista e viajante francês que esteve no Brasil no período de 1816-1822, percorrendo várias regiões do país.

Francesco Realli e Angelo Tinelli¹⁵², além de Giuseppe Capranica. No mesmo sentido, Pacheco (2009) esclarece que no início dos oitocentos a utilização de cantores castrados já estava em processo de desaparecimento, sendo este tipo vocal considerado ultrapassado. Porém, na corte joanina os *castrati* eram ainda bastante apreciados. Pela dificuldade de encontrar bons cantores castrados, os pagamentos por seus serviços eram acima da média dos pagamentos de outros cantores e instrumentistas e o Rio de Janeiro se tornou rapidamente o local propício para a continuidade da carreira de renomados cantores castrados.

O grande fluxo de músicos, artistas, cientistas, em suma, de viajantes estrangeiros, permitiu o contato mais próximo com os pensamentos e práticas que estavam em voga no solo europeu. Necessário se faz destacar três momentos importantes para o intercâmbio Brasil-Europa no período joanino: a missão diplomática do Duque de Luxemburgo, a Missão Artística Francesa e a comitiva austríaca trazida pela Princesa Leopoldina.

A fim de resolver algumas questões pendentes entre França e Portugal no Congresso de Viena¹⁵³, a missão diplomática do Duque de Luxemburgo, nomeado pelo Rei Luís XVIII embaixador da França junto à Corte Portuguesa, aportou no Rio de Janeiro trazendo o compositor, pianista e organista austríaco Sigismund Neukomm¹⁵⁴. O compositor já teria o conhecimento do grande fluxo de viajantes a caminho do Rio de Janeiro¹⁵⁵ e pediu para o Marquês de Marialva, embaixador português na Corte do Rei Luís XVIII na França, para acompanhar o Duque de Luxemburgo nesta missão. Já em solo brasileiro, o compositor

¹⁵² Os nomes dos cantores *castrati* são indicados em documentos relacionados à Real e Imperial Capela localizados no acervo do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. (CARDOSO, 2005, p. 59). O pesquisador Alberto Pacheco insere na sua lista de *castrati* atuantes no Rio de Janeiro o cantor italiano Giuseppe Capranica (PACHECO, 2009, p. 80-86). Optei em utilizar a grafia dos nomes de Giuseppe Gori, Macello Tani, Pasquale Tani e Francesco Realli, sem tradução para o português de acordo com o utilizado por Pacheco (2009).

¹⁵³ Após a chegada da corte portuguesa ao Brasil, algumas medidas de represália foram tomadas contra a França como a Declaração de Guerra ao país via Decreto de 10 de junho de 1808 e a invasão da Guiana Francesa por tropas portuguesas. A vinda do Duque de Luxemburgo para o Brasil tinha como objetivo principal solicitar a devolução da Guiana Francesa ainda ocupada pelos portugueses, apesar das relações entre Portugal e França serem amistosas desde a queda de Napoleão Bonaparte, na Batalha de Waterloo, em 1815.

¹⁵⁴ Nascido em Salzburg, em 10 de julho de 1778, Sigismund Neukomm foi aluno de Michael Haydn e do célebre Joseph Haydn, mestre-de-capela da Catedral de Salzburg. Em 1804 foi para a Rússia assumir as funções de *Kapellmeister* em São Peterburgo. Retornou para Viena em 1809 e passou a ocupar o cargo de músico na casa do príncipe Charles Maurice Talleyrand (1754-1838), ministro de Napoleão, portanto, um político poderoso. Na coroação de Luís XVIII ao trono francês em 1814, quando a família Bourbon retomou o poder, ouviu-se música composta por Neukomm na cerimônia na Catedral de Notre Dame. Outra prova da influencia do compositor no campo político pode ser constatada no Congresso de Viena cuja Programação Musical ficou também a seu cargo.

¹⁵⁵ O ano de 1816 foi considerado o ano da França no Brasil, a partir do restabelecimento das relações diplomáticas entre Portugal e França. (BOURDON, 1963).

austríaco foi nomeado professor de público de música, via Decreto de 16 de setembro de 1816, participando ativamente da vida musical do Rio de Janeiro tanto tocando na Real Capela como nos melhores salões cariocas. O ponto alto da sua participação no campo musical fluminense se deu por meio da composição *Grande Missa de Aclamação*, encomendada para a cerimônia de Aclamação¹⁵⁶ do então Príncipe Regente a Rei de Portugal, de Brasil e Algarves, após a morte da rainha D. Maria I, realizada na manhã do dia 06 de fevereiro de 1818, recebendo a alcunha de D João VI. Na mesma missão veio para o Brasil o botânico e naturalista Auguste de Saint-Hilaire, pioneiro das expedições científicas no país.

Um acontecimento marcante para o desenvolvimento cultural e artístico no cenário brasileiro se deu com a vinda da missão artística francesa, que aportou no Rio de Janeiro a 26 de março de 1816. Segundo Mariz (2008), D. João VI havia recebido duas cartas do pintor francês Nicolas-Antoine Taunay¹⁵⁷ oferecendo-se para ser preceptor dos príncipes ou desempenhar a função de conservador da coleção real de objetos de arte, desta forma, a partir da idealização de Antônio de Araújo de Azevedo, Conde da Barca e dos esforços diplomáticos do Marquês de Marialva, buscou-se arregimentar um grupo de artistas e artesãos para atuar junto à Coroa e ao ensino artístico na cidade. Faziam parte da missão artística Joachim Lebreton¹⁵⁸; Jean Baptiste Debret; Nicolas-Antoine, Auguste Marie¹⁵⁹ e Félix todos pertencentes a família Taunay; Charles-Simon Pradier¹⁶⁰; Grandjean de Montigny, dentre outros. Estava lançada a semente para a criação da Escola Real de Artes e Ofícios, via decreto de 12 de agosto de 1816, assinado pelo Marquês de Aguiar, porém seu funcionamento efetivo se deu apenas uma década depois, em 1826. Com o objetivo de atender ao “bem comum” e promover e difundir a instrução “[...] e conhecimentos indispensáveis aos homens destinados

¹⁵⁶ Seguindo a tradição portuguesa, nenhum rei português foi até então coroado após a morte do Rei D. Sebastião, todos os reis posteriores foram somente aclamados. O jovem D. Sebastião desapareceu na Batalha de Alcácer-Quibir onde lutava pessoalmente contra as tropas estrangeiras, devido o fato de seu corpo nunca ter sido encontrado, gerou um movimento profético cuja crença estava no retorno do rei para salvar Portugal do domínio dos mouros; movimento este chamado de Sebastianismo.

¹⁵⁷ Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), filho do artista decorador Pierre Antoine Henri Taunay (1728-1787), frequentou o ateliê de Nicolas Guy Brenet (1782-1802) e foi também discípulo do italiano Francesco Giuseppe Casanova (1728-1802), gostava de retratar paisagens no período em os cânones do neoclássico privilegiavam obras inspiradas na história, literatura e mitologia grega. Chegou ao Rio de Janeiro, já renomado, para “[...] dar novos rumos e modernizar as artes visuais no gigantesco país tropical.” (XEXÉO, 2007, p. 17).

¹⁵⁸ Joachim Lebreton (1760-1819), político e professor de retórica, era gravador e pintor. Idealizador e Chefe da Missão Artística Francesa no Brasil. Faleceu no Rio de Janeiro, três anos após a sua chegada.

¹⁵⁹ Auguste Marie Taunay (1768-1824) irmão adotivo de Nicolas foi oficialmente o primeiro professor da Academia Imperial de Belas Artes, nomeado via Decreto de 12 de agosto de 1826. (DIAS, 2007).

¹⁶⁰ Charles Simon Pradier (1786-1848), gravador, nascido em Genebra, na Suíça, se manteve no Rio de Janeiro por pouco tempo, retornando à Paris em 1818.

não só aos empregos públicos da administração do estado, mas o progresso, a comodidade e a civilização dos povos [...]”, o decreto deixou evidente a necessidade de formação em belas artes, porém, “[...] com aplicação e preferência aos ofícios mecânicos, cuja prática, perfeição e utilidade dependem dos conhecimentos teóricos daquelas artes e difusivas luzes das ciências naturais, físicas e exatas [...]”. Apesar da ênfase ao utilitarismo e a valorização das teorias que incidiram em uma mudança paradigmática do ensino musical no Brasil, a chegada da missão artística francesa impulsionou a institucionalização do ensino artístico e a construção da primeira Escola de Ensino Superior de Arte do Brasil, a Academia Imperial de Belas Artes - AIBA, proporcionando o desenvolvimento técnico e estético, além da transformação no cenário artístico brasileiro e da fruição de suas obras. “O afrancesamento do gosto do público brasileiro começa a acontecer antes mesmo da Independência e se consolida com ela.” (GIRON, 2014, p. 60). Da mesma forma, a partir da missão artística francesa os registros e as memórias oficiais aumentaram no sentido de consolidar a imagem da Realeza e posteriormente, na construção do novo Império.

Um ano mais tarde, em 1817, a Missão Austríaca que acompanhava a Princesa Leopoldina chegou ao Rio de Janeiro. Entre outras personalidades¹⁶¹, a comitiva trouxe os músicos que formavam a banda pessoal da princesa, sendo composta pelos seguintes músicos: Erdmann Neuparth, primeiro clarinete e diretor; Antônio Joze e Joze Croner, flautins; Gaspar Catelão, primeira clarinete; Antônio Bulak e João Vieira, segundos clarinetes; Christiano Florick e Romão Monteanos, fagotes; Antônio Carretero e Joze Romano, trompas; Francisco Roth e Pedro Tevar, dois clarins; Leopoldo Smith, um trompão; Joze Mural, bumbo; Antônio Joaquim, caixa de rufo e Marçal Joze e Luiz Karr, pratos. (BINDER, 2006, p. 40). Os naturalistas Spix e Martius¹⁶², também vieram com a comitiva, deixando nos seus relatos de

¹⁶¹ Para o acompanhamento da Princesa Leopoldina ao Brasil, bem como, para a realização de pesquisas em suas áreas de estudos, foram escolhidos os seguintes investigadores: “[...] para a botânica Dr. Joh. Christ. Mickan, professor que fôra de botânica em Praga; para mineralogia o Dr. Joh. Em. Pohl, já mui conhecido na sciencia; para a zoologia Joh. Natterer; juntando-se lhes como jardineiro Henr. Schott; como caçador ajudante Dom. Sochor, e como pintor de paisagens e de plantas Thom. Ender e Joh. Buchberger. Igualmente acompanhou a princeza, como bibliothecario, Roque Schüch, que fôra conservador do museo de Vienna (...) e a pedido do grão duque da Toscana, se agregou á mesma o botânico José Radi [...]”. (VARNHAGEN, 1877, p. 1113-1114).

¹⁶² Os naturalistas Spix e Martius se uniram à comitiva pela solicitação do Rei da Baviera. Aportaram no Rio de Janeiro em 17 de abril de 1817 explorando diversas regiões do Brasil, além do Rio de Janeiro e Niterói: São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Piauí, Maranhão, Pará e Amazonas. Publicaram o livro *Reise in Brasilien* (Viagem pelo Brasil - 1817-1820) em Munique no ano de 1823, sendo um trabalho referência em diversos campos de conhecimento. Recolheram diversas músicas na cultura popular brasileira publicando-as em forma de partituras sob o título *Brasilianische Volkstieder und Indianische Melodien* (Catigas Populares Brasileiras e Melodias Indígenas) em anexo a obra. Vide: SPIX; MARTIUS (1981).

Viagem pelo Brasil informações preciosas sobre a vida musical brasileira, além de partituras de modinhas e de lundus recolhidas em São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Bahia.

Outra inovação refletida pela transferência do centro da coroa portuguesa para o Rio de Janeiro foi à presença do estado como empregador e não mais como apoiador ou patrocinador. Desta forma, alguns músicos passaram a serem servidores públicos nomeados via decreto ou portaria, alterando as relações profissionais dos músicos no Brasil que antes trabalhavam de forma autônoma, ligados a alguma irmandade ou corporação.

Como consequência deste novo cenário de intercâmbio internacional, a renovação do repertório e dos gêneros dramático-musicais foi inevitável, iniciando-se um processo de profissionalização crescente e a diversificação do campo de trabalho que passou a ter outros palcos, não somente aqueles ligados à Igreja.

Para os músicos profissionais do Rio de Janeiro no século XIX, incluindo aqueles empregados na orquestra e no coro da Capela Real, a principal fonte de renda estava nas igrejas da cidade, cujas irmandades contratavam músicos para solenidades específicas ligadas ao calendário litúrgico, e nos teatros. Neste último, pode ser incluída não só ópera, mas também toda espécie espetáculo cênico em voga no Rio de Janeiro do século XIX, que exigia músicas Como entremezes, operetas, burletas, mágicas em uma série de outros. (CARDOSO, 2008, p. 45).

No mesmo sentido, Budasz (2008) observa que somente depois da transferência da corte para o Rio de Janeiro é que a atividade profissional de compositor de música dramática foi documentada de forma regular, desobrigado o músico de exercer múltiplas tarefas como adaptador-cenógrafo-diretor. Assim, é iniciado o processo de especialização profissional do músico, processo este que será cada vez mais valorizado ao longo do século XIX. Com a presença da realeza no Rio de Janeiro houve uma crescente demanda por um repertório dramático inédito e composto na própria cidade.

2.4 Cena Operística e a construção de um novo gosto musical

Os investimentos realizados na Real Capela também proporcionaram o desenvolvimento da cena lírica e a construção do gosto musical dela decorrente. Apesar de já se ter notícias da existência de teatro no Rio de Janeiro ainda no século XVIII, as atividades musicais estavam concentradas nas Igrejas seguindo o calendário litúrgico, como já aponteí, ou

ligadas aos espetáculos na “Casa de Ópera”, mas, naquele momento, não se tratavam de espetáculos operísticos na forma tradicional do gênero¹⁶³.

Andrade (1967a) relembra o relato do viajante francês Bougainville que esteve no Rio de Janeiro no ano de 1767, a convite do Vice-rei Conde da Cunha, onde assistiu em sala “bastante bonita” uma obra de Metastásio representadas por mulatos, além de ter ouvido uma orquestra regida por um “padre corcunda” que executava peças dos grandes mestres italianos da música.

Budasz (2008) sugere que o Marquês do Lavradio a partir dos enredos e personagens metastasianos já utilizava o teatro no Rio de Janeiro como instrumento de propaganda, porém, não sendo este seu foco político ideológico para maiores investimentos. Outro aspecto interessante encontrado nas cartas do Vice-Rei é que era seu costume convidar os tripulantes dos navios estrangeiros ancorados na cidade para assistirem espetáculos no teatro como demonstração de hospitalidade e civilidade.

Cavalcanti (2004) em sua profunda pesquisa sobre o Rio de Janeiro setecentista conseguiu, a partir da descoberta de novos documentos, esclarecer alguns pontos ocultos tanto na biografia deste personagem histórico quanto em relação à data de estabelecimento da primeira Casa de Ópera.

A primeira valiosa descoberta do autor refere-se ao nome completo do regente da orquestra e proprietário do teatro relatado pelo viajante Bougainville, Boaventura Dias Lopes¹⁶⁴, e não Padre Ventura como era chamado pelos pesquisadores anteriores à esta evidência, incluindo-se neste rol Ayres de Andrade, que já apontava tratar-se de uma personagem lenda pioneira na seara teatral da cena fluminense, mas com uma vida “nebulosa” (ANDRADE, 1967a, p. 63). Neste teatro ouviam-se obras-primas de Metastásio que eram representadas por companhia de mulatos, além de serem apresentados trechos variados dos grandes mestres italianos como já referido. Um fato curioso é que Padre Ventura regia a orquestra para fazer fundo musical, sobretudo às peças de Antônio José da Silva, o Judeu¹⁶⁵, vestido com trajes sacerdotais. (DIAS, 2012, p. 49).

¹⁶³ Conforme apontam as pesquisas conhecidas, o termo “Ópera” era também usado como sinônimo de teatro.

¹⁶⁴ A partir do artigo do genealogista Gilson Nazareth, Cavalcanti desvelou o nome completo deste pioneiro agente do campo musical fluminense, até então chamado de Padre Ventura.

¹⁶⁵ Antônio José da Silva (1705-1739) foi um escritor e dramaturgo português, nascido no Brasil Colônia. Sob influência dos ideais libertários iluministas, escreveu sátiras à sociedade portuguesa coeva, com linguagem popular rompendo os padrões clássicos, com grande repercussão no século XVIII. Sua obra para teatro teve como

Em relação à data aproximada do primeiro teatro fluminense, o autor aponta que após sua pesquisa nos acervos cariocas e portugueses, 03 (três) documentos até então inéditos vieram à tona. O documento 1¹⁶⁶ trata da Escritura de Fundação da Sociedade para gerir um teatro de marionetes, datado de 1719 e que segundo Cavalcanti o mesmo constitui-se em um marco para a compreensão do início da história do teatro da cidade, partindo desta sociedade para a exploração comercial do presépio. O documento aponta como assinantes da escritura três artistas empresários: Plácido Coelho de Castro a produziu as esculturas; Manoel Silveira Ávila foi o responsável pela pintura e instalação das peças; e Antonio Pereira foi o responsável por colocar a música polifônica de no mínimo a 4 vozes, cuidando também dos instrumentos necessários. O documento 2 é datado de 1749 e se refere à escritura de empréstimo realizado pela mãe de Boaventura, no qual o outro filho entra como fiador hipotecando duas casas ao lado da Casa de Ópera, localizadas na rua Quitanda do Marisco, atual Rua da Alfândega. Por fim, o documento 3, composto de duas escrituras de arrendamento de “casas de ópera”, de 1754 e de 1775, tendo como arrendatários pessoas diferentes. Desta forma, Cavalcanti supõe que o teatro de marionetes apresentado em uma sala citado pelo tripulante Pierre do navio *L’Arc-en-Ciel* que aportou no Rio de Janeiro no ano de 1748 seria a Casa da Ópera de Boaventura Dias Lopes.

Tudo parece indicar, a despeito da falta de confirmação documental contundente que esse teatro de marionetes representava uma evolução do presépio abrigado na Casa de Ópera do padre Boaventura, que anos mais tarde imprimiu-lhe outra direção: em substituição aos bonecos, adotou atores de carne e osso, razão pela qual começou a se chamar ‘Ópera dos Vivos’, sem que essa designação, contudo, indicasse a existência de um outro estabelecimento diferente da primeira casa de ópera.” (CAVALCANTI, 2004, p. 172).

O autor esclarece que provavelmente dois teatros estiveram em atividade no Rio de Janeiro no final da década de 50 dos setecentos: a Ópera Velha, em funcionamento no mínimo um pouco antes de 1748 na Rua da Alfandega, arrendada para Salvador Corsino de Brito; e a Ópera Nova, teatro inaugurado ao lado do Paço Residencial do Vice-rei (Imagem 06, detalhe em azul), também por iniciativa de Boaventura Dias Lopes, cuja data que remonta ao ano de

colaborador musical Antonio Teixeira. "O Judeu" é considerado um dos maiores dramaturgos portugueses e também precursor da modinha.

¹⁶⁶ AN, 2º Ofício de Notas, livro 28, cx. 12.914 (29.11.1719). (CAVALCANTI, 2004, p. 242).

1758 (CAVALCANTI, 2004, p.174). Ao fundo da obra de Vista do Largo do Paço do Rio de Janeiro de Debret é possível visualizar a Igreja dos Carmelitas.

Imagem 06 - Ópera Nova



Fonte: Vista do Largo do Paço do Rio de Janeiro (c. 1830). Jean-Baptiste Debret.

Nos anos de 1766 a 1772, a Ópera Nova foi arrendada pelo padre Boaventura a Luís Marques Fernandes, e a partir de 1775, conforme o documento de arrendamento encontrado por Cavalcanti (2004), o estabelecimento passou a ser administrado exclusivamente por Manoel Luiz Ferreira. No ano seguinte, em 1776, o Teatro foi completamente destruído por um incêndio ocorrido durante uma encenação de *Os encantos de Medeia*, de Antônio José da Silva.

Andrade (1967a) destaca que Manoel Luiz, ex-barbeiro, ator, bailarino e fagotista era protegido do Marques de Lavradio, por isso conseguiu colocar em prática a ideia que o perseguia de administrar a Ópera Nova. Relata ainda, depoimentos contrários ao empresário, bem como, favoráveis que demonstram o valor do seu trabalho na administração teatral e na construção da cena operística do Rio de Janeiro.

Cavalcanti (2004) aponta que havia certo preconceito em relação aos administradores dos teatros que eram descritos, pelos relatos da época, por termos pejorativos que parecem desacreditar que estes pioneiros fossem preparados para levar adiante tais empreitadas: o Padre Boaventura era chamado de “corcunda”¹⁶⁷, já Manoel Luiz era tratado por bajulador das autoridades. Segundo o autor, Manoel Luiz Ferreira era português, natural de Bragança, e aos poucos ganhou destaque e prestígio junto à sociedade fluminense, chegando a ter o vice Rei Fernando José de Portugal como padrinho de casamento de sua filha.

¹⁶⁷ O termo “corcunda” também era sinônimo dos partidários do *depotismo* no vocabulário político coevo. (MOREL, 2016, p. 33). De certa forma, pode-se arriscar que a expressão em questão simbolizava aqueles que se curvavam perante os poderosos em troca de favores e apadrinhamento.

Por mérito próprio esse militar-artista-empresário foi alçado ao alto posto de brigadeiro do Exército português, obteve a comenda da Ordem de Cristo e o título de nobreza de Moço da Câmara Real. Essas honrarias todas eram indícios evidentes de que Manoel Luiz Ferreira se tornara uma pessoa de nível social e cultural elevado. (CAVALCANTI, 2004, p. 176).

De qualquer forma, apesar da defesa de Cavalcanti, o que se pode deduzir é que Manoel Luiz era no mínimo um agente articulado, cercado por pessoas de prestígio, e sua estratégia para se tornar um empresário teatral foi bem-sucedida.

Os espetáculos eram anunciados por timbaleiros nas ruas da cidade, como lembra Freire (2013), pelo motivo de ainda não haver imprensa e por consequência jornais, devido à política restritiva imposta por Portugal à colônia americana.

Necessário se faz esclarecer que alguns pesquisadores, como Dias (2012), consideram a data da instalação da Casa de Ópera do Padre Ventura na cidade do Rio de Janeiro, o ano de 1767, conforme o relato do viajante Bougainville, e não a data sugerida por Cavalcanti da notícia da Ópera dos Vivos, em 1758. O fato é que no período que compreende a segunda metade do século XVIII até o ano de 1800, portanto, antes da chegada da família real no Brasil, poucos teatros ou casas de ópera estavam em funcionamento em outras cidades brasileiras, além dos localizados no Rio de Janeiro, a saber: Casa da Ópera de Vila Rica (1746) e o Teatro Sabará (1800) na Capitania de Minas Gerais, atual Ouro Preto; e o Teatro da Praia (1760) e o Teatro Guadalupe (1798) na Capitania da Bahia; Casa da Ópera (1770), antiga Casa de Fundação e Casa de Ópera (1793/1795) no Largo do Palácio na Capitania de São Paulo; e Casa da Comédia (1794), na Capitania do Rio Grande de São Pedro, na atual Porto Alegre. (DIAS, 2012).

Quando a família real aportou na cidade, a Ópera Nova era o único teatro do Rio de Janeiro. Tratava-se de um teatro considerado “acanhado” para que a realeza pudesse usufruí-lo, já que a corte frequentava o Teatro São Carlos em Lisboa, espaço luxuoso e próprio para a encenação operística. Por conseguinte, o administrador Manoel Luiz cuidou de reformar o espaço a fim de receber dignamente a realeza e o seu séquito. O pano de boca original, pintado pelo artista local Leandro Joaquim foi substituído por outro pintado por José Leandro de Carvalho, “representando, em toda sua extensão, a baía de Guanabara com Netuno no centro, empunhando o tridente no seu carro puxado por cavalos marinhos, cercados de deuses, sereias e tritões” (ANDRADE, 1967a, p. 67). Além de o espaço interno ser reformado, foi aumentado o número de camarotes e a decoração interna foi trocada por outra mais luxuosa para atender ao gosto refinado dos cortesãos. Desta forma, o então Príncipe Regente autorizou que o local

fosse renomeado por seu administrador de Teatro Régio, fazendo jus ao novo momento experienciado pela sociedade fluminense. Apesar dos esforços de Manoel Luiz acerca da reforma, o viajante inglês Jonh Luccock não poupou críticas ao local.

O teatro se acha situado rente ao Paço e é uma casa miserável, apertada e sombria. Por dentro, sua forma é oval, tendo numa das extremidades o palco e na outra o camarote real que ocupa tôda a parede norte do edifício. Outros camarotes, segregados de qualquer comunicação com o ar livre e quentes a mais não poder, estendem-se em redor dos lados, munidos pela frente de um gradeado de rótula, bizarramente pintado. A platéia é dividida em duas partes; a que fica de-frente do camarote real possui tamboretas, com uma trave de encontro à qual se podem descansar os ombros; a que fica por detrás desta, e por baixo do camarote real, é separada por um baluarte, e a parte do auditório, que alí fica, tem que ouvir de pé. O recinto é iluminado com candieiros de estanho fixados aos pilares que sustentam os camarotes e por um candelabro de madeira com braços de estanho. A cena e as outras decorações correspondem exatamente a êsse elegante mobiliário. Por todos os cantos da casa, bem como em tôdas as avenidas que para ela conduzem, acham-se postadas sentinelas de baioneta calada.” (LUCCOCK, 1975, p. 60-61).

Ainda, Luccock considerou a qualidade dos espetáculos “dignos” do local: orquestra reduzida, inconveniente e mal recrutada, além de ter assistido algumas cenas das peças dramáticas com “pequenínissima dose” de bom-senso e bom gosto. Apesar do discurso euroncêntrico do viajante, fica evidente a necessidade de o Rio de Janeiro “civilizar-se”, segundo os parâmetros da cultura cortesã, para a melhor ambientação dos recém-chegados.

O Teatro Régio além da programação lírica oferecida, passou a ser outro espaço utilizado pelo Estado para as cerimônias oficiais e as festividades, e também funcionou como “termômetro político” da aceitação e da popularidade da família real: os aplausos, os acenos, as vivas ao rei eram avaliados na medida do seu entusiasmo.

Malerba (2000) apontou a importância do Teatro Régio, “sofrivelmente europeu ou esplendorosamente tropical”, como o grande palco da vida política joanina no Brasil, o *locus* privilegiado das manifestações políticas, onde se evidenciavam:

[...] a relação de continuidade entre o palco e a vida, pela constatação de uma homologia estrutural entre os temas das peças e os acontecimentos históricos a que se referem; a contiguidade entre o palco e a rua, pela análise dos elementos alegóricos componentes das peças teatrais e dos artefatos erigidos nas ruas em homenagem à realeza; a importância lúdica das imagens na vida da corte. (MALERBA, 2000, p. 93).

Apesar de os teatros serem denominados anteriormente de “Ópera Velha” e “Ópera Nova”, os espetáculos eram peças teatrais nas quais a música servia de abertura ou apareciam intercaladas entre os textos da peça. A encenação de um espetáculo de ópera era mais rara.

Manuel Luiz encerrou o funcionamento do Teatro Régio no ano de 1813, quando entregou as chaves do edifício a D. João VI de forma misteriosa: a razão do ato ainda é desconhecida e motivo de especulação sobre se tratou de devolução, presente, venda ou troca (BUDASZ, 2008, p. 40). O local foi destinado a diversos serviços públicos.

Foi morada do (sic) criados e tesouro do Paço, almoxarifado da Casa Imperial, ucharia do Paço, agência da Estrada de Ferro D. Pedro II, dependência da Inspeção Geral das Terras e Colonização, depósito da Repartição Geral dos Telégrafos, estação do Corpo de Bombeiros. Só não voltou a ser teatro. Em 1903 o edifício foi demolido. (ANDRADE, 1967a, p. 71).

No mesmo ano foi inaugurado o Teatro São João, por Fernando José de Almeida, português de Lisboa, que se transferiu para o Brasil em 1801 acompanhando o Vice-Rei do Brasil, D. Fernando José de Portugal, mais tarde Conde e Marquês de Aguiar. O teatro localizado no Largo do Rocio¹⁶⁸ foi inspirado no Teatro São Carlos de Lisboa (1792-93), que por sua vez foi inspirado no Teatro de São Carlos de Nápoles (1737), sendo o nome escolhido para homenagear o Príncipe Regente, de certa forma, mantendo o teatro sob a proteção do soberano. Destarte, o teatro foi criado via Decreto de 28 de maio de 1810, documento pelo qual o Príncipe regente deixou claro ser absolutamente necessário para que se construísse um teatro decente, à altura da elevação e da grandeza de seu reino, já que as exigências de uma corte iriam além de simples apresentações domésticas ou improvisadas, mas o Rio de Janeiro como sede da família real merecia um local e espetáculos dignos de receber à população cortesã, sobretudo àqueles pertencentes a casta da sociedade.

Porém, tal construção deveria ser erguida sem desembolso direto do Erário. Assim, o recurso levantado para as obras do teatro foi conseguido via doação de particulares, bem como a dispensa das despesas alfandegárias dos materiais importados que serviram para a construção e decoração do teatro, a permissão para utilização dos materiais que haviam sido separados para a construção da Nova Sé, no Largo de São Francisco, que havia sido abandonada, dentre eles, blocos de granitos (ANDRADE, 1967a, p. 110) e por fim, a concessão de seis loterias em benefício do teatro como forma de apoio direto da Coroa. Cardoso (2011) esclarece que em

¹⁶⁸ Atualmente o Terreno abriga o Teatro João Caetano, na Praça Tiradentes no Centro do Rio de Janeiro.

menos de dois meses, na data de 20 de julho de 1810, Paulo Fernandes Viana, Intendente Geral de Polícia nomeou seu cunhado, o Comendador Fernando Carneiro Leão para ser o tesoureiro da obra que teve grupo investidor formado por súditos do Rei que poderiam de dispor de recursos em troca de benesses políticas, cargos públicos ou títulos nobiliárquicos em troca do “amor” e “distinta fidelidade” à realeza¹⁶⁹. Necessário se faz destacar que os sorteios de loterias como meio de arrecadar receitas se tornaram importantes fontes de recursos para o financiamento das atividades artísticas e educacionais na primeira metade do século XIX.

No dia 09 de março de 1811, foi noticiada na Gazeta do Rio de Janeiro a chamada para a primeira extração em benefício da continuação das obras do Real Theatro de São João. Da mesma forma, foram noticiadas as extrações seguintes nos dias 24 de julho de 1811, que somente foi realizada dia 25 de janeiro de 1812, e no dia 05 de fevereiro de 1812, na seção de avisos noticiou-se:

Plano de huma pequena Loteria em benefício do Real Theatro de São João, Em que o maior premio he huma morada de casas no Sitio da Gamboa, pertencentes ao proprietário do Theatro, cujas as casas se entregarão a quem lhe sahirem por premio na extracção da Loteria, promptas, e acabadas de todo; e os mais prêmios são a dinheiro, sem que haja desconto. Os bilhetes achão-se à venda em casa do Thesoureiro de todas as loterias do Theatro, a rua Direita. (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 5 de fevereiro de 1812).

Em 8 de abril foi noticiada extração do dia 20 de abril de 1812. Porém, na Gazeta do Rio de Janeiro de 2 de janeiro de 1813 foi noticiada a terceira extração para o dia 15 daquele mês, na sala do Real Theatro às 9 horas. No dia 30 de janeiro, o mesmo jornal noticiou o plano da quarta extração e no dia 17 de março, confirmou a quarta extração para o dia 01 de abril de 1813. No dia 10 de julho de 1813 foi noticiado o plano da quinta extração. No dia 4 de setembro de 1813, o jornal trouxe o seguinte anúncio:

Há 3000 bilhetes, cada hum dos quaes tem dois números para corresponder aos da Loteria do Real Theatro de s. João, e o premio será conferido ao último número da extração da Loteria do dito Theatro, anunciada a 10 de julho do corrente anno, quer seja branco, quer preto. Adverte-se que esta Loteria terá effeito, ainda que não se extrahão todos os bilhetes. O preço dos bilhetes he 1600 réis, e se vendem na rua Direita, na esquina do largo do Paço, na loja de José Antonio da Costa, na de João José Gomes da Silva na mesma rua no canto da rua do Ouvidor, na de Jaime Mendes de Vasconcellos na rua da Candelária esquina de Traz do Hospício, na loja de livros de Manoel Joaquim da Silva

¹⁶⁹ Vide lista de investidores e montante destinado em Cardoso (2011), p. 224-226.

Porto, na rua da Quitanda na esquina com a rua S. Pedro, no largo do Rocio defronte do Theatro novo na botica de Manoel José Ferreira Rego, e na Rua da Prinha na botica de José Vicente Roza. (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 4 de setembro de 1813).

No dia 11 de setembro o anúncio foi repetido, convocando para a extração no dia 24 de setembro de 1813, na sala de costume. Na Gazeta do dia 29 de setembro do mesmo ano, encontra-se o anúncio: “Faz-se saber ao respeitável Público que na loja de *Barbeiro*, sita na de s. José n.º 2, haverá a lista da Loteria do Real Theatro de S. João, com toda a clareza e exatidão possível.”(GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 29 de setembro de 1813). Ao que tudo indica, houve uma preocupação por parte do proprietário do teatro, Fernando José de Almeida, em envolver a comunidade em torno da loteria tanto na convocação para a participação como dando publicidade aos resultados dos sorteios, apesar de deixar clara a validade do sorteio independentemente da existência de ganhadores. Apesar de o decreto estabelecer seis loterias para a construção do Real Teatro, até a sua inauguração foi possível realizar somente quatro sorteios conforme os anúncios publicados na Gazeta do Rio de Janeiro.

Destarte, o novo teatro foi inaugurado no dia 12 de outubro de 1813, após três anos de construção, em comemoração ao aniversário natalício de D. Pedro de Alcântara, sendo noticiado posteriormente na Gazeta do Rio de Janeiro, onde se destacou a primeira representação no Real Theatro de São João, contara com a presença do monarca e de Sua Augusta Família. Na publicação consta que o teatro foi construído com muito gosto e magnificência em um dos lados da mais bela praça daquela corte, “[...] ostentava naquela noite uma pomposa perspectiva, não só pela presença já mencionada de S.A.R, e pelo intenso e luzido concurso da nobreza e das outras classes mais distintas, mas também o aparato de formosas decorações e pela pompa do cenário e vestuário.” (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 16 de outubro de 1813). Além de contar com a presença dos ilustres cortesãos, foi apresentada uma programação variada, iniciado pelo drama lírico *O Juramento dos Nomes* de D. Gastão Fausto da Camara Coutinho, compositor português que estudou no Seminário Patriarcal.

Este drama era adornado com muitas peças de músicas de composição de Bernardo José de Souza e Queirós, mestre e compositor do mesmo teatro, e com danças engraçadas nos seus intervalos. Seguiu-se a aparatosa peça intitulada *Combate do Vimieiro*. A iluminação exterior do teatro ordenada com esquisito gosto, realçava o esplendor do espetáculo. Ela representava as letras J.P.R alusivas ao Augusto Nome do Príncipe Regente Nosso Senhor, cuja mão liberal protege as Artes, como fontes perenes de riqueza e da civilização das nações. (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 16 de outubro de 1813).

A música aparece no espetáculo dando suporte ao texto como prática comum. O apoio do Príncipe Regente como mecenas das Artes e a importância destas para o processo civilizatório foram destacados na publicação. A repercussão da encenação de *O Juramento dos Numes* provocou comentários e discussões que agitaram os intelectuais da cidade (ANDRADE, 1967a). No entanto, controvérsias à parte, o que deveria ficar na mente dos cortesãos era a exaltação da figura do Príncipe Regente, feita com precisão pela publicação oficial, por ser o principal responsável pela “[...] grandiosidade da arquitetura, o luxo da decoração, do vestuário, o caráter enfático da música, tudo se entrelaça, construindo um ritual simbólico que emoldura o poder e participa de diversas representações significativas para aquela sociedade.” (FREIRE, 2013, p. 25).

Após a inauguração do Real Teatro São João variados espetáculos foram registrados, exclusivamente compostos por peças dramáticas, com ou sem música, utilizando-se de bailados, gênero este apreciado pelo público de forma predileta, não havendo registros de apresentações de Ópera no primeiro ano de funcionamento, como aponta Andrade (1967a). A informação é confirmada na *Cronologia da Ópera no Brasil - século XIX*¹⁷⁰, elaborada por Kunh (2003) a partir das referências e documentos conhecidos, que aponta para apresentação da ópera tragicômica *Axur, Rè di Ormus*, composta por Antonio Salieri a partir do libreto de Lorenzo da Ponte, somente no dia 17 de dezembro do ano seguinte. Esta encenação foi realizada em noite de gala em comemoração ao aniversário da rainha D. Maria I, ocasião em que os cenários de Giacomo Argengio da Ópera de Viena foram importados da Áustria, como lembra Mariz (2008).

A pesquisadora Vanda Freire (2013) ressalta para o uso dos espetáculos, sobretudo o da ópera como ritual de poder, simbolizando, representando e validando o poder monárquico. Desta forma, após a transferência da corte portuguesa para cidade, o movimento operístico no Rio de Janeiro se consolidou e expandiu, onde os investimentos e os gastos com luxo e pompa eram imprescindíveis e faziam parte desta ritualização. Assistir à ópera não se caracterizava, portanto, como uma prática do e para o povo, mas sim, ligada à nobreza e às elites do período.

A presença da nobreza, referenciada por seus súditos e por eles validada em sua situação de poder, constituía um ritual. A presença dos espectadores no teatro também era revestida de um caráter ritualístico, desempenhando papel simbólico. Também se processava um ritual no interior da própria ópera

¹⁷⁰ Apesar do título a cronologia publicada compreende o período de 1808-1827. Vide em: <http://www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf>

encenada no palco, através da relação texto-música, expressando valores e significados subjacentes à sociedade carioca do século XIX (ou pelo menos, à visão que as classes dominantes pretendem imprimir ou sublinhar junto a essa sociedade). Desenrolava-se um ritual, também, na relação entre o palco e o público, quando em muitas ocasiões a separação entre os dois se dissocia, envolvendo a todos em um grande ato simbólico conjunto.” (FREIRE, 2013, p. 19-20).

Neste sentido, a autora avança na discussão quando destaca que a própria arquitetura do Real Teatro São João reproduz a ordem social vigente, quando valida simbolicamente a hierarquia da pirâmide social por meio da diferenciação dos assentos de acordo com a posição social de cada indivíduo, separados em tribuna real, camarotes de primeira, segunda e terceira ordem, plateia, galerias. (FREIRE, 2013, p. 22).

Os espetáculos no Real Teatro se configuraram em importantes eventos de demonstração e reafirmação do poder monárquico no período joanino, e como exemplos cito os acontecimentos referentes ao casamento do então Príncipe do Reino Unido de Portugal, do Brasil e dos Algarves, d. Pedro, com a Arquiduquesa da Áustria, senhora Carolina Jozefa Leopoldina.

Na Gazeta do Rio de Janeiro, do dia 28 de maio de 1817 remete ao acontecimento de dois dias antes quando a notícia da confirmação do ajuste deste casamento circulou pela corte, desembocando em eventos de gala em comemoração. O periódico traz que, primeiramente, a 1 hora da tarde, S. M. foi felicitada pelo Corpo Diplomático e da Corte, bem como, por um grande número de pessoas, "das classes mais distintas", que tiveram a honra de beijar as Reais Mãos de SS. MM. e AA.

A noite Dignou-se El Rei Nosso Senhor de honrar com a Sua Presença, e da Real Família, o Theatro desta Corte, que estava illuminado, e ao chegar á Sua Tribuna hum grande concurso de pessoas, que guarnecião os Camarotes, e a platea, vestidas de corte, bradarão em altos *Vivas* a El Rei Nosso Senhor e a toda a Sua Real Família, cantando os músicos o Hymno Nacional. Representou se a Opera Seria a *Vestal*, música excellente do grande Mestre Puccitta, e no intervalo do 1º ao 2º acto a Dansa *Surpreza de Diana*. Finda a representação repetirão-se os *Vivas* unanimemente, e os mais sinceros applausos. (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 28 de maio de 1817, p. 3).

Na publicação do dia 12 de novembro do mesmo ano, o periódico discorre sobre a chegada em terras fluminenses do Conde Eltz, Embaixador Extraordinário de S.M.I . E R. Apostólica o Imperador da Áustria, Rei da Hungria e de Bohemia, que veio na comitiva que trouxe para o Brasil a já princesa do Reino Unido de Portugal, do Brasil e dos Algarves, d.

Leopoldina. O periódico relata que na noite do dia 7 de novembro, o D. João recebeu no Paço da Quinta da Boa Vista o Corpo Diplomático, bem como, os "Grandes" do Reino, Oficiais Mores, Camareira Mores, Damas, entre outros. Na descrição, assinala-se para ima “magnífica” Serenata na Casa de Audiência deu início a “pomposa” solenidade com a execução de uma Sinfonia composta por Ignacio de Freitas e ainda, a participação dos membros da família real nas apresentações musicais.

Dignou-se então o Sereníssimo Senhor Príncipe Real de cantar huma aria com as formalidades seguidas em semelhantes (sic) circunstancias, repetindo este mesmo obsequio as Serenissimas Senhoras Princeza D. Maria Thereza e Infanta D. Izabel Maria. Depois destas Reaes demonstrações de jubilo, seguiu-se a execução do Drama intitulado - *Augurio di Felicità*, arranjado pelo celebre *Marcos Portugal*, compositor da excellente Musica, desempenhada perfeitamente pelos Musicos da Real Camara; terminando este mesmo Drama com hum Elogio também em *Italiano*, recitado por hum dos mais insignes Musicos da Real Camara.(GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 12 de novembro de 1817, p. 1).

Apesar dos esforços de descrever tão ilustre noite, o periódico expressa que não seria possível descrever "fielmente a brilhante perspectiva”, tamanha a “grandeza” e “riqueza”. Desta forma, em uma ocasião tão ilustre, os descendentes da Casa de Bragança não poderiam deixar a música de fora. Ainda à noite, em virtudes dos acontecimentos, Fernando José de Almeida, proprietário do Real Teatro de São João, ofereceu ao público, que enchiam o local vestidas de gala ostentando “pompa” e “riqueza”, com uma ópera gratuita, inédita na corte, composta por Marcos Portugal.

Estava o Theatro illuminado com profusão e gosto, fazendo uma vista agradável e soberba combinação das muitas luzes e vidros. Sua Magestade e toda a Sua Augusta Família Se dignarão de honrar aquelle espectáculo com as Suas Reaes Presenças. Para este fim se transportarão em grande Estado ao sobredito Theatro, e ao chegar á Real Tribuna, que estava ricamente illuminada, romperão os Espectadores em frequentes Vivas a Sua Magestade, á Sereníssima Senhora Princeza Real, a Toda a Real Família, e a Caza de *Bragança*. Começou então a representação da Opera Seria ainda não vista nesta Corte, intitulada - *Merupe*, Musica da composição do insigne *Marcos Portugal*. O Scenario e vestuario erão não so magestosos, mas inteiramente novos. No intervalo do 1º e 2º Acto executou-se hum Baile serio intitulado *Axur, ou o roubo d'Aspacia*, com Senario (sic) e vestuario igualmente ricos e novos (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 12 de novembro de 1817, p. 2).

A publicação também sublinha que além da majestosa decoração do teatro, toda a cidade estava enfeitava nesta ocasião, com destaque especial aos arcos desde o Arsenal a Real

Capela, além de inúmeros monumentos espalhados pela cidade, com destaque para o Arco da Praça, construído pelo arquiteto Jean de Montigny e por Debret, conservado nas três noites seguintes, com todos seus ornados e iluminação. (Idem, *Ibidem*, p. 3)

Inúmeros são os testemunhos de cerimônias, solenidades, festas¹⁷¹, galas na corte e no teatro, desde o desembarque de d. Leopoldina, em novembro de 1817 até o aniversário de D. João no ano seguinte, no dia 13 de maio de 1818. Motivos para celebrar não faltavam pois o período era festivo: a derrota imposta aos revoltosos de Pernambuco, o casamento real e a aclamação de D. João como Rei de Portugal, do Brasil e de Algarves trouxeram alegria ao Reino e foram comemorados de forma entusiástica, mantendo as formalidades e as etiquetas nos momentos solenes.

A chegada da Arquiduquesa da Áustria Dona Leopoldina no Brasil foi marcada por festividades, onde não se poupou esforços para que sua recepção fosse cercada da pompa e luxo necessários para tal ocasião. Após as negociações e o casamento realizado na sede da Corte Austríaca em Viena¹⁷², foram iniciados os preparativos para a recepção da já esposa de D. Pedro, a Princesa do Reino Unido de Portugal, do Brasil e Algarves. A Real Capela e a Catedral foram restauradas e decoradas com novos revestimentos e pinturas, sendo que a segunda ganhou nova torre onde foram montados sinos monumentais para anunciar a hora da chegada da princesa na nau *D. João VI* e sua corte flutuante. Além de duas portuguesas, compunha a frota uma fragata austríaca. O desembarque ocorrido no dia 06 de dezembro de 1817 foi, sem dúvida, um evento singular: da nau para terra, a futura imperatriz do Brasil foi transportada pela

¹⁷¹ A viajante Maria Graham relatou em seu diário que 1818 foi aberto com uma festa atípica. “A 22 de janeiro houve uma grande tourada em São Cristovão - a casa de campo real - em honra do aniversário da jovem Princesa Real. Seguiu-se uma dança militar na qual se exibiram os vestuários de cada região dos domínios dos portugueses a leste e oeste. Apareceram, Portugal, Algarve, África, Índia, China, Brasil para homenagear a ilustre estrangeira. A música, em que o gosto do rei era incomparável, formava uma grande parte do espetáculo e o Brasil talvez nunca tenha tido um festival tão Magnífico. (GRAHAM, 1990, p. 85).

¹⁷² O Marquês de Marialva encarregado das negociações do Casamento entre o Príncipe da Beira d. Pedro e a Arquiduquesa Leopoldina não poupou esforços para impressionar a família da noiva e sua corte. No dia 17 de fevereiro de 1817, o Marquês adentrou em Viena, de maneira oficial, para pedir em “audiência pública a mão da arquiduquesa”, sendo testemunha da “entrada espetaculosa” e teatral toda a cidade de Viena. Nunca a cidade havia visto tamanha riqueza, bem mais suntuosa que o pedido realizado pelo Conde Vilarmaior quando este pediu a mão de D. Mariana de Áustria para casar-se com D. João V, o Magnânimo (NORTON, 1979), em um cortejo com 41 carruagens puxadas por seis cavalos, com criados dos dois lados, vestidos de forma luxuosa. Toda a *entourage* era composta por 77 pessoas, entre pajens, criados e oficiais. Ainda fechava o cortejo as carruagens dos embaixadores da Inglaterra, França e Espanha. O Casamento entre os príncipes foi realizado por procuração em Viena no 13 de maio de 1817, aniversário de D. João VI. No dia 01 de junho foi realizado um baile para 2.000 pessoas com jardins construídos especialmente para a ocasião com grande luxo e pompa, reunindo a família imperial austríaca, corpo diplomático e nobreza. As onze horas foi servida a ceia para *petit comité*, quarenta talheres, sendo o Imperador e sua família servidos com baixelas de ouro e os demais em baixelas de prata. Para finalizar a festa patrocinada por Marialva, o Marquês levou como presente a ser distribuído entre a corte austríaca 167 diamantes, dezessete barras de ouro e condecorações cravejadas de pedras preciosas. (MALERBA, 2000).

Real Galeota esculpida e dourada, remada por cem homens; do Arsenal da Marinha até a Real Capela foi transportada em um coche de gala, sendo saudada por todos por onde passou com aplausos e flores. Os pontos principais da cidade foram decorados para ocasião, com destaque para os Arcos de Triunfo construídos para esta ocasião, por Grandjean de Montigny e Debret. A música fez-se presente em todas as ocasiões: na Real Capela pôde-se ouvir um festivo canto e um *Te Deum* regido por Marcos Portugal; no Real Paço da Quinta da Boa Vista foi realizada uma serenata, no mesmo dia à noite, com audição de uma sinfonia composta por Inácio de Freitas, músico da Real Câmara e a apresentação do drama *Aúgurio de Felicitá* adaptado por Marcos Portugal em uma peça já composta por ele; no Real Teatro São João foi encenada a ópera séria *Mérove*, que não havia sido encenada na cidade até então, impressionando todos os presentes com cenários e figurinos luxuosos, sendo ainda, apresentado no entreato o baile sério *Axur* ou *O Roubo d'Aspácia*. (NORTON, 1979, passim). Destaca-se a presença de D. Pedro como músico no Sarau na Quinta da Boa Vista, ocasião em que cantou uma ária em homenagem a sua esposa.

Assim, em virtude das comemorações, o período foi marcado por espetáculos e a cidade passou a ser uma espécie anfiteatro onde a realeza desfilava todo o seu esplendor nos momentos essenciais de sua estada, como assinalou Malerba (2000); demonstrando seu poder e conquistando, cada vez mais, a admiração e o respeito dos súditos, já que “[...] o teatro era, como a igreja, um ponto obrigatório de reunião social. Sua Alteza ia ao teatro e ia à igreja. Era o quanto bastava para que todo mundo fôsse ao teatro e à igreja. Sua Alteza não ia aos concertos. Todo mundo julgava-se, por isso, dispensado de ir a concertos.” (ANDRADE, 1967a, p.128).

Por conseguinte, o teatro configurava também como *locus* privilegiado das manifestações políticas. “De uma maneira ou de outra, sofrivelmente europeu ou esplendorosamente tropical, o fato é que o teatro, numa redundância inevitável mas expressiva, foi o grande palco onde se desenrolaram os momentos decisivos da vida política joanina no Brasil” (MALERBA, 2000, p. 96). O teatro que tinha como sinônimo o termo “Ópera” servia como ponto de encontro, uma espécie de “Ágora”, local de discussão tantos das questões emergentes quando dos últimos boatos. (GIRON, 2014, p. 85). Assim, a relação palco e vida, se misturavam podendo ser constatada, por vezes, na correspondência entre os temas dos espetáculos e os acontecimentos históricos.

A viajante Maria Graham relata em seu diário que devido as pressões políticas provenientes daqueles que não queriam o retorno de D. João VI para Lisboa com receio de perdas políticas e retrocesso, o rei concordou que uma junta examinasse as partes da

constituição que poderia ter aplicabilidade no Brasil a fim de garantir direitos para os que viviam no Brasil. Desta forma, D. Pedro e o infante Miguel foram enviados no dia 18 de fevereiro de 1821, do São Cristovão para a Cidade, logo pela manhã, mas precisamente para o Teatro onde a representação municipal estava reunida em seu salão nobre, que estava situada com vista para a praça. O príncipe após conversar com membros da Câmara “[...] apareceu na varanda para qual dava o salão e leu para o povo e a tropa uma proclamação real antedatada de 24, prometendo a aceitação da constituição, tal como fosse elaborada pelas Cortes de Lisboa.” (GRAHAM, 1990, p.89). A leitura foi recebida com vivas ao Rei, a Religião e a Constituição, quando Sua Alteza Real prestou o seguinte juramento: “Juro, em nome do d’El Rei, meu Pai e Senhor, veneração e respeito pela nossa Santa Religião; observar, guardar e manter perpetuamente a Constituição tal qual se fizer em Portugal pelas Cortes.” (Idem, p. 89-90). Em seguida o príncipe jurou em nome próprio, seguido de seu irmão, dos ministros e de “uma multidão de outras pessoas que se acumulou para seguir-lhes o exemplo.” (Idem, p. 90). A inglesa prossegue afirmando que após o ato, o príncipe rumou para o Paço São Cristovão para informar o Rei do que havia acontecido. A noite todos retornaram ao teatro para que assistir uma ópera, na ocasião em que o monarca “[...] apaixonado cultor de música, foi puxado por um povo, grato pela graça concedida naquele mesmo dia, para um teatro construído por ele próprio, onde toda a parte vocal e instrumental foi escolhida com gosto exímio e onde se apresentou uma peça que era sabidamente sua predileta.” (Idem, Ibidem). A música em questão era *A Cenerentola* do renomado compositor italiano Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868).

No outro dia, “tudo era alegria na cidade”, ainda em virtude dos acontecimentos o salão do Teatro ficou repleto de pessoas ávidas para assinar o juramento da constituição e na Ópera foi encenada Henrique IV de Puccito, homenageando o rei, que devido a fadiga dos acontecimentos dos últimos dias não compareceu ao local, quando a cortina se ergueu a multidão viu os retratos do rei e da rainha, que foram recebidos com fortes aclamações com se presentes estivessem, destacou a viajante inglesa.

O Real Teatro de São João funcionava como o centro da vida cortesã, sobretudo em ocasiões políticas importantes para a vida brasileira, havendo portanto, “[...] a contiguidade entre o palco e a rua, pela análise dos elementos alegóricos componentes das peças teatrais e dos artefatos erigidos nas ruas em homenagem à realeza [...]” (MALERBA, 2000, p. 93). Os acenos, os aplausos e o entusiasmo dos vivas ao rei configuravam como um termômetro para a avaliação da popularidade do governante. Além dos espetáculos artísticos, o teatro, assim como a Real Capela e suas residências era o palco para comemorações de variadas festividades dos

descendentes da Casa de Bragança, como aniversários, casamentos, reiteração dos vínculos da monarquia, de fidelidade dinástica, como já ressaltado.

No período pré-independência, assistir aos espetáculos que aconteciam no Teatro era “[...] apenas pretexto para um acontecimento maior, de ostentação e de hierarquização social, dando ao teatro o papel principal de ‘termômetro’ do Estado. De um espaço privilegiado para o debate político nacional.” (CARDOSO, 2011, p. 259).

No teatro se mensurava por meio do ambiente social, ou seja, do comportamento e da reação do público como estavam os ânimos políticos. Um bom exemplo se deu no dia 18 de setembro de 1821, ocasião que ocorreu um incidente quando o então Príncipe do Brasil D. Pedro foi saudado com vivas e com o tratamento "Nosso Senhor" que era usado apenas para se dirigir ou saudar da Sua Majestade D. João VI. O fato foi motivo de comunicado do Paço Real datado de 25 de setembro onde se lê que ainda não haviam sido iniciadas “[...] as averiguações necessárias, para descobrir a pessoa que deu os reveridos *Vivas*: Ordena que V. S. faça proceder diligências, e investigações sobre aquelle facto, dando logo do resultado, e tomando efficazes medidas para prevenir a repetição de semelhantes procedimentos.” (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 27 de setembro de 1821). Assim, a reação de uma pessoa ou de um grupo foi tratado como problema de Estado, como conspiração contra o rei, que já se encontrava em Portugal, ou algo de natureza semelhante.

Pelo retrospecto, pode-se verificar que o *habitus cortesão bragantino* esteve presente no período joanino no Rio de Janeiro, por meio da política de investimentos no campo artístico, e em específico no musical, quando o fluxo de artistas e músicos foi significativo, bem como, o aumento da importação de artigos musicais como instrumentos e partituras, fez surgir uma cena musical, sobretudo, lírica até então desconhecida pela população fluminense.

A predileção dos Bragança pela música era antiga. Foi famosa a paixão de dom José I, avô de dom João, que tinha uma sala de ópera em casa um de seus palácios: em Lisboa, em Salvaterra, em Queluz. Mantinha, a custos nababescos, orquestra e cantores do porte do famoso tenor Egipciani, o maestro David Perez, os *castrati* Guizziello, Gafarelli e Guadani, vaidosos como pavões, cujo canto agudíssimo enrubescia as damas por trás de seus ricos leques de madrepérola; ou a escandalosa madame Zamparini, graças a que dona Maria I proibiu a presença de mulheres nas dependências dos teatros. (MALERBA, 2000, p. 93).

Desde a chegada da família real no Rio de Janeiro, a cidade experimentou um desenvolvimento e sentimento de progresso sem precedentes na história colonial brasileira, tanto na área artística quanto no desenvolvimento urbano e econômico. Porém, as medidas de

melhorias para que a nova sede da coroa portuguesa estivesse à altura de tal honra, sobretudo à elevação do Brasil a Reino Unido à Portugal e Algarves, levaram Portugal à um quadro de paralização e crise econômica.

A partir de então, o progresso brasileiro fazia contraste com a situação em que mergulhou durante e após a invasão das tropas napoleônicas. A insatisfação dos portugueses com a inversão de papéis - Lisboa tornada província e o Rio de Janeiro tornando metrópole - se agravava por causa da situação de penúria, resultado da guerra com os franceses e da quebra do monopólio comercial com o Brasil. Também contribuía para ferir o orgulho lusitano a presença militar inglesa em Portugal. O crescente descontentamento dos portugueses com a situação econômica e política a que seu país fora reduzido, impulsionado pelos ideais constitucionalistas tão em voga na Europa daquele tempo, acabou provocando a Revolução do Porto, em 1820. (LUSTOSA, 2006, p. 96-97).

Com o retorno de D. João VI para Portugal, em 25 de abril de 1821 e o período de instabilidade política, a realeza direcionou sua atenção para os movimentos contrários ao regime, enfraquecendo as atividades musicais patrocinadas pelo Estado na cidade do Rio de Janeiro. “Com a partida de D. João e sua côrte e concomitantemente retirada de fundos públicos, foi muito atingida a vida da cidade, e, conseqüentemente, o esplendor das cerimônias da que fôra a R.C.” (MATTOS, 1970, p. 37).

Se o período joanino é retratado como o de abertura do Brasil para o mundo e de pujança de investimentos no campo musical, o período entre a Independência e a coroação se contrastaram, sendo lembrados como períodos de continuidade ou cortes nestes investimentos por parte do Estado, mas sobretudo pela grande participação da sociedade civil na construção da cena musical no Brasil Império.

ATO 3

A MÚSICA NA CONSTRUÇÃO DO IMPÉRIO TROPICAL: REDES DE SOCIABILIDADE E PROCESSO DE INSTITUCIONALIZAÇÃO

O período que compreende os anos de 1820 a 1840 é marcado pelo movimento liberal luso-brasileiro. A modernidade política trazida pelo liberalismo que tinha como lema a "liberdade individual" e derivadas deste, tantas outras bandeiras como, a de ir e vir, a de pensamento, a de religião, a de expressão, marcaram a vida social tanto portuguesa quanto brasileira, colocando em perigo o poder monárquico. Se a presença da corte portuguesa em solo brasileiro e o regime monárquico foram importantes para a unidade política e governabilidade como lembra Carvalho (2007a), as pressões das Cortes¹⁷³ para o retorno imediato de D. João VI para Portugal e para que o Brasil voltasse a condição anterior a de 1808, desembocaram em tomada de decisões urgentes para que o poder não escapasse das mãos dos descendentes da Casa de Bragança em solo brasileiro, frente às revoltas e as desconfianças.

O processo de Independência do Brasil, que de certa forma retardou à República, foi resultado de minuciosas ações estratégicas a fim de dar continuidade ao modelo político instalado no país-continente das Américas e afastar uma possível fragmentação territorial. Naquele momento, era necessário fortalecer a monarquia no Brasil e ao mesmo tempo assegurar que os princípios liberais estivessem presentes como uma demonstração de modernização do Estado, em sintonia com os setores pertencentes à elite brasileira. A solução encontrada foi seguir a tendência dos países que mantinham o regime monárquico, mas na forma constitucional¹⁷⁴.

¹⁷³ Após a revolta armada na cidade do Porto em Portugal, comumente denominada como Revolução do Porto, foi um movimento liderado pela burguesia mercantil, onde estava concentrado boa parte do comércio português, onde reivindicava-se a mudança de regime, de uma monarquia absoluta para a constitucional, baseado nas ideias liberais. Com a vitória dos revoltos, as Cortes de Lisboa foram convocadas para elaborar uma constituição em janeiro de 1821. Em setembro foi promulgado decreto pelas cortes ordenado a volta de Pedro I, o que resultou na desobediência as cortes por parte do P.R do Brasil, Dia do Fico (9 de janeiro de 1822) e após um período conflituoso e de revoltas, veio à Independência brasileira (7 de setembro de 1822).

¹⁷⁴ A Monarquia Constitucional é caracterizada como um Sistema de Governo onde se reconhece o rei como chefe de estado, via herança hereditária, porém são seguidos os preceitos estabelecidos por uma constituição, rompendo desta forma o poder absoluto do Rei na tradição do Antigo Regime. Porém, apesar de se ter membros eleitos que compunham o Poder Legislativo, a inovação brasileira do Poder Moderador, de certa forma, dava plenos poderes de intervenção do monarca quando julgasse necessário.

O apoio das elites foi imprescindível para o sucesso deste encaminhamento, porém, em contrapartida o governo brasileiro deveria dar continuidade às alianças já estabelecidas, garantindo à satisfação de seus interesses imediatos. O território brasileiro, composto por diversas províncias que se mantinham unidas por laços frágeis, favorecia a fragmentação como ocorreu com o território americano colonizado pelos espanhóis. Porém, os interesses comuns da elite agrária dominante favorecia o projeto de unidade, tendo como principais interesses a manutenção da escravidão, das posses de terra e da ordem econômica até então vigente. Por consequência, o apoio ao novo Império só seria possível se a escravidão fosse mantida, além da continuidade do tráfico negreiro, projeto que teria dificuldade de ser apoiado pelos republicanos. “Desse ponto de vista, a unidade da América portuguesa por sob a direção de um único Estado parecia ser atraente para as elites que depositavam nele a expectativa de ter força suficiente para resistir às pressões inglesas e manter a ordem interna.” (DOLHNIKOFF, 2017, p.33).

Isto posto, apesar da aparência do “novo”, a independência brasileira configurou-se em um processo conservador. Porém, havia a preocupação de garantir a legitimidade de um governo monárquico, mesmo que constitucional, já que o poder continuava na mão de um herdeiro da Casa Bragantina partindo das premissas do Direito Natural, o que já sinalizava para possíveis questionamentos e inconformismos. Neste contexto, era basilar que a construção do Estado Nacional brasileiro fosse impulsionada pela fabricação de um Império nos Trópicos, partindo da valorização de símbolos que alimentassem um sentimento nacional e que representassem a cultura brasileira considerada genuína.

Este período foi marcado pelas discussões sobre a legitimidade constitucional, onde por meio dos ideais liberais, houve uma valorização do poder civil e uma laicização das temáticas artísticas, invocando processos racionais e técnicos. Por outro lado, houve a necessidade de homogeneização cultural como forma de dar unidade aos comportamentos dos indivíduos, mas também no pensamento como estratégias de controle e domínio cultural por parte desta burguesia em ascensão. Tanto governo quanto sociedade civil preocuparam-se com a construção do Estado Nacional e da Nação, sendo portanto, necessários realizar investimentos de diversas ordens para uma formação cultural do cidadão ideal ou adequado, de acordo com premissas e os interesses de quem dominava.

O cenário não era nada animador, pois apesar dos portugueses terem construído o Brasil, dotando-o de unidade territorial, linguística e religiosa, no momento da independência

política a população era analfabeta¹⁷⁵, a sociedade escravocrata, a economia baseada na monocultura e no latifúndio, e o sistema político era o Estado absolutista.

A elite nacional, composta em grande parte por bacharéis formados em Coimbra¹⁷⁶ ou Montpellier e defensores do Liberalismo Constitucional, tinha na cultura francesa o modelo de civilização a ser perseguido, apesar de rejeitar os horrores e distorções resultantes no processo revolucionário francês. Desta forma, houve uma valorização de tudo que era proveniente daquele país como forma de propagação das luzes e da modernidade: dos costumes, da educação, dos livros, da moda, das artes e da música.

Os jogos, os divertimentos, as festas, os bailes, os recitais de poesias e de músicas foram introduzidos à burguesia fluminense como parte da formação de uma rede de sociabilidade, frequentada pelas pessoas cultas e de "boa procedência". Concordando com Morel (2016), o lazer fazia parte dos esforços de divulgação da cultura europeia e da implantação de modelos civilizatórios¹⁷⁷.

Outras maneiras, mais ocultas, de se garantir a organização da estrutura social era padronizar comportamentos e modos de vida de pessoas “civilizadas” e “bem nascidas”, com a difusão de manuais de etiqueta e de bons costumes; e estes deveriam ser utilizados nos ambientes onde a música se fazia presente.

¹⁷⁵ Carvalho (2016) expõe sobre a falta de investimentos no campo educacional, que na primeira fase era, como se sabe, de responsabilidade dos jesuítas. Após a expulsão destes religiosos, na visão do autor, o governo português se encarregou desta função de maneira inadequada. O senso sobre educação mais antigo conhecido, datado de 1872, demonstra que apenas 16% da população era alfabetizada, dando a dimensão de como seria no momento da independência, cinquenta anos antes. Da mesma forma, a abertura de instituições de ensino superior era proibido no país antes 1808. Em contraste a Espanha permitiu a abertura de universidades, sendo que “[...] ao final do período colonial, havia pelo menos 23 universidades na parte espanhola da América, três delas no México. Um 150 mil pessoas tinham sido formadas nessas universidades. Só a Universidade do México formou 39.367 estudantes. Na parte portuguesa, escolas superiores só foram admitidas após a chegada da corte, em 1808. Os brasileiros, se quisessem, e pudessem, seguir um curso superior tinham que viajar a Portugal, sobretudo à Coimbra. Entre 1772 a 1872, passaram pela Universidade de Coimbra 1.242 estudantes brasileiros.” (CARVALHO, 2016, p. 29).

¹⁷⁶ “A elite brasileira, sobretudo na primeira metade do século XIX, teve treinamento em Coimbra, concentrado na formação jurídica, e tornou-se, em sua grande maioria, parte do funcionalismo público, sobretudo da magistratura e do Exército. Essa transposição de um grupo dirigente teve talvez maior importância que a transposição da própria Corte portuguesa e foi fenômeno único na América.” (CARVALHO, 2007a, p. 37).

¹⁷⁷ Morel (2016) destaca a presença do francês Pierre Plancher como editor e proprietário da Livraria que levava se sobrenome, cujas publicações tinham como objetivo levar as luzes da cultura e da civilização européia, sobretudo as francesas, para instruir os leitores fluminenses por meio das “novas ideias” iluministas. O autor ressalta que grande parte das publicações que circulavam no Rio de Janeiro era escrita em francês, onde este agente havia estabelecido uma significativa rede comercial e cultural, por meio de editoras que não raro traziam publicações com temáticas centradas na Revolução Francesa e seus heróis ou sobreviventes. Neste período, muitos diários foram transformados em livros buscando criar uma “verdade” histórica.

Uma nova elite se fez presente, ávida para experimentar o modelo de cultura civilizadora, distinguindo-se dos demais estratos sociais pela instrução respaldada nos títulos universitários, ou nas boas maneiras proporcionada pelas regras de etiqueta para o convívio com pares de mesmo nível econômico, social e cultural, deu sustentação à monarquia, tendo como contrapartida a maior participação no jogo político e cultural, ditando as regras do que era conveniente e adequado para a construção identitária da nação brasileira.

Por essa época, há uma valorização das redes de contato e de transmissão cultural que deram sustentação para a fundação de uma suposta modernidade nacional, onde a participação dos intelectuais, artistas e professores foi primordial como parte do processo de construção da nação brasileira. Os espaços associativos cresceram, a partir dos interesses e das motivações específicas em comum, de cada grupo, onde as redes de sociabilidades vão sendo constituídas a partir das afinidades no campo intelectual, político, econômico, mas sobretudo, cultural. A fabricação da nova elite passa não somente pelos aspectos econômicos, mas também culturais, onde a fé nos diplomas universitários como atestado de aquisição de conhecimento e formação cultural inequívoca, pode ser considerada como evidencia de estratégia deste segmento social para o controle e domínio cultural, se revelando como uma forma de reprodução do poder a partir da seleção daqueles que poderiam participar da burguesia nascente.

O domínio das elites no centro de força política se deu a partir das suas habilidades no campo social, já que neste momento histórico o simples pertencimento às classes dominantes não garantiam a coesão política. A consolidação do poder político de determinado grupo e maior capacidade de articulação e ação, passava pela homogeneidade cultural, assim, os valores e as linguagens em comum tornaram pré-requisitos para se pertencer à um determinado grupo e por consequência para possíveis acordos e organização do poder. “A homogeneidade da elite pela educação comum na tradição do absolutismo português e pela participação na burocracia estatal fazia com que o fortalecimento do Estado constituíssem para ela não só um valor político como também um interesse material muito concreto.” (CARVALHO, 2007a, p. 42). Quanto mais homogênea a elite, sobretudo na esfera cultural, mais estável é o processo de formação do estado, por conseguinte, a necessidade de investimentos nos meios de propagação da ideologia e da cultura configurava-se como estratégia de dominação.

No contexto histórico do Brasil de 1822, forças opostas entraram em conflito a partir de interesses diversos: de um lado a elite nativa, que havia estudado na Europa e de lá trazia ideias iluministas, de culto à razão e à liberdade e buscava autonomia política a partir do regime republicano; de outro lado, estava a elite política portuguesa que fazia com que as cortes

pressionassem o retorno imediato de D. Pedro a Lisboa e a volta do Brasil à mera condição de colônia; havia ainda, aqueles que entendiam que o esforço de construção do nacional passava pela continuidade dos descendentes da Casa de Bragança estarem à frente do governo brasileiro, com alguma modernização, representada pela monarquia constitucional¹⁷⁸.

Por conseguinte, a busca da legitimidade da manutenção do descendente da Dinastia Bragantina passava pela construção da imagem do herói¹⁷⁹ que “libertaria” o Brasil do jugo dos portugueses. Apesar da contradição da narrativa, já que D. Pedro era português mas passou a maior parte da sua vida no Rio de Janeiro, esta deveria se aproximar cada vez mais dos elementos que identificavam o “genuinamente” o brasileiro, o nativo, para não deixar dúvidas sobre o amor e o compromisso do futuro imperador pela nação brasileira.

A figura de D. Pedro, futuro Imperador, como representante da Coroa Portuguesa no Brasil passou a ser o foco das atenções e a ser saudada e festejada a partir do regresso de seus pais para Portugal. Com a independência política do Brasil, marcada na história pelo ato simbólico da sua proclamação às margens do rio Ipiranga, foi iniciado um processo de fabricação de narrativas que proporcionassem a construção identitária da nação brasileira recém criada. Neste contexto, a música assumiu a função catalisadora dos novos símbolos do Estado Nacional que estava sendo criado, despertando o sentimento de pertencimento e amor à pátria, e conseqüentemente de apoio ao Império Brasileiro. Da mesma forma, a fabricação da figura do pequeno órfão da nação ao monarca tropical no Segundo Império terá nas instituições a base de seu governo e o fortalecimento do sentimento nacional, que terá em D. Pedro II um grande mecenas das artes e da música para a construção do seu Império Tropical.

¹⁷⁸ O cenário era conflituoso: movimentos republicanos, de revolta ao regime monárquico e à Portugal e o movimento constitucionalista crescente, que levou o Brasil após o processo de independência a ter sua constituição antes de Portugal com apoio do Imperador, mas com a “inovação” do poder moderador que lhe dava a prerrogativa de decisões capitais. Outro ponto a ser destacado refere-se ao momento econômico do Brasil que por meio dos dividendos provenientes da produção de café já apontava que a economia do futuro Império poderia caminhar sem Portugal. Porém, para que Portugal reconhecesse a independência do Brasil, o novo império americano deveria indenizar o Reino de Portugal com 2 milhões de libras esterlinas emprestadas pela Inglaterra, além de outros empréstimos realizados pelo Brasil em bancos ingleses entre os anos de 1825 e 1852. Desta forma, enquanto os brasileiros entusiasmados “[...] brincavam no *playground* da emancipação política, os pragmáticos ingleses preparavam as faturas. Em 1827, por exemplo, condicionaram o reconhecimento da independência do Brasil à renovação dos tratados de livre-comércio assinados entre 1808 e 1810. Pode-se dizer que p Brasil se livrou dos portugueses, mas caiu nas garras dos ingleses.” (COSTA, 2016, p. 66-67).

¹⁷⁹ A construção da imagem de um governante como “herói” e/ou “salvador da pátria” ainda se faz presente no cenário político brasileiro atual, demonstrando a fragilidade da democracia do país e o desequilíbrio entre os três poderes.

3.1 Fabricação do Império Brasileiro: a presença da música nas cerimônias oficiais

O fortalecimento da ideia de Brasil independente, mas ainda monárquico, necessitou da criação de símbolos que promovessem a reunião de forças unificadoras que expressavam o desejo comum de cessar os movimentos separatistas. Assim, “[...] somente a figura de um rei congregaria esse território gigantesco, marcado por profundas diferenças.” (SCHWARCZ, 2016, p. 38).

Após a independência política de 1822, investiu-se no cerimonial dos eventos oficiais importantes para a realeza brasileira com vistas ao estabelecimento de determinadas memórias e conseqüentemente ao fortalecimento da monarquia tendo como símbolo maior o Imperador e sua família que deveria ser reverenciada e por que não, venerada.

O novo império, contudo, não só dialogaria com a tradição: introduziria elementos da cultura local. Construía-se, a partir de então, uma cultura imperial pautada em dois elementos constitutivos da nacionalidade emergente: o estado monárquico, portador e impulsionador do projeto civilizatório, e a natureza, como base territorial e material deste Estado. (SCHWARCZ, 2016, p. 39).

Assim como em outras monarquias, a imagem do rei deveria espelhar a imagem do reino, devendo esta ser exaltada, louvada e glorificada. Nesse sentido, a construção do novo império passava pela construção de novos símbolos expressos em diversos suportes representacionais como pinturas, gravuras, medalhas, estátuas e músicas a fim de fortalecer a identidade da nação brasileira, dentre estes a Bandeira do Brasil¹⁸⁰ e os hinos de cunho patriótico terão papel decisivo no despertar do sentimento nacional.

¹⁸⁰ A primeira bandeira do Brasil foi instituída via Decreto de 18 de setembro de 1822, que expressa: “[...] Será d’ora em diante o Escudo de Armas deste Reino do Brazil, em campo verde uma Espera Armilar de ouro atravessada por uma Cruz da Ordem de Christo, sendo circulada a mesma Esphera de 19 Estrellas de prata em uma orla azul; e firmada a Corôa Real diamantina sobre o Escudo cujos lado serão abraçados por dous ramos das plantas de Café e Tabaco, como emblemas da sua riqueza commercial, representados na sua própria côr, e ligados na parte inferior pelo laço da Nação. A Bandeira Nacional será composta de um paralelogramo verde, e nelle inscrito um quadrilatero rhomboidal côr de ouro, ficando no centro deste o Escudo das Armas do Brazil.” (BRASIL, 1822). Sobre as cores escolhidas menciona-se a conversa que teria ocorrido por um agente diplomático do Brasil junto à corte de Viena, em 29 de setembro de 1823, que descreveu a Metternich a nova bandeira do Brasil, explicando sobre as cores verde e amarela foram escolhidas por D. Pedro I: a verde por ser a cor da Casa de Bragança dos seus antepassados portugueses e a amarela simbolizava a Casa de Lorena da Família Imperial da Áustria de sua esposa Dona Leopoldina. Já o azul e o branco são as referências mais antigas ao Condado Portucalense, criado em

Andrade (1967a) esclarece que a família real portuguesa não havia trazido o Hino Português para o Brasil quando da transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro. Em 13 de maio de 1809 o célebre compositor Marcos Portugal apresentou no Teatro São Carlos em Lisboa espetáculo em comemoração ao aniversário do Príncipe Regente, que terminava com um hino de louvor à D. João escrita em italiano, que posteriormente foi traduzida para o português e tornou-se o Hino Nacional Português, sendo cantado no Brasil até a Independência e em Portugal até 1834 com os títulos de *Hino do Príncipe* e *Hino de D. João VI*.

Com o rompimento político entre o Brasil e Portugal após o 7 de setembro de 1822 foram realizadas mudanças para a estruturação e a organização do novo estado brasileiro que refletiram no cerimonial das ocasiões solenes, onde novos personagens e símbolos entraram em cena. Segundo relato de Francisco de Castro Canto e Melo¹⁸¹, que acompanhou D. Pedro em sua viagem a capitania de São Paulo, no mesmo dia à noite na Casa de Ópera da capital paulista, após o ato nas margens do Riacho do Ipiranga, o futuro imperador brasileiro tocou ao piano o Hino à Independência, cuja composição é atribuída a ele, como forma de celebrar a decisão tomada: o desligamento político do país recém instituído com o antigo Estado colonizador. Porém, esta versão ainda não foi confirmada já que até o ano de 1824 a música que se tocava, a partir da mesma letra de Evaristo da Veiga, era do compositor português Marcos Portugal. De 1824 a 1831, ano da abdicação de D. Pedro I ao trono brasileiro, tocou-se o hino de autoria do

1097, quando D. Henrique de Borgonha criou também a sua Bandeira de Fundação, uma cruz azul dividindo um campo branco em partes iguais. (LUZ, 2005, p. 22-23). Sobre o desenho da bandeira, havia um primeiro projeto encomendado por D. João VI ao artista Jean-Baptiste Debret e executado por ele em 1820, onde “[...] já era adorado o campo verde e o losango amarelo; e, sobre este, uma esfera armilar de ouro sobreposta à Cruz de Cristo, com a Coroa Real por timbre. Com paquífe, um molho de caba e um ramo de fumo, simbolizando as riquezas nacionais. O arranjo era circundado por 18 estrelas azuis, que representavam as 18 Províncias, e uma outra, maior, representativa da Corte. Arrematando o paquífe, ali se via um versão do velho Dragão Lusitano, memória das antigas bandeiras quadradas brancas que serviam de campo ao dragão verde dos primitivos habitantes da Lusitânia. (Idem, ibidem, p.62). Quando do Golpe da República em 1889, utilizou-se a mesma base e cores, porém, substituindo as armas do Império pelo círculo azul e a inscrição na faixa branca da frase “Ordem e Progresso”. Outra informação importante é trazida pela *Gazeta do Rio de Janeiro* do dia 16 de novembro de 1822 onde se descreve as retiradas das antigas bandeiras dos Fortes e Navios da Armada Imperial e o içar das novas bandeiras sob a salva de tiros e descargas de mosquetaria. Ainda comunica o Decreto de 18 de Setembro de 1822 que fixou o estabelecimento das novas armas do Império nascente e que deveria se dar conhecimento aos comandantes das fragatas inglesas e francesas que estavam aportadas na cidade.

¹⁸¹ Irmão de Domitila de Castro, a futura Marques de Santos cuja a ligação amorosa com D. Pedro I é conhecida. Segundo Andrade (1967a, p.143-145), no dia 11 de janeiro de 1865 Canto e Melo deu depoimento para o Diário Mercantil do Rio de Janeiro relatando os acontecimentos deste dia histórico, porém, este depoimento não foi encontrado por esta pesquisadora no site da Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

imperador nas solenidades oficiais e festas cívicas, depois retornado à versão de Marcos Portugal até o início do século XX¹⁸².

Imagem 07 - D. Pedro I tocando o Hino à Independência



**Fonte: Hino da Independência. Augusto Bracet (1922).
Óleo sob tela 2500 x 1900 mm. Acervo do MHN.**

Este momento histórico é marcado por controvérsias e ainda não existe consenso entre os pesquisadores: até mesmo o “famoso grito” que é símbolo da independência brasileira carece de esclarecimentos, como assinala Del Priori (2016), pois não há registro do fato em jornais da época, sendo a data de 7 de setembro somente incorporada ao calendário de festividades da

¹⁸² Segundo configura na Enciclopédia da Música Brasileira (1998), apenas “[...] nas comemorações do centenário da independência, em 1922, voltou a ser executado, nessa ocasião, porém, não com a música que D. Pedro I havia escrito. Anos mais tarde, o então ministro da Educação, Gustavo Capanema, nomeou uma comissão composta por Villa-Lobos, Assis Republicano, Luis Heitor e Francisco Braga, para que corrigirem os hinos brasileiros de acordo com os originais. Ressurgiu, então, o *Hino da Independência*, tal como foi escrito pelo Imperador e Evaristo da Veiga, e como é conhecido hoje.” (p. 364-365).

independência em 1826, ano que esta tese passa a ser compartilhada¹⁸³. Em relação específica a polêmica que envolve o *Hino à Independência*, ainda não esclarecida na sua totalidade, o que se pode afirmar é que o hino cantado na atualidade em homenagem ao 7 de setembro é de autoria de D. Pedro I e letra de Evaristo da Veiga¹⁸⁴. No dia 16 de agosto de 1822, Evaristo da Veiga escreveu versos publicados sob o título de *Hino Constitucional Brasiliense*, os quais foram impressos, sendo modificados posteriormente conforme configura na Enciclopédia da Música Brasileira (1998).

A forte ligação do primeiro imperador brasileiro com a música é notória. No ano anterior, compôs o *Hino Constitucional*, que segundo Andrade (1967a) foi um sucesso pois naquele período tudo que contivesse a palavra "constitucional" agradava ao público, sendo a peça executada no Real Teatro de São João em espetáculo de gala em homenagem a D. João VI no dia 13 de maio de 1821. Após os vivas à saudade deixada pela Sua Majestade, foi apresentado no local, especialmente decorado e iluminado "com riqueza e elegância" para ocasião, um Elogio Gramático no qual apareceram os retratos de SS.MM e de SS. AA. RR. os quais foram aplaudidos assim como o Príncipe Regente e a Princesa Real. A seguir, os músicos passaram a cantar o *Hino Constitucional* cuja letra e música teria sido um estimável presente oferecido por S.A.R. aos portugueses. Na sequência a Companhia Italiana executou a obra *Pamella Nobile*, de Generali e ao final das comemorações uma elegante dança foi apresentada. (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 16 de maio de 1821).

¹⁸³ “Em carta aos paulistas, datada do dia 8, o príncipe apenas fala da necessidade de voltar ao Rio de Janeiro em função de notícias recebidas de Portugal, sem qualquer menção à Proclamação da Independência. Em carta dirigida ao pai, em 22 de setembro, não menciona o evento. O ‘grito’ só começa a ganhar força a partir do 1826, com a publicação do testemunho do padre Belchior Pinheiro incluindo a data de 7 setembro no calendário de festividades da independência.” (DEL PRIORI, 2016, p. 12).

¹⁸⁴ Evaristo Ferreira da Veiga e Barros (08/10/1799-12/05/1837) foi jornalista, político, livreiro e escritor fluminense, desenvolveu intensa atividade política e literária. Utilizava usualmente apenas o sobrenome Veiga. Foi proprietário do jornal *Aurora Fluminense* e fundador da Sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional, cujo objetivo era a defesa das liberdades constitucionais "como condição de existência da jovem pátria". Foi um dos pilares que deu sustentação política das Regências, defensor das instituições públicas e incentivador de jovens artistas e escritores. É o patrono da cadeira nº 10 da Academia Brasileira de Letras, por escolha do fundador Rui Barbosa. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/evaristo-da-veiga/biografia>

É também atribuída a D. Pedro I as obras sacras como *Responsório Para São Pedro de Alcântara*¹⁸⁵, *Antífona de Nossa Senhora*¹⁸⁶, *Credo, Sanctus e Agnus Dei da Missa de Nossa Senhora do Carmo*¹⁸⁷ e um Hino de Ação de Graças *Te Deum Laudamus*¹⁸⁸, oferecido à seu pai, “El Rei D. João VI por seu filho, o Príncipe Real D. Pedro de Alcântara, Duque de Bragança”. Esta obra foi executada na ocasião do batismo do seu filho e da futura Imperatriz Leopoldina, o Príncipe da Beira, D. João Carlos, no dia 27 de março de 1821, sendo executada pelos músicos da Real Câmara e Capela. Segundo publicação sobre a ocasião, D. Pedro por ter composto tal obra seria “[...] um Gênio transcendente, tão amado das Musas como dos portugueses, dirigida pelo célebre Marcos Portugal.” (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 31 de março de 1821).

Guardada as devidas proporções, D. Pedro I estudou música desde a infância, tendo como professores o *castratto* italiano Giuseppe di Foiano Totti¹⁸⁹ ainda em Lisboa, o renomado compositor português Marcos Portugal¹⁹⁰, o mestre-de-capela e compositor brasileiro José Maurício Nunes Garcia¹⁹¹ no Rio de Janeiro, do seu contato com Sigimund Neukomm¹⁹² e outros possíveis outros professores¹⁹³. Tem-se notícia de que D. Pedro I, além de dedicar-se à

¹⁸⁵ Em forma de Moteto na tonalidade de Dó Maior, sem data, a obra está depositada no Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro, sob o Incipit Literário Mortuus est, documento CRI-SM53, localização Cx053. Disponível em: http://acmerj.com.br/CMRJ_CRI_SM53.htm

¹⁸⁶ Escrita em Dó Maior, sem data, a obra está depositada no Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro.

¹⁸⁷ Esta obra, escrita em Dó maior, está depositada no Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro, sob o Incipit Literário Credo in unum Deum documento CRI-SM54, localização Cx054, e tem em sua capa a inscrição “Credo do Imperador”. Disponível em: http://acmerj.com.br/CMRJ_CRI_SM54.htm

¹⁸⁸ Igualmente escrita em Dó maior, está depositada no Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro, sob o Incipit Literário Credo in unum Deum, documento CRI-SM55, localização Cx055. Disponível em: http://acmerj.com.br/CMRJ_CRI_SM55.htm

¹⁸⁹ Giuseppe di Foiano Totti (17-?, Itália – Portugal, 1832/1833) foi organista, compositor e mestre de música à serviço da Família Real Portuguesa. Também atuou como soprano da Real Capela da Ajuda de Lisboa, condição que indica que possivelmente tratava-se de um *castrato*. Foi nomeado oficialmente mestre de música dos infantes em 1800. (Dicionário Biográfico Caravelas, verbete TOTTI, Giuseppe di Foiano).

¹⁹⁰ O compositor Marcos Antonio Portugal (1762-1830) foi nomeado mestre de suas altezas reais em 1807.

¹⁹¹ Com a transferência da corte para a cidade do Rio de Janeiro, D. Pedro passa a estudar música com o padre José Maurício Nunes Garcia, na sua condição de mestre de capela da Sé Catedral e posteriormente, da Real Capela. (Dicionário Biográfico Caravelas, verbete D. Pedro I do Brasil, IV de Portugal).

¹⁹² Apesar de alguns pesquisadores insistirem afirmando que Neukomm foi professor do Imperador Brasileiro, o compositor foi contratado para ministrar aulas para S.S. A.A. I.I. porém, D. Pedro parece não ter sido um aluno frequente: “Não foi, no entanto, Neukomm, um mestre formal de Dom Pedro, como o era Marcos Portugal. Em carta a uma amiga parisiense, de 12 de agosto de 1817, o próprio músico austríaco revela não contar o Príncipe Real como um dos verdadeiros alunos.” (CARDOSO, 2011, p. 285).

¹⁹³ É possível que D. Pedro tenha estudado ainda na infância, no ano de 1807 em Lisboa com Luisa Piot, como professora de harpa (Fernandes, 2010); e com Januário da Silva Arvelos, o pai, primeiro professor do príncipe no

composição, tocava clarineta, flauta, fagote, trombone, cravo, rabeca, violoncelo, pianoforte e violino, além de cantar¹⁹⁴. Por vez ou outra, participava do coro formado por negros na Fazenda Santa Cruz ou mesmo na Imperial Capela. Em carta datada de 10 de janeiro de 1818 de Dona Leopoldina à seu irmão Francisco, a futura imperatriz do Brasil escreveu sobre sua rotina na Corte Portuguesa no Rio de Janeiro, destacando a presença da música no dia-a-dia do casal.

Levanto-me todos os dias às seis horas, pois já às oito e meia consumo ir dormir; é como apraz meu marido; aqui não é costume frequentar o teatro exceto nos dias em que há grande gala. Depois, das sete horas até as dez horas, ando de coche, a cavalo ou a pé; então volto para casa, visito o rei para o beijamão, e em seguida vem o meu mestre de gramática portuguesa e latim. **À uma hora estudo violão e, com o meu esposo, piano; ele toca viola e violoncelo, pois toca todos os instrumentos, tanto os de corda como os de sopro; talento igual para música e todos os estudos, como ele possui, ainda não tenho visto.**(D. LEOPOLDINA, 1818, apud LUSTOSA, 2006, p. 86, grifo nosso).

Segundo os pesquisadores naturalistas Spix e Martius (1981), D. Pedro parecia ter herdado o gosto pela música do seu avô D. João IV, e por esta inclinação musical formou uma orquestra no mínimo “exótica” para os moldes europeus: por ser composta por cantores e instrumentistas “mestiços indígenas e pretos” e que, por vezes, executavam peças sob a regência do descendente bragantino, “com muita perfeição”. Estes viajantes fizeram mais apontamentos sobre a musicalidade dos brasileiros, especialmente no Rio de Janeiro, onde a música era cultivada com gosto e provavelmente as apresentações chegaram provavelmente muito cedo ao estado de perfeição.

O brasileiro tem, como o português, fino talento para a modulação e progressão harmônica, e baseia o canto com o simples acompanhamento do violão. O violão, tanto como no Sul da Europa, é o instrumento favorito; o

Brasil. (Cardoso, 2011, p. 285). Vide: Verbete D. Pedro I do Brasil, IV de Portugal, no Dicionário Biográfico Caravelas.

¹⁹⁴ Balbi (1822) relata sobre o talento musical de D. Pedro, que em sua visão eram extraordinários, já Sua Alteza Real o Príncipe do Brasil, compunha com gosto e tocava vários instrumentos, dentre os quais o fagote, o trombone, a flauta e o violino. “S. Majesté a assisté bien des fois à des cérémonies religieuses où toute la musique a été exécutée par ses esclaves musiciens. Son Altesse Royale le Prince du Brésil, qui possède des talents extraordinaires en musique, qui compose avec autant de goût que de facilité, et qui joue de plusieurs instrumens, entré autres du fagot, de la trombonne, de la flûte et du violon [...]” (BALBI, 1822, ccxiv). Vale ressaltar que o escritor nunca esteve no Brasil e escreveu sua obra a partir de relatos e outras fontes. Manuel de Araújo Porto Alegre em artigo para Revista Nitheroey ressaltou que, “O Fundador do Imperio do Brasil era musico, tocava quasi todos os instrumentos, e nos seus belos momentos de entusiasmo compor hymnos, que ainda hoje se cantam.” (PORTO ALEGRE, 1836, p. 172).

piano é um dos móveis mais raros e só se encontra nas casas dos abastados. (SPIX; MARTIUS, 1981, p. 57).

No seu primeiro aniversário como Regente do Brasil, em 12 de outubro de 1821, toda a população festejou com “maior satisfação” e “pompa”. Como era de costume, na agenda das comemorações no período noturno foi apresentada uma ópera, onde os mais “luzidos” dos espectadores estavam presentes no Teatro para saudar as S.S. A.A. R.R. No início da cerimônia do teatro S.A. D. Pedro, da Tribuna, escutou o *Hino Constitucional* cantado e depois de sua execução, repetiram-se os costumeiros Vivas ao regente.

O Theatro estava ricamente ornado, e com a maior iluminação possível. A Peça que era toda de Muzica foi executada com maior perfeição, recitando-se hum dos seus intervallos hum Elogio ao celebrado objecto d'aquella Solemnidade, em que tanto se interessão os verdadeiros Portuguezes. (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 16 de outubro de 1821).

Na mesma data, um ano depois, aconteceu a Solenidade de Aclamação de D. Pedro I no Palacete do Campo de Santana. Estavam presentes as autoridades como o Desembargador juiz de Fora, vereadores e procurador do Senado, além de Dona Leopoldina, naquele momento alçada Imperatriz do Brasil, e sua filha Princesa do Brasil, Maria da Glória, futura Rainha de Portugal. Segundo relato do jornal oficial da época, milhares de pessoas acompanhavam o ato, onde foi mostrado o Estandarte com as novas Armas do Império do Brasil. Após receber o título de *Imperador Constitucional e Defensor Perpétuo do Brasil* pelo Senado em virtude da vontade popular, o Imperador do Brasil foi aclamado pelo povo presente que após os seguidos vivas constantes de forma entusiasta repetiram

Viva a Nossa Santa RELIGIÃO, Viva o Senhor D. PEDRO PRIMEIRO IMPERADOR CONSTITUCIONAL do BRASIL e a DINASTIA de BRAGANÇA IMPERANTE no BRASIL - VIVA A INDEPENDENCIA DO BRASIL - VIVA A ASSEMBLEA CONSTITUINTE e LEGISLATIVA do BRASIL. Viva o Povo Constitucional do Brasil.” (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 22 de outubro de 1822).

Após o ato solene, Sua Majestade Imperial e Constitucional dirigiu-se à Imperial Capela onde foi ouvido um solene *Te Deum* em Ação de Graças, como descreve em ata o escrivão do Senado da Câmara José Martins Rocha.

No início do Império Brasileiro, o dia 12 de outubro era mais festejado e importante do que o 7 de setembro, pela Aclamação de D. Pedro I e de certa forma, por ser seu aniversário, motivo amplificado para exaltação da sua figura como herói nacional.

Imagem 08 - Aclamação de D. Pedro I como Imperador do Brasil



Fonte: Aclamação de D. Pedro I. Imperador do Brasil : no campo de Santana, no Rio de Janeiro. (s/d). Pintura à Óleo 48 x 70. Jean-Baptiste Debret. Acervo do MNBA.

Os reconhecimentos da independência brasileira e as comemorações relativas ao ato de aclamação foram realizadas em outros locais¹⁹⁵ que não a capital, conforme o costume, nos dias e meses seguintes, reforçando o ato em todas principais cidades e vilas do Brasil, onde nas cerimônias a música se fazia presente nas missas e nas solenidades.

Apesar de ainda não se ter oficialmente se constituído o novo estado brasileiro, na publicação do dia 24 de setembro de 1822, o periódico informa que foram eleitos os representantes do Rio de Janeiro no dia 22 daquele mês para as novas Cortes que iriam ser

¹⁹⁵ Algumas localidades citadas pela *A Gazeta do Rio de Janeiro*, no período de 14 a 30 de novembro de 1822, são Montevideo, Província da Cisplatina, Vila Sant'Ana da Paraíba do Rio de Janeiro, São Paulo, Vila de Cunha, Vila de Lorena na Província de São Paulo, Villa Rica, Villa Real de Sabará, Villa de São João D'El Rei, na Província das Minas Gerais, Porto Alegre, Villa de Nossa Senhora do Desterro na Ilha de Santa Catarina, Espírito Santo, Villa de São Salvador, Campo de Goitacazes.

instaladas. Após a nomeação dos ilustres deputados¹⁹⁶, foi realizada cerimônia na Real Capela onde pode assistir um solene *Te Deum*. Após o ato houve marcha da Capela a Câmara onde 04 (quatro) bandas musicais tocavam encantadoras marchas, finalizando os festejos à noite na Praça da Constituição onde se preparou por ordem da Sociedade Patriótica quatro coretos de Música que executaram belíssimas sinfonias antes da representação teatral que ocorreu no Real Teatro São João onde dois camarotes foram preparados ao lado do camarote de S. A. R. para que os senhores deputados pudessem assistir ao espetáculo. Neste momento, D. Pedro não era mencionado como Imperador do Brasil visto que ainda não havia sido realizada a aclamação e posteriormente a sagração e coroação, mas já pode ser constatado o clima patriótico que tomava a cidade.

He com esta pompa, e geral satisfação e entusiasmo de todo o bom *Brasileiro*, que se começam a lançar as bases do nosso Edifício Social, que pertendeo (sic) destruir em seos começos a cabala anti-Brasilica; mas que bem longe de conseguir seo depravado intento, não tem feito mais que acelerar a marcha da nossa liberdade Política, e a glória sem par do Grande Príncipe Regente Constitucional, e Perpétuo Defensor do Brasil o Senhor D. PEDRO DE ALCÂNTARA, a quem o Povo do Brasil grato aos extremos, e desvelos, com que defende e Rege, tem destinado a mesma recompensa, que outrora destinou o Povo Portuguez ao inclito Chefe d' Augusta Casa de Bragança o Senhor João I (sic)¹⁹⁷, que de simples Mestre d'Aviz, e Defensor do Reino passou a Supremo Chefe da Nação Portuguesa. (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 24 de setembro de 1822).

O termo *brasileiro* se faz presente, bem como, os termos *antibrasilica e povo brasileiro* em clara demonstração do sentimento nacional nascente e do apoio ao possível desligamento político de Portugal. O número seguinte já traz os documentos¹⁹⁸ que definiram o futuro brasileiro: a carta de D. João VI ao filho solicitando que ele não desobedeça às ordens das Cortes Portuguesas e a resposta de D. Pedro, onde o futuro imperador brasileiro já se pronuncia como representante do povo brasileiro frente à Portugal, respondendo com um “não queremos” a submissão do Brasil frente às exigências das Cortes Portuguesas e apontando para

¹⁹⁶ Joaquim Gonçalves Ledo, Bispo Capelão Mor; Antonio Luiz Pereira e Cunha, Barão de Santo Amaro; Conselheiro Manoel Jacinto Nogueira da Gama; Conselheiro Jacinto Furtado de Mendonça; Dr. Agostinho Correia da Silva Goulão; Manoel José de Souza França (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 24 de setembro de 1822).

¹⁹⁷ Como é sabido a dinastia Bragantina foi iniciada por D. João IV. Provavelmente trata-se de um erro de execução tipográfica.

¹⁹⁸ Vide: GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 26 de setembro de 1822. Disponível: <http://memoria.bn.br/docreader/749664/7519>.

o triunfo da Independência Brasileira, e assim, tornando público o rompimento entre o Brasil e Portugal.

Desta forma, é iniciado um período de exaltação ao Brasil, instalando-se um clima de euforia pelas cidades, onde ocorriam variadas manifestações de louvor a figura de D. Pedro I como libertador e herói nacional. Exemplo disto, seu deu no dia 15 de outubro de 1822, três dias após a aclamação, no Real Teatro São João durante a apresentação da ópera *A Caçada de Henrique IV*, de Vincenzo Puccitta, pela Companhia Italiana e o nome do rei da França foi substituído pelo o do futuro Imperador do Brasil.

Não deixaremos de notar que na noite de 15 do corrente, a Companhia Italiana pôz em Scena a bella Peça de Musica do celebre Puccita (sic), intitulada Caçada de Henrique IV. (sic), e na Scena da meza, substituindo ao Nome do Bom Henrique aquelle que occupava os Corações, fizeraõ resoar (sic) as agradaveis e harmoniosas expressões de Viva PEDRO, Viva o grande Imperador - do Brasil IMPERADOR; o que foi recebido com o maior applauso, respondido com frequentes vivas, repetido e de novo applaudido semelhantemente. Henrique IV. não era mais amado dos franceses que o Grande PEDRO dos brasileiros. (Jornal “O Espelho”, de 18 de outubro de 1822).

A descrição entusiasmada no periódico, onde o nome de Pedro e a palavra imperador foram escritos com letras maiúsculas com objetivo de demonstração da força e da grandeza do novo governante brasileiro.

Na sequência dos acontecimentos no dia 01 de dezembro de 1822 ocorreu a sagração e coroação de d. Pedro de Alcântara em D. Pedro I, Imperador do Brasil. A cerimônia de sagração já era uma tradição em desuso na Europa e a de coroação não era realizada em Portugal desde o desaparecimento de D. Sebastião. O resgate destas cerimônias estão relacionadas a reafirmação e a representação de poder. Como descendente da Casa Bragança seria o primeiro a ser sagrado, coroado e entronizado desde o fato ocorrido na Batalha de Alcácer-Quibir, em uma clara demonstração de um novo Império. A opção por se ter um Império no Brasil e não um Reino se deveu primeiramente pela dimensão continental do território brasileiro, mas também como uma forma de legitimar a formação deste novo estado e governo. Assim, para que a festa fosse digna do momento com a pompa e ostentação necessárias, foi formada uma comissão de cerimonial composta por José Bonifácio de Andrada e Silva, pelo Bispo Capelão Mor, pelo Barão de Santo Amaro, pelo Senhor Monsenhor Fidalgo e pelo Frei Antonio d'Arrabida. Neste dia, como era de costume, a cidade recebeu decoração e iluminação própria para ser apreciadas no período noturno.

O periódico *Gazeta do Rio de Janeiro*, de 03 de dezembro de 1822, traz as listas dos nomes de todos os convidados a participar de tal momento histórico: nomeados para servir a Casa Imperial, para levar as insígnias, para segurar as varas do Palio, do Guarda da Tapeçaria, dos ajudantes do Mestre de Cerimônias, para entregar o Estandarte Imperial, para entregar a Insígnia do Mordomo Mór, para entregar o Estoque ao Condestável, para entregar as Varas do Pálio, nome dos sete moços fidalgos de que se fez menção. As tribunas da Igrejas estavam repletas de pessoas convidadas para o ato: na reservada ao Corpo Diplomático estavam os cônsules dos Estados Unidos da América, da Inglaterra, da França, da Rússia, da Prússia e um agente da Nação Austríaca; na primeira tribuna baixa imperial, em frente ao trono, estavam a Imperatriz D. Leopoldina e sua filha, D. Maria da Glória, futura Rainha de Portugal, que à época tinha apenas três anos. A grandeza do momento pode ser sentida pelos objetos forjados especialmente para a ocasião, eivados de "riqueza, elegância e perfeição": a Coroa, o cetro e a espada. A coroa era de ouro de mais de 22 quilates, “[...] da Aureola, que havia de cingir a Imperial Fronte de perto de trez polegadas de largura nasciam oito Florões, e destes, outros tanto Imperiaes, que elegantemente lançados se iam unir em hum ponto correspondente (sic) ao central d’Areola [...]” (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 03 de dezembro de 1822). O objeto era ornado ainda por 216 riquíssimos brilhantes. A espada também era dotada de brilhantes junto ao guarda mão e o cetro de 8 palmos de altura era igualmente de ouro, com detalhe que formava um dragão alado, remetendo de certa forma ao símbolo lusitano ancestral. No dia da coroação foi criada a Ordem Imperial do Cruzeiro, em alusão a constelação que paira no céu brasileiro. Assim, esta cerimônia “[...] foi a mais espetaculosa e colorida de que quantas se desdobraram em galas de aclamatórias ou comemorativas do Novo Mundo.” (NORTON, 1979, p.156). O cerimonial adotado cumpriu o mesmo programa utilizado na sagração imperial de Napoleão I da França realizada na Catedral de Notre Dame, inédito na corte portuguesa, acrescido dos protocolos da tradição austríaca em homenagem à Imperatriz. Da mesma forma, foram valorizados elementos nativos como parte da construção do Estado a partir de elementos da cultura brasileira, sobretudo os pertencentes a flora e a fauna *brasilis*.

Uma portaria do conselheiro José Bonifácio mandou que a plumagem dos tucanos conservados no Imperial Museu, fosse aproveitada para o manto do primeiro Imperador do Brasil, revestindo-se de tons amarelo-brasiliano a vestidura verde do monarca como se o manto fosse urdido naturalmente pela floresta circunvizinha do Rio de Janeiro [...]. (NORTON, 1979, p. 156).

Após o juramento prestado em latim, passou-se ao cerimonial de unção, onde D. Pedro ouviu do bispo capelão-mor a súplica *Pro-Imperatore*, a litania e as preces, quando recebeu os santos óleos. Após esse rito, D. Pedro trocou a túnica de cetim verde com golas de rendas finas francesas pelo manto imperial de veludo com as cores brasileiras e com cauda de um metro e meio, quando foi rezada a missa solene, onde o rito foi finalizado com a entrega da espada e do cetro e por fim, procedeu-se a coroação. (NORTON, 1979, p. 157).

Imagem 09 - Sagração e Coroação de D. Pedro I, Imperador do Brasil



**Fonte: Sagração e Coroação de D. Pedro I, Imperador do Brasil.
Jean-Baptiste Debret (1822). Óleo sobTela. Acervo MNBA.**

A música presente na cerimônia foi executada pelos cantores e instrumentistas da Imperial Capela sob a regência de Marcos Portugal, que estava ricamente adornada, como se pode observar na Imagem 09, onde é possível também visualizar além dos músicos, o órgão no mezanino ao fundo e acima.

A noite no Teatro São João, em espetáculo de gala, executou-se a ópera *Isabel da Inglaterra* de Rossini, em primeira representação no Brasil (ANDRADE, 1967a; KUHL, 2003). A ópera foi composta em dois atos, a partir do libreto de Giovanni Schmidt, intitulada originalmente de *Elisabetta, Regina d'Inghilterra*, tendo estréia mundial no Teatro São Carlos de Nápoles, em 04 de outubro de 1815 (KOBÉ, 1997, p. 237-239).

A cerimônia de sagração e coroação, bem como toda a programação dela decorrente, buscaram consolidar a construção de um sentimento de nação, utilizando símbolos que

remetiam ao nativo, onde a figura do novo imperador foi exaltada reiteradamente como forma de de legitimação do seu poder e fortalecimento do Estado brasileiro recém-criado.

A importância de Jean-Baptiste Debret para a iconografia brasileira como o artista responsável pela criação das imagens oficiais do Brasil, acompanhando os três monarcas brasileiros, é indiscutível. Assim, ficou a cargo deste artista a criação não somente das estruturas, dos objetos e das imagens para serem utilizadas nas festividades do novo império como também da alegoria que reforçava a imagem do primeiro imperador do Brasil retratando a sua coroação no pano de boca¹⁹⁹ do Teatro São João. Isto posto, a alegoria deveria atender aos intentos do império, sempre retratado com pompa, mas também deveria conter elementos cuja originalidade remetesse à noção do novo. O governo imperial foi representado pela alegoria de uma mulher vestida com uma túnica branca e com o manto imperial brasileiro de fundo verde, ricamente bordado de ouro, e que estava sentada ao trono para ser coroada.

Nas primeiras décadas do século XIX, o lema francês revolucionário ainda ecoava com muita força, clamado pela Igualdade, Liberdade e Fraternidade, sendo estes valores retratados por mulheres que remetiam as virtudes da tradição greco-romana. Arrisco a interpretar a figura da mulher como representação da liberdade, temática em voga pós-período revolucionário que teve no quadro “A Liberdade guiando o povo” de Eugène Delacroix (1830), obra-prima de expressão de um período. Neste sentido, o Brasil Império, significou a “liberdade” da nação brasileira frente à colonização portuguesa.

A figura feminina traz no braço esquerdo um escudo com as armas do Imperador e na mão direita segura uma espada que sustenta as tábuas da constituição brasileira. Na alegoria ainda pode ser vistas as frutas típicas do país, a representação das riquezas do Brasil como sacos de café e maços de cana-de-açúcar e o povo brasileiro retratado por uma família de negros, por uma indígena branca ajoelhada, por caboclos, paulistas e mineiros, além de oficial da marinha representando a forças armadas. Assim, buscou-se nesta alegoria reforçar símbolos que deveriam ser vistos como nacionais, onde o poder central que tudo comandava estava representado pela presença do Trono Imperial como o Estado Corporificado, cumprindo sua missão civilizatória. Desta forma, o teatro da cidade como *locus* maior do culto às artes e de

¹⁹⁹ É chamado pano de boca uma espécie de telão, que cobre toda a boca de cena, pode ser ornamentado, pintado ou simples. Por sua vez, boca de cena, é o "vão aberto na caixa cênica que define a máxima abertura do palco, que pode ser reduzida em altura e largura pela bambolina mestra e pelos reguladores". Vide: <http://www.ctac.gov.br/teatro/sosgloss.htm>

sociabilidade dos "bem nascidos" recebeu essa obra que pode ser considerada uma grande inauguração do Império Tropical.

A tela é toda concebida com base na ideia de que uma nova civilização se montava, decididamente, nos trópicos. Negros em atitude de fidelidade dividem a cena com uma indígena (uma autóctone) de pele branca mas que carrega os filhos "aos modos do país". Selvagens ao fundo, com suas flechas, declaram lealdade ao lado de paulistas, mineiros e da Marinha, em plano, mais evidente. Cablocos recuperam, por meio da imagem, "o grau de civilização" a que podem chegar. As frutas, bem no centro, são todas tropicais além das palmeiras e da vegetação que compõem um quadro decididamente exótico. Por fim, as vagas do mar deságuam no grande trono, assim como o Atlântico, que separava e unia à "civilização". Enfim, vindo de um artista que se esmerou em elaborar uma série de símbolos para esta corte tão singular - entre retratos, uniformes e condecorações -, o pano de boca aparecia como um forte ícone de um Estado criado sob o signo da diferença. (SCHWARCZ, 2016, p. 41-42).

Imagem 10 - Pano de Boca do Teatro São Pedro



Fonte: Pano de boca executado para representação extraordinária no teatro da corte, por ocasião da coroação do Imperador D. Pedro I. Jean-Baptiste Debret (1822).

O reforço do poder monárquico por meio das artes se configurou em uma estratégia de fortalecimento do império nascente, bem como, de sua política, no sentido de dar legitimidade e sustentação.

Assim como seu pai, D. Pedro I continuou mantendo os investimentos na área musical e artística, na medida do possível já que a situação econômica não eram tão favoráveis quanto

outrora. Um exemplo da preocupação do Estado em manter os espetáculos que iam à cena no Teatro São João ocorreu quando o seu proprietário Fernando José Almeida estava impossibilitado de dar seguimento à programação por meios próprios e o monarca permitiu que o Banco do Brasil formasse um fundo competente via loteria a fim “[...] de continuar a por em scena espectaculos (sic), que sejam dignos de offerecer-se ao publico desta Côrte (...) e Desejando Eu proteger este estabelecimento pelos atendiveis e conhecidos motivos por que os theatros são favorecidos em todas as Nações civilisadas [...]”. (DECRETO DE 26 DE DEZEMBRO DE 1822).

Nos dois anos seguintes o Real Teatro São João foi palco para as seguintes óperas: *Adelaide di Borgogna*, de Rossini; *Henrique Traslow* ou *Frederico II Rei da Prússia*; de Mosca; *Lodoïska* e *O Descobrimento do Brasil por Pedro Alvares Cabral*; *Coriolano em Roma*; *Margarida d’Anjou*, de Meyerbeer; *Oratório de Santa Cecília*; *Oratório de Santo Hermenegildo*. (KÜHL, 2003, p.7-8)²⁰⁰.

Na noite do dia 25 de março de 1824 ocorreria o inesperado: teatro foi destruído por um incêndio. Andrade (1967a) relembra a triste ocasião que ocorreu em noite de Gala, quando o palco do São João recebeu D. Pedro I e demais autoridades cortesãs em virtude das comemorações acerca da Constituição Política do Império do Brasil. Após o Imperador do Brasil dar início ao ato dando vivas à constituição foi iniciada a representação do drama *A vida de S. Hermenegildo*, que era interrompido a todo instante pela empolgação dos presentes. Porém, o dia de alegria terminou de forma trágica. Findado o espetáculo, os trabalhadores que atuaram nos bastidores cobraram do ator Antonio Bahia um tributo por sua subida no balancim quando sua personagem, Santo Hermenegildo, ascendia aos céus. O ator continuava no alto e os trabalhadores disseram que só o desceriam se Bahia concordasse em pagar um tributo de praxe, o que não aconteceu. Na sequencia dos fatos, o ator decidiu descer sem a ajuda alguma, pulando do balancim que alcançou o pano de fundo e as velas de iluminação do palco causando o incêndio e a destruição total do teatro, encerrando mais uma etapa da sua história.

No projeto para reedificação do teatro datado de 12 de julho de 1824²⁰¹ autorizado pessoalmente por S.M.I. O documento traz o escopo a descrição da nova estrutura de forma que

²⁰⁰ Segunda a Cronologia da Ópera no Brasil - século XIX (Rio de Janeiro) feita por Paulo Mugayar Kühl, nos periódicos coevos era usual se noticiar apenas os nomes das óperas ou personagens dificultando a confirmação da obra e autoria. Desta forma, no período algumas obras foram encenadas sem a menção de nome ou compositor, sendo mencionado apenas o termo “ópera”.

²⁰¹ Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, Ms C-83,8 doc. 5; antigo C- 29,29 (BUDASZ, 2008, p. 202-203).

se houvesse um novo incêndio não este pusesse em risco os espectadores e destruísse os cenários, “que Deos não permita”. Dispõe que na plateia cujo o diâmetro caberia 1000 pessoas, a construção seria feita de modo que acomodasse 600 pessoas assistindo aos espetáculos com comodidade. Ainda é descrito que no teatro haveria apenas uma plateia e nela não se admitiriam dobradiças; os assentos seriam cadeiras com espaço abaixo delas para se colocar o chapéu de quem a ocupar. Os camarotes foram planejados como os antigos e nos corredores estavam previstos ter “casas para a primeira necessidade sem ser necessário sair à rua.” O documento também dispõe sobre as companhias que deveriam ocupar o espaço sendo que o teatro conservaria duas boas companhias, uma Italiana para representação de peças sérias e a outra de dançarinos. A necessidade de elevação dos preços dos camarotes também foi mencionada. Desta forma, foram necessários novos aportes financeiros por parte do Estado por meio da concessão de três loterias.

Tomando em consideração, que os Theatros são em todas as Nações cultas protegidos pelos Governos, como estabelecimentos próprios para dar aos Povos licitas recreações, e até saudáveis exemplos das desastrosas consequências dos vícios, com que se despertem em seus animos o amor da honra e da virtude; e Desejando por facilitar a reedificação do Theatro desta capital, infelizmente incendiado na noite de 25 de Março do presente anno: Hei por bem, depois de Ter ouvido a este a Junta do Banco do Brazil, Encarregai-a em beneficio do Coronel Fernando José de Almeida, proprietario daquelle Theatro, da administração de tres novas Loterias. (DECRETO DE 20 DE AGOSTO DE 1824).

Por sua vez, Andrade (1967a) menciona que o “teatrinho” ficou pronto em três meses permitindo a sua inauguração no mesmo ano do ocorrido. Destaca que apesar do tamanho ser bem menor do que o anterior, a reconstrução foi realizada em área correspondente a frente do antigo teatro, dispondo de 24 camarotes dispostos em duas ordens e 150 cadeiras na plateia, além de um palco pequeno que não comportava grandes encenações. Porém, apesar do tamanho, o teatro “[...] representava um meio de não deixar entregues à própria sorte os artistas e sem espetáculos o público.” (ANDRADE, 1967a, p. 125). Na sequência, o teatro foi renomeado como Imperial Theatro São Pedro de Alcântara via Decreto de 15 de setembro de 1824, ocasião que se apresentou a farsa *L'Inganno Felice*, de Rossini, sendo repetida no dia 01 de dezembro. (KÜLH, 2008, p. 8). No ano seguinte, dia 4 julho de 1825, Fernando José de

Almeida peticiona²⁰² à D. Pedro I, solicitando a concessão de seis loterias até o Carnaval do ano de 1828 a fim de continuar o projeto de reedificação do teatro.

[f.1r] [...] Vossa Magestade Imperial melhor do queo Supp.e conhece, que as Naçoës civilizadas por hum manejo de estudada politica, derão hum grande estudo a alimentar, e aprefeçoar toda a sorte de expectaculos, como hum meio, não só de instruir, e interter o Povo, mas athé de distrailo de outros ajuntamentos, e isto principalmente em tempos de efervecencia, nos quaes he de sabedoria desviar docemente as paixoens com tanta maior destreza, quanto menos se presentir o plano da direcção que se lhe da; mas ainda que felismente se conclua o Theatro, naõ se preencherá o fim sem hum subsidio que segure a mantensa de pessoas habeis, quais as que devem ser empregadas em hum theatro [f.1v] da Corte que Vossa Magestade Imperial honra com a sua prezença em dias de regozijo publico. He calculado por todos os economistas de theatros, que nenhum subsiste todas as vezes que a despesa exceda á soma do producto do concurso, que ocupe a terça parte da caza em dias de representação, termo medio em taes espectaculos, concorrência, que de nenhũa sorte he de esperar no estado actual, porque a Companhia Nacional, que ora se pode juntar, ficará tao indecente, que seria ludibriar o Publico apresentala, e nem com ella se consegueria o dezejado fim. Para a Italiana faltaõ as primeiras partes, que sustentaõ os expectaculos de muzica, e quanto a Dança he nescesario, que venhaõ da Europa, o que o Supp.e tem agenceado, remetendo dois contos de reis para a França. [...] (ALMEIRA, 1825, apud BUDASZ, 2008, p. 203).

No período de 03 de dezembro de 1824 até 07 de setembro de 1925 a programação do Teatro foi ocupada por espetáculos que apresentavam trechos de óperas como aberturas, árias, duetos, tercetos, finais, dentre outros (KÜLH, 2008, p. 23).

A reinauguração do Imperial Theatro de São Pedro de Alcântara, já com as dimensões de acordo com o projeto de reestruturação não mais no "Teatrinho", foi realizada no dia 22 de janeiro de 1826, aniversário da Imperatriz Leopoldina, com a encenação da ópera *Tancredi* de Rossini. Andrade (1967a) esclarece que a reinauguração foi simbólica, já que no outro dia foi fechado para o término das obras, somente sendo reaberto no dia 09 de abril, o aniversário da princesa Maria da Glória, com a mesma programação.

Sobre a inauguração o periódico *Império do Brasil: Diário Fluminense*, do dia janeiro de 1826 descreve que S.S. M. M. I.I chegaram ao Imperial Theatro de São de Pedro de Alcântara, as 8 horas e 15 minutos e quando a cortina da Imperial Tribuna foi corrida provocou grande emoção no público presente podendo ser percebida pelos semblantes dos presentes que expressaram “a viva emoção de prazer, que dominava o coração de todos.” O teatro estava

²⁰² Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, Ms C-83,8 doc. 3 (BUDASZ, 2008, p. 203).

“magnificamente” com a riqueza da sua arquitetura, iluminado com aproximadamente 1000 luzes, com senhoras elegantemente vestidas e guarnecidas nos seus camarotes, ou seja, tudo estava de acordo com o “bom gosto”, “igual se não superior aos primeiros da Europa.” Sobre o espetáculo que fora encerrado com a declamação de um Elogio por Sr. Moniz Barreto homenageando a aniversariante, o periódico assinalou que,

Facioti fez a parte de Tancredi, e sua irmã de primeira Dama, e sobre a maneira por que desempenharão seus caracteres nada diremos para não tornarmos a repetir o que tantas vezes temos dito, fazendo-se dignos de não menos elogio Majoranini, e Salvatori, assim como Mad. Carlota Anselmi, que ás graças de que he dotada pela natureza reúne voz sã, e boa expressão. Houve um dueto dançado por Mr. e Mad. Toussain, e hum terceto por Mr. Falcaux, e M. Bourdon (IMPÉRIO DO BRASIL: DIÁRIO FLUMINENSE, 23 de janeiro de 1826).

O Imperial Theatro São Pedro de Alcântara continuou ativo, apresentando nas Temporadas de 1826 e 1827 repertório dominado pela ópera italiana: *Aureliano in Palmira*, de Rossini; *Timonella*, de Celli (?); *Burletta; Adelina*, de Generali; *L'Inganno Felice*, de Rossini; *O Barbeiro de Sevilha*, de Rossini; *Pamela; La Pietra del Paragone*, de Rossini; *O Filosofo*, de Mosca; *O Sapateiro ou As Damas Trocadas*, de Marcos Portugal; *La Cenerentola*, de Rossini; *La Caccia Di Enrico IV*, de Puccitta; *O Califa e a escrava*, de Basili; *Roberto, chefe dos ladrões*, de Trento (?); *Agnese*, de Paer; *Adelina*, Rossi. (KÜLH, 2008, passim). Ainda, nas Temporadas de 1828-1831 as óperas *O Grão Duque de Granada*, de Rossini; *Otelo*, de Rossini; *Le Due Gemelli*, de Guglielmi (?); *L'aio nell'imbarazzo*, de Donizetti; *Ser Marco Antonio*, de Pavesi; *Corradino*, de Pavesi; *Matilde di Shabran*, de Rossini; *La Gazzza Ladra*, de Rossini; *La Festa della Rosa*, de Coccia. (ANDRADE, 1967a, passim).

Com o processo de desgaste do primeiro império e do seu governante iniciado com dissolução da Assembléia Constituinte de 1823 que trazia as discussões sobre nacionalidade e cidadania, a imposição do Poder Moderador, a censura à imprensa, somado ao descontrole

financeiro em curso²⁰³ e à vida pessoal sua conturbada²⁰⁴, transformou a figura adorada, construída como herói nacional e libertador dos brasileiros, à de um monarca despótico, sem apoio político para continuar no comando do governo brasileiro.

Com sua abdicação ao trono brasileiro em favor de seu filho, D. Pedro I sai de cena no Brasil para tornar-se D. Pedro VI de Portugal, o Rei Soldado²⁰⁵. Na saída do Brasil, a bordo de uma fragata inglesa, a sua ligação com a música já se fez presente: o primeiro imperador brasileiro tocou um miudinho ao violino para os presentes, deixando para trás seu Império, como se naquele momento nada lhe afligisse. (LUSTOSA, 2006; CARDOSO, 2011).

No exílio, em companhia da segunda esposa dona Amélia e a filha Maria da Glória, o então Duque de Bragança foi recebido em Paris com três dias de festejos. Na cidade, o primeiro imperador brasileiro era visto no *Odeon*, no Teatro dos Italianos, no Ópera de Paris, na *Comédie Française*, além de frequentar a Biblioteca Real. Na Ópera de Paris, sentou-se por diversas vezes no camarote real sendo reconhecido e aplaudido pelo público presente. Ainda na capital francesa, desfrutou da amizade com o grande compositor italiano Gioacchino Rossini, que inclusive colocou uma composição de sua autoria em uma programação no *Théâtre des Italiens*, participação esta que se estendeu a regência da orquestra, sendo noticiada por periódicos europeus, *The Harmonicon* de dezembro de 1831 e *Revue musicale* em 05 de novembro de 1831 (CARDOSO, 2011, p. 283). Também esteve em Londres com intuito de articular apoio sobre a questão sucessória portuguesa, mas antes de iniciar as primeiras reuniões, o Duque de Bragança participava de reuniões de amadores de música, sendo notícia

²⁰³ D. João VI quando retornou para Portugal em 1821 retirou praticamente todas as riquezas depositadas no Banco do Brasil, o que levou ao seu fechamento em 1829 para somente reabrir em 1851, e posteriormente, para que o Estado Português reconhecesse a independência brasileira foram pagos à seus cofres a quantia de dois milhões de libras esterlinas, conforme acordo mediado pela Inglaterra e assinado em 19 de agosto de 1825 sob o título de Tratado de Paz e Aliança. A quantia paga como indenização ao governo português foi empresta pelos cofres ingleses, o que acarretou em dívida externa e a interferência inglesa na economia e política brasileira, cada vez mais frequente. Além destes fatores, a derrota na Guerra da Cisplatina (1825-1828), além do desgaste político, agravou ainda mais a crise econômica.

²⁰⁴ O seu caso amoroso com Domitila de Castro Canto e Melo, a Marquesa de Santos e a morte da Imperatriz Leopoldina em 1826 contribuíram para o desgaste do imperador junto à opinião pública e seus apoiadores. “Pouco mais de três meses decorridos, Domitila voltada a ser recebida no paço, e D. Pedro visitava-a frequentes vezes [...] Durante a Semana Santa, Domitila exhibia-se publicamente na companhia de D. Pedro.” (NORTON, 1979, p. 201). O teatro era um dos locais públicos onde o imperador encontrava a amante.

²⁰⁵ Como é sabido, D. Pedro reconquistou o trono português para sua filha Maria da Glória, a transformando em D. Maria II, Rainha de Portugal; e no Brasil, já havia assegurado a sua sucessão para seu filho, futuro Imperador D. Pedro II. Desta forma, merece destaque que além dos Bragança continuarem governando Portugal e Brasil, ou seja, com monarquias com sede na Europa e na América, além de todas colônias portuguesas espalhadas pelos continentes, D. Pedro ainda conseguiu a façanha de ter dois filhos em posição de comando das duas nações.

no *Revue musicale*, periódico musical que circulava no continente europeu. Da mesma forma, o diário londrino *The Times* informou que o Duque de Bragança foi recebido por Guilherme IV no Palácio de *Saint James* para um concerto com dois grandes instrumentistas coevos, Paganini e Hummel. (CARDOSO, 2011, p. 281).

Retornando ao contexto brasileiro anterior a partida do primeiro imperador brasileiro, no mesmo dia de sua abdicação, 07 de abril de 1831, seu filho Pedro com então cinco anos foi aclamado imperador do Brasil pela população presente no Campo de Santana com gritos de “Viva d. Pedro II”. A multidão se dirigiu para o Paço da Quinta da Boa Vista para buscar o menino para o Paço da Cidade²⁰⁶. Após a aclamação do jovem imperador assustado, um *Te Deum* finalizou as festividades. (CARVALHO, 2007, p. 22).

A sagração e a coroação do segundo imperador brasileiro só seriam realizadas após o príncipe herdeiro completar dezoito anos; até a sua maioridade o país foi governado por regências²⁰⁷. Porém, as sucessivas revoltas e rebeliões²⁰⁸ contra a política instituída, onde se reivindicava nas diferentes províncias a autonomia e a descentralização política e econômica, culminaram na antecipação da coroação de D. Pedro II. Desta forma, o trono ainda era a alternativa mais viável de unidade nacional. Assim, os “monarquistas de razão” não tinham “a superstição da realeza”, mas lançavam mão deste instrumento de forma pragmática, já que entre os políticos coevos faltava uma liderança, um nome que congregasse o povo, despertando o sentimento nacional, tão importantes naquele momento de novas ameaças. A do trono,

²⁰⁶ Segundo os relatos de Debret, o menino imperador chorava muito, assustado com a multidão e com o barulho. “Na altura do largo do Rosário, alguns manifestantes desatrelaram os cavalos e passaram a puxar a carruagem. A aia abriu a portinhola para mostrar o menino. No paço da cidade, ele foi exibido numa das janelas, ao lado das três irmãs, sustentado em cima de uma cadeira. As aclamações confundiram-se com troar da artilharia. O grande ruído vinha envolto no cheiro e na fumaça de pólvora.” (CARVALHO, 2007, p. 22).

²⁰⁷ Foram regentes do Brasil no período de 1831-1840: Regência Trina Provisória (1831): composta pelo brigadeiro Francisco de Lima e Silva, Nicolau Pereira de Campos Vergueiro e José Joaquim Carneiro de Campos (Marquês de Caravelas); estava prevista na constituição sua instalação em caso de abdicação do Imperador; Regência Trina Permanente (1831-1835): composta por Francisco de Lima e Silva, José da Costa Carvalho (Marquês de Monte Alegre), que fizera carreira em SP e João Bráulio Muniz, do Maranhão; Regência Una de Diogo Antonio Feijó (1835-1837); Regência Una de Araújo Lima (1838-1840).

²⁰⁸ O período foi marcado por inúmeras revoltas, em várias regiões do Brasil, a saber: Balaiada (1838 a 1841, Província do Maranhão); Sabinada (1837 a 1838, Província da Bahia), Cabanagem (1835 a 1840, Província do Grão-Pará); e Guerra dos Farrapos (1835 a 1845, Província de São Pedro do Rio Grande do Sul). Além destas outras rebeliões ocorrem com menor impacto à ordem instituída: Setembrada (1831), Novembrada (1831), Abrilada (1832) e Carneiradas (1834-1835) na Província de Pernambuco; Setembrada (1831) na Província do Maranhão; Insurreição do Crato (1832) na Província do Ceará; Revolta do Guanais (1832-1833) e Revolta dos Males (1835) na Província da Bahia; Revolta de Carrancas (1833), na Província de Minas Gerais; Rusgas (1834) na Província do Mato Grosso; Revolta de Manuel Congo (1838), no Rio de Janeiro.

caracterizada pelo prestígio do princípio monárquico, pode explicar o movimento maiorista, que colocava nas mãos de um rapazinho de menos de quinze anos a salvação do país. (SOUSA, 2015, passim).

Com o golpe da maioria²⁰⁹, a unidade e a continuidade da política em curso estariam asseguradas e a força da simbologia trazida pelo universo dos monarcas seria novamente valorizada. Assim, necessário se fazia o retorno dos rituais da monarquia a fim de reestabelecer a conexão entre o povo e seu monarca²¹⁰. Isto posto, necessário se fez promover um espetáculo digno dos grandes reis: uma grande sagração, jamais vista em território americano e tão gloriosa como a dos grandes imperadores europeus.

A grande cerimônia ocorrida no dia 18 de julho de 1841 foi realizada partindo no máximo rigor da etiqueta, sendo o maior ritual realizado no país até então. Por isso, o ritual de sagração e coroação do jovem monarca exerceu fascínio aos presentes pela riqueza e grandiosidade da instituição monárquica, reafirmando seus valores, fazendo com que a Tradição a Imperial no Brasil desse a impressão de consolidada e próspera. Desta forma, “[...] negava-se a matriz lusitana, mas buscava-se maquiar a Juventude do Império brasileiro com ancestrais mais longínquos e legítimos.” (SCHWARCZ, 2016, p. 78). Para ocasião foi distribuído pela corte um impresso intitulado *Disposição para a sagração de S. M. O imperador*, onde pôde-se antever toda a programação prevista: o Programa nº 1 trazia as regras para a entrada triunfal do Imperador na capital em cortejo monumental do Paço de São Cristovão ao Paço da Cidade realizado dia 16 de julho e envolvia milhares de pessoas; no Programa nº 2 constava do ritual de sagração e coroação seguido do banquete; no Programa nº 3 estabelecia o calendário de festividades dos dias seguintes onde contavam o horário e local em que o Imperador receberia as felicitações, o concerto de gala no Teatro São Pedro de Alcântara, o Baile, a apreciação da iluminação, entre outros. (SCHWARCZ, idem, passim).

No Jornal do Comércio, do dia 20 de julho de 1841, traz a descrição do programa nº 2 iniciado com um cortejo em direção à Capela Imperial. No momento em S. M. I apareceu na

²⁰⁹ O processo foi desenrolado por meio de uma lei inconstitucional, ou seja, por um golpe de Estado parlamentar.

²¹⁰ Um fato curioso se deu no aniversário de D. Pedro II ano de 1838 quando o beija-mão, abolido no período das regências, foi resgatado em sinal de reverência e apoio ao futuro imperador. Por meio de relato de Teófilo Otôni, Araújo Lima prostrou-se “de modo oriental” a frente do menino imperador e beijou-lhe a mão, prostrandose, sendo seguido por Vasconcelos. Após o fato, ao ser perguntado na Câmara o porquê do ocorrido, assegurou que o Ministério não havia dado ordem alguma a respeito, nem fizera “a mais ligeira insinuação para que se restabelecesse o uso antigo dos beija-mãos”. (SOUSA, 2015, p. 187).

varanda projetada para ocasião²¹¹, vestido como manto fundador do império trazendo consigo a espada imperial do Ypiranga, foi saudado pelo povo presente na praça com vivas e palmas, momento em que a banda militar tocou o Hino da Independência enquanto as tropas estavam em posição de continência em respeito à autoridade do imperador. Depois foi recebido pelo bispo capelão-mor na entrada da Capela Imperial momento que deu início a cerimônia. Como era de praxe, ouviu-se um *Te Deum*.

Para ocasião, Francisco Manoel da Silva compôs dois hinos: o *Hino à Coroação*, com letra de João José de Souza e Silva, cantado pelo concerto oferecido pela Filarmônica ao Imperador. Segundo Andrade (1967a) o hino não pegou e foi somente cantado no ano da coroação, já o outro tratava-se de uma adaptação do *Hino ao 7 de abril* com letra escrita sobre o acontecimento, provavelmente por Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva, o mesmo autor da letra substituída pelo fato da conservação do estribilho da letra antiga. O *Diário do Rio de Janeiro* também noticiou o grande dia, da seguinte maneira:

Teve logar a cerimonia augusta, a solemne invocação da divindade para que se digne derramar os thesouros de sua infinita bondade sobre o reinado do Sr. D. Pedro 2º, aclamado em 7 de abril de 1831 imperador do Brasil o seu defensor perpétuo; a consagração religiosa é um acto importante para o christão; a política fria e severa nao a desdenha, pelo contrario a aplaude e preside a ella.

O christianismo é a instituição divina que pregou a igualdade dos homens: a monarchia é uma instituição humana mais propria para guardar, manter e defender os direitos e progressos dos povos: do consorcio das duas instituições, da reunião da religião com a monarchia devem as nações espera sua ventura e civilização. A sagração imperial é o consorcio das duas instituições, é o reconhecimento do poder divino, sem cujo auxilio nao ha prosperidade para os impérios, é o acto pelo qual o soberano implora a protecção de Deus para si e para seu povo. - Senhor Deus de misericórdia, ouvi as preces do nosso imperador, sêde propicio a seu reinado. E vós. Senhor, que invocaes o auxilio do Deus, que recebeis das maos de seu servidor e ministro a corôa, que o povo brasileiro guardou e acatou ma época de vossa menoridade, lembrae-vos sempre do peso que assumis sobre vossos bombros. **Ainda joven, sois o pae d'este povo que entôa hymnos de alegria por vossa coroação; sois seu protector, e defensor de seus direitos que são também vossos. Diffícil é a arte de governar e reger os povos, principalmente na quadra em que se constituem: instituições novas em parte contarias a hábitos e abusos antigos carecem de cultura;** a vós, Senhor, compete dirigil-a (sic), de vós tudo fiamos; vossa minoridade, essa quadra tormentosa que passamos atribulados pelos excessos das ambições que

²¹¹ A varanda imperial foi construída como monumento provisório, tendo como diretor, arquiteto e pintor da obra Manuel Araújo Porto-Alegre, sendo a obra executada no prazo de sete meses. Além desta obra, variadas reformas e outras construções foram realizadas demonstrando o estágio de civilização do novo império. (JORNAL DO COMMÉRCIO, 20 de julho de 1841).

a cada passo se levantavão armados e ameaçadoras, **vossa minoridade é o penhor mais seguro da harmonia entre o trono e o povo: no berço, vosso nome só era bastante para fazer luzir a esperança em peitos desanimados; no berço, defendemos vossa corôa contra os botes da demagogia. Hoje o trono e o povo estão confiados a vossos cuidados, defendei-os.**

O pacto celebrado entre o trono e o céu impõe deveres muitos pesados; respeitae-os Senhor! Na longa serie de vossos antepassados encontrareis sublimes exemplos de amor nos povos; sejao elles outros tantos estímulos que excitem vossa virtude na religião e na distribuição da justiça. [...]

Senhor, sois imperador, tendes sobre vossa cabeça a corôa, símbolo da realeza, tendes na mão o sceptro, symbolo da justiça, tendes ao lado a espada, símbolo da força: que vos falta? A estima dos Brasileiros, vós a adquiristes no berço, sede imperador de vosso povo; regei-o com sabedoria e amor; defendei-o contra o agressor ousado; protegei as sciencias e as artes, favorecei a agricultura e o comercio: vosso reinado será pacífico, d'elle datarão os progressos da nação. (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, de 19 de julho de 1841, grifo nosso).

A descrição do periódico *Diário do Rio de Janeiro* chama a atenção não somente por ser um testemunho deste importante momento histórico, mas também pela clara apresentação de aspectos simbólicos e ideológicos que estavam em cena. A figura do jovem monarca, envolta na tradição mística dos reis cuja existência encarnava o divino e o humano, desta forma, a Igreja Católica e a Monarquia estavam imbuídas de legitimidade por serem instituições que representavam estas duas dimensões, dando sustentação à sociedade por meio de um projeto de civilização, na defesa do progresso do Brasil e de sua gente. A descrição dos símbolos da realeza, a coroa, o cetro e a espada, demonstram a força icônica da magnificência das construções dos impérios, onde a elementos subjetivos e sentimentais são despertados para a manutenção do amor e respeito aos descendentes desta tradição como algo natural e necessário. O amor do povo brasileiro pelo órfão da nação, pela criança deixada no Brasil como o Salvador da Pátria, é rememorado e ressaltado, amplificando seu poder de fascínio pelos elementos afetivos que são despertados pelas narrativas. “O pacto entre o céu e a terra” estava sacramentado com a sagração e coroação do jovem Imperador, em uma simbiose entre o real e o imaginário, na medida em que o povo brasileiro havia defendido e assegurado a coroa para que em contrapartida o jovem monarca defendesse a nação, trazendo tempos de paz, progresso e civilização. Assim, as ciências e as artes como parte do enobrecimento do espírito deveriam ser cultivadas, bem como, a agricultura e o comércio como subsistência da carne deveria prosperar. A revolução burguesa estava consumada, não em sua forma nacional e democrática como se pretendia, mas como um simulacro, dissimulando interesses econômicos que foram base para às transformações e o enraizamento do capitalismo no país. (FERNANDES, 2005).

Isto posto, na sagração e coroação de *D. Pedro II - Imperador Constitucional do Brasil, por Graça de Deus e Unanime Aclamação dos Povos*, misturava-se o novo e o velho.

Talvez a sagração de d. Pedro II represente mesmo um primeiro momento em que se fundem duas instâncias. De um lado, era evidente o lado instrumental do ritual por parte das elites, que com ele recolocavam um imperador como símbolo da nação, e encontravam na monarquia um sistema necessário de arbitramento dos conflitos entre elas. Ou seja, tomado desse ângulo, tratava-se claramente de um golpe das elites e para as elites. De outro lado, porém, a riqueza do ritual e a força de sua divulgação levaram a uma explosão do imaginário popular, que, na “chave das festas”, relia a mística desse pequeno rei brasileiro, “sagrado e encantado”. (SCHWARCZ, 2016, p. 83).

Imagem 11 - Coroação de D. Pedro II, Imperador do Brasil



Fonte: O ato de Coroação de Dom Pedro II (1842). François René Moreaux. Acervo do MIP.

Com a abdicação do trono de D. Pedro I ocorre um esvaziamento simbólico da figura central do Império. A presença de um monarca governante no Rio de Janeiro é substituída por civis e militares que governavam em nome do pequeno imperador, até que se chegasse a sua maioridade. Por consequência, no período regencial a profusão da circulação dos ideais liberais, o estado de certa forma se afasta dos investimentos públicos em artes e incentiva a iniciativa privada, que ganha força. Desta forma, houve uma minimização das cerimônias e rituais de demonstração e a reafirmação do poder imperial como trato a seguir.

3.2 A participação das associações no campo de produção musical e o processo de institucionalização do Ensino Musical no Rio de Janeiro

O período das Regências que compreende da abdicação de D. Pedro I à sagração e Coroação de D. Pedro II, dos anos de 1831 a 1840, foi marcado pela instabilidade política e financeira. As ideias liberais fortalecidas e difundidas de maneira mais contundente com o governo brasileiro nas mãos dos regentes modificaram o cenário até então cerimonial e pomposo das monarquias para solenidades de uma simplicidade quase republicana²¹².

Passadas as agitações das ruas provocadas pelo calor do antagonismo entre os partidos políticos e as ideologias por eles propagadas, houve a valorização da vida na esfera privada. A cidade do Rio de Janeiro, que estava compreendida entre a praia do Caju ao norte e a de Botafogo ao Sul, passava por um momento sonolento: o Teatro Constitucional Fluminense, antigo São Pedro de Alcântara, sofria o momento de decadência²¹³, a Imperial Capela também sofreu baixas nas atividades musicais²¹⁴, os salões no período inicial das regências eram minguaos, porém, “[...] falava-se dos sorvetes servidos nas reuniões em casa de Aureliano²¹⁵. O Campo Santana, onde estava localizado o principal teatro do período, o Lírico Fluminense, já não abrigava os festejos e as celebrações de outrora sendo tomado por lavadeiras, animais e seges; o passeio público era o local onde possuía o único jardim apresentável da cidade que tinha iluminação pública era a gás; os meios de transporte composto por cavalos, carruagens e liteiras carregadas por negros escravizados. A vida social estava quase restrita ao ambiente

²¹² Para alguns pesquisadores, dentre eles Oliveira Lima (1986), o período das regências pode ser considerado como uma experiência republicana entre reinados, “[...] foi como um ensaio geral da República, devia necessariamente trazer a preponderância política da Câmara eleita, o que não sucedeu, porém, imediatamente.” (LIMA, 1986, p. 72). O autor ainda enfatiza neste momento não havia espaços para grandes pompas devido os recursos serem moderados. (Idem, p. 216). Pensamento este, corroborado por José Murilo de Carvalho: “Uma simplicidade republicana dominava a vida social, inclusive a do paço. Não havia festas em São Cristóvão, exceto em ocasião de visitas de príncipes europeus, como o do príncipe de Joinville, filho do rei Luís Filipe da França, futuro marido de d. Francisca, irmã do imperador, que esteve no Rio de Janeiro em 1838.” (CARVALHO, 2007, p. 35).

²¹³ Os dois anos anteriores à abdicação, o Theatro São Pedro de Alcantara havia fechado as portas em 1829 devido aos tumultos causados pela agitação do momento político, reabrindo somente no ano seguinte; a Companhia Italiana se dissolveu levando alguns cantores e músicos a se evadirem da cidade, enfraquecendo o movimento operístico; a campo musical sofreu significativas baixas com as mortes de Fernando José de Almeida, o Fernandinho, em meados de 1829, do baixo Fabrício Piacetini e dos grandes Marcos Portugal e José Maurício em 1830.

²¹⁴ Após a abdicação de D. Pedro I quando as questões de ordem política e econômica geraram obstáculos no campo de produção musical, provocando a demissão de músicos e conseqüente enfraquecimento da Orquestra e Coro da Imperial Capela. Para maiores detalhes vide Cardoso (2005).

²¹⁵ Trata-se de Aureliano Coutinho, que costumava abrir seu salão de forma mais festiva do que de Araújo Lima, que era mais formal. (CARVALHO, 2007b).

doméstico, das missas, das procissões e dos estudos. Tratava-se da corte mais triste do universo. (CARVALHO, 2007b).

No campo de produção musical do Rio de Janeiro coevo houve a diminuição dos investimentos públicos pelo Estado o que incentivou iniciativas da esfera privada que passaram a ser mais usuais e terem atuação profícua. Assim, o período foi marcado pela descentralização do poder estatal e pelo fortalecimento de grupos da sociedade fluminense que se organizava em sociedades, associações e clubes, sendo protagonistas nas promoções de concertos, bailes, saraus, entre outras atividades de sociabilização; por outro lado, fica evidente por meio da revisão da literatura e da pesquisa documental que houve um recesso do movimento operístico no Rio de Janeiro nesse período.

Já no início da Temporada de 1831 até a abdicação no 7 de abril, ir ao Imperial Theatro São Pedro de Alcântara se tornara algo perigoso. Os graves acontecimentos políticos provocaram tensões e a divisão de grupos pelo direcionamento político ficaram mais evidentes. O calor das discussões nas ruas “[...] eram como que um convite a que o carioca esquecesse uns tempos de que existia teatro.” (ANDRADE, 1867a, p. 193). Porém, após os episódios que levaram à abdicação, o Imperial Theatro São Pedro de Alcântara passa a ser chamado de Teatro Constitucional Fluminense em sintonia com o momento e com novo período regencial. Porém, os acontecimentos no dia 28 de setembro, onde o teatro foi transformado em campo de guerra, resultou na sua interdição e fechamento pelas autoridades locais. No *Jornal do Comércio* foi publicada a seguinte nota,

A Sociedade do Theatro Constitucional Fluminense, participão ao Respeitavel público, que o referido Theatro se acha fechado por ordem superior (temporariamente). Assim como participão a todas as pessoas que tem transações com a referida Sociedade tenham a bondade de comparecer no Escriptorio do referido Theatro desde as 9 horas da manhã até o meio dia, com os seus documentos, a fim de ser pagos promptamente. (JORNAL DO COMMERCIO, 1º de outubro de 1831).

Na edição seguinte, foi publicado o Relatório do Juiz de Paz da Freguesia de Sacramento ao Ministro da Justiça sobre os acontecimentos no Teatro (JORNAL DO COMMERCIO, 3 de outubro de 1831). A partir do incidente, foi divulgado edital da Câmara Municipal proibindo que qualquer espetáculo fosse apresentado no local sem a licença do Juiz Inspetor do Teatro, com pena de multa e oito dias na cadeia. Além destas medidas o documento trazia normas de conduta tanto para os artistas quanto para o público.

Os atôres que alterarem as peças, os que nas pantominas e danças apresentarem atitudes desonestas e obscenas, ofensivas à moral pública, serão multados em 10 a 20\$000 réis, e terão de 4 a 8 dias de cadeia. Ninguém dentro do Teatro poderá dirigir, em vozes altas, palavras ou gritos a quem quer que fôr, exceto aos atôres, os de “bravo”, “caput” (bis) ou “fora”, e neste mesmo caso o juiz poderá impôr silêncio quando veja perturbada a tranqüilidade do espetáculo. (ANDRADE, 1967a, p. 194).

Nos anos posteriores, nenhuma ópera foi levada a cena, como pode ser constatado pelo exame dos periódicos coevos que nada registraram. O cenário de crise financeira e de instabilidade política motivou a saída da cidade de vários músicos. Aos que persistiam em continuar as atividades profissionais na capital do Império, a solução encontrada foi a abertura ou intensificação de novos locais para apresentação musicais como os concertos e os saraus, incidindo no desenvolvimento da música instrumental. Não raro, os cantores que antes atuavam nos espetáculos operísticos passaram a apresentar-se nos intervalos das peças dramáticas.

As atividades de ensino passam a ser uma alternativa para os músicos que até então atuavam como compositores, regentes, instrumentistas e cantores. Os músicos passaram a se organizar de forma coletiva, buscando melhores condições de trabalho, mas também, maneiras de organização profissional, o que incidiu em discussões sobre a formação musical, dando início ao processo de institucionalização do ensino musical no Brasil.

A partir da década de 30 do século XIX é registrado o crescimento da venda de instrumentos musicais, com a abertura de diversas lojas. (ANDRADE, 1967a, p. 244). Também foi verificado o aumento de publicações relacionadas a música sobretudo após o ano de 1831 (GIRON, 2004). Como consequência do desenvolvimento da imprensa após 1822, em duas vertentes de publicações estiveram presentes neste momento: a crítica musical, que auxiliava na formação do gosto aliada aos concertos. Com a profusão de jornais e periódicos onde não raro se encontrava além dos anúncios de espetáculos, a crítica sobre eles, ajudou a fomentar o “bom gosto” da sociedade burguesa fluminense. Porém, a ópera não era acessível a todos, como bem lembra a pesquisadora Vanda Freire. A ópera não é um espetáculo do povo, mas ligada à nobreza e às elites coevas. Assim, a sociedade como um todo, não era elegante nem refinada, sendo os espetáculos operísticos próprios das camadas que possuíam alto poder econômico e intelectual. (FREIRE, 2013, p. 49). As obras didáticas, que tinham intuito de qualificar a formação musical no que tange aos aspectos teóricos e técnicos relacionados aos instrumentos, com destaque às obras de Francisco Manoel da Silva publicou três obras didáticas, o *Compêndio de música prática*, dedicado aos amadores e artistas brasileiro, em 1832, o *Compêndio de música para o uso dos alunos do Colégio Pedro II* em 1838 e o *Compêndio de princípios*

elementares de música para uso do Conservatório do Rio de Janeiro e Método de solfejo (1ª parte) em 1848; de Luis Pedro Vaccani, *Lira do Apolo Brasileiro*, obra constituída por 4 peças - 1 para Flauta, 2 para Piano e 1 para Canto em 1834. Na década seguinte, variadas são as obras musicais publicadas²¹⁶, com destaque para primeiro *Dicionário Musical* a ser publicado no Brasil, de Rafael Coelho Machado, publicado em 1842. Apenas ter uma partitura ou o simples fato de se possuir um piano, mesmo que "mudo", sem uso, já era sinal de distinção e pertencimento à “boa sociedade”.

[...] o piano, não tanto da sala de concerto, de casa particular: o vasto piano de cauda que se tornou símbolo de distinção, de gosto e de prestígio social, quer em palacetes aristocráticos de subúrbio, quer em sobrados nobres e burgueses, distinguindo, também, nas casas-grandes de engenhos e fazendas, as casas das famílias aparentemente mais cultas das mais sincera ou rusticamente rurais. Alegradas apenas pela presença de algum violão ou cavaquinho, essas casas-grandes mais rústicas chegaram a ser conhecidas com algum desdém por “casas sem piano” (FREYRE, 2000, p. 252).

O piano tornou-se um símbolo de *status*, que nos anos 50 dos oitocentos terá a importação deste instrumento ampliada pela procura, onde a “febre dos pianos importados” modifica a cena musical, passando a fazer parte do cotidiano fluminense (ROSA, 2012, p. 304). Assim, “[...] não bastava ser somente abastado, era preciso corrigir os modos, as formas de comportamento e, sobretudo, lançar um olhar diferente ao mundo.” (MONTEIRO, 2008, p.120).

É também nos anos 30 que inúmeras associações foram criadas no sentido de viabilizar a realização dos recitais, saraus, bailes. Neste cenário, a música assume de maneira vigorosa a função de divertimento (MERRIAM, 1964), onde o protagonismo da Igreja e do Teatro como produtoras musicais foi dividido com as novas sociedades e academias musicais. A música sinfônica permaneceu no ambiente das salas de concerto.

Morel (2016) esclarece que não se propunham a ser unifuncionais, mas ao contrário cumpriam simultaneamente variadas funções sociais, desempenhando papéis multifuncionais nas esferas econômica, filantrópica, pedagógica, corporativa, política e cultural, imbricadas em uma única instituição. No período havia associações com fins lucrativos e as de cunho filantrópico eram mais usuais no século XIX no Brasil. Porém, o conceito de filantropia é aquele

²¹⁶ Ayres de Andrade traz uma extensa lista de obras publicadas entre 1842 a 1865. Vide: Andrade (1967a), p. 241-243.

que se aproxima dos ideais franceses, já distantes tanto do conceito que se liga na caridade cristã ou na fraternidade revolucionária, mas, sobretudo, aquela que se identificava pelo espírito ilustrado como o conceito de beneficência cujo objetivo “[...] era uma forma de expansão da civilização ocidental e ao mesmo tempo um meio eficaz de criar redes de poder e laços de clientela.” (MOREL, 2016, p. 259). Assim, o caráter educativo e pedagógico estava presente nos programas destas associações, como forma de “instrução” visando que alguns setores da sociedade incorporassem os costumes, as ideias, enfim, os ideais de e para o progresso civilizatório. No campo de produção musical, a exigência passava pela formação do gosto mas também, da mão de obra que sustentasse a teia de serviços gerada por uma agenda cultural em diversos níveis, do divertimento à música de concerto, formando uma rede de sociabilidades.

Por esta época, os concertos no Rio de Janeiro estavam estreitamente ligados às sociedades musicais. “Estas funcionavam como molas propulsoras do desenvolvimento musical, mesmo quando não eram propriamente sociedades de concertos, mas apenas agremiações recreativas organizando esporadicamente reuniões musicais.” (ANDRADE, 1967a, p.236). Assim, a música estava presente em dois tipos de associação: aquelas que tinham a música como foco como, por exemplo, a Sociedade Beneficência Musical²¹⁷ (1833), a Sociedade Philharmonica (1835), a Sociedade Euterpe (1844), a Sociedade Musical Filorfenica (1844), a Sociedade Fil'Euterpe (1851), a Sociedade Fraternal Musical (1853) e o Congresso Fluminense (1856); e outras que tinham como foco principal outras atividades, mas faziam eventos musicais como forma de socialização dos associados, promoção de concertos como divertimento como por exemplo a Assembleia Portuguesa (1815) (ANDRADE, 1967a, *passim*). Cardoso (2011) informa que não encontrou maiores informações a respeito da Assembleia Portuguesa, o que aponta para sua provável curta duração, complementando que “[...] durante o Primeiro Reinado, não se tem, também, qualquer notícia sobre a criação ou atividade de semelhantes associações.” (CARDOSO, 2011, p. 443). Porém, os bailes e outras atividades musicais como recitais e saraus aconteciam nos ambientes privados, inclusive no Palácio de São Cristóvão. Ainda, verificou-se no trabalho de Morel (2016) presença de outras sociedades

²¹⁷ Nos documentos pesquisados para esta pesquisa contidos nas publicações em periódicos da época, essa sociedade liderada por Francisco Manoel da Silva se apresenta como Sociedade Musical, como nos chama a atenção Siqueira (1972). Porém, manterei o termo “Beneficência” pois é o nome usual de identificação desta associação utilizados pelos historiadores.

ligadas às atividades artísticas e culturais como a Sociedade Germânica (1821)²¹⁸, a Academia Fluminense de Ciências e Artes²¹⁹, a Sociedade Auxiliadora das Artes, a Sociedade do Teatrinho da Rua dos Arcos²²⁰, dentre outras.

Antes desta época²²¹ uma tentativa de organização de sociedade promotora de concertos aconteceu com liderança do cantor Fabrício Piancentini foi apresentada em 1823, os Acadêmicos Filarmônicos. Porém, tal iniciativa não vigou neste primeiro momento quando foram realizados apenas dois concertos devido o incêndio do Real Teatro São João em 1824. Apenas no ano seguinte, esta associação pode retomar o projeto no “teatrinho” levantado sobre os escombros do São João onde programaram uma temporada com vinte e um concertos realizados entre abril e julho de 1825. (ANDRADE, 1967a).

As sociedades precursoras na organização de concertos na década de 30 são a Filarmônica e a Sociedade Beneficência Musical, que iniciaram a promoção de concertos depois de 1831. Outras duas promotoras de concertos criadas em 1832 foram Grande Academia de Música Instrumental, situada na casa n.6 da Praça da Constituição e a Academia, na Rua da Quitanda, n/ 82, ambas criadas por músicos franceses. Há registros da Assembleia Estrangeira, também conhecida como Baile dos Estrangeiros, organizou no dia 07 de dezembro de 1836 em seu Salão um baile para receber quando o Príncipe Orange da Holanda, que visitava a corte brasileira, e a família imperial numa demonstração de que naquele momento seria o espaço

²¹⁸ Situada na Rua dos Ourives, 109, esta associação de caráter artístico e recreativo, tinha como objetivo aglutinar membros em torno da cultura alemã, inclusive, somente era permitido o uso da língua alemã em suas atividades. Antes dela, há registro da primeira agremiação de estrangeiros a se organizar no Brasil, a Associação Philantropica dos Suíços. Vide: Morel (2016).

²¹⁹ Esta associação limitou-se a publicação de um único número dos *Annaes Fluminenses de Ciências, Artes e Litteratura*, mas seus membros eram intelectuais aglutinadores, dentre eles, o cônego Januário da Cunha Barbosa, Joaquim Gonçalves Ledo, José Bonifácio de Andrada, Francisco Assis Mascarenhas, o Conde de Palma, como presidente, e irmão posteriormente, dezesseis anos mais tarde, fundar o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, um dos veículos responsável pela construção da história nacional, cujas sessões serão presididas pelo Imperador D. Pedro II até sua retirada do Brasil. Vide: Morel (2016); Schwarcz (1998).

²²⁰ Esta sociedade era autossustentável por meio da divisão das despesas e lucros oriundas de programação de uma pequena sala de espetáculo entre os seus associados. Vide: Morel (2016).

²²¹ Necessário se faz ressaltar que no campo científico e literário existiram academias anteriores ao século XIX na cidade do Rio de Janeiro, como: Academia dos Felizes (1736), Academia Scientifica do Rio de Janeiro (1771 a 1779), Sociedade Litteraria (1768 a 1790, retomada em 1795). (MOREIRA DE AZEVEDO, 1885 apud MOREL, 2016, p.302). Ainda a Academia dos *Seletos* (1752) realizava recitais de poesia e concertos particulares, e por vezes bailes e encontros musicais privados com a presença de alguns instrumentos como o cravo, o violão, o piano, além de flautas, fagotes e rabecas. (CARDOSO, 2011). Nota-se que estas iniciativas se deram em ambientes privados e por meio de pessoas aparentemente ligadas à outras profissões que não a musical, já por meio de levantamento de dados via acervos e literatura, pode-se afirmar que este período até o joanino ainda foi dominado pelas irmandades e confrarias religiosas de leigos.

principal de sociabilização da capital brasileira. (CARDOSO, 2011, p. 449). Outros espaços de realização de concertos foram o Cassino Fluminense (1845) e a Sociedade Campesina (1851) (ANDRADE, 1967a, *passim*).

Assim como acontecem com outras instituições privadas, a organização e o sucesso destas sociedades musicais dependiam de financiamento de pessoas que tinham alto poder aquisitivo para dar o suporte financeiro. Da mesma forma, a estrutura funcionava como um sistema de membros, ou seja, cada sociedade ou *club* tinha seu quadro de sócios, cujos “[...] membros também eram escolhidos cuidadosamente dentre a nata da elite local, e certas associações frequentemente garantiam *status* social a seus associados.”²²² (MAGALDI, 2004, p. 26, *tradução nossa*). Comumente participavam das “seletas academias”, compositores e artistas, geralmente líderes locais, que organizavam os ensaios e a programação.

Uma das mais atuantes e longevas associações musicais do Rio de Janeiro, a Philarmonica criada em 24 de agosto de 1835 esteve ativa no período regencial e no Segundo Reinado, e tinha como objetivo explícito nos seus estatutos²²³ a reunião de pessoas “nacionais” e “estrangeiras”, de ambos os sexos para a promoção de execução de música vocal e instrumental, a fim de se instruírem e recrearem de forma mútua. Dentre os membros da sua diretoria destacam-se Manuel Araújo Porto Alegre, futuro diretor da AIBA, que compunha a diretoria em 1840 como 2º secretário e Francisco Manoel da Silva, que se tornou Presidente honorário dessa Sociedade em 1849 (ANDRADE, 1967a, p. 178) e que se tornaria o diretor do Imperial Conservatório de Música. Esta associação formada, sobretudo, por amadores entusiastas da música, pertencentes aos segmentos mais privilegiados da sociedade fluminense, teve a presença significativa de mulheres em seus quadros. (CARDOSO, 2011, *passim*), como pode ser constatado no concerto realizado por esta Sociedade no concerto em homenagem à Coroação de D. Pedro II como Imperador do Brasil, realizado no Paço para como parte das comemorações.

O concerto principiou pela execução de hymno composto e dedicado a S.M. I pelo Sr. Francisco Manoel da Silva, depois do que seguiu-se:
A Introdução da opera - *Cenerentola* - de Rossini, executada pelas Sras. D. Maria Henrique Graça, D. Henriqueta Carolina dos Santos, D. Maria Carolina Nunes e pelo Sr. Antonio Severino Costa.

²²² "Members were also carefully chosen from among the cream of the local elite, and certain memberships often guaranteed social status." (MAGALDI, 2004, p. 26).

²²³ Estatutos da Sociedade Filarmônica. Rio de Janeiro: Imprensa Americana, 1840, p. s/n. (CARDOSO, 2011, p.439).

A cavatina da opera - *Gian di Calais* - de Donizzetti, executada pela Sra. D. Amalia Maria Firmo.

O quarteto da opera - *Mosé in Egitto* - de Rossini, executada pela Sras. D. Thereza Joaquina Nunes, D. Marianna Henriqueta, José Ruffino Rodrigues de Vasconcellos e Salvador Fabregas.

A cavatina da - *Pia de Tolomei* - de Donizetti, executada por D. Paulina Porto Alegre.

O dueto da opera - *Bellisario* - de Donizetti, executada pela Sra. D. Delfina Roza da Silva Vasconcellos e pelo Sr. Dionizio Veiga.

O Rondó da opera - *Cenerentola* - de Rossini, executada por D. Marianna Henriqueta Graça.

A introdução da opera - Aureliano in Palmira - de Rossini executada pelas Sras. D. Amalia Maria Firmo e D. Paulina Porto Alegre. (JORNAL DO COMMERCIO, 25 de julho de 1841).

A publicação registra ainda, a presença de um público elegante que reconhecia o mérito distinto das senhoras que se apresentaram e valoriza a instituição de amadores que tem o apreço do público amador pelo trabalho realizado com tanto talento e estudo. Desta forma, “a elegancia e a belleza do estylo, a harmonia angelica das vozes, a expressão do canto e profundo conhecimento dos mysterios da arte, tudo se encontra nesses bellos saraos tão desejados, que inundam a alma de harmonias celestes [...]” (JORNAL DO COMMERCIO, 25 de julho de 1841). Ainda enaltece a figura do professor tão distinto Francisco Manoel na direção dessas “celebridades musicais”, pelo seu “bom tom artístico”, pela sua extraordinária influencia no “culto das belas artes” e pela contribuição no “cultivo do estudo da música” que contribuiria para o “aperfeiçoamento do gosto”.

Outra associação das mais atuantes no contexto fluminense a partir da década de 30 dos oitocentos foi Sociedade Beneficência Musical e teve também a frente do seu movimento de fundação Francisco Manoel da Silva, que em 28 de abril de 1834 foi eleito diretor desta associação e ocupou o cargo até sua morte em 1865. Esta sociedade foi formada por membros oriundos da extinta Irmandade Santa Cecília, a partir dos moldes laicos que preconizava o momento, com objetivo de amparar os músicos e ser centro de fomento cultural, realizando concertos na sua sede, sendo naquele momento uma importante organização que foi uma das responsáveis pela profissionalização da classe de músico. “Era como que uma versão da antiga Irmandade de Santa Cecília com outro nome e programa de ação mais condizente com o espírito de época.” (ANDRADE, 1967a, p. 175). Criada em 16 de dezembro de 1833, a nova sociedade foi instalada no mesmo local onde se reunira a Irmandade Santa Cecília, na Igreja do Parto, sendo a sede transferida para a Praça da Constituição, antigo Largo do Rossio e atual Praça

Tiradentes em 1840. A realização de concertos se configurou uma das suas principais atividades.

Durante um dos mais estagnados momentos da política cultural brasileira, a Sociedade Beneficência Musical promoveu, periodicamente, grandes “academias” em seu benefício, congregando os mais seletos músicos do Rio de Janeiro e executando um repertório novo, tanto nacional, como europeu, esse último, singularmente menos voltado à ópera italiana e mais à música instrumental, então em voga nas capitais francesa e inglesa. (CARDOSO, 2011, p. 435).

O contexto do período regencial era bem diferente dos tempos joaninos: a morte dos grandes mestres musicais da cena fluminense, Marcos Portugal, padre José Maurício Nunes Garcia e Cândido Inácio da Silva e as demissões dos músicos da Imperial Capela que também exerciam atividades pedagógicas são alguns dos fatores apontados como parte do desmantelamento do campo de produção musical pela falta de renovação por meio de novos quadros, sobretudo àqueles que deveriam ser formados na cidade. Era necessário reformular o ensino musical até então praticado, em sintonia com os novos tempos. As notícias sobre o que se fazia na Europa, sobretudo desde a reestruturação do ensino musical trazida pelo Conservatório de Paris²²⁴, impulsionaram as reivindicações para que a capital do Império sediasse uma instituição semelhante. Assim, a carência de boa formação musical era algo delatado pela sociedade e estavam presentes nas discussões sobre música, nos noticiários coevos e nos artigos de opinião. Neste contexto, há um crescimento das publicações sobre moda, literatura, artes, música, tudo que girava em torno da cultura para a “boa sociedade”. A crítica à qualidade dos espetáculos, bem como, da formação musical se tornou recorrente nos periódicos.

O tema foi destacado por uma publicação no *Jornal do Commercio* cujo título é *Os Theatros na Quaresma*, ironiza o fato de que no período no Imperial Theatro São Pedro de

²²⁴ Os primeiros conservatórios são de origem italiana, a criação do primeiro é datada do ano 1537, Conservatório de Santa Maria di Loreto e serviu como local original do Conservatório de Nápoles. Porém, o modelo conservatorial difundido nos Estados Modernos seguia o modelo do Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris, criado em 1795. A partir da sua criação, vários outros surgiram ou foram reestruturados em outros países europeus como: na Itália, Conservatório de Nápoles (reorganizado em 1806), Conservatório de Milão (1808), Conservatório de Florença (1861), Conservatório de Turim (1867); na Áustria, Conservatório de Viena (1817); na Bélgica, Conservatório de Bruxelas (1832); na Alemanha, Conservatório de Leipzig (1843), Conservatório de Munique (reorganizado em 1867), Conservatório de Berlim (1882); em Portugal, Conservatório de Lisboa (1835). Na América Latina, o Imperial Conservatório foi o pioneiro, seguido do Conservatório nacional de Música do Chile (1850) e do Conservatório Nacional de Música do México (1866). (SILVA, 2007).

Alcântara terão poucas noites de divertimentos nas quais trarão *Oratórios*, pois assistir divertimentos prejudicaria a religião. Porém, o redator sugere aos diretores de teatros que no período ao invés de se apresentar o programa musical usual, os oratórios, “[...] em que de ordinário, mais perde do que ganha o pensamento religioso”, deveriam estudar papéis, ensaiar-se a representação, preparar-se os cenários e as vestimentas. Ademais, insiste o redator que era sabido que o teatro naquele momento carecia de um bom repertório e que o público já estaria cansado de assistir a peças que vão à cena mal ensaiadas e mal decoradas, cobrindo de “ridículo” a programação quando “[...] recorre a essas antigualhas de *Akmet e Rakima*, de *Zulmira*, do *Desertor*, do *Homem da Selva Negra*, etc., etc.? Não sabe, que os interessantes drama de *Clotilde*, *Sineiro de S. Paulo*, pobre moça forão quasi completamente enterrados por falta de ensaios?” (JORNAL DO COMMÉRCIO, 10 de março de 1840). Desta forma, prossegue sugerindo que os empresários teatrais e as companhias artísticas aproveitassem o período para fazerem reparo nos teatros e em todos os aparatos e que se ensaiassem as peças que já se encontravam prontas como *Claudio Stocq*, o *Castello de Montlouviers*, *Diane de Chievry*, *O Filho da Louca*, *As Eleições*, entre outras, para que depois da Páscoa se iniciasse uma grande temporada, demonstrando a insatisfação com a pouca quantidade de concertos públicos, anunciados “um por ano ou um por século”. Finaliza o texto de forma dramática com apelo:

Se, admittindo nosso conselho, quizessem os senhores do theatro ter em alguma conta o publico e seus divertimento, dirigir-lhes-iamos huma supplica. Sabido he que das bellas-artes a que mais apaixonados tem e merece ter, em nossa patria, a em que primão os Brasileiros, he a musica. E todavia temos uma academia de pintura, e falta-nos hum conservatorio musical. (JORNAL DO COMMÉRCIO, 10 de março de 1840).

A aquisição de conhecimento musical como um novo capital era realizado em grande parte por meio dos professores particulares. Porém, a utilização de metodologia legitimada por instituições renomadas, sobretudo as estrangeiras, aumentava a chances de prestígio do professor bem como a oportunidade de ter mais alunos e por consequência uma maior remuneração. José Joaquim dos Reis publicou um anúncio no *Jornal do Commércio*, republicado por diversas vezes, divulgando um *Novo estabelecimento de Instrução Musical*. Consta no anúncio que sua motivação era o fato de não haver aulas públicas aonde os jovens fluminenses pudessem desenvolver o “gênio musical” que fazia parte da natureza dos brasileiros que seriam “dotados” desta qualidade; assim, o público poderia ter uma formação adequada além da propagação de uma arte “tão necessária a todas as classes da sociedade” por

ser uma linguagem universal de acordo com os preceitos da literatura clássica. Desta forma, o professor propunha estabelecer em sua casa como forma de oportunizar o maior acesso dos futuros discípulos que em contrapartida, prometeriam “esforçar-se para desempenhar tão árdua tarefa, esperando do público a coadjuvação a fim de se plantar o incentivo philarmonico”, e seguir o Plano abaixo descrito:

Haverá duas aulas de musica vocal, theorica e pratica, seguindo-se o methodo mais fácil adoptado pelo conservatório de Paris; huma de manhaa (sic) e outra à noite, nos mesmos dias, ambas tres vezes por semana, segundas, quartas e sextas feiras, sendo a de manhaa (sic) das 7 às 9 horas no verão, e das 8 às 10 no inverno; e as da noite das 6 às 8 no inverno, e das 7 às 9 horas no verão. [...] Depois de alguns mezes de exercício vocal (sem o que torna-se mais difficil a exacção do compasso na execução dos instrumentos), poderão os alumnos aplicar-se no piano, violão, rebeca ou violoncello. Poder-se-ha logo ensinar os mencionados instrumentos se o discipulo souber musica; o preço será 6Ø rs. mensaes em qualquer das secções, ou 10Ø rs. por ambas. Dar-se-ha principio logo que se matriculem de doze a quinze discípulos publicandose o dia da abertura por este e outros jornaes. (JORNAL DO COMMÉRCIO, 18 de fevereiro de 1840).

Diante desse quadro, por meio da iniciativa da Sociedade Beneficência Musical foi feito um requerimento²²⁵ para a criação de um conservatório musical endereçado a Câmara dos Deputados. Assinaram o documento, seguindo esta ordem, os músicos Fortunato Mazziotti, Francisco Manoel da Silva, José Joaquim dos Reis, João Bartholomeo Klier, padre Manoel Alves Carneiro, Francisco Motta, Firmino Rodrigues da Silva (ANDRADE, 1967a; SILVA, 2007). Após seguir os tramites legais, em sessão do dia 23 de junho de 1841²²⁶, o requerimento foi enviado para análise da comissão de fazenda daquela Câmara.

Por sua vez, o documento assinado e divulgado por Francisco Manoel da Silva intitulado *Bases com que a Sociedade Musical pretende estabelecer um Conservatorio de Música nesta côrte*, publicado no Jornal do Comércio na edição de 0164 do ano 1841, apresenta as diretrizes que iriam traçar os rumos para o estabelecimento desta instituição de ensino especializado em música, a primeira do Brasil. O documento foi elaborado em seis artigos, a saber:

²²⁵ O Documento está no Setor de Manuscritos da BN sob o código C-0774,035. (SILVA, 2007, p.38). Vide também Andrade (1967a, p. 247).

²²⁶ No mesmo expediente desta sessão foi Vide: Coleção de Anais da Câmara dos Deputados, Sessão em 23 de junho de 1841, p. 645.

A Sociedade Musical, obtendo por espaço de oito annos uma loteria bienal ou um subsídio equivalente, se obriga ao cumprimento das seguintes condições:

Art. 1º - A criação de hum Conservatório de música com o fim de atrahir as pessoas de hum e de outro sexo nas quaes se conheça disposição e talento, a fim de instruir e formar artistas abalisados, possam satisfazer as exigências do culto, as necessidades de theatro, e os encantos da scena italiana.

Art. 2º - O Conservatório em seu começo será composto por seis mestres ou lentes, a saber: hum de princípios da música, hum de canto, hum de instrumento de corda, hum de instrumento de sopro, hum de contraponto: além destes um outro para leccionar em qualquer lugar ou estabelecimento publico aqueles jovem que quizerem dedicar e música, huma vez que possam preencher o fim do conservatório.

Art. 3º - Os mestres ou lentes serão escolhidos d'entre os mais habeis artistas, quer nacionaes quer estrangeiros, mandando-se contratar na Europa a aquelles que no paiz se não poderem obter.

Art. 4º - A sociedade obriga-se as expensas do Conservatório coadjuvar as pessoas de reconhecido talento que se queirao dedicar à arte, concorrendo com quanto fôr necessário para a sua instrução e bem assim fazer viajar a aquelles alumnos que mais se distinguirem e deem esperanças de satisfazer os fins de estabelecimento.

Art. 5º - A sociedade dará conta annualmente ao governo do estado progressivo e financeiro do conservatorio.

Art. 6º - Hum estatuto adequado às circumstancias de hum tal estalecimento será immediatamente organizado. - Francisco Manoel da Silva. (JORNAL DO COMMERCIO, 29-30 de junho de 1841).

Com publicação das *Bases* para o estabelecimento do Conservatório, a proposta de criação desta instituição ainda não havia sido aprovada. De certa forma, este documento demonstra a articulação política desta sociedade que por meio de seu dirigente maior não somente expõe o pensamento e planejamento da futura instituição como pressiona os nobres deputados à uma tomada de decisão. Assim, há que se ressaltar que essa Sociedade Musical, por meio de seus agentes, souber se colocar neste momento histórico, quando de certa maneira o estado descentraliza suas atividades, e também àquelas referentes ao campo musical.

Em sessão de 6 de setembro de 1841, a Câmara dos Deputados por meio de Assembleia Geral Legislativa deliberou sobre o projeto de resolução da 3ª comissão da fazenda e resolveu aprovar a concessão de loterias anuais pelo tempo de oito anos para o estabelecimento de um Conservatório de Música. Outrossim, assegurou que o governo estava autorizado a não somente exigir as garantias convenientes para que a arrecadação das loterias fossem revertidas na devida aplicação da criação do Conservatório de Música. (JORNAL DO COMMERCIO, 7 a 9 de setembro de 1841). Posteriormente, o Senado aprova a resolução da Câmara dos Deputados de criação do conservatório via fundos arrecadado pela extração de loterias, em sessão de 02 de novembro de 1841, cujo parecer de aprovação elaborado pela comissão do Senado reconheceu a importância da "cultura das belas artes, e por conseguinte da música", como instrumento "da

maior utilidade", que contribui para o desenvolvimento da "civilização dos povos". (SILVA, 2007, p. 55). Assim, após o processo tramitado nas instâncias legais a decisão de criação do Conservatório de Música foi sancionada via Decreto Imperial n. 238, de 27 de novembro de 1841, assinada por Candido José de Araujo Vianna, com a rubrica de S. M. I. Porém, na sequencia dos acontecimentos não houve extrações de loterias em benefício da instituição e o processo ficou praticamente paralisado por aproximadamente cinco anos.

Silva (2007) destaca, embasada em documento depositado no Arquivo Nacional²²⁷, que foi necessário nova intervenção por parte da Sociedade Musical que por meio do seu presidente, Francisco Manoel da Silva, solicitou a intervenção do próprio imperador D. Pedro II, por meio de documento assinado dia 23 de setembro de 1846 para que o Decreto n. 238/1841 fosse cumprido e ainda, nesta oportunidade apresentou novo plano de organização e as condições necessárias para a abertura e funcionamento da instituição. Este documento foi enviado para a análise do Conselho de Estado por D. Pedro II que fez suas recomendações para a implantação da instituição²²⁸.

Por consequência, o Conservatório de Música é finalmente fundado seis anos após da primeira iniciativa, via Decreto nº 469 de 21 de janeiro de 1847, com o objetivo “[...] não só instruir na Arte de Musica as pessoas de ambos os sexos, que a ella quizerem dedicar-se, mas tambem formar Artistas, que possam satisfazer ás exigencias do Culto, e do Theatro.”, como dispõe o Art. 1º do documento. O artigo seguinte estabelece as disciplinas a serem ministradas, “[...] 1ª De rudimentos, preparatórios e solfejos; 2ª De canto para o sexo masculino; 3ª De rudimentos e canto para o sexo feminino; 4ª De Instrumentos de corda; 5ª De Instrumentos de sopro e 6ª De Harmonia e composição.” (Art. 2º), sendo a primeira citada a ser implementada a partir da primeira extração da loteria (Art. 5º). Um dado interessante é tratado no Art. 7º que dispõe que os vencimentos dos professores e dos demais funcionários do Conservatório serão instituídos pelo Ministro e Secretário de Estado sendo ouvida a Sociedade de Música. O documento também prevê a compra e edificação da sede da instituição após a criação e estruturação de todas aulas (Art. 8º). A Comissão Administrativa prevista pela lei composta por Diretor; Tesoureiro e Secretário (Art. 10º), foi preenchida respectivamente por Francisco Manoel da Silva, Padre Manuel Alves Carneiro e Francisco da Mota. Da sanção do decreto até a abertura da instituição para receber os alunos passaram dezoito meses.

²²⁷ AN - Fundo/Coleção: Conselho de Estado; IR: Conselho de Estado, Sessão Império, Instrução publica; Conservatório de Música; corte.. fl 6, cx. 509 pac. 3 doc. 40. (SILVA, 2007, p. 57).

²²⁸ Vide Silva (2007), p. 57-60.

A inauguração oficial do primeiro Conservatório de Música brasileiro ocorreu somente no ano seguinte, dia 13 de agosto de 1848, no salão do Museu Nacional, atual prédio do Arquivo Nacional. A solenidade de abertura dos seus trabalhos contou com a presença do Ministro do Império, José Pedro Dias Carvalho e demais autoridades, e o seu cerimonial contou com apresentações musicais e discursos dos membros que compunham a diretoria.

[...] a orquestra tocou o Allegro final da Ouvertura de Guilherme de Tell, seguiu-se o discurso do Presidente, depois a Ouvertura da Tempestade de José Maurício Nunes Garcia, discurso do Tesoureiro, Variações de Rebeca por Demétrio Rivero, discurso do Secretário, Ouvertura do Stabat Mater, de Rossini e Variações de corniglês, de Januário da Silva Arvelos; Hino análogo ao dia pela orquestra e cantores, composição de Francisco Manuel da Silva, Variações de Oficleide por Zeferino José, Ouvertura de Beethoven, Duetto de Pistões por Desidério Dorison e João Pereira da Silva, Côro análogo ao dia, composição de Francisco da Luz Pinto. (ANDRADE, 1967a, p. 252-253).

Na ocasião o Presidente da Sociedade Musical e diretor do Conservatório, Francisco Manoel da Silva proferiu discurso que se tornou referência histórica como documento que reflete o pensamento não somente dos músicos que pertenciam àquela associação, mas de sua geração. Já no início o diretor expõe a importância daquele momento pela criação do Conservatório de Música como uma missão herdada pelos antepassados, uma necessidade que há tempos vinha sendo “reclamada” para progresso da “civilização” daquela corte. Prossegue afirmando que a música não sendo um invento do homem é resultado de uma organização que a natureza lhe concedeu, por isso, sua origem seria divina. Da mesma forma, é tão necessária a sua cultura como a linguagem pela “analogia natural” entre esta e o canto, já reconhecida pelos antigos, gregos e romanos, que já estudavam a gramática de forma simultânea com a música. Assim, a música não seria uma arte “frívola”, “[...] mas considerada sob o seu verdadeiro ponto de vista é uma ciência de suma importância, que por modo mais sensível que qualquer outra reúne o útil ao agradável, e bem dirigida muito pode influir na moral e nos costumes” (SILVA, 1848 apud ANDRADE, 1967a, p. 254). Insiste ainda que nenhuma outra arte desperta mais profundas emoções que a música, mas também, esta seria “inseparável companheira da civilização”, apesar do canto ser também “atributo ainda dos povos mais selvagens.” Desta forma,

Por tôdas estas considerações de palpitante interêsse e por ser a cultura da música útil, moral e necessária, é que as nações mais ilustradas do século em que vivemos têm-se esmerado em estabelecer conservatórios tendentes a

propagar e conservar a arte em tôda a sua pureza, cõnscias de que as instituições humanas devem ter por base a moralidade e que as belas-artes são essencialmente morais porque tornam indivíduo que as cultiva mais feliz e melhor cidadão.

No Brasil, entretanto, a música tem sido como que uma planta exótica e sua vegetação unicamente devida à natureza dos brasileiros. Temos tido como por encanto um grande número de artistas notáveis em todos os ramos da arte e se procurarmos indagar por quem foram iniciados nos preceitos e sublimes segredos dela só teremos em resposta o impulso vivificador do gênio.

Se essa natural tendência houvesse sido cultivada, se recebesse uma educação uniforme e profissional, qual a dos conservatórios, a que ponto teria ela remontado. (SILVA, 1848 apud ANDRADE, 1967a, p. 255).

O longo discurso, ressaltou o estado de abandono em que se encontrava o ensino musical e que apesar de tardia aquela inauguração - momento em que lembrou que o primeiro Conservatório Musical de Nápoles datado de 1537 e criado "à custas de esmolas mendigadas de porta em porta" e o da França, modelo do ensino musical moderno, estabelecido em 1791 - e com a inauguração do similar brasileiro, "a semente estava lançada" no sentido de "aumentar o patrimônio moral e intelectual" em harmonia com à "índole natural dos brasileiros", que a partir de então, veriam "[...] desenvolverem-se vocações predestinadas e surgirem artistas de mérito, que façam a glória da sua cena lírica e levem aos confins do globo as aspirações do gênio americano." (idem, p. 259).

A partir das mesmas bases, Manuel de Araújo Porto Alegre, em artigo intitulado *Ideias sobre Música*, já havia publicado na Revista Nitheroy, no ano de 1836, sobre o momento de estagnação do período que antecedeu a inauguração do Conservatório, após a perda dos grandes mestres de música e o desmantelamento da orquestra da Imperial Capela:

Que dor não sentiremos, voltando para nossa querida Patria, olhando para o côro, e não vendo o braço de um Marcos, ou de um José Maurício comandando de um aceno cento e cinquenta artistas, que rompiam em magico accordo um *Gloria*, um *Credo*! Como se poderá hoje executar a *miserere*, a Missa de Santa Cecília, essa producção immortal do Fluminense (sic) Mozart? A arte da Musica marcha na decadencia em que a collocou nossa Administração Governamental, destruindo da Capella Imperial a unica flor, que nos punha a par das Nacoens civilisadas, e que nos distinguia sobre toda a America. Gyramos no circulo das reformas, e economias, mas o sumidouro das necessidades de dia em dia abre as fauces, e pede ouro; abate-se um muro, e não se cultiva o terreno, que elle enchia, antes se deixam os fragmentos esparços! Ah! Senhor Deos... Voltemos à Musica. (PORTO ALEGRE, 1836, p. 182).

O autor ainda destacou nessa publicação a necessidade de se investir na música como parte do processo civilizatório da nação brasileira, já que esta inventada pelo amor, “não desceu do céu somente para dar-nos sons melódiosos, ou ferir-nos os sentidos com a riqueza da harmonia”, mas teria como função social dar vida e alma as coisas, assim com a luz estaria para o quadro; desta forma, na sua concepção a música despertaria variadas emoções no coração: a inocência, a lembrança de um amigo ausente ou a saudade da Pátria, potencializando o heroísmo, os sentimentos religiosos, ou a melancolia no amor (não correspondido). Por isso, para o autor quando a música se alia a poesia, “sua irmã gêmea”, seus poderes se potencializariam. Ainda a música de cada nação espelha a sua civilidade, desta forma no estado selvagem, de barbárie a música seria como uivos e a orquestra como um “tumulto d’armas”, mas se um grão de civilização é introduzido, a música muda o “caráter”, o que se observou nos “selvagens do Brasil.” (PORTO ALEGRE, 1836, p. 175).

Tanto no discurso de Francisco Manoel da Silva quanto nas publicações dos artigos de Manoel de Araújo Porto Alegre e na opinião expressa no *Jornal do Commercio* trazem a miscelânea temática que configurava o pensamento no contexto fluminense da época, altamente influenciado pelas ideias racionalistas e iluministas, mas também com a presença da verve dos movimentos artísticos que já estavam em curso como romantismo indianista, cuja temática primordial será a exaltação do homem nativo e de símbolos que o representasse na tentativa de construção da identidade nacional brasileira.

A música como parte do processo civilizatório, do progresso das sociedades é ressaltada nos discursos por meio de exemplos da cultura ocidental por meio dos mitos de criação ou dos heróis trazidos pela cultura greco-romana ao mesmo tempo em que o elemento considerado primitivo, tratado como “selvagem” deveria ser contaminado pela cultura europeia, berço da civilização. Desta forma, os conceitos provenientes da tradição grega²²⁹ que tem nas

²²⁹ A arte era entendida a partir dos termos *poiesis*, que significa criação, fabricação; *téchne* usado como arte ou ciência; e *Kallis*, para designar a beleza contida nela. As ciências poéticas ou produtivas, que tratavam de várias artes, ensinavam a criar e produzir coisas, instrumentos, objetos por meio de regras precisas. Na formulação do conceito de arte o uso da racionalização, da cognição se contrapunha com a relação arte e experiência, já que a arte pressupõe uma forma de conhecimento, a especulação dos por quês diferentemente da experiência que constituiria na repetição mecânica de dada atividade, não indo além do conhecimento que já estava dado. Assim, as artes foram incluídas e valorizadas na formação do homem grego, “[...] pois elas são um saber, mas um saber que não é fim em si mesmo e tampouco se volta para o benefício do agir moral (como o saber prático), mas para o benefício do objeto produzido.” (REALE, 2012, p. 141). Da mesma forma, o entendimento aristotélico segundo o qual algumas artes completam e integram a natureza quando se cria algo que ela não contém; por outra lado, outras artes imitam a natureza, a reproduzindo-a objetivamente por meio de materiais. Desta forma, a natureza do

concepções do belo e da perfeição modelos a serem perseguidos e conquistados. Havia também o entendimento de que as habilidades musicais eram fruto da natureza, de um dom inato e “iluminado”, que merecia apenas um “solo fértil” para desenvolver-se.

Na França, cultura era entendida como o processo progressivo de desenvolvimento humano, um movimento em direção ao refinamento e à ordem, por oposição à barbárie e à selvageria. Nesse sentido, acreditava-se que uma pessoa “cultura” era uma pessoa “civilizada”, enobrecida de mente e espírito, sendo esta concepção desenvolvida a partir do espírito ilustrado, confiante no progresso da era moderna. Havia a hierarquização tendo como referencial “alta” cultura, onde alguns trabalhos teriam mais valor que outros, ou seja, a cultura européia era considerada superior e modelo, enquanto às de outros países não europeus, selvagens ou exóticas.

Em sintonia com este pensamento, Garcia (2014) quando analisou a documentação que faz referência à música no Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX, observou a tendência de valorização da natureza ética e pedagógica das atividades musicais, além do seu papel na formação moral do ser humano, sendo muito comum o uso dos seguintes termos associados à prática musical: “alma afinada”, “coração humano”, “harmonia das ideias” e “do systema nervoso”, “influência civilizatória” e a música como meio de acessar o “Universal” e o “Divino”. (GARCIA, 2014, p. 21).

Neste sentido, os elementos que formam a base da cultura européia foram conectados com os ideais de universalização do conhecimento musical, conforme preconizava os ideais pós Revolução Francesa, assim, o modelo conservatorial estenderia a prática musical para todos os cidadãos²³⁰. Além das questões referentes ao conhecimento, a técnica e o acesso ao ensino musical, neste momento há uma preocupação de organização do ensino como forma de garantir a qualidade musical. Assim, os padrões técnicos e estéticos específicos, bem como, o domínio da escrita e leitura musical serão cada vez mais valorizados, refletindo a organização social vigente imediata no campo educacional, havendo cada vez mais a especialização do

fato artístico se dá por meio da catarse, da purificação das paixões por meio da tragédia ou pela mímese, pela imitação das coisas. A universalidade da representação da arte é também um conceito caro ao filósofo estagirita que pregava que os acontecimentos poderiam ser reproduzidos por meio da arte, por meio da lei de verossimilhança e da necessidade.

²³⁰ Após a desilusão com o modelo conservatório que não conseguiu cumprir a promessa de universalização do conhecimento musical, o lema “Música para todos” foi resgatado pelos pedagogos das metodologias ativas no final do século XIX e início do século XX como Émile Jacques Dalcroze, Edgar Willems, Zoltán Kodály e Carl Orff, tema este que não será tratado nesta pesquisa.

conhecimento musical, havendo uma ruptura da tradição musical com a separação dos aspectos teóricos e práticos.

Por consequência, a organização do campo profissional e a regulamentação profissional do músico se tornou um caminho natural, onde a tradição da formação pela relação mestre-aprendiz será gradativamente substituída pelo ensino conservatorial e de outras instituições de ensino que passam também a ocupar espaço como formadoras, tais como o Conservatório de Danças e Música, o Liceu Musical, o Conservatório Dramático Brasileiro e a Escola Normal de Niterói²³¹. Da mesma forma, outras escolas de artes foram instituídas após o Conservatório de Música como Lyceu de Artes e Ofícios criada pela Sociedade Propagadora das Bellas-Artes²³².

Algumas sociedades que passaram se denominarem de *clubs*, a partir da década de 60, além de promover práticas de divertimentos e socialização como os recitais/concertos/bailes, também se dedicavam ao ensino musical, sendo os mais ativos, *Club Fluminense* (18), o *Club Mozart* (1867), *Club Beethoven* (1882), *Club Schubert* (1882), *Club Ricardo* (sic) Wagner (1883) e entres outros. Os nomes de compositores estrangeiros, sobretudo alemães já nas últimas décadas dos oitocentos, simboliza a proeminência dos seus membros e certa respeitabilidade. (MAGALDI, 2004, p. 69).

O *Club Mozart* criado com a finalidade de cultivar tanto a música vocal quanto a instrumental oferecia ensino musical aos seus associados e mantinha uma orquestra²³³. Em 1870 já contava com quadro de 400 sócios, dentre estes, 150 eram profissionais e músicos amadores. Não raro em seus concertos grandes músicos serem convidados como o renomado pianista norte-americano Louis Mareau Gottschalk, radicado no Rio de Janeiro. (MAGALDI, 2004, p. 70).

Considerado um empreendimento sem precedentes na América Latina, o *Club Beethoven* era mais fechado do que o *Club Mozart*, sendo que mulheres não eram admitidas até 1888, somente podiam frequentar os grandes concertos sinfônicos do Cassino Fluminense. Este clube realizou até o ano de sua extinção, em 1889, 136 concertos de câmara, 4 grande concertos

²³¹ A Escola Normal de Niterói, criada em 1835, tinha a Música entre as aulas oferecidas à seus alunos. Vide: Garcia (2014).

²³² A Sociedade Propagadora de Belles-Artes foi fundada em 23 de Novembro de 1856 pelo arquiteto Francisco Joaquim Bethencourt da Silva, inaugurada solenemente em 20 de Janeiro de 1857. Propôs a criação do Lyceu de Belles-Artes que foi fundado no dia 9 de janeiro de 1858. No relatório do Ministério do Império do ano de 1863 apresentado à Assembléia Geral Legislativa na 1ª Sessão da 12ª Legislatura informa que o estabelecimento era frequentado por mais de 150 alunos gratuitamente. (BRASIL, 1863).

²³³ Doc. n.356 BN - Seção de Música e Arquivo Sonoro. (PEQUENO, 1962, p. 83).

sinfônicos e 5 matinées, recebendo músicos como Leopoldo Miguéz, Frederico Nascimento, Max Benno Niederberger, Duque-Estrada Meyer, Alfredo Bevilacqua, Jerônimo de Queirós, Cavallier Darbilly, Francisco Vale, Carlos de Mesquita e Alberto Nepomuceno (PEREIRA, 2007, p.46) . Mantinha ainda um Quarteto de Cordas formado por Vincenzo Cernicchiaro, Kinsman Benjamin, Luis Gravenstein e J. Cerrone. Faziam parte deste *club* o pianista Arthur Napoleão, que recebeu título de membro honorário, o escritor Machado de Assis que cuidava da biblioteca do clube e Conde D’eu como presidente honorário. A partir de 1886, o *Club* manteve uma Academia de música para o cultivo de “alta música”, oferecendo curso de iniciação musical, harmonia, contraponto e composição, além de aulas de instrumentos musicais, piano, flauta, clarineta, oboé, violino, viola, violoncelo, contrabaixo, trompa, instrumentos de sopro e música de câmara. (MAGALDI, 2004, *passim*). A partir de uma concepção germânica de ensino musical, diferentemente da praticada no Imperial Conservatório, o *Club Beethoven* se tornou um diferencial na formação de músicos e de certa forma, “[...] uma alternativa ao *Conservatório*, terminou por servir de um verdadeiro laboratório para a reorganização deste como Instituto Nacional de música nas mãos de Leopoldo Miguéz, depois de 1890.” (VIDAL, 2014, p. 200).

Propagar a educação e as artes faziam parte da preocupação dos intelectuais mas também já estava presentes no programa de governo estatal. A consolidação do Estado Nacional deveria passar não somente pelo processo de homogeneização cultural dos filhos das elites, o que ficou evidente por meio da criação do Imperial Collegio de Pedro II²³⁴, ainda no ano de 1837, mas também era necessário investir esforços na construção da memória do país como tentativa de se criar uma identidade brasileira. Dessa forma, foram criados no período o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - IHGB e o Arquivo Público do Império ambos em 1838, ainda do período regencial.

O processo de institucionalização confere identidade a um grupo social específico quando tornam homogêneos os comportamentos e modos de pensar, por meio da construção da uma memória coletiva. Desta forma, a importância destas instituições, sobretudo o IHGB, em conjunto com a Academia Imperial de Belas Artes e com o Colégio de Pedro II - CP II foram primordiais dar estabilidade ao governo e um meio de afirmação do poder central do Estado e

²³⁴ A grafia que se encontra nos documentos é Imperial Collegio de Pedro II. Também denominado na época como Collegio de Pedro Segundo, Collegio de Pedro II, ou, ainda, Collegio de D. Pedro 2o. Vide GARCIA (2014).

na construção da representação nacional, por meio da criação de símbolos e dos rituais em torno da figura do Imperador. Mas também era necessário criar uma memória.

É esse o momento em que o imperador assumirá uma postura mais ativa junto ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e procurará formar uma geração de intelectuais e de artistas – segundo Freyre – tão jovens como ele -, que passarão a refletir sobre uma nacionalidade brasileira. É a época do indigenismo do fundo romântico, dos quadros grandiosos da Academia Imperial de Belas-Artes, dos exames do Colégio D. Pedro II. O imperador transforma-se aos poucos no monarca tropical. (SCHWARCZ, 2016, p. 100).

A temática nacional condizia com o espírito da época, em sintonia com o projeto de modernização via a transformação das estruturas sociais, políticas, econômicas e culturais. Os trabalhos artísticos e intelectuais que já refletiam o conceito de cultura na perspectiva de civilização se aliam aos conceitos de progresso, nação e modernização, transformando-se em catalisadores e disseminadores do nacional na busca da formação do Estado Brasileiro, tornado-se aliados na missão civilizatória do Império Brasileiro. Desta forma, o processo crescente de institucionalização neste período visou além da organização estrutural de variados setores, dentre eles o educacional e o estético na busca de fabricação e reprodução do nacional como forma de integração do país via elementos que expressassem uma suposta "cultura nativa".

No comando o jovem imperador, que contava com 24 anos, passa a relacionar-se com intelectuais e artistas, que “sem abandonar a coroa, introduz o cocar”, indicando um projeto nativista e romântico, lançando as bases para a construção de uma cultura nacional, fomentando a literatura e as artes. Participavam do IHGB neste período: Gonçalves Magalhães, Manuel Araújo Porto Alegre, Joaquim Manoel de Macedo, Gonçalves Dias, Francisco Adolfo Varnhagem, considerados fundadores da historiografia brasileira. (SCHWARCZ, 2009, p. 33).

O Imperial Colégio de Pedro II foi criado por meio do Decreto Regencial de 2 de dezembro de 1837 que convertia o Seminário São Joaquim em colégio de instrução secundária, sendo as aulas iniciadas em março do ano seguinte. Tanto o nome do colégio quanto o dia marcado para a publicação do decreto, 2 de dezembro, aniversário de S. M. I, já davam mostras de que a instituição fazia parte das estratégias para o fortalecimento da imagem do Imperador como figura central do Estado e do momento que estava por vir: a continuação do governo

monárquico via Segundo Reinado²³⁵. Essa instituição de ensino foi estabelecida tendo como destinação primeira a formação dos filhos das famílias ricas que constituíam a elite da capital do império e que eram preparados por meio do CPII, para ingressarem nas escolas superiores, sobretudo, a de Direito, bem como, também formava seus alunos para receberem o título de bacharéis em letras, como lembra Carvalho (2007a)²³⁶. Tornava-se imprescindível que os filhos da elite adquirissem a cultura necessária para galgarem posições de prestígio na sociedade por meio de profissões consagradas via seus ingressos no CPII. Eram admitidos apenas estudantes do sexo masculino na instituição, que estava destinada a ser a “glória” do ensino brasileiro, sendo “símbolo de civilidade”, mas também de “pertencimento a uma elite” (SCHWARCZ, 2016, *passim*). Por outro lado, a estrutura do colégio foi pensada para servir de modelo para as províncias, pois o Ato Adicional de 1834²³⁷ que promoveu alterações na Constituição de 1824 dispunha que as províncias deveriam providenciar a instrução local.

O Decreto de criação do colégio dispõe em seu art. 3º sobre os conhecimentos que seriam ensinados na instituição: as línguas latina, grega, francesa e inglesa; retórica e os princípios elementares de geografia, história, filosofia, zoologia, mineralogia, botânica, química, física, aritmética, álgebra, geometria e astronomia. Apesar de não ser mencionada a cadeira de música já no decreto, a disciplina era oferecida pela instituição no primeiro ano de inauguração. Garcia (2014) menciona os dois professores que compõe o que denominou a 1ª geração de docentes do Imperial Colégio de Pedro II: Januário da Silva Arvellos (1790-1844), importante arranjador, regente e compositor, lecionou na instituição no ano de 1838; e Francisco da Luz Pinto (1798- 1865), corista e compositor, que foi professor neste colégio no período que compreende os anos de 1839 a 1858.

²³⁵ Necessário se faz ressaltar que a antecipação da Sagração e Coroação de D. Pedro II por força de lei inconstitucional, como já mencionei, e que entrou para a história brasileira como o Golpe da Maioridade, foi articulado pela Sociedade Promotora da Maioridade do Imperador o Sr. D. Pedro Segundo (MOREL, 2016, p. 336). Evidencia-se, portanto, a articulação da sociedade civil em torno dos principais temas em busca de soluções, por meio de participação ativa na vida social.

²³⁶ As escolas dedicadas a formação da elite política foram criadas após a independência: dois cursos de Direito foram criados em 1827 e iniciados em 1828, o de São Paulo e o de Olinda (transferido em 1854 para Recife); a Escola de Farmácia foi criada em Ouro Preto em 1839; a Escola de Minas, Ouro Preto em 1876. Em 1858 a engenharia civil foi retirada da Academia Militar e transferida para Escola Central, transformada na Escola Politécnica em 1874. Vide: CARVALHO (2007a).

²³⁷ A organização do poder estatal, centralizado pela Constituição, foi alterado devido às pressões separatistas, que por sua vez configuravam-se como resultado das graves crises econômicas e a fragilidade do poder central. Desta forma, no período regencial adotou-se medidas que pudessem reorganizar o poder, aumentando a capacidade de controle estatal. O ato adicional de 1834 surgiu trazendo à Constituição traços federalistas com a criação das Assembléias Provinciais que dividiam com a Assembléia Geral a competência de legislar em algumas matérias, sendo uma delas a Instrução Pública. (CUNHA, 1986, p. 86-87).

Um pretense padrão de ensino pautado predominantemente pela cultura clássica das *humanidades*, sobretudo, as *Belas Letras*, com um currículo composto por um conjunto de *lições* que visava desenvolver *espíritos e comportamentos ilustrados*, ao qual a *Música*, de alguma forma, parece ter tido uma função importante, haja vista a constância de sua presença entre os estudos e as atividades do CPII, desde o século XIX. (GARCIA, 2014, p. 11).

O seu currículo era composto por aulas necessárias para a educação da mocidade brasileira e para os futuros cidadãos do Império, como parte integrante das estratégias de formação das classes dirigentes do país. A importância dessa instituição pode ser medida pela presença do próprio imperador nas provas e exames, que não raro selecionava pessoalmente os professores e conferia as médias das notas de seus alunos. O imperador gostava de referir-se à instituição como “seu colégio” e em seu diário escreveu que “se não fosse imperador do Brasil queria ser mestre de escola”. (SCHWARCZ, 2016, p. 151).

Em primeiro lugar, a associação com o Imperador e, em certo sentido, com o Estado, que remete a um sentimento de confiabilidade no colégio, diante da missão do Monarca de garantir as condições vitais para a manutenção e o desenvolvimento da sociedade, por meio de uma Educação oficial. (...) Em segundo lugar, a formação acadêmica, a erudição e a notoriedade de seus “tão distintos professores” também contribuíram para a construção da confiabilidade e do prestígio do CPII, como o “santuário do verdadeiro saber. (GARCIA, 2014, p. 81).

A participação dos alunos do CP II em cerimônias externas, sobretudo em importantes eventos cívicos em espaços públicos da capital imperial é evidenciada por meio das notícias sobre eventos oficiais, sobretudo aqueles ligados ao civismo.

Nos festejos do dia 7 de setembro ocorridos no dia 20 desse mês do ano de 1859, terceira e última noite consagradas à estes, contou com a presença de S.S. M.M. I.I que visitaram de carro as diversas iluminações da cidade, sendo recebidos pelo povo com maior entusiasmo que os saudavam com muitos “vivas”. Na Praça da Constituição, o carro aproximou-se do monumento iluminado quando os membros da comissão organizadora pertencentes a Sociedade Petalógica cumprimentou às S.S. M.M. I.I e ofertando-lhes lindos *bouquets*. Neste momento, ouviu-se que “[...] as bandas de música tocavam o hino, que era cantado pelos estudantes do imperial collegio de Pedro II, e pelos discípulos da sociedade Propagadora das Bellas Artes, alunos da Opera Nacional, menores do Artesanal, e por outros

discipulos do Sr. Goyano, que a todos dirigia [...].” (A MARMOTA, de 23 de setembro de 1859).

O periódico menciona além dos alunos do CP II, componentes de outras instituições como a Sociedade Propagadora das Bellas Artes, os menores do Artesanal e alunos da Ópera Nacional, esta última criada a partir dos preceitos nacionalistas de valorização de música Nacional²³⁸. O caráter cívico e patriótico do evento é claro, e aquele seria, na opinião dos editores, “o dia mais belo do Brasil”, que registra também uma passagem interessante sobre o temperamento e o senso de humor do Imperador brasileiro, que teria agradecido muito a recepção e os brindes que a Sociedade Petalógica lhe ofertou e a felicitara por haver cumprido sua “missão patriótica”, porém, S.M.I “[...] não se demoraria alli por muito tempo, porque recriava que o seu carro pudesse atropelar o povo, que, em tanta multidão e com tanto entusiasmo o rodeava.” (A MARMOTA, de 23 de setembro de 1859).

Três anos depois, outro evento cívico foi realizado com a inauguração da Estátua Equestre de D Pedro I, primeira escultura pública do Brasil, no dia 30 de março de 1862, até então o evento mais grandioso depois da Sagração e Coroação de D. Pedro II. A ideia da homenagem ao primeiro imperador brasileiro foi pensada ainda no calor dos acontecimentos referentes à independência, por iniciativa do Senado da Câmara em sessão extraordinária no dia 11 de maio de 1825 e pedido de permissão ao próprio imperador em ocasião do beija-mão em comemoração ao aniversário de D. João VI. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 5 de setembro de 1943). Porém, a ideia só vigaria no Segundo Império pelas mãos de seu filho. Após concurso público realizado, o francês Luiz Rochet executou a obra monumental. Na estátua pode-se perceber símbolos que caracterizam a vida do primeiro imperador brasileiro bem como aqueles eleitos para se tornarem símbolos da cultura brasileira. Nas bases das colunas estão gravadas datas alusivas à D. Pedro I: 12 de outubro de 1798 - 6 de novembro de 1817 – 9 de janeiro de 1822 – 13 de maio de 1822 – 12 de outubro de 1822 – 1 de dezembro de 1822 – 25 de março de 1824 – 17 de outubro de 1829 (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 5 de setembro de 1943), datas estas que representam os dias de seu nascimento, de seu casamento com D. Leopoldina, do Fico, em que tornou-se Defensor Perpétuo do Brasil, da sua aclamação, da sua coroação como imperador do Brasil, da ratificação da primeira Constituição brasileira, respectivamente. Outras alegorias estão presentes na obra como quatro grupos que representam os rios Amazonas, Paraná,

²³⁸ Não tratarei nesta pesquisa acerca dos diversos movimentos para a construção de uma música cuja estética representasse a cultura brasileira, porém, necessário se faz ressaltar que a Ópera Nacional pode ser considerada instituição pioneira que teve o objetivo de criação e propagação de uma estética musical genuinamente nacional.

Madeira e São Francisco, localizados no pedestal e imagens de animais representantes da fauna brasileira como tamanduá bandeira, capivara, jiboia, peixes, entre outros; há ainda a presença de índios, um em posição guerreira, com seu arco e flecha armados, uma índia com uma criança dormindo em suas costas e os brasões das vintes províncias imperiais; abaixo pode-se ler “D. Pedro I, gratidão dos brasileiros” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 5 de setembro de 1943). Para cuidar da parte musical da cerimônia foram designados representantes do Conservatório de Música com a participação de padre Manuel Alves Carneiro, Antônio Luís de Moura e Demétrio Rivero; representando a Sociedade Beneficência Musical foram chamados João Teodoro de Aguiar, José Joaquim dos Reis, Higino José de Araújo, Carlos Mazziotti e José Joaquim Goyano. Um protocolo minucioso foi preparado: quando da execução do *Hino da Independência* atribuído à D. Pedro I por cômico e orquestra, o véu que cobria a estátua deveria ser retirado, sendo programado o grito “Viva a independência nacional” levantado pelo presidente da Câmara Municipal seguido por todos presentes e tocado por todas as bandas de músicas presentes. Ainda formavam a programação musical o *Te Deum*, de Neukmonn e o *Hino à Independência*, composto por Marcos Portugal. A grande concentração musical era formada por alunos do Colégio de Pedro II e de outras instituições de ensino²³⁹ (ANDRADE, 1967b, p. 114), sendo o grande grupo regido por Francisco Manoel da Silva (SILVA, 2005). No comando dos ensaios estava, além de Francisco Manoel, José Joaquim Goyano, onde se viam uma concentração musical nunca vista antes, composta por “12 flautins, 12 requintas, 60 clarinetes, 20 trompas, 24 clarins e trompetes, 22 trombones, 56 oficlides, 3 bombos, 4 pares de pratos, 4 triângulos, 2 árvores de campainhas, 24 caixas surdas e 20 caixas claras. O coro reunia de 500 a 600 cantores, incluindo os meninos dos colégios” (ANDRADE, 1967b, p. 115). Em virtude das comemorações desta inauguração, também foram realizadas nomeações para preenchimento de cargo na carreira pública. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 31 de março de 1862).

A partir do processo de institucionalização do ensino musical, houve uma valorização dos professores que estavam ligados à alguma instituição, sobretudo ao Imperial Conservatório, cujo salários eram considerados ótimos. Lecionar no Conservatório representava uma elevação no nível salarial, o que propiciava melhores condições e qualidade de vida. (SILVA, 2007).

²³⁹ Formavam o grupo alunos dos seguintes colégios: Internato e Externato D. Pedro II, S. Bento, Marinho, Episcopal de S. Pedro de Alcantara, Episcopal de São Luís, Santo Antonio e Sociedade Propagadora das Belas-Artes.

O reconhecimento social por meio do magistério ou pelas atividades musicais se deu não somente por meio de bons salários, mas também pela distinção do recebimento de títulos nobiliárquicos em virtude dos serviços prestados às instituições formadoras, bem como, à cultura brasileira. Desta forma, a consagração dos músicos atuantes na cena musical fluminense foi materializada por meio do título de Cavaleiro da Ordem da Rosa²⁴⁰. Essa honraria era distribuída entre militares e civis, nacionais e estrangeiros, por se distinguirem por meio de fidelidade ao Imperador e pelos serviços prestados ao Estado, sendo que a Ordem da Rosa possui seis graus diferentes: Grã-cruz, o mais importante, sendo seguido pelos títulos de Grande Dignatário, Dignatário, Comendador, Oficial e Cavaleiro. O grau de cavaleiro geralmente era dado àqueles que se dedicavam às artes, à literatura, à música, enfim, às atividades ligadas à instrução para o progresso civilizatório.

No campo musical, esta distinção foi concedida para Francisco Manoel da Silva (1847), Francisco da Motta (1857), Archangelo Fioritto (1874), Demétrio Rivero, José Martini, Antonio Luiz de Moura, Joaquim Antonio da Silva Callado e Carlos Cavalier Darbilly (1878), todos professores do Imperial Conservatório; Mathias Teixeira (1868), que tornou-se o primeiro mestre de música do CP II com um título de nobreza; Carlos Gomes (1861), Raphael Coelho Machado (1869). Ainda Francisco Manuel da Silva recebeu dez anos depois da primeira honraria, o título de oficial da Ordem da Rosa (1857).

A concessão do título à Fioritto se deu após solicitação enviada ao governo pela Congregação da Academia Imperial de Belas Artes, que incorporava o Conservatório desde 1855, que após o recebimento de Cavaleiro da Ordem da Rosa, tornou-se o principal professor do Imperial Conservatório, o que causou desconforto por parte dos colegas. Assim, o imperador resolveu a tensão concedendo o mesmo título à quase todos professores da instituição no ano de 1878, o que causou novo desconforto, pela condecoração ser coletiva, tirou o brilho individual de cada um. Outra questão que causou espécie foi o nome de Henrique Alves Mesquita ter sido deixado de fora desta lista. (AUGUSTO, 2008). A articulação da Academia de Bellas-Artes para que seus quadros recebessem esta distinção fica clara quando Machado de Assis comenta a condecoração de Carlos Gomes em artigo no Diário do Rio de Janeiro onde expressa entusiasmo com os espetáculos da Temporada Lírica de 1861 e com o reconhecimento e incentivo do Estado para com jovens artistas.

²⁴⁰ Essa condecoração foi criada por D. Pedro I via Decreto de 17 de outubro de 1829, sendo que o imperador ocupa a posição de Grão- Mestre.

[...] temos música. E mais: - temos animação para os principiantes. Não acaba o chefe do estado de ornar o peito do Sr. A. C. Gomes, para quem lhe foi pedida pela academia das Bellas-Artes uma condecoração? Este acto, olhando como estímulo, deve garantir os operários da idéa de que serão sempre acolhidos, não só pelas graças do publico, como pelos favores dos poderes do estado. (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 10 de novembro de 1861).

O autor menciona ainda a concessão do título de Cavaleiro da Ordem da Rosa na mesma cerimônia ao pintor Victor Meirelles (1861) pela obra *A primeira missa no Brasil*. Outro acadêmico influente no contexto fluminense e brasileiro, Manoel de Araújo Porto Alegre, político e defensor das artes em geral, se tornou Barão de Santo Ângelo (1874), título de nobreza de maior "peso".

A consagração de suas carreiras por meio de tais distinções salienta o quão próximos estes músicos e artistas estavam do centro do poder. Obviamente não se pode negar o mérito individual de cada um, já que todos eram ou foram em algum momento de suas carreiras servidores públicos e portanto, se distinguiram pelos serviços prestados ao Estado brasileiro e/ou pela fidelidade ao Imperador. Fica evidente às suas ligações próximas às esferas governamentais seja por meio de articulações políticas, pelos serviços prestados ao Estado e à população, pelo esmero do trabalho docente e das apresentações públicas, como por meio da fidelidade à figura maior do Estado Nacional com suas obras dedicadas ao imperador.

Em catálogo de obras organizado por Mercedes Reis Pequeno intitulado *Música no Rio de Janeiro Imperial (1822-1870), e pertencentes à Collecção D. Thereza Christina Maria*²⁴¹, lançado para a Exposição Comemorativa do Primeiro Decênio da Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional - BN, encontram variadas obras dedicadas a S.S. M.M. I.I. no período estabelecido. A partir da extração das obras dedicadas aos Imperadores ou membros da família imperial e hinos patrióticos (vide Apêndice 01) pode ser observado que os músicos acima relacionados dedicaram algumas de suas obras aos monarcas.

No catálogo foram encontradas quatro obras de Francisco Manoel da Silva dedicadas à S.M. I D. Pedro II e uma obra dedicada à nação brasileira. Pertencem ao primeiro grupo as seguintes obras: *Hymno à Coroação*, com poesia de João de Souza, composta no ano de 1841 para o concerto da Sociedade Philarmonica realizado em julho de 1841 em comemoração à

²⁴¹ Após a morte da Imperatriz Teresa Cristina Maria no exílio no dia 28 de dezembro de 1889, D. Pedro II a fim de garantir sua memória, doou aos brasileiros a sua monumental biblioteca tendo como única condição que a mesma fosse incorporada ao acervo de instituições escolhidas por ele, sendo o acervo batizado como Collecção D. Thereza Christina Maria, depositado nos dias atuais na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Coroação do Imperador, como já mencionei; o *Hymno* em 15 partes (2 vls., vla., fl. 2cls., ob, 2 trompas, 2 trompetes, trombão, ofl., timp, baixo, 2 sop. e tenor), dedicado à Sagração de S.M.I. Pedro II; as obras didáticas *Compendio de musica para uso dos alumnos do Colégio Pedro II*, de 1838 e *Compendio de principios elementares de musica para uso do Conservatório do Rio de Janeiro*, de 1848., ambos dedicados à S. M. I D. Pedro II. Na dedicatória expressa na segunda obra didática para o uso dos alunos do Conservatório, Francisco Manoel da Silva, em nome da Sociedade de Música do Rio de Janeiro, agradece ao imperador pela anuência da criação da instituição ainda em 1841, com "eterna e cordial gratidão", afirmando que tal atitude “[...] promove o progresso da Nação que a providência confiou ao **seu paternal** Governo” (SILVA, 1848 apud SIQUEIRA, 1972, p.13, *grifo nosso*). Prossegue anunciando que a música dentre as belas-artes seria, de forma indubitável, “[...] uma das que mais direta e naturalmente contribuem para a civilização dos povos.” (idem, *ibidem*), desta forma, cita que em países desenvolvidos como a França e a Alemanha, a música seria obrigatória na instrução primária. Ainda, que a instituição além de proporcionar aos talentos brasileiros se desenvolvam, com “tanta aptidão e tão pronunciada tendência e vocação para as artes da imaginação”. A visão idealizada e romântica, de que a música a tudo e a todos “salva”, e ao mesmo tempo funcional, está presente neste discurso quando expõe que a formação musical também facilitaria

[...] a todas as classes da Sociedade o ensino regular e metódico de uma arte, cujas fruições puras e agradáveis dão vigor ao operário em suas fadigas tarefas, minoram as privações do pobre, dando-lhe uma profissão útil e lucrativa, expellem o tédio do abastado, e embelezam a existência do gênero humano. (SILVA, 1848 apud SIQUEIRA, 1972, p. 14).

A última peça é dedicada *Hymno de Guerra* à nação brasileira, com poesia do Dr. Antonio José de Araújo, executada pela primeira vez no dia 5 de fevereiro de 1865, na Escola Politécnica em virtude de cerimônia comemorativa das vitórias brasileiras nas guerras do Prata na presença do Imperador D. Pedro II. (PEQUENO, 1962).

A partir do início da década de 1840, Francisco Manoel consegue chegar aos cargos mais importantes da hierarquia musical na corte, como destaca Silva (2007). Após o trabalho junto às Sociedades, sobretudo na presidência da Beneficência Musical e da Philharmonica, uma sequencia de nomeações pode ser constatada em sua biografia: compositor da Imperial Câmara (1841), mestre compositor da Capela Imperial (1842), responsável pela reorganização da Orquestra da Capela Imperial (1843), compositor membro do Conservatório Dramático Brasileiro (1844). A condecoração como Cavaleiro da Ordem da Rosa viria no mesmo ano em

que o Imperial Conservatório foi fundado (1847), instituição à qual foi diretor desde o início do seu funcionamento em 1848 até sua morte em 1865. Foi, sem dúvida, um agente musical dominante na cena musical fluminense, tendo que desdobrar-se em múltiplas funções e atividades. "Além de suas obrigações na Capela, atendia, com maior regularidade, as interêsses da Sociedade Benficiente Musical, lecionava piano e canto e ainda tinha de olhar e dar providências para a definitiva instalação do Conservatório de Música, que criara." (ALBUQUERQUE, 1959, p. 62). Após a notoriedade causada pelo exercício da direção do Imperial Conservatório de Música, outras oportunidades no campo de produção musical fluminense lhe foram ofertadas como a direção artística das companhias Lírica e de bailado no Teatro Provisório (1851), membro fundador e conselheiro artístico da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional (1857), ano este que é agraciado com outra distinção da Ordem da Rosa grau de oficial, um a mais que o de cavaleiro. Necessário se faz ressaltar que Francisco Manoel como discípulo de José Maurício Nunes Garcia, carregava a experiência de estar nos principais grupos do período joanino e Primeiro Reinado sob a orientação do renomado mestre de capela, foi cantor, timbaleiro e 2º violoncelo da Real e Imperial Capela, mas também carregava sua herança como discípulo principal, responsável por continuar a obra do velho mestre.

A aura que carregava consigo, aliada a sua habilidade política e formação musical, o transformou em um dos agentes mais atuantes na vida musical fluminense e brasileira do século XIX, que culminou na glória de ser autor do Hino Nacional Brasileiro. Além deste Hino, compôs outros seis: o *Hino da Coroação*, *Hino das Artes*, *Hino à Imperial Sociedade Amantes da Instrução*, o *Hino de Guerra*, o *Hino à Virgem Santíssima* e o *Hino ao Infante Dom Afonso*. Além dos Hinos, compôs Romances para canto e piano; músicas sacras e profanas, com destaque para *O Lundu da Marrequinha*; a ópera *O Prestígio da Lei*, baseada no poema do Barão de Santo Angelo. (ALBUQUERQUE, 1959).

Imagem 12 – Francisco Manoel ditando o Hino Nacional a suas enteadas



**Fonte: Maestro Francisco Manuel ditando o Hino Nacional (1850).
José Correia de Lima. 238 cm x 175 cm. Acervo MNBA**

Archangelo Fioritto, italiano, transferiu-se para o Rio de Janeiro na comitiva da futura Imperatriz Teresa Cristina, o que lhe colocou em proximidade com os moradores do Paço, compôs a *Grande Kyrie*, uma Missa composta para exercício dos alunos do Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro dedicada a A. S. M. I. D. Pedro II (1869). Ainda escreveu três hinos patrióticos, *Hino de Vitória para festejar os triunfos das armas brasileiras alcançadas no Paraguai* (1869), dedicado à nação brasileira; o Hino triunfal, *A glória militar do Brasil*, Marquez de Caxias, com letra de José Albano Cordeiro Junior (1869); ainda a Cantata *Exaltação da população fluminense do retorno de S.M. I da campanha do Sul após rendição de Uruguayana*, com letra de L.V. de Simonie e dedicada a S. M. I D. Pedro II (1865).

Ainda, consta no catálogo da Coleção Teresa Cristina, duas obras do compositor Antonio Carlos Gomes: a Ópera em quatro atos, *Il Guarany*, dedicada À Sua Majestade Dom Pedro II, Imperador do Brasil. A obra foi composta em Milão e estreitada no famoso Teatro *alla Scala* no dia 19 de março de 1870 e no Brasil foi apresentada primeira vez no aniversário de S.M.I, no dia 2 de dezembro de 1870. A outra obra dedicada a S. M. I. foi a "Ópera Nacional"

em três atos, *A Noite do Castello*, com poesia de A. J. Fernandes dos Reis em 1861, ano em que recebeu a honraria de Cavaleiro da Ordem da Rosa.

Necessário se faz ressaltar que, como já mencionei, o nacional era tema recorrente em todas as esferas artísticas coevas, e por isso, a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional foi criada em 25 de março de 1857, tendo como premissa a valorização da música nacional, liderada pelo espanhol José Zapata y Amat, e como estratégia principal para a renovação do repertório vigente, composto, sobretudo, por ópera estrangeiras principalmente às italianas, a encomenda de ópera em estilo nacional para os compositores brasileiros. Porém, a iniciativa não durou muito, sendo a instituição extinta via Decreto n. 2593 de 12 de maio de 1860. Apesar dos acontecimentos, a música nacional era a bandeira do momento, Carlos Gomes estava atendo e em sintonia com os movimentos relacionados à esta matéria, e compôs as óperas em língua portuguesa²⁴² como *A Noite do Castelo* (1961), com libreto de Antônio José Fernando dos Reis e *Joana de Flandres* (1963), com libreto de Salvador Mendonça, em um cenário de óperas em língua estrangeira.

Nascido em Campinas, filho de pai músico²⁴³, chegou ao Rio de Janeiro em 1859 a fim de iniciar seus estudos no Imperial Conservatório. Desde o princípio da sua estada na capital fluminense, o compositor campineiro foi tutelado por Francisco Manoel da Silva, o que muito ajudou o jovem pupilo a se ambientar no meio musical da cidade, bem como, o influenciou em algumas escolhas musicais como a sugestão para a que compusesse duas cantatas. Já no ano seguinte, Carlos Gomes assumiu o cargo de diretor de ensaios da orquestra e coro da Ópera Nacional, a convite de seu criador José Amat (NOGUEIRA, 2006, passim), por um curto período.

A ascensão meteórica de Carlos Gomes na capital fluminense pode ser notada não somente pelo recebimento da distinção de Cavaleiro da Ordem da Rosa apenas dois anos após a sua chegada à cidade, mas também por ser o segundo bolsista do Imperial Conservatório à completar os estudos musicais fora do Brasil. No documento que regulamentava a nova

²⁴² Marília de Itamaracá é considerada a primeira ópera em língua portuguesa escrita no Brasil, cujo o libreto é de autoria do italiano L. V. De Simoni e musicado pelo alemão Adolph Maersch.

²⁴³ Manuel José Gomes, conhecido por Maneco músico era responsável pelos serviços musicais na cidade de Campinas-SP, tanto os religiosos quanto a música de divertimento. Foi responsável pela fundação de diversos conjuntos, orquestras e bandas da cidade. Além de Carlos Gomes, outro filho seu dedicava-se ao ofício musical, José Pedro de Sant'Anna Gomes (1834-1908). (SARTORI, 2013, passim). Registra-se que Maneco Músico também foi aluno de André da Silva Gomes em São Paulo.

organização do Conservatório de Música já previa que os alunos que mais se distinguissem poderiam viajar ao exterior²⁴⁴ no sentido de garantir uma formação de acordo com o ensino mais moderno praticado na Europa, ou seja, a formação dos brasileiros seria *pari passu* equiparada a dos músicos europeus, conforme condizia com o processo civilizatório musical usual. Porém, a política de bolsas de estudos somente será iniciada após a anexação do Conservatório à Academia Imperial via Decreto 23 de janeiro de 1855, quando alunos de música passam a usufruir dessa benesse que já era praticada com os alunos do campo das artes plásticas, contribui para a maior integração na esfera governamental, se afastando progressivamente da Sociedade de Música, percorrendo o caminho para a completa institucionalização. (SIQUEIRA, 1972, p. 35).

3.3 Mecenas do Estado: ressignificação do *habitus cortesão bragantino*

A formação de D. Pedro II foi permeada de disciplinas e horários rígidos. O jovem imperador tinha uma rotina rígida: acordava as 7h, almoçava as 8h, das 9h-11h30 estudava, 11h30-13h brincava, 14h jantava, 16h30 passeava no jardim e leituras, 20h orações e ceia noturna, 21h30 dormia. Entre seus mestres teve Félix Emílio Taunay, então diretor da Academia Imperial de Belas Artes, que lhe ensinava história universal e das artes, literatura antiga e grego; Cândido José de Araújo Viana, futuro Marques de Sapucaí e formando em Coimbra, ensinava literatura e ciências práticas; frei Pedro de Santa Mariana era o diretor dos estudos e ensinava latim, aritmética e geometria e religião; Luís Aleixo Boulanger professor de escrita, caligrafia e geografia; Lourenço Lacombe, professor de dança; o cônego Renato Pedro Boiret, ensinava francês e geografia; o britânico Nathaniel Lucas, ensinava inglês; o austríaco Roque Schüch, latim e alemão; o cientista Alexandre Antônio, professor de ciências naturais; e o coronel Luís Alves de Lima, futuro duque de Caxias, era mestre de esgrima. (CARVALHO, 2007b, passim).

²⁴⁴ O Art. 11º. do Decreto n.1542 de 23 de janeiro de 1855 dispõe “Aos Professores reunidos em Junta compete: (...) 2º. Propor ao Governo, de cinco em cinco anos, o nome de algum alumno, ou artista nacional que se haja distinguido por seu talento transcendente, a fim de ser mandado à Europa aperfeiçoar-se na Música. (...) Art. 12º. Nos casos do § 2º do Artigo precedente o proposto será enviado para a Europa à custa do Conservatório, se este tiver meios para isso. Em caso contrario o Governo antes de expedir as ordens para a respectiva viagem solicitará do Poder Legislativo os fundos necessários para a pensão que deva ser marcada.” (BRASIL, 1855).

Esta formação cultural ampla, que o transformou em um monarca humanista, mais preocupado com a “civilização” do que propriamente com o negócios de Estado. Passou a vida rodeado de livros e por símbolos da cultura erudita, tornou-se sinônimo da nacionalidade. (SCHWARCZ, 2009, passim). Teve como mestre de música Fortunato Mazziotti, e provavelmente, teria hábito de tocar piano a quatro ou à seis mãos com as irmãs, conforme descreveu o Príncipe de Joinville, marido de sua irmã mais velha Francisca, em visita ao Palácio de São Cristovão (CARDOSO, 2011, p.345). Interessava-se por ciências no geral²⁴⁵, chegando a estudar medicina²⁴⁶. Seguindo a herança cultural da Casa Bragantina onde a "Monarquia foi no Brasil uma Monarquia eminentemente amiga da música e protetora dos músicos" (FREYRE, 2000, p. 251).

O monarca, assim como seus antepassados, era profundo admirador da música e dos músicos, sobretudo das obras operísticas. Nas viagens para Europa²⁴⁷ não raro era visto nas óperas. “[...] em 1876, quando d. Pedro II assistia, ao lado do imperador da Alemanha e de outros soberanos alemães, à teatralogia de Wagner, encenada em Bayereuth, autodenominou-se “um wagneriano histórico”, e não de primeira hora como os demais" (SCHWARCZ; STARLING, 2017, p.290). A admiração pelo compositor alemão era anterior, já em 1857, o

²⁴⁵ “A primeira comissão Científica de Exploração (1859) - apelidada por seus opositores de Comissão das Borboletas -, que fez coletas em províncias do Norte, foi também patrocinada por ele.”(SCHWARCZ; STARLING, 2017, p. 290). Interessado por fotografias, comprou o primeiro daguerreótipo do Brasil. Nas viagens conheceu Thomas Edison e Graham Bell, sendo a primeira pessoa do mundo a comprar ações da *Bell Telephone Company* e ter instalado uma linha telefônica no Palácio de Petrópolis, sua casa de campo. Vide: Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos da América. *Library of Congress*. Disponível em: <https://memory.loc.gov/intldl/brhtml/br-1/br-1-5-2.html>

²⁴⁶ O periódico *A Revista Ilustrada*, extremamente crítico ao governo, publica na seção *Chronicas Fluminenses*, datadas do dia 31 de julho de 1880, artigo de opinião criticando os estudos de medicina do imperador na ocasião que ao invés de ir prestigiar a festa dos “seus alunos” do CP II com sua presença, o imperador preferiu “[...] estudar a segmentação da cellula e o percurso do pneumogastroico (...) mas ainda resta saber de que o pai mais precisa no throno, de um monarcha que estude os problemas sociaes, se de um medico que estude as applicações do mercurio, Continua o Sr. Dr. Pedro II a curar dos interesses da patria? Ou prepara-se para curar febres intermitentes, na freguezia de S. Cristovão. O caso é grave.” (REVISTA ILUSTRADA, 1880, n. 218). Já dando mostras do desgaste do Imperador e de seu império.

²⁴⁷ O Imperador D. Pedro II, a Imperatriz Teresa Cristina e comitiva fizeram três viagens ao exterior, com recursos próprios e empréstimos, a fim de realizar tratamentos de saúde e conhecer os locais que só conhecera pelos livros: a primeira viagem foi realizada de 1871-1872, com destino à várias cidades da Europa e do Oriente Médio; a segunda viagem de 1876-1877 conheceu variadas cidades dos Estados Unidos da América, Canadá, um pouco da Ásia, parte África e Europa (Alemanha, Dinamarca, Suécia, Noruega, Rússia, Turquia, Grécia, Áustria, Bélgica, Holanda, Suíça, Portugal e especialmente seis semanas em Paris) e a terceira e última viagem como monarca do Brasil 1887-1888 Para além da frequência em locais históricos, museus, concertos e óperas, nessas viagens D. Pedro II manteve encontros com escritores como Gobineau, Victor Hugo, Nietzsche. (SCHWARCZ, 1998, passim), além de trocar correspondência com variadas personalidades Wagner, Graham Bell, Chevreu, Agassiz, Whittier, Mistral, Manzoni, Longfellow, Alexandre Herculano e Camilo Castelo Branco, entre outros (LYRA, 1977, passim).

imperador brasileira havia encomendando-lhe uma obra lírica para o Rio de Janeiro, pedido este gentilmente declinado (Idem, *ibidem*). Em cartas para a Condessa de Barral²⁴⁸, D. Pedro II relata que na sua estada na Rússia que música que ouviu em uma igreja era excelente e a que a ópera do compositor russo Glinka teria grande mérito. (D. PEDRO II, Carta 9 de setembro de 1876); da mesma forma, em Coburgo, Alemanha, capital do Ducado de Saxe-Coburgo-Gota, assistiu diversas programações de concertos e de óperas na casa dos Arapoffs (D. PEDRO II, Carta 17 de setembro de 1876). No Rio de Janeiro, ao contar sua rotina de compromissos oficiais e estudos, relata que assistir a ópera *Aída* de Giuseppe Verdi no dia 18 de agosto de 1879, além da sua participação no processo seletivo de prova de tese em um concurso no Colégio Pedro II. (D. PEDRO II, Carta 18 de agosto de 1879). Ainda no mesmo ano relata ouviu a ópera *Don Carlos*, de Verdi e que assistirá aos três primeiros atos de *O Guarani*, de Carlos Gomes e ao quarto ato dos *Huguetones*, de Giacomo Meyerbeer, e que teria nova prova de concurso no Colégio Pedro II (D. PEDRO II, Carta de 09 de novembro de 1879). Ainda, em carta de período anterior, comenta a ópera *Marte*, e se declara sentindo não poder ouvir as músicas de Weber, Mozart e Beethoven interpretadas por verdadeiros artistas. (D. PEDRO II, Carta de 23 de fevereiro de 1866).

A atuação de D. Pedro II como mecenas evidencia a força do *habitus cortesão bragantino*, ressignificado pelo viés do Mecenato. Muitos brasileiros estudaram no exterior a custas do "bolsinho imperial"²⁴⁹. No Segundo Reinado 151 bolsistas obtiveram pensões, sendo que 41 deles estudaram no exterior e como contrapartida deveriam remeter relatórios trimestrais para serem avaliados e assumiam o compromisso de retornar ao Brasil no final dos estudos. Ainda, eram pagos pelos diplomatas que serviam no país em que os bolsistas se encontravam e da mesma forma faziam seus acompanhamentos. No Brasil, 65 pensionistas do ensino básico e médio, recebiam o auxílio, dos quais quinze eram mulheres. “As pensões para o ensino superior cobriam diversas especialidades, com predominância da pintura, música, engenharia, advocacia e medicina [...]” (CARVALHO, 2007b, p. 101). Assim, o financiamento de estudos por meio do “bolsinho imperial”, tinha como finalidade fomentar as artes e as ciências, mas também,

²⁴⁸ Ao que tudo indica a Condessa Luísa de Barral foi sua amante do Imperador, pelo exame das cartas trocadas entre eles e pelo seu diário. O imperador escreveu 5500 páginas de diário registradas a lápis em 43 cadernos, iniciadas em 2 de dezembro de 1840, primeiro aniversário após a maioridade até dia 1 de dezembro de 1891, quatro dias antes da sua morte. (CARVALHO, 2007b, p. 78).

²⁴⁹ Era a nomenclatura vulgar que denotava a origem do pagamento de pensões a servidores prediletos dos monarcas portugueses, ou seja, era proveniente do simples desejo do monarca em reconhecer a lealdade e os serviços prestados à Coroa, na prática ao rei. No período joanino, músicos da Real Capela foram agraciados com quantias provenientes do Real Bolsinho. Vide Cardoso (2011), p. 210.

tratava-se “[...] de um projeto que implicava, além do fortalecimento da monarquia e do Estado, a própria unificação nacional, que também seria obrigatoriamente cultural.” (SCHWARCZ, 2016, p.127). Os investimentos com bolsas de estudos tinham o propósito de reforço da fabricação das narrativas iniciadas em 1822, fortalecendo o projeto de nação brasileira. Nesse sentido, a simbologia trazida nas obras de arte tinha como função o fortalecimento do sentimento nacional e por consequência, do próprio regime monárquico, buscando afastar de vez por todas, os fantasmas que rodavam o império, quer fossem os movimentos separatistas, quer os republicanos.

A partir de 1845, o Imperador passa a custear o Prêmio Viagem. Os primeiros alunos a serem beneficiados²⁵⁰ foram Victor Meirelles (1857) e Pedro Américo (1859), pertencentes aos quadros da AIBA. O primeiro, além de produzir a já mencionada *A primeira missa no Brasil*, deu vida à outras obras com temática histórica como *Moema* (1866), *A Batalha dos Guararapes* (1879), *Combate Naval do Riachuelo* (1882-1883); o segundo criou *A Batalha do Avaí* (1868), *Batalha do Campo Grande* (1871), *Independência ou Morte!* (1888). Os dois juntamente com José Maria de Medeiros, que pintou *Iracema* (1881), criaram obras de arte que se tornaram símbolos da narrativa histórica brasileiros. Além da temática nacional, os artistas eram também pagos para produzirem quadros oficiais da família real, neste caso específicos, suas obras foram encomendadas como parte da estratégia de fabricação do Imperador Tropical, se vê nas obras *Retrato de Dom Pedro II* (1864), Victor Meirelles e *Fala do Trono* (1873), *Pedro Américo*.

O primeiro compositor brasileiro à estudar na França foi Henrique Alves de Mesquita, que se tornou bolsista do governo brasileiro após a conquista da grande medalha de ouro na conclusão dos cursos de Contraponto e Órgão no ano de 1856. Em sessão de 20 de março de 1857²⁵¹ da Academia Imperial de Belas-Artes foi apresentada a indicação do aluno de contraponto e composição para estudar na Europa como pensionista do Estado, sendo a proposta foi aprovada por unanimidade. Após a aprovação, discutiu-se a cidade destino em que o Mesquita deveria completar seus estudos, sendo as opções Paris ou Bolonha, sendo a primeira escolhida pelo diretor da Academia, com a opção de que se o aluno não se adaptasse a cidade luz, a academia poderia decidir posteriormente enviá-lo para Bolonha. (SILVA, 2007, p. 113).

²⁵⁰ Além dos mencionados José Ferraz Almeida Júnior (1876) e Pedro Weingartner (1884) tiveram seus estudos em Paris igualmente bancados pelo Imperial bolsinho.

²⁵¹ MDJ – pasta 6152 – Ata de sessão de 20 de março de 1857. (SILVA, 2007, p. 113).

Carlos Gomes, outro compositor beneficiado por esta Política de Estado de âmbito cultural, esteve em primeira viagem para Milão no período de 1864-1870, voltando para o Brasil laureado com a Ordem da Coroa da Itália (COELHO, 1995, p. 26). Seguindo a tradição, Carlos Gomes tinha apenas duas opções de destinos possíveis para usufruir a premiação concedida pelo Governo Brasileiro, França e Itália. A princípio o mais natural seria a escolha do Conservatório de Paris, por ser a instituição modelo, além de ser considerada a mais avançada e moderna naquele período. Porém, a preferência dos brasileiros pela estética italiana, além da superioridade na ópera e no canto lírico da Escola Italiana, era notória, como destaca Jardim (2008, p. 40-41). Assim, a definição da instituição e país recaiu para o Real Conservatório de Milão, considerado um dos mais importantes da Itália, de padrões bem rígidos, que formava seus alunos para que suas obras compusessem a programação do Teatro *alla Scalla*. Posteriormente Henrique Oswald, em 1879, usufruiu da benesse e Leopoldo Miguez, em 1882, partiu para Europa portando carta de recomendação do Imperador ao diretor do Conservatório de Paris, retornando ao Rio de Janeiro no ano seguinte. (PEREIRA, 2007, p. 91).

Aos poucos a figura de D. Pedro II como o "órfão da nação" dá lugar a do "Monarca Tropical", amante das artes, das letras e das ciências, comprovando a herança do *habitus cortesão bragantino*.

A última década do império é marcada pela supressão de alguns rituais e cerimônias, como o beija-mão, e as luzes já estavam mirando a futura rainha, Isabel. D. Pedro II partira para sua última viagem antes da república, em 30 de junho de 1887. Neste período, o movimento abolicionista ganhará força e o culto a figura da princesa sucessora do trono brasileiro ganha força. O isabelismo, originado do texto de José do Patrocínio intitulado *Isabel, a Redentora*, após o ato de abolição da escravatura em 13 de maio de 1888, trará muitos "vivas" dos populares da capital do império, mas será alvo de protestos e conspirações dos representantes das oligarquias e parte da elite brasileira. É na porta do Teatro Sant'Anna quando a família imperial após assistir ao concerto de violino com Giulietta Dionesi ouviu vozes no meio da multidão dizendo "Viva a República!" (SCHWARCZ, 2016, p. 448).

Era necessário fazer a transição para o Terceiro Reinado, assim pensou-se em um baile, que não deveria ter o motivo explicitado, mas seria um termômetro para testar a popularidade e aceitação da futura rainha, "[...] entre a classe média e a burguesia do Império". (COSTA, 2015, p. 225). A princípio o baile estava marcado para 19 de outubro de 1889, porém a notícia à dois dias antes da festa do estado de saúde do Rei Luís I de Portugal, primo e o primeiro

pretendente à casamento da Princesa Isabel, que estava entre a vida e a morte provocou o seu adiamento. Desta forma, o quando da notícia da chegada próxima do navio chileno *Almirante Cochrane* no Brasil, remarcou-se a data do Baile para o dia 09 de novembro. Porém, o prognóstico não foi acertado.

A vida musical do império foi encerrada ao mesmo tempo em que o próprio império chegou ao fim: no Baile da Ilha Fiscal ao som de duas orquestras que animavam a grande festa luxuosa com a presença de pessoas distintas e bem nascidas.

FINALE

Ao finalizar esta pesquisa volto ao ponto de partida. Investigar o processo de formação musical do Rio de Janeiro oitocentista na perspectiva da utilização da música como instrumento de reprodução do poder monárquico sinaliza a volta ao passado na tentativa de iluminar a compreensão do presente, em uma perspectiva do passado que não passou.

A experiência da pesquisa não pode ser revelada na intensidade vivenciada pela linguagem escrita. A dificuldade de reconstituir o passado, tarefa esta que sempre será relativa, considerando-se que uma pesquisa tem como característica a incompletude, em decorrência dos limites impostos pelo tempo e pelo recorte dado ao trabalho. Desta forma, investigar o campo musical do Rio de Janeiro oitocentistas e os processos de formação dele decorrentes, buscando apreender o pensamento e as práticas musicais deste contexto específico, constituiu-se em um desafio.

O percurso inesperado que me levou ao encontro com a Dinastia Bragantina foi iniciado pelo desejo de conhecer mais profundamente o campo de formação musical brasileiro anterior ao que vivo, quais eram os usos e as funções da música, a etiqueta, os códigos de conduta, as cerimônias, os processos de distinção e reconhecimento para além da crença do dom musical inato, ainda presentes na contemporaneidade.

As raízes históricas que permeiam a formação cultural e musical brasileira são profundas. A partir da análise dos dados coletados nos diversos acervos, nas visitas *in loco* nas ambiências dos Bragança, tanto no Rio de Janeiro quanto em Portugal, na literatura inventariada, a opção por retroceder a investigação ao contexto histórico português anterior a chegada da corte portuguesa ao Brasil possibilitou o desvelar de vários processos sociais e culturais que permanecem presentes na sociedade brasileira, por vezes explícitos, outras de forma ocultada. Na busca de compreender como se deu o encontro da família real portuguesa com seus vassallos na colônia brasileira, e deste, como e por que frutificaram os variados investimentos no campo de produção musical no Rio de Janeiro a fim de atender às necessidades do corte recém instalada, a construção do conceito *habitus cortesão bragantino* foi sendo delineada. A cultura cortesã, e em especial a portuguesa, foi apresentada como o fio condutor dos processos de hierarquização, de distinção, de consagração e de controle, tornando-se arbitrário cultural e por consequência, instrumento de exclusão social.

A música fazia parte do cotidiano dos membros da Casa Bragantina desde os primeiros Duques de Bragança. A partir do Reinado de D. João V, o Magnânimo, considerado o *Rei Sol*

português, iniciei a investigação dos processos de investimentos (Apêndice 2) no campo de produção musical português que, assim como ocorreu no Rio de Janeiro oitocentista, Portugal desejou *civilizar-se*. Naquele momento, o Império Ultramarino português estava presente em variados continentes pelo mundo, mas faltava uma maior conexão com outras cortes para seu fortalecimento político no cenário europeu. Para tanto, Portugal deveria voltar-se para os valores e para a cultura que permeava outros reinos considerados mais avançados, tendo como modelo preponderante o francês. Era necessário estar a “altura” das demais cortes europeias. A Coroa Portuguesa investiu todos os aparatos para construir uma corte digna dos padrões mais elevados. O *modus operandi* de investimento em música do poder régio bragantino ao longo do século XVIII em Portugal se deu por meio de construção ou reformas nas estruturas físicas, na importação de músicos estrangeiros, sobretudo os italianos e na criação e/ou fomento de estruturas pedagógicas para a formação de músicos portugueses.

A utilização do cerimonial tornou-se obrigatório para a demonstração pública do poder monárquico e por consequência o seu fortalecimento. A magnificência e o esplendor da tradição monárquica eram demonstrados por intermédio dos rituais com etiqueta própria e luxo condizente com o brilho e o poder régio. A vida pessoal dos monarcas se confundiam com a coisa pública, quando datas corriqueiras como aniversários, casamentos, nascimentos, exéquias eram “comemorados” ou “sentidos” por todos da corte e do reino.

No contexto do Rio de Janeiro oitocentista, o Período Joanino é marcado pela profunda transformação na cidade. A **Formação da Cena Musical** iniciada nos investimentos na estrutura - na Real Capela, a contratação dos músicos sobretudo àqueles que já prestavam serviços para a Corte Portuguesa ou os que foram atraídos pela aventura do Novo Mundo, bem como, a compra de instrumentos musicais e outros materiais necessários para que a "melhor música" pudesse ser executada foram assegurados. Na esfera profana, os investimentos no Real Teatro São João e os incentivos aos empresários musicais foram fundamentais na criação da cena operística na Corte Tropical. Desta forma, D. João VI determinou as condições materiais para a criação de um novo campo musical, ou seja, outorgou seu capital cultural em estado objetivado (BOURDIEU, 2013c) com destinação específica, de reforço da sua imagem como soberano, reproduzindo do poder monárquico de acordo com os preceitos da Casa Bragantina.

A presença de músicos europeus nas atividades musicais do Rio de Janeiro resultou na mudança étnica, conseqüentemente do *status* social da profissão de músico. Até 1808 os negros e os mulatos eram dominantes no campo musical fluminense, aos poucos deram seus lugares aos “músicos importados” nos eventos oficiais na capital fluminense. No período

anterior, por vezes acontecia a participação de músicos brancos geralmente estrangeiros e ligados às funções eclesiásticas, já que as elites brancas da colônia não consideravam os trabalhos artísticos e musicais uma forma digna de sustento, como lembra Budasz (2008), assim, era prerrogativa dos músicos negros o desempenho dos serviços musicais, tanto nas igrejas quanto nas bandas musicais. Igualmente, outras atividades ligadas as belas-artes eram realizadas por pessoas pertencentes as classes sociais baixas - negros escravizados, pardos e mestiços, sendo este quadro no que tange aos músicos modificado com a transferência da corte para a cidade.

O domínio do campo musical do Rio de Janeiro oitocentista foi exercido pelos músicos distinguidos e consagrados pelos monarcas. As estratégias dos agentes para o fortalecimento no campo de produção musical fluminense passava pelos esforços destes agentes na melhor prestação de serviços musicais como um “bom vassalo”, como a composição de “grandes obras”, nas reverências explícitas das obras dedicadas aos monarcas, enfim, na produção da “melhor música” para o engrandecimento do reino.

As disputas entre os agentes para a criação e a manutenção de seu espaço de trabalho em busca de distinção e posição social pode ser vista na relação Padre José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal, sobretudo no período joanino. A partir da chegada do mestre de capela português em solo português, de certa forma, o colocou no centro da produção musical ligada à família real não somente pelo mérito musical, mas pelo *status* de ser músico europeu, viajado, renomado em toda a Europa. Já José Maurício Nunes Garcia, mestre de capela mulato da Catedral do Rio, depois do estabelecimento da família real continuou extremamente ativo na Real/Imperial Capela, sendo inclusive distinguido pelo monarca com o título de Cavaleiro da Ordem de Cristo, mas por contingências de hierarquia social ficou abaixo do colega europeu, não no que diz respeito a sua obra, mas referente a posição de destaque na condução das principais cerimônias reais, como foi demonstrado pela exposição do noticiário coevo. Apesar de todo o apreço de D. João VI pelo mestre brasileiro, a origem humilde e o “defeito de cor” eram impeditivos para que ele ocupasse o lugar de destaque principal dentre os músicos da corte. Porém, o legado de Padre José Maurício é inegável com a principal figura musical de seu tempo no contexto brasileiro. Além do exercício como Mestre de Capela, foi um dos fundadores da Irmandade Santa Cecília e como compositor escreveu mais de duas centenas de obras de variadas formas e gêneros como destacou Mattos (1970) no Catálogo Temático dedicados às suas obras; como professor público de música tinha o curso mais frequentado e consagrado como o “melhor curso do Rio de Janeiro”, sendo responsável pela formação de diversos

músicos, inclusive aqueles primeiros que fundariam o Imperial Conservatório do Rio de Janeiro. No sub-campo do ensino musical, padre José Maurício foi o elo de transição entre o ensino praticado pelo seu mestre Salvador José ainda no século XVIII - que trazia a tradição do barroco tardio e o proto classicismo (MARIZ, 2008), mas também, utilizava como referência o repertório apresentado pelo Seminário da Patriarcal (ANDRADE, 1967a), confirmado via comparação da lista de músicas relacionadas no Inventário do Seminário da Patriarcal e da relação de partituras do seu inventário no item 1.3 - com a construção do seu próprio método *Compêndio de música e método de pianoforte* (1821), o que levou seus discípulos a terem condições de implantação do modelo conservatorial. Seu discípulo mais ilustre, Francisco Manoel da Silva se tornou um agente dominante no campo de produção musical do Rio de Janeiro a partir da década de 30 até sua morte em 1865. Curiosamente, é no ano de 1830 que Marcos Portugal e padre José Maurício falecem e de certa forma, deram lugar de protagonismo à nova geração.

Francisco Manoel além de participar da criação e presidir as atividades de duas das principais sociedades musicais do período e mais próximas ao centro de poder, a Philarmonica e a Musical, que estiveram presentes nas principais cerimônias ligadas aos soberanos, sendo a segunda responsável pela criação do Imperial Conservatório como apontei. Como compositor, foi responsável pela criação de vários hinos, dentre eles, o Hino Nacional Brasileiro. Foi professor do Colégio Pedro II e como diretor do Conservatório de Música se tornou um dos agentes que, por meio da permissão e consagração por diversos meios e honrarias proporcionados pelo governo regencial e posteriormente por D. Pedro II que lhe outorgou o direito de consagrar, passou a igualmente a ter o poder de consagração de outros agentes, sobretudo professores e alunos da instituição, por meio de indicações à premiações, à pensões e aos prêmios viagens. Igualmente, Carlos Gomes, indicado por Francisco Manoel ao Prêmio Viagem se tornou dominante no campo de produção musical à sua época, tendo a ópera *O Guarani*, símbolo musical do nacional, em um movimento de gerações que era estabelecido via pertencimento ou ligações aos grupos e/ou agentes dominantes.

O aumento gradativo da atividade musical profana ao longo do século XIX incidiu na renovação de repertório e em novos espaços de fruição. Da Ópera como gênero preferido que salientasse o gosto aristocrático proveniente da prática musical cortesã e o teatro como *locus* de ver e se visto, o preferido para demonstração pública do poder monárquico e para que os cortesãos ratificassem a sua lealdade para com o monarca e sua família, aos outros ambientes que passaram a atrair às atenções e a frequência do público, o Rio de Janeiro *civiliza-se*. Os

processos de distinção e consagração eram exercidos pelo próprio monarca que pessoalmente cuidava das contratações e por vezes pagava pensões por sua lealdade e serviços prestados. Já no período posterior, os Imperadores dividiram o poder de consagração com os críticos musicais e com os professores que ajudavam a formar a opinião pública.

Do estado como principal mecenas para a crescente participação da sociedade civil a partir dos anos 30 com a diversificação do campo de trabalho do âmbito musical - profusão de lojas de instrumentos e partituras, movidos pelas redes de sociabilidade, formadas pelos “novos ricos” e “pessoas de bem” ávidas por investir em uma estrutura adequada para receber seus convidados para saraus, recitais e bailes no seu ambiente doméstico, onde o piano, as partituras e músicos não poderiam faltar. Desta forma, a manutenção da estrutura social das casas e linhagens é dissimulada pelo domínio dos códigos da cultura erudita, que são “quase reveladas” nos termos “ter berço”, “vem de família”, *pedigree*, entre outros.

Os comportamentos e hábitos se modificaram nos variados aspectos: na moda, na etiqueta, no divertimento, moldando a sociedade de acordo com a conveniência da classe dominante, transformando não somente as práticas musicais, mas o gosto. A influência da cultura francesa nos comportamentos e nos modos de vida propiciou um afrancesamento da elite fluminense, desejosa por instrução e recreio, dando a sensação que aquela sociedade sempre havia experienciado tais práticas do velho continente. A proliferação das sociedades musicais e dos *clubs* mais restritos garantiram a fruição e a prática musical como forma de sociabilização e distinção. Os jornais e periódicos traziam “conceitos de uma boa conduta para viver em sociedade”, onde as três palavras recorrentes nas publicações eram “sociedade, civilidade e cultura”, termos estes que significavam *status* e credibilidade, como assinala Monteiro (2008).

A **Formação do Gosto Musical** se dava a partir da frequência a concertos e aos recitais, que tinha a música considerada erudita como arbitrário cultural e seu modelo de excelência, aliada às leituras de artigos de personalidades intelectuais formaram a crítica musical com coberturas especializadas das temporadas líricas. A presença de novos gêneros musicais, mas também pelos preferidos trazidos pela “boa sociedade”, era um diferencial que distinguia aqueles cujo gosto era “elegante” e “moderno”, em sintonia com o que preconizava os conceitos de civilização provenientes, sobretudo, do gosto ditado pelos membros da monarquia ou pelos intelectuais e pelos estrangeiros que viviam na corte em sintonia com os modos de vida europeus.

A atuação estatal como empregador de músicos e não somente como Mecenaz iniciou o processo de **Formação do Campo de Trabalho Profissional dos músicos**, que incrementou o Trabalho Musical. À vista disto, aos poucos a centralidade dos mestres de capela foi dando lugar a outros agentes, com os processos de laicização das atividades artísticas e musicais. Desta maneira, o fortalecimento de novos agentes como os professores autônomos ou das academias e das sociedades musicais, os empresários e os comerciantes, entre outros, possibilitou o desenvolvimento do trabalho profissional no campo de produção da música. O ofício musical saiu da esfera do artesão e passa para a do artista (ELIAS, 1995).

O campo musical do Rio de Janeiro oitocentista é permeado pela proliferação das famílias musicais: os Portugal, os Mazziotti, os Fasciotti, os Tani, os Herédia, os Todi, dentre tantos outros, demonstraram a força do capital cultural herdado. As famílias de músicos dominavam a cena musical fluminense evidenciando os modos de construção social dos dons e a distribuição dos postos de trabalho de certa forma seguindo a tradição da hereditariedade de forma ocultada. O domínio das famílias musicais, como estratégia de permanência daquelas famílias em um campo de trabalho específico. Como nos lembra Miceli (2001) quando pesquisou sobre a atuação dos intelectuais brasileiros pertencentes a classe dirigente e observou que as possibilidades de acesso às profissões ligadas à intelectualidade continuava a depender das estratégias de reconversão de suas famílias, que se empenham em transmitir o capital social e cultural à seus herdeiros, apesar das variáveis de cada contexto histórico. De forma análoga, posso afirmar que as famílias musicais presentes no campo de produção musical do Rio de Janeiro oitocentista se empenhavam para se estabelecerem próximas ao centro de poder como estratégia de sobrevivência ou domínio. Assim os processos de acumulação e reprodução do capital cultural herdado, no caso específico, a prática e o conhecimento musical eram repassados para as novas gerações.

Da antiga estratégia de conversão religiosa como forma de distinção para aqueles pertencentes as classes subalternas e estigmatizadas, apesar de vida conjugal conhecida para muitos mulatos significava o embranquecimento (GIRON, 2014) aos novos meios de adentrar à “boa sociedade”, novos processos de distinção foram estabelecidos por meio da profissão acadêmica já que os professores como agentes que tinham como missão instruir à juventude para a civilização e o progresso e que não raro recebiam títulos nobiliárquicos pelos serviços prestados à “nação”, ou mesmo, ser portador do diploma do Imperial Conservatório já trazia notoriedade e novas oportunidades de ascensão. Assim, o diploma como o novo capital em estado institucionalizado torna-se pré-requisito para a atuação nas instituições que aos poucos

vai desvalorizando a figura do músico prático. Porém, entrar para a “boa sociedade” não era determinado somente por critérios objetivos, como a formação acadêmica ou o recebimento de distinções como os títulos nobiliárquicos, mas sim, os subjetivos: ser reconhecido pelos seus pares, ou seja, a opinião social daquele círculo fechado era a chave que abriria o portal para novas esferas de consagração.

O processo de institucionalização garantiu a criação de uma nova lógica do campo de produção musical pelo acesso, que por meio da concorrência entre os agentes investidos no “jogo”, a partir da perspectiva bourdiesiana, a *illusio* reproduz incessantemente o interesse pelo jogo e a crença no valor daquilo que está em jogo. O alargamento do acesso à formação musical especializada por meio do Imperial Conservatório e Ópera Nacional, acirrou a disputa por oportunidades e melhores posições dentro das instituições, de acordo com as “regras do jogo”. Por outro lado, a utilização das artes e da música para fabricação de uma estética que deveria refletir os valores e os símbolos da nação, passou a exercer a função de reforço ao poder monárquico. Porém, a dificuldade dos acadêmicos em romper com a cultura européia, e o desejo de pertencimento à uma “elite” cultural local mas também “universal, ou seja, o reconhecimento também “no estrangeiro” era importante para que os agentes fossem fortalecidos no âmbito nacional. Desta forma, estéticas musicais que remetessem os elementos “genuínos” na busca de uma identidade nacional ainda permaneceriam sendo o foco das discussões das décadas seguintes, como ocorreu com a geração de artistas e intelectuais modernistas que teve nos eventos de 1922 um novo impulso para as discussões sobre a cultura e a música brasileira que ainda permanecem presentes.

A construção simbólica do Império Brasileiro pela música se deu não somente por meio da composição de obras cuja temática nacional era forçosa, mas também nas grandes aglomerações musicais de estudantes, professores e membros das sociedades musicais, nas principais cerimônias e atos oficiais como forma de garantir não somente a pompa, mas também, o apoio ao regime e ao monarca tropical.

O *habitus cortesão bragantino* foi se ressignificando de acordo com os contextos históricos e com a sociedade. Se o período joanino foi estrutura estruturante do campo de produção musical do Rio de Janeiro, ainda muito voltada para a tradição religiosa e iniciando uma cena operística, valores e gostos aristocráticos, no Império a busca de elementos culturais locais aliados ao sentimento de pertencimento a uma nação civilizada coexistiram, a partir de valores e gostos mais burgueses que incidiram na ampliação do campo formativo musical, sobretudo em ambientes privados.

A Dinastia Bragantina diferentemente da francesa - alicerçada na inacessibilidade do rei onde o investimento na sua contemplação e veneração dos simples atos e exposição de atividades cotidianas da vida privada colocados de forma pública - buscava não expor a sua vida privada, mas tinha na acessibilidade dos monarcas uma característica marcante: quando D. José I de Portugal foi ao encontro de sua amante Teresa de Távora sozinho sendo surpreendido com um ataque contra a sua vida, ou D. Pedro I do Brasil que costumava andar a cavalo sozinho pelas ruas do Rio ou se misturar ao povo, ou ainda, D. Pedro II que atendia a todos e se apreciava estar entre os alunos e os professores do Colégio de D. Pedro II ou entre os intelectuais do IHGB. E foi justamente essa acessibilidade e a simplicidade do monarca que ao abolir rituais, como o ritual beija mão, permitir o afrouxamento dos cerimoniais, não frequentar as óperas no Teatro São Pedro de Alcântara, distanciar do espaço político e público na dedicação às viagens longas, aliadas à liberdade de imprensa que atacava o seu modo de vida no despojamento das roupas, no Palácio por reformar e na sua insistência em viver entre livros e o conhecimento, desgastaram a imagem de D. Pedro II. O Monarca Tropical quando trocou a coroa e passou usar a cartola se transfigurando no Monarca Cidadão (SCHWARCZ, 2016), abandonou os símbolos que fabricaram o Império Tropical, perdendo a aura do soberano.

No momento de "cerrar as cortinas" posso afirmar que descobri um vasto campo de pesquisa em aberto. Ainda há muitas questões a serem respondidas, dado o curto período de pesquisa para a elaboração de uma tese e a grande quantidade de informações a serem processadas. O contexto musical lusobrasileiro ainda é pouco explorado pelos investigadores, sobretudo os brasileiros. A força deste *habitus cortesão bragantino*, aliado aos outros trazidos pelos diferentes grupos culturais que formam a cultura brasileira, ainda repercute em nos dias atuais pela sua composição no *habitus musical brasileiro*, que carece de investigação.

Igualmente, as relações entre música e poder, os processos de distinção e consagração no campo de produção musical, as estratégias de inserção do músico no campo profissional, a atividade musical como ascensão/mobilidade social e o processo de institucionalização do ensino musical brasileiro no contexto do século XIX são objetos pouco explorados e que merecem atenção dos pesquisadores. O estranhamento do passado, a dificuldade em trabalhar com documentos e com acervos são pontos a serem enfrentados. É preciso ter coragem para desvelar o que está oculto. E que venham novos desafios!

REFERÊNCIAS

Manuscritos

BRASIL. *Estatutos da Santa Igreja Cathedral e Capella Real do Rio de Janeiro* (Manuscrito). Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Código II - 34, 17, 27.

BRASIL. *Preparativos no Rio de Janeiro para receber a família real*. Acervo Biblioteca Nacional do Brasil. Rio de Janeiro. Objeto Digital: mss1195324. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1195324/mss1195324.pdf. Acesso em: 17 ago. 2017.

D. PEDRO II, Carta de 23 de fevereiro de 1866. Disponível em: <http://200.159.250.2:10358/handle/acervo/8039>. Acesso em: 21 jul. 2018.

D. PEDRO II, Carta 9 de setembro de 1876. <http://200.159.250.2:10358/handle/acervo/8860>. Disponível em: Acesso em: 21 jul. 2018.

D. PEDRO II, Carta 17 de setembro de 1876. Disponível em: <http://200.159.250.2:10358/handle/acervo/8855>. Acesso em: 21 jul. 2018.

D. PEDRO II, Carta 18 de agosto de 1879. Disponível em: <http://200.159.250.2:10358/handle/acervo/8902>. Acesso em: 21 jul. 2018.

D. PEDRO II, Carta de 09 de novembro de 1879. Disponível em: <http://200.159.250.2:10358/handle/acervo/8950>. Acesso em: 21 jul. 2018.

PORTUGAL. *Estatutos do Real Seminário da Santa Igreja Patriarchal* (1764). Biblioteca Nacional de Portugal (manuscrito) BNP - 3693.

PORTUGAL. *Relação dos solfejos e musicas que faltam*. Real Seminário da Santa Igreja Patriarchal. Biblioteca Nacional de Portugal (Manuscrito) M.M. 4987 - BNP

VEIGA, Evaristo da. *Hino Constitucional Brasiliense*. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss_I_07_15_020/mss_I_07_15_020.pdf. Acesso em: 21 jul. 2018.

Legislação

BRASIL. *Carta Régia de 28 de janeiro de 1808*. Abre os portos do Brazil ao commercio directo estrangeiro com excepção dos generos estancados. Disponível em: http://www2.camara.leg.br/legin/fed/carreg_sn/antioresa1824/cartaregia-35757-28-janeiro-1808-539177-publicacaooriginal-37144-pe.html. Acesso em: 02 mar. 2018.

BRASIL. *Decreto de 28 de maio de 1810*. Permite que se erija um theatro nesta Capital. In: *Collecção das Leis do Brasil de 1810*. Parte I. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891, p.112-

113. Disponível em: <http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/18325>. Acesso em: 12 fev. 2018.

BRASIL. *Decreto de 18 de setembro de 1822*. Determina o tope Nacional Brasiliense, e a legenda dos patriotas do Brasil. In: *Collecção das Leis do Império do Brasil de 1822. Parte II*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891, p.47. Disponível em: <http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/18337>. Acesso em: 10 jun. 2018.

BRASIL. *Decreto de 18 de setembro de 1822*. Dá ai Brazil um escudo de Armas. In: *Collecção das Leis do Império do Brasil de 1822. Parte II*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1842, p.47. Disponível em: <http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/18337>. Acesso em: 10 jun. 2018.

BRASIL. *Decreto de 26 de dezembro de 1822*. Encarrega o Banco do Brazil de formar o plano de uma loteria, para com o benefício della auxiliar as despesas do Theatro de S. João. In: *Collecção das Leis do Império do Brasil de 1822. Parte II*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1842, p.105-106. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio/colecao2.html>. Acesso em: 10 jul. 2018.

BRASIL. *Decreto de 26 de agosto de 1824*. Sobre a concessão de loterias e outros favores para edificação do teatro desta capital. In: *Collecção das Leis do Império do Brasil de 1824. Parte 2ª*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1886, p. 54-55. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio/colecao2.html>. Acesso em: 10 jul. 2018.

BRASIL. *Decreto de 15 de setembro de 1824*. Concede ao theatro que o Coronel Fernando José de Almeida esta reedificando nesta cidade, o título de Imperial Teatro de S. Pedro de Alcantara. In: *Collecção das Leis do Império do Brasil de 1824. Parte 2ª*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1886, p. 63-64. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio/colecao2.html>. Acesso em: 10 jul. 2018.

BRASIL. *Decreto de 2 de Dezembro de 1837*. Convertendo o Seminario de S. Joaquim em collegio de instrucção secundaria, com a denominação de Collegio de Pedro II, e outras disposições. In: *Collecção das Leis do Império do Brasil de 1857. Parte II*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1861, p.59-61. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio/colecao3.html>. Acesso em: 15 jul. 2018.

BRASIL. *Decreto imperial n. 238 de 27 de novembro de 1841*. In: *Collecção das Leis do Império do Brasil de 1841. Tomo IV Parte I*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1842, p.63. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio/colecao4.html>. Acesso em: 10 abr. 2018.

BRASIL. *Expediente da Sessão em 23 de junho de 1841*. In: *Coleção de Anais da Câmara dos Deputados*, p. 645. Disponível em: <http://imagem.camara.gov.br/diarios.asp?selCodColecaoCsv=A>. Acesso em: 15 jul. 2018.

BRASIL. *Decreto imperial n. 496 de 21 de janeiro de 1847*. Estabelece as bases, segundo os quaes se deve fundar nesta Côrte hum Conservatorio de Musica, na Conformidade do Decreto N.º 238 de 27 de Novembro de 1841. Disponível em:

<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-496-21-janeiro-1847-560284-publicacaooriginal-83004-pe.html>. Acesso em: 10 abr. 2018.

BRASIL. *Decreto imperial n.1542 de 23 de janeiro de 1855*. Dá nova organização ao Conservatório de Música. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio/colecao5.html>. Acesso em: 10 abr. 2018.

BRASIL. *Relatório do Ministério do Império do ano de 1863 apresentado á Assembléia Geral Legislativa na 1ª Sessão da 12ª Legislatura*. Publicado em 1863. Disponível: http://memoria.bn.br/pdf/720968/per720968_1863_00002.pdf. Acesso em: 10 jul. 2018.

FRANÇA. Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão de 1789. Disponível em http://www.conseil-constitutionnel.fr/conseil-constitutionnel/root/bank_mm/portugais/constitution_portugais.pdf. Acesso em 18/08/2017.

Jornais e Periódicos

A MARMOTA. 23 de setembro de 1859. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/706922/302>. Acesso em: 17 jul. 2018.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 31 de março de 1862. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/094170_02/15544. Acesso em: 17 jul. 2018.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. 5 de setembro de 1943. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/093718_02/15301. Acesso em: 17 jul. 2018.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. 19 de julho de 1841. Edição 157. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/24242. Acesso em: 20 jun. 2018.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 10 de novembro de 1861. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_02/14997. Acesso em: 27 jun. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 9 de março de 1811. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=749664&pagfis=1472> . Acesso em: 26 fev. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 24 de julho de 1811. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=749664&pagfis=1684>. Acesso em: 26 fev. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 06 de novembro de 1811. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=749664&pagfis=1821>. Acesso em: 26 fev. 2018.

GAZETA EXTRAORDINÁRIA DO RIO DE JANEIRO. 19 de dezembro de 1811. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749664&PagFis=1552&Pesq=Cerimonia>. Acesso em: 21 mar. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 11 de janeiro de 1812. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=749664&pagfis=1895> Acesso em: 26 fev. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 5 de fevereiro de 1812. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=749664&pagfis=1930>. Acesso em: 27 fev. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 6 de maio de 1812. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=749664&pagfis=2042>. Acesso em: 27 fev. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 01 de julho de 1812. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749664&PagFis=2113&Pesq=Cerimonia>. Acesso em: 21 mar. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 15 de agosto de 1812. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/749664/2173?pesq=Cerimonia> Acesso em: 21 mar. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 2 de janeiro de 1813. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=749664&pagfis=2358>. Acesso em: 27 fev. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 30 de janeiro de 1813. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=749664&pagfis=2398>. Acesso em: 27 fev. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 17 de março de 1813. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=749664&pagfis=2466>. Acesso em: 27 fev. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 22 de maio de 1813. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=749664&PagFis=2550&Pesq=Cerimonia>. Acesso em: 21 mar. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 04 de setembro de 1813. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=749664&pagfis=2677>. Acesso em: 27 fev. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 11 de setembro de 1813. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=749664&pagfis=2689>. Acesso em: 27 fev. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 16 de outubro de 1813. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=749664&pagfis=2740>. Acesso em: 27 fev. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 18 de fevereiro de 1815. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/749664/3392>. Acesso em: 21 mar. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 27 de março de 1816. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=749664&PagFis=3988&Pesq=Cerimonia>. Acesso em: 22 mar. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 01 de junho de 1816. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/749664/4071>. Acesso em: 22 mar. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 29 de junho de 1816. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/749664/4104>. Acesso em: 22 mar. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 06 de julho de 1816. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/749664/4111>. Acesso em: 22 mar. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 24 de julho de 1816. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/749664/4131>. Acesso em: 22 mar. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 07 de agosto de 1816. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/749664/4146>. Acesso em: 22 mar. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 10 de agosto de 1816. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/749664/4151>. Acesso em: 22 mar. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 28 de maio de 1817. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=749664&pagfis=4492>. Acesso em: 20 mai. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 30 de julho de 1817. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/749664/4570>. Acesso em: 20 mai. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 12 de novembro de 1817. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749664&PagFis=4695&Pesq=opera>. Acesso em: 20 mai. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 07 de fevereiro de 1818. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/749664/4831>. Acesso em: 24 mai. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 16 de fevereiro de 1818. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/749664/4858>. Acesso em: 24 mai. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 25 de abril de 1818. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/749664/4951>. Acesso em: 20 mai. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 15 de maio de 1818. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/749664/4975>. Acesso em: 24 mai. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 13 de junho de 1818. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/749664/5018>. Acesso em: 20 mai. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 31 de março de 1819. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/749664/6322>. Acesso em: 27 mar. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 5 de maio de 1819. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/749664/5415>. Acesso em: 27 mar. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 22 de maio de 1819. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/749664/5443>. Acesso em: 27 mar. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 31 de março de 1821. Disponível: <http://memoria.bn.br/DocReader/749664/6322>. Acesso em: 27 mar. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 16 de maio de 1821. Disponível: <http://memoria.bn.br/DocReader/749664/6402>. Acesso em: 12 jun. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 27 de setembro de 1821. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/749664/6714>. Acesso em: 27 mar. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 16 de outubro de 1821. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/749664/6757>. Acesso em: 03 fev. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 24 de setembro de 1822. Disponível: <http://memoria.bn.br/docreader/749664/7518>. Acesso em: 22 jun. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 26 de setembro de 1822. Disponível: <http://memoria.bn.br/docreader/749664/7519>. Acesso em: 22 jun. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 22 de outubro de 1822. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/749664/7571>. Acesso em: 14 abr. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 16 de novembro de 1822. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/749664/7620>. Acesso em: 22 jun. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 03 de dezembro de 1822. Suplemento n. 145. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/749664/7667>. Acesso em: 22 jun. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 07 de dezembro de 1822. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/749664/7677>. Acesso em: 03 fev. 2018.

IMPÉRIO DO BRASIL: DIÁRIO FLUMINENSE. 23 de janeiro de 1826. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/706744/1246>. Acesso em: 20 jul. 2018.

JORNAL DO COMMERCIO. 1º de outubro de 1831. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_02/2062. Acesso em: 24 jun. 2018.

JORNAL DO COMMERCIO. 3 de outubro de 1831. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_02/2066. Acesso em: 24 jun. 2018.

JORNAL DO COMMÉRCIO. 18 de fevereiro de 1840. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_03/184. Acesso em: 24 jun. 2018.

JORNAL DO COMMÉRCIO. 10 de março de 1840. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_03/265. Acesso em: 24 jun. 2018.

JORNAL DO COMMÉRCIO. 20 de julho de 1841. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_03/2100. Acesso em: 24 jun. 2018.

JORNAL DO COMMERCIO. 25 de julho de 1841. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_03/2117. Acesso em: 24 jun. 2018.

JORNAL DO COMMERCIO. 7 a 9 de setembro de 1841. n. 229. Ano XVI. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_03/2291. Acesso em: 24 jun. 2018.

O ESPELHO. de 18 de outubro de 1822. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=700916&pasta=ano%20182&pesq=Companhia%20Italiana>. Acesso em: 20 mai. 2018.

Teses e Dissertações

ARANHA, Raquel da Silva. *A Dança na Corte e os Balés nas Óperas de Portugal no século XVIII: aspectos da presença de elementos franceses no ambiente cultural português*. 2010. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas. Defesa em: 2010.

AUGUSTO, Antonio José. *A Questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914)*. 2008. Tese (Doutorado em História Social). UFRJ. Rio de Janeiro. Defesa em: abril. 2008.

BAIRRAL, Adeilton. *A prática da notação musical antiga no Brasil: evidência da presença da episteme da similitude no século XIX*. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

CARNEIRO, Gyovana de Castro. *A Prática do Piano a Quatro Mãos no Brasil de 1808 a 1889*. 2016. Tese (Doutorado em Ciências Musicais). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Defesa em: Jun. 2016.

CARVALHO, Pedro Paes de. *Ao ilustrado público, o saxofone: Introdução e desenvolvimento do instrumento no Brasil Imperial*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, UFRJ, 2015.

CASTAGNA, Paulo. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. 2000. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP - Universidade de São Paulo. São Paulo. 2000. 3v.

_____. *Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII*. 1991. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 1991. 3 v.

CASTRO, Renato Moreira Varoni de. *Os caminhos da viola no Rio de Janeiro do século XIX*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

CRUVINEL, Flavia Maria. *Efeitos do Ensino Coletivo na Iniciação Instrumental de Cordas: A Educação Musical como meio de transformação social*. 217p. Goiânia: Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás. Goiânia. Defesa em: 28 abr. 2003. 2 V.

DANTAS, Regina Maria Macedo Costa. *A Casa do Imperador*. Do Paço de São Cristóvão ao Museu Nacional. Dissertação (Mestrado em Memória Social)- Programa de Pós-graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

FERREIRA, Liliane Carneiro dos Santos. *Cenários da Ópera na Imprensa Carioca: Cultura, Processo Civilizador e Sociedade na Belle Époque (1889-1914)*. 2017. Tese (Doutorado em História). Universidade de Brasília. Brasília. Defesa em: 2017.

GALLASCH, Aline. *A cenografia e a ópera em Portugal no século XVIII: teatros régios, 1750 – 1793*. 2012. Tese (Doutorado). Universidade de Évora. Portugal, 2012.

GARCIA, Gilberto Vieira. *"Tão sublime como encantadora Arte": as aulas e os "mestres" de música no Imperial Collegio de Pedro II (1838-1858)*. 106p . Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós Graduação em Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Defesa em: abr. 2014.

GARCIA, Gilberto Vieira. *"Música: o Estudo, o Ensino, a Docência, entre formuladores e mestres (Rio de Janeiro (1838-1899))*. 205f . Rio de Janeiro: Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós Graduação em Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Defesa em: 20 fev. 2018

JARDIM, Vera Lúcia Gomes. *Da arte à educação: A música nas escolas públicas 1838 – 1971*. 2008. Tese (Doutorado em Educação). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. 2008.

LEEUWEN, Alexandra van. *A cantora Joaquina Lapinha: sua contribuição para o repertório de soprano coloratura no período colonial brasileiro*. 2009. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas/Instituto de Artes. 2009.

MACHADO NETO, Diósnio. *Administrando a festa: Música e Iluminismo no Brasil Colonial*. 2008. Tese (Doutorado em Musicologia). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. 2008.

MELO, Daiana de Oliveira. *Aspectos técnico-vocais e interpretativos do Bel Canto do século XIX presentes nas Sei Ariette, Op. 95, de Mauro Giuliani [manuscrito]*. 2015. Dissertação

(mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

PAZ, Ana Luísa Fernandes. *Ensino da Música em Portugal (1868-1930): uma história de pedagogia e do imaginário musical*. 2014. Tese (Doutorado em Educação). Universidade de Lisboa. 2014.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. *Ensino Superior e as Licenciaturas em Música (Pós-Diretrizes Curriculares Nacionais 2004): Um retrato do habitus conservatorial nos documentos curriculares*. 2012. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Mato Grosso de Sul. Campo Grande. 2012.

SARTORI, Vilmar. *Banda Ítalo-Brasileira/Carlos Gomes: história e memória de uma corporação musical centenária na cidade de Campinas*. 2013. Dissertação (Mestrado). Unicamp. Campinas. Defesa em: 23 mai. 2013.

SILVA, Janaina Giroto. *O Florão mais belo do Brasil: o Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro/1841-1865*. 2007. Dissertação (Mestrado em História Social). UFRJ. Rio de Janeiro. 2007.

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. *Paixões em Cena: A Semana Santa na Cidade de Goiás (Século XIX)*. Tese de Doutorado: Brasília: Instituto de Ciências Humanas - Departamento de História - Universidade de Brasília, 2007.

_____. *A Era dos Barracões: uma abordagem histórico-social da ópera em Pirenópolis – século XIX*. Goiânia: Dissertação de Mestrado-UFG, 1998.

Bibliografia

ABREU, Laura Maria Neves de. Grandjean de Montigny: um arquiteto francês na corte dos trópicos. In: XEXÉO, P. M. C; ABREU, L. M. N. de; DIAS, M. G. *Missão Artística Francesa Coleção Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 2007, p. 23-27.

ALBUQUERQUE, Amarylio de. *Ouviram do Ipiranga; vida de Francisco Manuel da Silva*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1959.

ALBUQUERQUE, Luiz Botelho. Prefácio. In: ALBUQUERQUE, Luiz Botelho; ROGÉRIO, Pedro (Orgs.). *Educação Musical: campos de pesquisa, formação e experiências*. Fortaleza: Edições UFC, 2012, p.19-27.

ALEGRIA, José Augusto. *História da Escola de Música da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulberkian, 1973.

_____. *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulberkian, 1983.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865. Uma Fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz dos documentos*. Vol.1. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967a.

_____. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865. Uma Fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz dos documentos*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967b.

BALBI, Adrien. *Essai Artistique sur le Royaume du Portugal et Algarves Comparé aux Autres États de L'Europe*. Paris: Rey et Gravier, 1822. Disponível em: <https://archive.org/details/essaistatistique02balbuoft>. Acesso em: 19 de setembro de 2017.

BINDER, Fernando; CASTAGNA, Paulo. Teoria musical no Brasil: 1734-1854. In: *Anais do I Simpósio Latino-americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998, p.198-217.

BINDER, Fernando Pereira. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. 2006. Vol 1.132p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP. São Paulo. 09/2006.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. *A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino*. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014a.

_____. *Os herdeiros: os estudantes e a cultura*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014b.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. 2. ed. rev. São Paulo: Zouk, 2013a.

_____. *A Escola conservadora: as desigualdades frente à escola e à cultura*. In: *Escritos de educação*. NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (orgs.) 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2013b, p.45-88.

_____. *Os três estados do capital cultural*. In: *Escritos de educação*. NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (orgs.) 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2013c.

_____. *Razões Práticas: Sobre a teoria da ação*. 11. ed. Campinas: Papirus Editora, 2011.

_____. *O senso prático*. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

_____. *O Poder do Simbólico*. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. *A Produção da Crença: contribuindo para a economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk, 2002a.

_____. *As regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

_____. Esboço de uma teoria da prática. In: ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. Col. Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1983, p.47-81.

BOURDON, Léon. *Un Français au Brésil à la veille de l'Indépendance: Louis-François de Tollenare (1816-1818)*. In: Caravelle, n°1, 1963. pp. 29-49. Doi : 10.3406/carav.1963.1067 http://www.persee.fr/doc/carav_0184-7694_1963_num_1_1_1067 Acesso em: 20 mar. 2018.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRITO, Manuel Carlos. *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

BRITO, Manuel Carlos de, Cymbron, Luísa. *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

BUDASZ, Rogério. *Teatro e música na América Portuguesa : convenções, repertório, raça, gênero e poder / Rogério Budasz*. – Curitiba : DeArtes – UFPR, 2008.

BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CAMBI, Franco. *História da Pedagogia*. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

CANDÉ, Roland de. *O Convite à Música*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1986.

CARDOSO, André. *A Música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Musica, 2005.

_____. *A Música na Corte de D. João VI: 1808-1821*. São Paulo: Martins, 2008.

CARDOSO, Lino de Almeida. *O Som Social: Música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX)*. São Paulo: Edição do autor, 2011.

CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. 21. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

_____. *A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro das Sombras: a política imperial*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007a.

_____. *D. Pedro II*. 2. ed. São Paulo: Companhia Brasileira, 2007b.

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: Zahar, 2004.

_____. *Santa Cruz: uma paixão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Prefeitura, 2003.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano*. 1. Artes de fazer. 11 edição. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. *A invenção do Cotidiano*. 2. Morar e Cozinhar. 6 edição. Petrópolis: Vozes, 1996.

CHARTIER, Roger. Prefácio. In: ELIAS, Nobert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p.7-25.

_____. *À beira da falésia*. A história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

_____. *A história cultural – entre práticas e representações sociais*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

COELHO, Geraldo Mártires. *O brilho da supernova: a morte bela de Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

COHEN, Abner. *O Homem Bidimensional: a Antropologia do Poder e o Simbolismo em Sociedades Complexas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

CRANMER, David Jonh. *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread*. Dissertação de Doutorado em Musicologia, University of London, 1997.

CRANMER, David. *Peças de um Mosaico: temas da História da Música referentes a Portugal e ao Brasil*. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2017.

CRUVINEL, Flavia Maria. *Educação Musical e Transformação Social: uma experiência com o ensino coletivo de cordas*. Goiânia: Instituto Centro-Brasileiro de Cultura, 2005.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas Ciências Sociais*. 2 ed. Bauru: EDUSC, 2002.

CUNHA, Luiz Antônio. *A universidade Temporã: Da Colônia à Era Vargas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1986.

CUNHA, Mafalda Soares da; Monteiro, Nuno Gonçalo. Aristocracia, Poder e Família em Portugal, séculos XV-XVIII. In: *Sociedade, Família e Poder na Península Ibérica*. Elementos para uma História Comparativa / Sociedad, Familia y Poder en la Península Ibérica. Elementos para una Historia Comparada, Lisboa, Edições Colibri/CIDEHUS – Universidade de Évora/Universidad de Murcia, 2010, pp. 47-75.

DEBRET, Jean Baptiste. *Acclamation de Don Pédro 1er Empereur du Brésil : au camp de Sta. Anna, à Rio de Janeiro*. Frères, Thierry (litografia) [Imagem]. Paris: Paris : Firmin Didot Frères, 1839. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/3619/1/006245-3_IMAGEM_137.jpg. Acesso em: 14 jun. 2018.

DEL PRIORE, Mary. *Historias da Gente Brasileira: Império*. Vol. 2. Rio de Janeiro, LeYa, 2016.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva Dias. *A interiorização da metrópole e os outros*. São Paulo: Alameda, 2005.

DIAS, Mariza Guimarães. O Ensino Oficial de Escultura no Brasil na primeira metade do século XIX. In: XEXÉO, P. M. C; ABREU, L. M. N. de; DIAS, M. G. *Missão Artística Francesa Coleção Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 2007, p. 29-33.

DIAS, José. *Teatros do Rio: do Século XVIII ao Século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

DICIONÁRIO BIOGRÁFICO CARAVELAS. *D. PEDRO I do Brasil, IV de Portugal*. (verbete). Disponível em: http://www.caravelas.com.pt/D_Pedro_I_Brasil_IV_Portugal_novembro_2012.pdf. Acesso em: 22 jun. 2018.

_____. *PORTUGAL [PORTOGALLO]*, Marcos [Marco] António (da Fonseca). Disponível em: http://www.caravelas.com.pt/Marcos_Portugal_abril_2012.pdf. Acesso em: 09 jul. 2018

_____. *TOTTI, Giuseppe di Foiano*. (verbete). Disponível em: http://www.caravelas.com.pt/Giuseppe_di_Foiano_Totti_novembro_2010.pdf. Acesso em: 22 jun. 2018.

DOLHNIKOFF, Miriam. *História do Brasil Império*. São Paulo: Contexto, 2017.

DOSSE, François. *A História*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

DUPRAT, Regis. *A Pós-Graduação em Música no Brasil*. In: OLIVEIRA, Alda; CAZAJEIRA, Regina. *Educação Musical no Brasil*. Salvador, P&A, 2007, p. 24-28.

_____. *Música na Sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Paulus, 1995.

_____. *Garimpo Musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

DUPRAT, Régis e Baltazar, Carlos Alberto. *Música no Brasil Colonial*. São Paulo: EDUSP, 1994.

ELIAS, Nobert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

_____. *O Processo Civilizador: uma historia de costumes*. Vol 1. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. 3 ed. São Paulo: Editora Globo, 2001.

FERNANDES, Cristina. *As Práticas Devocionais Luso-brasileiras no Final do Antigo Regime: o Repertório Musical das Novenas, Trezenas e Setenários na Capela Real e Patriarcal de Lisboa*. In: *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.14 - n.2, 2014, p. 213-231.

_____. *Boa voz de tiple, sciences de música e prendas de acompanhamento: O Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal/INET-MD - Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos de Música e Dança da Universidade Nova de Lisboa, 2013.

_____. Patronos da Arte e dos Sons: a actividade musical na Patriarcal e na Capela Real de Lisboa entre 1750-1807. In: *Revista Bens Culturais de Igreja* - n.5. Lisboa: Centro Cultural do Patriarcado, 2012a, p.16-23.

_____. Entre a apologia do poder real e as aspirações da burguesia: manifestações musicais em torno do nascimento de D. Maria Teresa, Princesa da Beira (1793). In: SANTOS, Maria do Rosário Girão; Lessa, Elisa Maria (Orgs.). *Música, Discurso e Poder*. Braga: Edições Húmus/Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2012b, p.67-82.

_____. *Devoção e teatralidade: as vésperas de João de Sousa Vasconcelos e a prática litúrgico-musical no Portugal pombalino*. Lisboa: Edições Colibri, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2005.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. São Paulo: Globo, 2005.

FISCHER, Ernest. *A Necessidade de Arte*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

FOGEL, Gilvan. O desaprendizado do símbolo (A poética do ver imediato). In: *Revista TB*. Rio de Janeiro, 171, out-dez, 2007, p.39-51.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Unesp, 2005.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & senzala: formação da família sob o regime da economia patriarcal*. 51 ed. rev. São Paulo: Global, 2006.

_____. *Ordem e Progresso: Introdução à História da Sociedade Patriarcal no Brasil*. In: *Intérpretes do Brasil*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A, 2000, p. 07-898.

FREIRE, Vanda Bellard. *Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

_____. *O mundo maravilhoso das mágicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa FAPERJ, 2011.

_____. Ensino de Música e Pós-Modernismo. In: *Anais do 6º Simpósio Paranaense de Educação Musical*. 1º Encontro Regional Sul da ABEM. Paraná: Londrina, 1997, p.18-26.

FURTADO, Junia Ferreira. Os sons e os silêncios nas minas do ouro. In: 2008, FURTADO, Junia Ferreira (Org.). *Sons, Formas, cores e movimentos na modernidade atlântica: Europa, Américas e África*. Coleção Olhares. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fapemig; PPGH-UFGM, 2008, p.19-56.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

_____. *Negara: O Estado-Teatro no Século XIX*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

GIRON, Luís Antônio. *Minoridade Crítica: A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte: 1826-1861*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GOMES, Laurentino. *1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

GRAHAM, Richard. Prefácio. In: MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808-1821)*. São Paulo: Companhia das Letras: 2000, p. 15-19.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. LATINO, Adriana (Rev. Téc). Lisboa: Gradiva, 1994.

GRUPO FOLHA. *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2ª ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1998.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 27. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HOLLER, Marcos Tadeu. O mito da música nas atividades da Companhia de Jesus no Brasil colonial. IN: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA: *Anais*. Curitiba: DeArtes-UFPR, 2006, p.21-26.

HOBSBAWM, Eric J. *A era das revoluções: 1789-1848*. 34. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

JARDIM, Antônio. Escolas oficiais de música: um modelo conservatorial atrasado e sem compromisso com a realidade cultural brasileira. In: *Plural: Revista da Escola de Música Villa-Lobos*, Rio de Janeiro, ano II, n. 2, p.195-112, jun 2002.

KANTOROWICZ, Ernst H. *Os Dois Corpos do Rei*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. 4. ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1977.

KOBBÉ, Gustave. *Kobbé: o livro completo da ópera*. Clóvis Marques (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

KUHL, Paulo Mugayar. *Cronologia da Ópera no Brasil - século XIX*. Campinas: CEPAB – Instituto de Artes-Unicamp, 2003. Disponível: <http://www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2017.

LANGHE, Francisco Curt. *Pesquisas Esporádicas de musicologia no Rio de Janeiro: a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja Candelária do Rio de Janeiro*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo: IEB USP, v.4, 1968.

LIMA, Sônia Albano de. *Uma metodologia de interpretação musical*. São Paulo: Musica Editora, 2005.

LIMA, Manuel de Oliveira. *O Império Brasileiro: 1822-1889*. Brasília: Nova Edição/Universidade de Brasília, 1986.

LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. Universidade de São Paulo. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

LUSTOSA, Isabel. *D. Pedro I: um herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LUZ, Milton. *A História dos Símbolos Nacionais: a bandeira, o brasão, o selo, o hino*. Brasília: Editora do Senado Federal, 1999. Reimpressão, 2005. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/1099>. Acesso em: 10 jun. 2018.

LYRA, Heitor. *História de Dom Pedro II (1825-1891): Fastígio (1870-1880)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1977.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis, RJ : Vozes, 1998.

MAGALDI, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu*. Oxford, The Scarecrow Press, 2004.

MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808-1821)*. São Paulo: Companhia das Letras: 2000.

MARIZ, Vasco. *A música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

_____. *Depois da Glória: ensaios históricos sobre personalidades e episódios controversos da história do Brasil e de Portugal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1996. Impresso, 1997.

_____. *Catálogo Temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1970.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press. 1964.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. Introdução: A Força do Sentido. In: *A Economia das Trocas Simbólicas*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987, p. VII-LXI.

MONTEIRO, Donald Bueno. *Música Religiosa no Brasil Colonial FIDES REFORMATATA XIV*, No 1 (2009): 75-100.

MONTEIRO, Maurício. *A Construção do Gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro 1808-1921*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo. Nobreza titulada e elites na monarquia portuguesa, antes e depois de 1808. In: CARDOSO, José Luís; MONTEIRO, Nuno Gonçalo; SERRÃO, José Vicente (orgs.). *Portugal, Brasil e a Europa Napoleônica*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais/Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2010, p.349-382.

_____. *O 'Ethos' Nobiliárquico no final do Antigo Regime: poder simbólico, império e imaginário social*. In: *Almanack Braziliense* nº 01, novembro 2005, p.4-20. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/alb/article/view/11615/13384>. Acesso em 30 ago.2017.

_____. Elites locais e mobilidade social em Portugal nos finais do Antigo Regime. In: *Análise Social*, vol. xxxii(141), 1997a (2.º). p.335-368. Disponível em: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1221841114L2pRA2hp0WI44RL7.pdf>. Acesso em 30 ago. 2017.

_____. O "Ethos" da Aristocracia Portuguesa sob a Dinastia de Bragança. Algumas notas sobre a casa e o o serviço ao rei. In: *Revista de História das Ideias*. Vol. 19. 1997b, p. 383-402.

_____. Casa e Linhagem: o Vocabulário Aristocrático em Portugal nos séculos XVII e XVIII. In: HESPANHA, A. M (Org.). *Revista Penélope: Fazer e Desfazer a História. das Ideias*. n.12, 1993, p.43-63.

MOREL, Marco. *As Transformações dos Espaços Públicos: Imprensa, Atores Políticos e Sociabilidades na Cidade Imperial (1820-1840)*. 2ª edição. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

NEEDELL, Jeffrey. D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NERY, Rui Vieira. Piedade Barroca e Novas Práticas de sociabilidade urbana na música sacra luso-brasileira do século XVIII. O estudo de caso dos Salmos de João de Sousa Vasconcelos. (Prefácio). In: FERNANDES, Cristina. *Devoção e teatralidade: as vésperas de João de Sousa Vasconcelos e a prática litúrgico-musical no Portugal pombalino*. Lisboa: Edições Colibri, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2005. p.11-28

NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira. *História da Música*. Sínteses da cultura portuguesa. Parte I. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda. 1991.

NEVES, José Maria (org.). *Música Sacra Mineira: biografias, estudos e partituras*. 2ª edição. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2000.

_____. *A música em São João del-Rei*. Disponível em <http://www.São João del-Rei Transparente.com.br/projects/view/156>. *Música em Campinas nos últimos anos do império*. 1a. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

_____. *Musicologia Historica e Repertório. Projeto Musica Sacra Mineira*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Ministério da Cultura. 1999, p.17

_____. *A orquestra Ribeiro Bastos e a vida musical em São João del-Rei*, 1984.

NOGUEIRA, Marcos Puppo. *Muito além do melodramma: os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

NORTON, Luiz. *A Corte de Portugal no Brasil*. 2ª ed. Empresa Nacional de Publicidade, s/d.

OLIVEIRA, João Ferreira de; PESSOA, Jadir de Moraes. *O Método em Bourdieu*. In: OLIVEIRA, João Ferreira de; PESSOA, Jadir de Moraes (orgs.). *Pesquisar com Bourdieu*. Goiânia: Editora Cãnone, 2013, p.15-30.

OLIVEIRA, Isabel Yglesias. *Palácio Nacional de Mafra*. Guia Oficial. Londres: Scala Artes & Heritage Publishers, 2015.

ORTIZ, Renato. A procura de uma sociologia da prática. In: ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. Col. Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1983, p.07-35.

PASSIANI, Enio. *Não existe pecado abaixo do Equador? Algumas considerações sobre o processo de formação da sociedade de corte no Brasil (1808-1889)*. Revista Sociedade e Estado. Volume 27 número 3 - Setembro/Dezembro, 2012, p. 571-593.

PACHECO, Alberto José Vieira. *Cantoria joanina: a prática vocal carioca sob influência da corte D. João VI, castrati e outros virtuosos*. Campinas, 2007. Tese (Doutorado) - IA-UNICAMP.

_____. *Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob a influência da corte de D. João VI*. São Paulo: Annablume, Fapesp, CESEM, 2009.

_____. A música para inauguração da Estátua Equestre de D. José I. In: SILVA, João Paulo Pereira da. (coord.). Pombal e o seu Tempo. Casal de Cambra: Caleidoscópio_Edição e Artes Gráficas, SA., 2010, p.141-150.

PENNA, Maura. Música (s) e seu ensino. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e República Musical*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007.

PEREIRA, Sonia Gomes. A representação do poder real e as festas públicas no Rio de Janeiro colonial. In: Actas do 2º Congresso Internacional do Barroco. Porto: Universidade do Porto, 2001, p. 663-678. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7520.pdf>. Acesso em: 31 mai. 2018.

_____. Festas públicas e desenvolvimento urbano no Rio de Janeiro do século XVIII. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2003, p. 1271-1279. Disponível em: <https://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/actas/3cibi/documentos/101f.pdf> Acesso em: 31 mai. 2018.

PEQUENO, Mercedes Reis. *Música no Rio de Janeiro Imperial: 1822-1870*. Catálogo da Exposição Comemorativa do Primeiro Decênio da Seção de Música e Arquivo Sonoro. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1962.

PINA FILHO, Braz Wilson Pompeu de. *Antônio da Costa Nascimento (Tônico do Padre) – Um Músico no Sertão Brasileiro*. In: Revista Goiana de Artes, Vol 7, n.1. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1986, pp. 1-24.

_____. *Jean Douliez*. In: revista Goiana de Artes, 8/9. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, Jan/Dez 1987/88, pp.57-81.

_____. *Memória Musical de Goiânia*. Goiânia: Kelps, 2002.

PYRARD DE LAVAL, François. *Voyage de Francis Pyrard de Laval, content sa navigation aus Indes Orientales, Maldives, Moluques et au Brésil, etc*. Paris, 1615. Disponível em: <https://archive.org/details/viagemdefrancis00bigngoog> Acesso: 22 mar. 2018.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. *Ideias sobre Música*. In: Revista Nitheroy: Revista Brasilense, Ciências, Letras, e Artes. Tomo I. Paris: Dauvin et Fontaine, Libraires, 1836, p. 160-183.

_____. *Apontamentos sobre a vida e obras do Padre José Mauricio Nunes Garcia*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, v. 19, 1856, p. 354-369.

PORTUGAL. *Regimento do Colégio dos moços do Coro da Sé de Évora*. In: ALEGRIA, José Augusto. Apêndice III. In: *História da Escola de Música da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulberkian, 1973, p. 141-152.

PRADO JUNIOR, Caio. Formação do Brasil contemporâneo: colônia Intérpretes do Brasil. Entrevista Fernando Novais. Posfácio Bernardo Ricupero. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

REALE, Giovanni. Introdução a Aristóteles. Eliane Aguiar (trad.). Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RÉMOND, René. O século XIX: 1815-1914. Coleção Introdução à história de nosso tempo. vol.2. São Paulo, Cultrix, 1976.

REVISTA Trimestral de História e Geographia. Jornal do IHGB, Tomo 5º. 1843. 3. ed. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert e Co., 1886. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_G9pg7CxKSsTi1xM3dEZHRldIE/view. Acesso em: 31 mai. 2018.

ROCHA, Antônio Penalves. A recolonização do Brasil pelas Cortes: História de uma invenção historiográfica. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

ROSA, Robervaldo Linhares. *Como é bom poder tocar um instrumento: pioneiros na cena urbana brasileira*. Goiânia: Cânone Editorial, 2014.

SADIE, Stanley. Dicionário Grove de música: edição concisa. Eduardo Francisco Alves (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SÁNCHEZ, Beatriz. Panorama Actual de La Educación Musical en la Argentina. In: HENTSCHKE, Liane (Org.). A educação musical em países de línguas neolatinas. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2000, p. 13-32.

SANCTOS, P. Luiz Gonçalves dos Sanctos. *Memorias para servir a historia do reino do Brasil: divididas em tres epocas da felicidade, honra e gloria, escriptas na Corte do Rio de Janeiro no ano de 1821, e offerecidas à S. Magestade El Rey Nosso Senhor D. João VI*. Tomo I. Lisboa, Na Impressão Régia, 1825.

SANTOS, Antonio Carlos. *Os Músicos Negros: escravos da Real Fazenda Santa Cruz no Rio de Janeiro 1808-1832*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009.

SAULE, Béatrix; VINHA, Mathieu de. *Visitar Versalhes*. Paris: Éditions Artlys, 2012.

SCHAFER, R. Muray. A Afinação do Mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHULTZ, Kirsten. *Versalhes Tropical: império, monarquia e Corte real portuguesa no Rio de Janeiro, 1808-1821*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SCHWARCZ, Lilia Moritz e COSTA, Angela Marques da Costa. Como ser nobre no Brasil. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. 2ª ed. 15ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p.159-205.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. 2ª ed. 15ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *D. Pedro II e seu reino tropical*. São Paulo: Claro Enigma, 2009.

_____. Peter Burke. A fabricação do rei. A construção da imagem pública de Luis XIV. In: *Revista de Antropologia*. v. 43, n.1. São Paulo: USP, 2000.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. *A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea*. Maio/Jun/Jul n.20, 2002.

SILVA, Janaína Giroto da. *Sociabilidades no Mundo do Trabalho do Músico Oitocentista no Rio de Janeiro*. In: Anais do I Colóquio do LAHES - Laboratório de História Econômica e Social. Juiz de Fora, 13 a 16 de junho de 2005, p. 1-11.

SIMIONI, Ana Paula. Campo Artístico (verbetes). In: CATANI, Afrânio; HEY, Ana Paula; NOGUEIRA, Maria Alice; MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso de. (Orgs.). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 66-68.

SIQUEIRA, Baptista. *Do Conservatório à Escola de Música: ensaio histórico*. Rio de Janeiro: edição do autor, 1972.

SOUSA, Otávio Tarquínio de. *História dos fundadores do Império do Brasil*. VOL III. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2015.

SOUZA, Márcio. Introdução. In: NEVES, José Maria (org.). *Música Sacra Mineira: biografias, estudos e partituras*. 2ª edição. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2000.

SPIX, Jonhann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil: 1817-1820*. Vol.1. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1981.

TAUNAY, Visconde de. *José Maurício Nunes Garcia*. São Paulo: Cia. Melhoramentos de São Paulo, 1930.

THOMPSON, John B. *Ideologia e Cultura Moderna*. Petrópolis-RJ : Vozes, 1995.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Art Editora, 1988.

TOMÁS, Lia. *Ouvir o logos: música e filosofia*. São Paulo: Editora, Unesp, 2002.

TOSH, John. *A Busca da História: objetivos, métodos e as tendências no estudo da história moderna*. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

ULHÔA, Joel Pimentel de. *Rousseau e a utopia da Soberania Popular*. Goiânia: Editora da UFG, 1996.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. História geral do Brazil antes da sua separação e independência de Portugal. 2. ed. Vol. 2. Rio de Janeiro: E. &H. Laemmert, 1877. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/242428>. Acesso em: 10 jun. 2018.

VERNANT, Jean Pierre. *As Origens do Pensamento Grego*. 22 ed. Rio de Janeiro: Difel, 2015.

VIDAL, João. Formação Germânica de Alberto Nepomuceno: Estudos sobre recepção e intertextualidade. Rio de Janeiro: Escola de Música, 2014.

VIEIRA, Ernesto. *Dicionário biographico de musicos portuguese: historia e biographia da música em Portugal*. Volume I. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900a.

VIEIRA, Lia Braga *A construção do professor de música: o modelo conservatorial na formação e na atuação do professor de música de Belém do Pará*. Belém: Editora Cejup, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

_____. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1979.

XEXÉO, Pedro Martins Caldas. Taunay e Debret: os pintores da Missão Artística. In: XEXÉO, P. M. C; ABREU, L. M. N. de; DIAS, M. G. *Missão Artística Francesa Coleção Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 2007, p. 17-21.

Locais de Pesquisa

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS

<http://www.academia.org.br>

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA

<http://www.abmusica.org.br/pagina.php?n=colecão-digital&id=28>

ACERVO MUSICAL DO CABIDO METROPOLITANO DO RIO DE JANEIRO

<http://www.acmerj.com.br>

ARQUIVO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

<http://www.rio.rj.gov.br/web/arquivogeral/principal>

ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO

<http://www2.iict.pt/?idc=100>

ARQUIVO HISTÓRICO DO MUSEU IMPERIAL - PETRÓPOLIS

<http://www.museuimperial.gov.br/palacio/arquivo-historico.html>

ARQUIVO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO

<https://ihgb.org.br>

ARQUIVO NACIONAL

<http://www.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=117>

BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO - ESCOLA DE MÚSICA - UFRJ

http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=92&Itemid=216

BIBLIOTECA BRASILIANA MINDLIN - USP

<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/2166>

BIBLIOTECA BRASILIANA FOTOGRÁFICA - BN

<http://brasilianafotografica.bn.br>

BIBLIOTECA CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

<http://culturabancodobrasil.com.br/portal/rio-de-janeiro/biblioteca/>

BIBLIOTECA DO CONGRESSO DOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA. *Library of Congress.*

<https://www.loc.gov>

BIBLIOTECA DIGITAL LUSO-BRASILEIRA

<http://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/123456789/17>

BIBLIOTECA MERCEDES REIS PEQUENO

<http://www.abmusica.org.br/noticia.php?n=biblioteca-mercedes-reis-pequeno&id=2>

BIBLIOTECA NACIONAL

<http://bndigital.bn.gov.br>

BIBLIOTECA NACIONAL - DIVISÃO DE MÚSICA (DIMAS) - Manuscritos e Arquivos Sonoros

<https://www.bn.br/explore/acervos>

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL

<http://www.bnportugal.pt>

BIBLIOTECA TORRE DO TOMBO

<http://antt.dglab.gov.pt>

CESEM - CARAVELAS

<http://www.caravelas.com.pt>

COLÉGIO PEDRO II

<http://www.cp2.g12.br/index.php>

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>

GUIA DE ACERVO MUSICAIS BRASILEIRO

<https://acervosmusicais.wordpress.com>

INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO

<https://ihgb.org.br>

INSTITUTO MOREIRA SALLES

<https://ims.com.br/acervos/>

MUSEU IMPERIAL DE PETRÓPOLIS

<http://www.museuimperial.gov.br>

MUSEU NACIONAL - UFRJ

<http://www.museunacional.ufrj.br/index.html>

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

<http://mnba.gov.br/portal/>

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES - GALERIA DE FOTOS

<https://br.pinterest.com/pin/81346336999797548/?lp=true>

APÊNDICE 1

OBRAS MUSICAIS DEDICADAS À MEMBROS DA FAMÍLIA REAL NO PERÍODO IMPERIAL

FONTE: Catálogo da EXPOSIÇÃO COMEMORATIVA DO PRIMEIRO DECÊNIO DA SEÇÃO DE MÚSICA E ARQUIVO SONORO -MUSICA NO RIO DE JANEIRO IMPERIAL 1822-1870/BN 1962

Acervo - Coleção Teresa Cristina/Seção e Música e Arquivo Sonoro

Título: Repertório (p.5-12)

Organização: Mercedes Reis Pequeno

AUTOR	OBRA	GÊNERO	LOCAL, EDITORA E ANO	OCASIÃO	DEDICATÓRIA
FIORITO, Archangelo, (ca. 1813-1887)	Grande Kyrie	Missa	Rio de Janeiro, 1869	Composto expressamente para exercício dos alunos do Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro.	A S. M. I. o Senhor D. Pedro Segundo.
GOMES, Antonio Carlos (1836-1896)	Il Guarany	Ópera em quatro atos	Milão, F. Lucca, 1870	Escrita pra Escrito expressamente para o R. Teatro alla Scala e apresentado em 19 de março de 1870. Redução de N. Celega.	Á Sua Majestade Dom Pedro II, Imperador do Brasil
GOMES, Antonio Carlos (1836-1896)	A Noite do Castello. Poesia de A. J. Fernandes dos Reis. Musica e Redução para canto e piano revista pelo autor.	Ópera Nacional em tres atos	Rio de Janeiro, Raphael Coelho Machado, rua da Quitanda 43, 1862	-	Dedicada a S. M. I.
GOTTSCHALK, Louis Moreau, (1829-1869)	La Chasse du Jeune Henry para dois pianos	Transcrição da ópera do compositor francês Étienne Méhul	Rio de Janeiro, manuscrito com encadernação de veludo vermelho com bordas douradas e armas do Império	-	Á Sua Majestade Dom Pedro II, Imperador do Brasil

MEUCCI, Giuseppe	-	Cantata	Manuscrito	Casamento de S. A. I e R. Leopoldina Carolina Giuseppina, arquiduquesa da Áustria e princesa do Brasil	Homenagem ao Casamento da Princesa Leopoldina e D. Pedro I
O'KELLY, José; Villeneuve, J	Paraguassú	Poema lírico em 3 partes. Redução para piano e canto	Paris, manuscrito, maio 1855		Homenagem à Majestade Dom Pedro II, Imperador do Brasil
PACCINI, Giovanni, (1796-1867)	"L'Alleanza Cantata	Opera n.º 88. Poezia del Signor Marchese A. De Lansiere.	Rio de Janeiro, manuscrito, 1.º setembro, 1857.	Aniversário da S. M. I do Brasil D. Pedro II	Dedicado ao Imperador em homenagem e sinal de respeito.
PACCINI, Giovanni, (1796-1867)	Niccoló de Lapi	Drama Lírico dividido em Prólogo e Três Atos			Dedicado a Sua Majestade o Imperador do Brasil em um sinal de profunda veneração do mestre
REGIS, João Honorato Francisco (Letra do Desembargador João Joaquim da Silva)	Dramma Heroico á Acclamação, e Coroação do Senhor Dom Pedro Segundo, Imperador Constitucional do Brasil.	Drama Heroico, em um ato.	Bahia, manuscrito, 1841	Em ocasião da Aclamação e Coroação de S. M. I D. Pedro II	Dedicado à Aclamação, e Coroação do Senhor Dom Pedro Segundo, Imperador Constitucional do Brasil.
RIBAS, João Victor (?-1856)	Il nuovo Piquialione.	Canto Alegórico	Rio de Janeiro, manuscrito,	Canto alegórico realizado no Teatro de S. Pedro d'Alcantara, dia 6 de maio para celebrar o aniversário e o reconhecimento de S. A I. Príncipe. D. Alfonso Pedro.	Dedicado à Imperatriz do Brasil (Tereza Cristina)

ROTTTO, Anton.	Musikalische Compositionen für das Piano forte.	Composições para Piano Forte	- Austria?	Casamento de D. Leopoldina e D. Pedro I	Sua Alteza Real Imperial, Arquiduquesa Leopoldina da Áustria, Princesa Real da Hungria e Boêmia, Princesa Herdeira de Portugal, Brasil e Algarves
TORNAGHI, Antonio	Duetto Crudo amor		Rio de Janeiro, 1843		Dedicado a SS.AA.II. as Serenissimas Princesas D. Januária e D. Francisca

RELAÇÃO DE HINOS PATRIÓTICOS

FONTE: Catálogo da EXPOSIÇÃO COMEMORATIVA DO PRIMEIRO DECÊNIO DA SEÇÃO DE MÚSICA E ARQUIVO SONORO - MUSICA NO RIO DE JANEIRO IMPERIAL 1822-1870/BN 1962

Acervo - Coleção Teresa Cristina/Seção de Música e Arquivo Sonoro

Título: s/n (p. 13-23)

Organização: Mercedes Reis Pequeno

AUTOR	OBRA	Local, editora e ANO	OCASIÃO	DEDICATÓRIA
ALBERNAZ, J. A. A.	<i>O primeiro voluntário da pátria.</i>	Rio de Janeiro, Nicasio Garcia, rua de Gonçalves Dias, n. 61, 1865		Dedicado a S.M.I. D. Pedro II
ARVELLOS, Januário da Silva	<i>Batalha da Terceira</i> , para orquestra, arranjo (original escrito por SANTIAGO, Francisco de Paula; para piano forte)	Rio de Janeiro, 1838 (copiado por Francisco da Motta)		Oferecida a S. M. I. o Senhor D. Pedro II pela Sociedade Fundadora do Theatro da Praia de D. Manuel.
BARRETO, José dos Santos, (1764-1848)	<i>Hymno brasileiro</i> , para canto e piano	Manuscrito, 1823. (compositor baiano)		A S.A.I. a Senhora D. Maria da Gloria.
BENNA, Lourenço	<i>Hymno marcial</i> , para Coro masculino e banda.	Rio Grande do Sul, manuscrito, 2 dezembro de 1860.	Aniversário de D. Pedro II	Dedicado à S. M. o Imperador do Brasil o Senhor Dom Pedro Segundo.
BRAGA, João de Deos Souza, (1841-?)	<i>Os Vencedores</i> , para Canto e Piano (Poesia de João Ferreira da Cruz)	1869	Cântico de Victória aos Bravos do Exército e Armada Brasileira	Soldados do Exército e Armada Brasileira
CARDIM, João Pedro Gomes	<i>A Brasileira</i> , sinfonia	Executada pela primeira vez no Te Deum celebrado na Igreja da Encarnação no dia 3 de maio de 1870.	Pelo triunfo das Armas Brasileiras no Paraguai.	Cópia manuscrita do autor oferecida respeitosamente A S. M. I Senhor D. Pedro II.
CARDIM, João Pedro Gomes	<i>Os bravos de Paysandú</i> , grande batalha	Rio Grande do Sul, 2 de Janeiro de 1865.		A S.M. Imperial

CASTRO, Maria Guilhermina de Noronha e	<i>Passagem de Humaitá</i> . Polca, para piano	Rio de Janeiro, Filippone e Tornaghi, Rua do Ouvidor 101 1866		Oferecida ao bravo oficial da Armada brasileira Arthur Silveira da Motta.
FACHINETTI, Joseph	<i>Novo hino</i> , para pianoforte	Rio de Janeiro, 1841	A feliz coroação de Sua Majestade o Senhor D. Pedro Segundo, Imperador Constitucional e Defensor perpétuo do Brazil.	Composto expressamente para este dia e oferecido ao mesmo Augusto Senhor
FACHINETTI, Joseph	<i>Combate Naval do Riachuelo</i>	Londres, publ. para o autor por Chapell & co. 1866	Captura e submissão do General Estigarribia e seu exército.	A Sua Majestade o Imperador D. Pedro II; ação militar para piano composta e ditada com sua permissão imperial ao seu mago D. Pedro II, imperador do Brasil.

<p>FIORITO, Archangelo, ca. 1813-1887</p>	<p><i>Hino de Vitória para festejar os triunfos das armas brasileiras alcançadas no Paraguai</i></p>	<p>Rio de Janeiro: Livraria da Vida Fluminense. Rua d'Ouvidor 52, 1869.</p>	<p>Nova poesia escrita por A. E. Zaluar, musica expressamente composta, por ordem superior, para ser executada pelos alunos e alunas do Imperial Conservatório de musica como ato solene de patriotismo. Executado no dia 5 de fevereiro de 1869. na Academia de Belas Artes, pelos alunos do Conservatório de Música e nova- mente no dia 17 do mesmo mês, em casa do então Marquês de Caxias, sob a direção do compositor, "finalizando este acto com os mais sensíveis agradecimentos ao autor pelo Sr. Marquez e por imensos applausos do illustre auditorio que lá se achava".</p>	<p>Dedicado à nação brasileira pelo autor.</p>
<p>FIORITO, Archangelo, ca. 1813-1887</p>	<p><i>A glória militar do Brasil</i>, Marquez de Caxias. Hino triunfal, letra de José Albano Cordeiro Junior.</p>	<p>Rio de Janeiro, Rua Nova do Ouvidor, 25. 1869.</p>		
<p>FIORITO, Archangelo, ca. 1813-1887</p>	<p><i>O Guaycurú</i>, Hino Brasileiro</p>	<p>Rio de Janeiro, Lith. A. Sisson, rua da Assembleia 60.</p>		<p>Dedicado aos bravos Voluntários da Patria por um brasileiro.</p>
<p>HELLER, Stephen, (1814-1888)</p>	<p><i>La Plata</i>. Marcha triunfal e hino de Apoteose.</p>			<p>Dedicado a S.M.I. D.Pedro II</p>

HELLER, Stephen, (1814-1888)	<i>Hymno</i>	Rio de Janeiro, manuscrito, 1848.	Cantado no quartel do Corpo Municipal Permanente da Corte na presença de SS.MM.II. por ocasião dos festejos pelo nas- cimento e batismo da sereníssima Princesa D. Isabel Christina	
HELLER, Stephen, (1814-1888)	<i>Hymno heroico</i>	Ouro Preto, casa de Antonio José Peixoto, 1828.	Ação de graças pela ocasião do aniversário de S.M.I. dia 12 de outubro de 1828	
HELLER, Stephen, (1814-1888)	<i>Hymno</i>		Aniversário de D. Pedro II	Oferecido a S. M. I pela Sociedade Particular Dramática Recreio e Instrucção, no dia 15 de dezembro por seu oitavo aniversário
HELLER, Stephen, (1814-1888)	<i>Hymno da vitória.</i> Passo dobrado	Rio de Janeiro, Filippone & Tornaghi, rua do Ouvidor 101, 1870.	Para festejar os triunfos das armas brasileiras no Paraguay. Poesia de A. E. Zaluar. Musica de Um Alto Persona- gem Brasileiro.	
LIMA, Antonio Xavier da Cruz	<i>A victoria incruenta.</i> Marcha triumphal para banda	8 de setembro de 1865	Por ocasião da rendição da cidade de Uruguayana,	Dedicada e oferecida a S.M. Imperial o Sr. D. Pedro II, generalissimo dos exercitos alliados.

MESQUITA, Antonio Ignacio de	<i>Alliança triunphante</i> ou <i>Queda do tyrano Lopez</i> . Hino Musical		Pela queda de Solano Lopez na Guerra do Paraguai	Dedicado á Sua Magestade Imperial o Senhor Dom Pedro Segundo, Imperador do Brasil, em nome dos itaboraienses
MOREIRA, Francisco M. Souza,	<i>Morte de Lopez</i> . <i>Victoria de Aquidaban</i> . Polca	Rio de Janeiro, Filippone e Tornaghi, rua do Ouvidor 101		
MUSSURUNGA, Domingos da Rocha, 1807-1856	Hino (Poesia de Paulo José de Mello e Azevedo Brito)	Executado na Catedral da Província da Bahia no dia 23 de julho de 1841.	Por ocasião do aniversário de elevação ao trono, coroação e Sa- gração.	Em Homenagem à S.M.I. e C. o Senhor D. Pedro II
NORONHA, Francisco de Sá (1820-1881)	Hymno ao venturoso nascimento de Sua Alteza Imperial(Poesia de J.N. de S.S)	Manuscrito	Nascimento de Sua Alteza Imperial	S.M. I. D.Pedro II
NORONHA, Francisco de Sá (1820-1881)	Hymno (Canto e piano)	Suplemento musical do "Jornal das Senhoras", de 14/03/1852	Aniversário de D. Teresa Cristina no dia 14 de março de 1852.	Dedicado a S.M. Imperatriz do Brasil
PEDRO I, Imperador do Brasil, (1787-1834)	Hymno da Independência do Brasil	Transcrição oferecida à Gazeta Musical. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão		
PFEIFFER, Oscar (1824- ?)	Hymno guerreiro (Poesia do Dr. Luiz Barbosa da Silva)	Manuscrito, fevereiro de 1863		Dedicado à S.M. I., o Senhor D.Pedro II
PORTUGAL, Marcos (1762-1830)	Hymno da Independência para piano	Rio de Janeiro: T.B. Diniz, 1855		
SENA, Eleuterio Feliciano de	Hymno em aplauso do Faustíssimo Dia do Aniversário Natalício de S.M.A Imperatriz do Brasil (Poesia de Possidonio A. Alves)	Manuscrito, 14/03/1848		Aniversário de S.M. Imperatriz do Brasil
SILVA, Francisco Manuel da (1795-1865)	À Coroação. Hymno (Poesia de João de Souza Sª Rio)	Manuscrito (Composo para concerto da Sociedade Philarmonica, julho/41)	Coroação de S.M.I D. Pedro II	À Coroação de S.M.I D. Pedro II

SILVA, Francisco Manuel da (1795-1865)	Hymno (15 partes)	Manuscrito		À Sagração de S.M.I. Pedro II
SILVA, Francisco Manuel da (1795-1865)	Hymno de Guerra (Poesia do Dr. Antonio José de Araújo)	Rio de Janeiro, Casa de Arthur Napoleão, 1865.		Oferecido à nação brasileira
TEIXEIRA, Joaquim José	Hymno Patriótico	Rio de Janeiro, Raphael Coelho Machado, 1863		Dedicado a S.M.I. D.Pedro II
TORNAGHI, Antonio	Hymno (Poesia de F. De Paula Brito)	Rio de Janeiro Narcizo & Arthur Napoleão		Dedicado à S.M. a Imperatriz do Brasil (em ocasião a sua chegada ao país)
VACCANI, Luis Maria	Hymno à Sagração e Coroação (Poesia Sr Lourenço Lopes Pecegueiro)	Manuscrito, 1841		A Sagração e Coroação de S.M.I., o Sr. D. Pedro II.

CANÇÕES, MODINHAS E DANÇAS

FONTE: Catálogo da EXPOSIÇÃO COMEMORATIVA DO PRIMEIRO DECÊNIO DA SEÇÃO DE MÚSICA E ARQUIVO SONORO -MUSICA NO RIO DE JANEIRO IMPERIAL 1822-1870/BN 1962

Acervo - Coleção Tereza Cristina/Seção de Música e Arquivo Sonoro

Título: S/N (p. 25-37)

Organização: Mercedes Reis Pequeno

AUTOR	OBRA	LOCAL, EDITORA E ANO	OCASIÃO	DEDICATÓRIA
VACCANI, Luis Maria	Os adeoses de S.A.R a Princeza de Joinville (Poesia F. Brito)	Rio de Janeiro: Laforge, 1843		S.A.R a Princeza de Joinville
AMAT, José Z.	Melodias Brasileiras	Rio de Janeiro: M1. 1852		S.M.I Senhora D. Thereza Maria Christina
LIMA, Antonio Xavier da Cruz	A Imperatriz, valsa para piano	Manuscrito	Aniversário Natalício de S.M. I a Imperatriz do Brasil (14/03/18?)	S.M. I a Imperatriz do Brasil
MILLIET, L. F.	A coroação de S.M.I D Pedro 2º	Rio de Janeiro: Heaton e Rensburg, 1841	Coroação de S.M.I D Pedro 2º	S.M.I D Pedro 2º

LIBRETOS

FONTE: Catálogo da EXPOSIÇÃO COMEMORATIVA DO PRIMEIRO DECÊNIO DA SEÇÃO DE MÚSICA E ARQUIVO SONORO -MUSICA NO RIO DE JANEIRO IMPERIAL 1822-1870/BN 1962

Acervo - Coleção Tereza Cristina/Seção de Música e Arquivo Sonoro

Título: Libretos (p. 39-57)

Organização: Mercedes Reis Pequeno

AUTOR	OBRA	LOCAL, EDITORA E ANO	OCASIÃO	DEDICATÓRIA
FIORITO, Archangelo, (ca. 1813-1887)	Cantata Dr. L.V. de Simonie música de FIORITTO	Rio de Janeiro, Typ. De Quirino & irmão, 1865.	Exaltação da população fluminense do retorno de S.M. I da campanha do Sul após rendição de Uruguayana.	S. M. I D. Pedro II
GIANNINI, Gioacchino (1817-1861)	Harmonia celestial no Brasil: representação theatral lyrica e allegorica era um só acto	Rio de Janeiro, Typ. F. De Paula Brito, 1851.	Aniversário de S.M.I D. Pedro II no dia 2 de dezembro de 1851	S. M. I D. Pedro II
GIANNINI, Gioacchino (1817-1861)	Gisela ou As Wilis	Rio de Janeiro, Typ. F. De Paula Brito, 1849.	Baile fantastico executado no Teatro S. Pedro de Alcantara, 25/07/1849. Aniversário da Coroação de Pedro II	S. M. I D. Pedro II
GOMES, Antonio Carlos (1836-1896)	O Guarany Ópera em quatro atos	Rio de Janeiro, Liv de Cruz Coutinho, 1877	Apresentado pela primeira vez no Scala de Milão no 19 de março de 1870. No Brasil foi apresentada primeira vez no aniversário de S.M.I, 2/12/1870.	
GOMES, Antonio Carlos (1836-1896)	A Noite do Castello. Poesia de A. J. Fernandes dos Reis. Ópera Nacional em tres atos	Rio de Janeiro, Typ. E Liv. De B. x. Pinto de Sousa, 1861.		S. M. I D. Pedro II
VECCHI, José de	A união do Império	Rio de Janeiro, Typ. F. De Paula Brito, 1860.	Apresentação no Teatro S. Pedro D'Alcantara Aniversário de S.M.I, 2/12/1860.	S. M. I D. Pedro II
YORK, Francisco	A rosa encantada.	Rio de Janeiro, Typ. F. De Paula Brito, 1843.	Executada no dia do Aniversário de S.M.I, 2/12/1843	S. M. I D. Pedro II

OBRAS DIDÁTICAS

FONTE: Catálogo da EXPOSIÇÃO COMEMORATIVA DO PRIMEIRO DECÊNIO DA SEÇÃO DE MÚSICA E ARQUIVO SONORO -MUSICA NO RIO DE JANEIRO IMPERIAL 1822-1870/BN 1962

Acervo - Coleção Tereza Cristina/Seção de Música e Arquivo Sonoro

Título: Ensino (p. 59-66)

Organização: Mercedes Reis Pequeno

AUTOR	OBRA	LOCAL, EDITORA E ANO	OCASIÃO	DEDICATÓRIA
SILVA, Francisco Manuel da (1795-1865)	Compendio de musica para uso dos alumnos do Colégio Pedro II	1838 (1ª ed.) 1853 (2ª ed.) 1857 (3ª ed.)		S. M. I D. Pedro II
SILVA, Francisco Manuel da (1795-1865)	Compendio de principios elementares de musica para uso do Conservatório do Rio de Janeiro	Rio de Janeiro, Narcizo & Arthur Napoleão, 1848.		S. M. I D. Pedro II

APÊNDICE 2**INVESTIMENTOS DA FAMILIAR REAL PORTUGUESA/IMPERIAL BRASILEIRA**
Habitus Cortesão Bragantino

REGENTE: D. JOÃO IV (O RESTAURADOR)**PERÍODO DO REINADO: 1640 - 1656**
LOCAL: PORTUGAL**PRINCIPAIS ATOS:**

- Seu pai, Teodósio II foi o fundador do Colégio dos Reis Magos de Vila Viçosa que formava músicos para a Capela Ducal e proporcionou estudos musicais para o então João II, futuro Duque de Bragança
 - D. João IV, fez seus estudos músicas conseguindo grande adiantamento
 - Organização de uma das maiores bibliotecas musicais de seu tempo, destruída pelo incêndio provocado pelo Terremoto de 1755.
-

REGENTE: D. AFONSO VI (O VITORIOSO)**PERÍODO DO REINADO: 1656-1675**
LOCAL: PORTUGAL**PRINCIPAIS ATOS:**Continuidade nos investimentos na Capela Real

REGENTE: D. PEDRO II (O PACÍFICO)**PERÍODO DO REINADO: 1668 – 1675 (Príncipe Regente)/1675 – 1706 (Rei)**
LOCAL: PORTUGAL**PRINCIPAIS ATOS:**Continuidade nos investimentos na Capela Real

REGENTE: D.JOÃO V (O MAGNÂNIMO)**PERÍODO DO REINADO: 1706-1750****LOCAL: PORTUGAL****CONTEXTO HISTÓRICO:**

- Rompimento do isolacionismo português - visão e estratégias políticas para reduzir a defasagem que Portugal sofria no plano político em relação à outros países europeus e no plano social interno.
- Influência das idéias iluministas e do modelo de Sociedade de Corte

PRINCIPAIS ATOS:

- Abertura para a música Italiana
 - Monarca era devoto
 - Modelo Musical da Catedral do Vaticano - Capela Giuglia
 - Investimentos na Capela Real e Patriarcal - reformas, adequações, contratação de músicos, sobretudo italianos
 - Medidas para a melhora da qualidade musical das cerimônias
 - 1713 - Criação do Real Seminário de Música da Patriarcal para a formação dos músicos portugueses.
 - Contratação de compositores de primeira linha como Domenico Scarlatti (1685-1757), representante da Escola Romana e mestre da Capela Giuglia, que instalou-se em Portugal em 1719 e Giovanni Giorgi (fl. 1762) em 1725. e de músicos italianos para siri e orquestra da Capela Real. Scarlatti também foi professor da infanta Maria Bárbara.
 - Financiamento para os músicos portugueses estudarem na Itália: o primeiro a receber o benefício foi Antônio Teixeira (1707-1755) permaneceu em Roma por 10 anos (1718-1728). Neste reinado também foram enviados para Roma, Joaquim Bale Mexelim, João Rodrigues Esteves e Francisco Antônio de Almeida
 - A construção do Mosteiro, Catedral e Palácio de Mafra
 - Investimento na Biblioteca Musical
 - Contratação de arquitetos para a elaboração de Teatro junto ao Paço da Ribeira, no Terreiro do Paço
 - Carlos Seixas (1704-1742), presença na Capela Real - um dos músicos portugueses mais importantes, sobretudo no que se refere ao repertório para teclado.
 - Principais Leis relacionadas com o Campo de Produção Musical:
Decreto de 1723 - Extinção do Vilancico, tradicional manifestação cultural da Península Ibérica (em 1716 já haviam sido excluídos das igrejas portuguesas); Decreto de 1742 - Proibição de toda atividade musical e real profanas; Decreto de 1746 - Proibição de bailes públicos e privados.
-

REGENTE: D. JOSÉ I (O REFORMADOR)**PERÍODO DO REINADO: 1750-1777****LOCAL: PORTUGAL****CONTEXTO HISTÓRICO:**

Ideais iluministas

Reforma do Governo - ideais - completa centralização do Estado do sobre todas as instituições, controle da economia e da Igreja.

Figura de Marquês de Pombal

Liberalismo/Despotismo Esclarecido

PRINCIPAIS ATOS:

- Dessacralização da política e da vida social e cultural (Separação Estado da Igreja)
 - Investimento no gênero Ópera: construção da Ópera do Tejo em Lisboa e Teatro São João em Porto
 - Construção do Palácio de Queluz (iniciada em 1749) com destaque para a sala de música
 - Importação de Músicos Italianos
 - Cercou-se de compositores de primeira linha como David Perez (1711-1779) e Niccolò Jommelli (1714-1774)
 - Continuidade na política de Financiamento para os músicos portugueses estudarem na Itália: No período foram enviados para Nápoles: João de Souza Carvalho (1745-1798), tornou-se posteriormente professor do Seminário Patriarcal, tendo como seus alunos Antônio Leal Moreira (1758-1819) João Domingos Bomtempo (1775-1842); e Marcos Portugal (1762-1830).
 - Principais Leis relacionadas com o Campo de Produção Musical:
Decreto de 6 de junho de 1759 - Criação da função de diretor-geral de estudos nomeando como primeiro diretor d.Thomaz de Almeida - “Principal da Santa Igreja de Lisboa e do Conselho de Sua Majestade” - homem de confiança do monarca para comandar a política de ensino;
 - Decreto de 3 de setembro de 1759 - Expulsão dos Jesuítas de Portugal e das colônias;
 - Alvará de 30 de junho de 1759 - criação das normas de funcionamento das aulas régias.
-

REGENTE: D. MARIA I (A PIEDOSA)**PERÍODO DO REINADO:** 1777-1816**LOCAL:** PORTUGAL**CONTEXTO HISTÓRICO:**

D. Pedro III, Rei Consorte

D. Maria I como devota, combateu o Pombalismo

Declínio do ouro: investimentos mais modestos no movimento operístico

Período entre o final do Século XVIII e início do século XIX é marcado por embate no campo político entre Liberais e Conservadores, além da crise econômica

Inconfidência mineira 1789

Agravo da Saúde mental de D. Maria I em 1799

PRINCIPAIS ATOS:

- ênfase aos investimentos na arte e na música sacras
 - Investimentos nos Teatros: Teatro dos Condes do Bairro Alto e do Salitre em Lisboa, do Corpo da Guarda e de São João no Porto;
 - Investimentos na Capela Real e Patriarcal com novos estatutos (1781 e 1788) Citado por Fernandes XX
 - Constituição do Coro dos Muzicos da Capella Real e Patriarchal.
 - Rigor nos rituais a partir dos preceitos romanos retomando o modelo idealizado pelo seu avô, D. João V
 - Permissão para o investimento em Teatros de Ópera e o mercado de deram condições à empresários privados por meio de loterias de construir teatros em Lisboa - Teatro São Carlos.
 - Mandou buscar partituras e manuais litúrgicos para os mestres de cerimônias
 - **TEATROS DA ÉPOCA** na corte de Lisboa: Teatro Salvaterra, Teatro São Carlos (1793), Teatro do Salitre, teatros do Bairro Alto e da Rua dos Condes reconstruídos depois do Terremoto de 1755 (retomam as atividades em 1761) e geridos pela Sociedade para a subsistência dos Teatros Públicos, estabelecida em 1771.
 - Após o terremoto, com a mudança da corte para o Palácio da Ajuda, a atividade da ópera régia se restabeleceu num pequeno teatro, localizado no próprio terreno deste palácio, e no teatro de Salvaterra. A partir de 1763, as atividades artísticas foram retomadas em uma escala menor; porém, como demonstra Brito (1989b, p. 31-45)
-

REGENTE: D. JOÃO VI (O CLEMENTE)

PERÍODO DO REINADO: 1799-1816 (PR)/1816-1826 Rei

LOCAL: PORTUGAL/BRASIL

PRINCIPAIS ATOS:

- Contexto anterior onde havia o predomínio da música devocional/sacra
- D. João era devoto fervoroso
- Investimentos no campo musical nas varias capelas anexas aos palácios de Queluz, da Bemposta e de Mafra.
- Criação da Real Capela na cidade do Rio de Janeiro, primeira instituição profissional de música no Brasil mantida com recursos públicos de forma permanente, abrigando um coral e orquestra de músicos profissionais - função de produzir musicas adequadas às diversas solenidades religiosas realizadas na Catedral do Rio de Janeiro. Em 1810 a Capela Real de Lisboa foi desmantelada e os músicos italianos ou voltaram para seus locais de origem ou foram para a corte no Rio de Janeiro. Seus músicos - mestre de capela, instrumentistas e cantores eram funcionários públicos. Estatuto próprio estabelecido pelo P.R. d. João.
- Permissão e incentivo na criação do Real Teatro São João
- Início da atividade empresarial na música no Rio de Janeiro - ligada às óperas e aos concertos sinfônicos.
- Investimento na importação de músicos italianos, dentre eles os *castrati* para suprir as necessidades do repertório da Capela real em termos de qualidade; (antes os meninos do seminário São Joaquim catavam as partes dos *castrati*). Vide Cleofe Person
- Cercou-se de compositores de primeira linha como Marcos Portugal e Sigismund Neukmonn, além de José Maurício Nunes Garcia)
- Missão Artística Francesa
- Missão Austríaca
- Criação da Real Escola de Artes e Ofícios
- Reabertura do Seminário da Patriarcal em Lisboa
- Principais Leis relacionadas com o Campo de Produção Musical:

Alvará de 28 de agosto de 1797 - Criação da Brigada Real da Marinha, reorganizando dois regimentos da Armada Real e um regimento de Artilharia da Marinha.

Decreto de 20 de agosto de 1802 - Especificando a formação instrumental das bandas de música para o exército português e evidencia que o processo de inserção das bandas no exército português.

Carta Régia de 3 de junho de 1808 - Nomeia o Bispo do Rio de Janeiro, Capellão-Mor da Casa Real

Coleção de Leis do Brasil de 1808 – Bibliotheca da Câmara dos Deputados. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891, p. 47

Disponível em <http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio/colecao1.html>

Transferencia da Sé Catedral para igreja do Carmo e indicação do padre Jose Mauricio Nunes Garcia para a função de mestre de capela. Coleção de Leis do Brasil de 1808 – Bibliotheca da Câmara dos Deputados. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891, p. 55-57

Disponível em <http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio/colecao1.html>

1809 Estatutos da Sancta Igreja Cathedral e Capella do Rio de Janeiro - Regular o funcionamento da Capela Real - Estatutos da Sancta Igreja Cathedral e Capella do Rio de Janeiro. p.27-28, BNII-34, 17, 27.

Decreto de 27 de março 1810 - Termo aparece pela primeira vez na legislação administrativa: “*bandas de Música dos regimentos*”. (Binder, 2006, p.26); O texto deste decreto já dá indícios da existência de bandas de música nos corpos militares do Rio de Janeiro antes de 1808 pois, logo em seu início, consta o enunciado: “Querendo conservar aos Regimentos de Infantaria e Artilharia desta Corte a Música que foi estabelecida, com a aprovação dos Vice-Reis do Estado, pelos Coronéis e Oficiais dos Regimentos [...]”. (Binder, 2006, p.27);

Decreto 28 de maio de 1810 - Criação do Teatro São João

Portaria de 16 de dezembro de 1815 (CCLPT:10) - Portaria de 16 de dezembro de 1815 (CCLPT:10). (Binder, 2006).

Decreto de 11 de dezembro de 1817 (CCLB:07) BRASIL - Decreto de 11 de dezembro de 1817 (CCLB:07) BRASIL

**REGENTE: D. PEDRO I do Brasil (O LIBERTADOR)
D. PEDRO IV de Portugal (REI SOLDADO)**

**PERÍODO DO REINADO: 1822-1831 BRASIL/1831 PORTUGAL
LOCAL: PORTUGAL/BRASIL**

PRINCIPAIS ATOS:

- Músico - Multi-Instrumentista, cantor e compositor de obras sacras e hinos, com destaque para o Hino da Independência
- Cantava e tocava piano (ver outros instrumentos)
- Compôs o Hino da Independência e a Missa da Aclamação
- Concede uma loteria ao proprietário do Teatro São João para organizar as dívidas adquiridas desde a construção do prédio (1810-1831), e “continuar a pôr em cena espetáculos, que sejam dignos de oferecer-se ao público” da Corte (Decreto de 26 de Dezembro de 1822)
- Em 1824 - incêndio e reedificação o teatro, o Imperador concede ao proprietário três loterias, garantido sua reinauguração em 1826, quando, em homenagem ao seu patrono, passou a ser denominado como Imperial Teatro São Pedro de Alcântara.
- Principais Leis relacionadas com o Campo de Produção Musical:

Para Reforma do Teatro São João incendiado - Coleção das Leis do Brasil de 1824. Decretos, Cartas Imperiais e Alvarás de 1824. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1886, p. 54-55.

Disponível em: <http://www2.camara.gov.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio/colecao2.html>.

Período das Regências

Diminuição dos investimentos no campo de produção musical por parte do Estado

Demissão dos músicos da Imperial Capela.

Decreto de 2 de Dezembro de 1837 - Criação “Collegio de Pedro II”

Predomínio das atividades musicas realizadas pela Sociedade Civil

REGENTE: D. PEDRO II do Brasil (O MAGNÂNIMO)**PERÍODO DO REINADO:** 1841-1889**LOCAL:** BRASIL**PRINCIPAIS ATOS:**

- Devoto (sincrético)
 - Transformação da Capela Real em Capela Imperial
 - Reconstrução de músicos e retorno dos investimentos na Imperial Capela
 - Criação do Imperial Conservatório de Música
 - Subsídio do Poder Público nas Temporadas Líricas
 - Criação da Ópera Nacional
 - Financiamento para músicos, artistas, escritores, dentre outros, estudarem em países estrangeiros sobretudo a Itália e a França
 - Principais Leis relacionadas com o Campo de Produção Musical:
Para Reforma do Teatro São João incendiado - Coleção das Leis do Brasil de 1824. Decretos, Cartas Imperiais e Alvarás de 1824. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1886, p. 54-55.
Disponível em: <http://www2.camara.gov.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio/colecao2.html>.
Decreto n.238, 27 de novembro de 1841 - Concede à Sociedade de Música desta corte duas loterias anuais por espaço de dois anos, para o fim de estabelecer nesta mesma Corte um conservatório de música.
O primeiro foi o decreto n.167 de 14 de maio de 1842 (CCLB:28) que aumentou a previsão e distribuição de bandas pelas armas da corporação. O segundo foi o regulamento n.113 de 3 janeiro de 1842 (CCLB:26)152 que reorganizou as companhias de menores dos Arsenais de Guerra do Império, introduzindo nestas unidades aulas de música instrumental, além das primeiras letras e desenho linear.
Decreto 496, 21 de Janeiro de 1847. Estabelece as bases segundo as quais se deve fundar nesta Corte um Conservatório de Música. Coleção de Leis do Império do Brasil de 1847, Tomo X, Parte II. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, v.9, pt.2, p.10, Seção 5.)
Mudanças na organização do Conservatório e abertura de novos cursos. Coleção de Leis do Império do Brasil, Tomo X, Parte II. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1848, p.10-13.
Conservatório é anexado à Academia de Belas Artes. Coleção de Leis do Império do Brasil, Tomo XVIII, Parte II. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1855, p. 54-57; 402-429
Decreto 2.593, de 12 de maio de 1860 - Extinção da Imperial Academia
Decreto n.5352 de 23 de julho 1873 - Instrumentos a serem distribuídas para as bandas de música do exército
-