

Ópera na Amazônia durante o século XVIII

Márcio Pascoa*
Universidade do Estado do Amazonas

Resumo:

A ópera foi uma das diversões comuns a muitas cidades do Brasil nas primeiras décadas da segunda metade do século XVIII. Belém, a este tempo, já tinha muitas evidências de vida musical, incluindo a ópera. Uma peça teatral intitulada *Drama Recitado...*, de Aragão e Lima, foi publicada em 1794, um ano após sua apresentação no "Theatro do Pará". Nas primeiras páginas, o autor menciona que em 1793 foram apresentadas as óperas *Ezio em Roma* e *Zenobia*. A primeira foi exibida em muitas cidades anos antes e especialmente em Cuiabá. Ali, um espectador local deixou uma crônica revelando que ela foi integralmente cantada. Este artigo trabalha com as possibilidades de execução operística em Belém àquele tempo. Também levanta a hipótese da autoria das obras e faz a respectiva análise envolvendo elementos culturais, sociais e estéticos.

Palavras-chave: ópera; Amazônia; século XVIII

*Márcio Pascoa, Doutor em Ciências Musicais e Históricas pela Universidade de Coimbra, Portugal (2003), é professor da Universidade do Estado do Amazonas. Fundou e participou de diversos grupos musicais, com instrumentos de época, no Amazonas e fora dele. Atua, há 15 anos, na investigação do Patrimônio Musical do Norte do Brasil, tendo publicado 3 livros (*A vida musical em Manaus na época da borracha*, *Cronologia lírica de Manaus* e *Cronologia lírica de Belém*) e mais de 150 artigos em jornais, magazines e revistas científicas do Brasil e do exterior. É musicólogo responsável pelo projeto “Ópera na Amazônia durante o Período da Borracha (1850-1910)”, financiado pelo Programa Petrobrás Cultural. Atualmente investiga a ópera no Brasil durante o século XVIII, com estipêndio da FAPEAM.

Por volta de 1775, o governador do Grão Pará, João Pereira Caldas, fez uma visita a Macapá, onde encontrou um pequeno teatro que o impressionou pelo asseio e excelente colocação em que se achava (Salles, 1969, p. 280). Isto parece ter-lhe servido de inspiração para que encarregasse o arquiteto Antonio Landi, italiano que trabalhava na Amazônia, do desenho e da construção de um teatro “bem ordenado junto ao lado oriental do Jardim do Palácio” (Salles, p. 280), em Belém.

Não se sabe que fim levara a casa onde pouco mais de uma década antes eram representadas as obras de António José da Silva, o Judeu, que o Bispo Dom João de São José Queiroz recriminara por seu conteúdo (Queiroz, 1961, p. 180). Tampouco se sabe se tal repertório foi encenado com a música própria e muito menos que títulos teriam sido levados, ainda que pelo tom das críticas que o beneditino desferiu contra os costumes dos habitantes do Pará, possa-se imaginar que *Guerras do Alecrim* e *Mangerona* teriam encontrado certa acolhida pelos paraenses (Queiroz, p. 180).

Entretanto, o ânimo para a existência de ambos os teatros encontrou argumentos de diferente origem. Aquele que abrigou os espetáculos que desagradaram ao prelado parece se relacionar a algumas manifestações cênicas acontecidas primitivamente em ambiente eclesiástico, como o *Hercules Gallicus, Religionis Vindex*, do jesuíta Aleixo do Santo Antônio, em 1739, pouco tempo depois que um irmão seu do vizinho Colégio do Maranhão, de nome Gabriel Malagrida, compusera *Concordia*, suscitando polêmicas. Isto resultou na adoção de medidas, como a de não mais representar tragédias em igreja e a consequente construção de casa própria para este fim (Leite, 1943, p. 296). Parece assim que o primeiro teatro possa ter daí surgido. Mas com a assunção do beneditino João de São José Queiroz começam as perseguições aos jesuítas e a isto também pode se relacionar seu provável desaparecimento.

Por sua vez, o teatro mandado erigir por João Pereira Caldas parece estar vinculado aos resultados do alvará régio de 17 de julho de 1771, que recomendava a construção de teatros públicos, dispunha sobre sua organização e

retirava a pecha infame da profissão de ator, fundamentando-se em Direito Romano (Galante de Souza, 1960, p. 117). O alvará citado foi mandado baixar no reinado de Dom José I, período em que a atividade operística cresceu enormemente na corte portuguesa. O estímulo serviu à construção de alguns teatros pelo Brasil (Silva, 1938, p. 118, 120), bem como à provável circulação de títulos.

No Pará, o teatro público parece ter sido finalizado em 1780, ano em que Caldas retirou-se de suas funções, ficando a casa aparentemente sem atividade. É o que dá a entender o relato de Alexandre Rodrigues Ferreira quando esteve em Belém logo no ano de 1783, que revela que “raras vezes se abre o teatro [...] porque não tem cômicos pagos para este fim”; mas ressalva que “os que nele representam algumas vezes são curiosos, que dedicam esses obséquios aos senhores generais” (Salles apud Ferreira, 1980, p. 46). A ausência de profissionais não permitia a constância de funções de uma temporada bem ordenada. A sua abertura era, portanto, esporádica, quando de datas comemorativas em presença de autoridades, sob a iniciativa de amadores. Os festeiros a que se refere José Eugênio de Aragão e Lima, em 1787, em carta ao próprio Rodrigues Ferreira, parecem combinar com os escritos deste último, anos antes. Lima menciona que haveria “tragédia santa na Casa da Ópera, fogos, árias, quatro sermões, carros triunfantes [...]” (Almeida, 1942, p. 300).

Em outro episódio envolvendo Lima, vê-se que a publicação de um drama deste último, ofertado a João Pereira Caldas, e que foi recitado em 1793, no “Theatro do Pará”, por ocasião das comemorações do nascimento da Princesa da Beira, Dona Maria Thereza, revela sua apresentação acompanhada de outras peças: “concorrerão para a representação deste Drama, e das Óperas *Ezio em Roma* e *Zenobia*, e da Comédia *A Beata Fingida*, a que ele serviu de prelúdio.” (Aragão e Lima, 1794, p. 6).

Embora não haja outras informações diretas sobre as apresentações destes títulos, o cuidado em distinguir os gêneros dá certa credibilidade à idéia de que houve de fato óperas naquele ano em Belém. O título em português da

primeira remete à dúvida sobre se ela foi levada com música ou em versão declamada, ou ainda se tratava de teatro de cordel, gênero muito em voga por espaços populares de Lisboa (Bríto, 1982, p. 80-83).

Relato de época muito próxima, referente a festejos semelhantes realizados em Cuiabá, no ano de 1790, menciona também a representação de *Ezio em Roma*: “Foi a ópera de *Ezio em Roma* representada pelos pardos [...]. Tudo se fez com muito asseio, as damas bem armadas, asseadas e com riqueza sólida como nas outras comédias: os galans também com muito asseio e anreolas muito ricas.” (Lara Ordonhes, 1898-99, p. 241). Não houve dúvida de que nesta ocasião o citado título se fez com música, uma vez que “[os pardos] cantaram muitas árias que executaram bem, pois eles são todos curiosos na cantoria, além do que a dama que fazia o papel de Honória é músico de profissão, de voz e estilo. A orquestra foi numerosa e tocou muitas sonatas” (p. 241). Esta não teria sido a única ópera daquela estação em Cuiabá, tampouco se tratava de manifestação isolada, pois o mesmo depoente revela ainda que, nos anos anteriores, espetáculos como esses tiveram lugar na atual capital do Mato Grosso (p. 239).

46 No Pará sabe-se que nos dias de apresentação do citado drama de Aragão e Lima houve a execução de uma “alegre Sinfonia” a guisa de abertura (Aragão e Lima, p. 6). Isto reforça a idéia de que nestes festejos de Belém, *Ezio em Roma* foi representada de forma cantada como em Cuiabá, três anos antes, e quiçá como no Recife, em 1788, revelando se tratar de título em circulação pelo Brasil.

Podem pairar dúvidas sobre a possibilidade de se realizar um título metastasiano como este nos lindes do Brasil setecentista. Mas a prática musical pela Amazônia já estava algo disseminada, tanto em pontos distantes como na Vila de Ega (hoje Tefé, no Amazonas), onde por volta de 1750 um coro de índias assistia às funções religiosas locais, entoando “missa de órgão” (Brandão, 1867, p. 225); ou mesmo em Mariuá (Barcelos, antiga sede da Capitania do Rio Negro, hoje Amazonas), onde semelhante coro, pertencente à catedral local, também

obra do italiano Antonio Landi, se fazia acompanhar de um órgão tangido igualmente por uma índia, de nome Custódia (Salles apud Ferreira, p. 47).

Em muitos destes lugares a atividade musical começava pelos coros infantis (Colares e Soure, Pará), mas havia aldeões que a praticavam em seu núcleo familiar (Vigia, Pará), quer fosse sobre letras latinas, portuguesas ou espanholas (Brandão, p. 231). Havia mesmo casos de vasto grupo vocal e instrumental, como o pertencente a João de Moraes, de Cametá, na calha do Rio Amazonas. Este senhor de engenho possuía muitas pessoas em sua propriedade, e como toda a família se dedicava à música, incluindo o filho mais velho, morgado, que a dirigia, eram ao lado dos escravos (cerca de uma centena) capazes de cantar “os obséquios divinos com a maior perfeição; vozes lindíssimas e estilo nobre” (Brandão, p. 251), conforme os dizeres de quem sabia como se fazia a música do outro lado do Atlântico. Frei Caetano Brandão, a quem coube relatar com certo assombro a prática musical por diversas vilas e freguesias da Amazônia, daria proeminente suporte ao estudo e à prática de música quando entrou em funções catedralícias.

Mesmo em Belém, já havia agrupamentos instrumentais, inclusive compostos só de negros, como o que saiu em procissão pelo dia da ascensão de Dona Maria I ao trono, em 1777, quando se contaram rabecas, flautas, clarins e trompas na orquestra do cortejo triunfal (Braga, 1920). Foi nesta capital que Caetano Brandão instalou aulas de canto gregoriano e música vocal, dotando o Seminário do Pará de uma estrutura que encontrava na Patriarcal de Lisboa um modelo a ser seguido; pois veio da metrópole o conjunto, hoje perdido, de partituras “dos melhores autores” que o prelado desejava que se fizessem ouvir em Belém e sobre as quais os educandos deviam se debruçar em seu preparo (Brandão, p. 225; Salles, 1980, p. 80).

Deve-se ressalvar, entretanto, que outro religioso da Sé do Pará já se preocupara com a formação de músicos. Desde 1735 que havia sido criada a *Schola Cantorum* do Pará, por Lourenço Álvares Roxo de Potflix (Salles, p. 68), *chantre* da Catedral de Belém, que recebeu subidas referências de La Condamine,

quando este veio à Amazônia em 1743 (p. 68). Um dos objetivos da escola de música era habilitar dez meninos, sendo que a maior parte deles na condição de pensionista, o que dá a dimensão da importância da atividade no meio social paraense.

Mas quando a iniciativa de Caetano Brandão implantou-se no Pará, em 1786, o religioso já testemunhara que a prática musical também já estava bastante alargada dentre os negros: por vezes cantavam motetes, ofícios “e outras modas com tanta graça e doçura que não pude conter as lágrimas” (Brandão, p. 233). A constituição de sua fraternidade religiosa, quiçá como nos moldes vistos em outros pontos do país, pode ter auxiliado a formação de musicistas, pois a Ordem de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos fora fundada em solo amazônico ainda no ano de 1682, sendo a segunda mais antiga de seu tipo (Salles, p. 47).

Se através dos negros ou pardos, como havia sido em Cuiabá, ou de egressos do ensino do Seminário, e ainda antes da *Schola Cantorum*, ou mesmo por serem hábeis curiosos por vezes auxiliados por um ou outro músico de profissão, o caso é que a execução de títulos líricos em 1793 na cidade de Belém pode ter sido envergada por forças locais.

48

Motivos para o fazer, quais fossem o da educação moral da sociedade através de exemplos fundamentados nos fatos históricos, como os textos de Metastasio ofereciam, isso seguramente não faltavam, a começar dos tempos pombalinos em que a presença européia projetou a implantação de seus valores culturais para a formação de uma sociedade em aliança com os povos locais. As cartas de Joaquim de Mello e Póvoas, governador da Capitania de São José, a Francisco Xavier de Mendonça Furtado e seu irmão, o próprio Sebastião José, Marquês de Pombal, e ao rei português em pessoa revelam o esforço em atender uma política de refundação de cidades, de planejamento urbano em moldes definidos, de ocupação política com implantação de um modelo social, em que aos soldados se estimulava o casamento com as índias das povoações onde os portugueses serviam, com o objetivo de fixar fogos, aldeias e vilas, ocupando

territorialmente a região.¹ Neste ânimo é perfeitamente compreensível que, para a maior cidade da Amazônia, se vislumbrasse um modelo social oriundo da Metrópole e que se tentasse também a sua ocupação cultural.

A presença do teatro construído pelo governador João Pereira Caldas encontra aí mais um argumento. A execução de óperas em 1793 também. Mas que partituras seriam, com efeito, possíveis a belenenses e cuiabanos, uma vez que não há fontes locais que indiquem nem sua presença e nem sua autoria?

Se o material usado pelos comandados do Frei Caetano Brandão veio de Lisboa, como ele mesmo o afirma, é muito possível que as óperas assistidas também tenham vindo de lá. Os manuscritos de música sacra que os mestres da Patriarcal fizeram para a atividade religiosa repousam em grande parte na Biblioteca da Ajuda, que também detém o espólio musical reunido em torno do teatro de mesmo nome e outros congêneres de que se valeu a Corte Portuguesa durante a segunda metade do século XVIII. Afinal, o rei Dom José I, que daria enorme impulso à atividade lírica, foi quem se decidiu em ir viver na Ajuda.

No que concerne ao texto do *Ezio* de Metastasio, há neste acervo óperas de diversos autores, a maioria recolhida por sua fama num período que abrange a segunda metade do século XVIII; mas talvez nenhum com a posição saliente de Niccoló Jommelli (1714-1774). O compositor napolitano viveu relação contratual com Lisboa durante seus últimos anos de vida. Mais de vinte trabalhos líricos seus foram exibidos em Portugal.

O próprio rei Dom José I solicitou a Jommelli que escrevesse uma versão de *Ezio* para ser exibida na data de seu aniversário, 6 de junho de 1771 (McClymonds, 1980, p. 106). Jommelli, que já havia escrito três versões anteriores deste título, escreveu-o pela quarta vez em meio a problemas sérios de saúde que o retardaram na entrega, além de estar às voltas com outras comissões semelhantes para Nápoles e mesmo para Lisboa. Isto o levou a um atraso, que não permitiu que *Ezio* fosse exibida no aniversário real. Mas, ainda assim, depois

¹ Cartas do Primeiro Governador da Capitania de São José do Rio Negro Joaquim de Mello e Póvoas, 1758-1761, transcrições paleográficas. Manaus, UFAM, 1983.

de estreada em 20 de abril do seguinte ano, já em 1772, a peça parece ter sido bem sucedida, pois alcançou mais oito récitas ao longo de todo o segundo semestre, no Teatro da Ajuda, revelando que a solicitação real havia encontrado satisfação na audiência da corte lusitana (Brito, p. 47).

Uma destas récitas deu-se em 25 de julho, aniversário da princesa Maria Benedita, quarta filha do rei, que selaria um casamento com o sobrinho, o príncipe herdeiro José (1761-1788), filho da sua irmã mais velha, com o fito de garantir a corte em mãos portuguesas. Mas *Ezio* foi levado ainda em um aniversário mais significativo, o da herdeira e futura rainha de Portugal, Dona Maria I, em 17 de dezembro. O fato dela ainda ser a governante de direito do país em 1793, quando *Ezio em Roma* foi levado em Belém, engrossa a hipótese da escolha da partitura de Jommelli para representar-se na colônia, quando de ocasiões solenes ou igualmente comemorativas de natalícios da família real portuguesa. Mas a coincidência entre a escolha de *Ezio* pelo rei português para comemorar seu aniversário, a subsequente representação em datas semelhantes de outros membros da família real e a escolha desta peça para figurar nas comemorações que se fizeram em Belém, pelo nascimento da presuntiva herdeira da coroa lusa em 1793, parece encontrar ainda muitos elementos mais.

50

Do ponto de vista técnico, a versão de *Ezio* para Lisboa foi como que atualizada pelo compositor. Originalmente, o libreto de Metastasio de 1728 continha, apenas no primeiro ato, 11 árias, sendo duas para cada personagem, exceto para o caráter de Varo, que chegou mesmo a ter sua cena solo suprimida numa posterior versão em Nápoles. Havia ainda mais 10 árias no segundo ato e outras 8 no terceiro ato. Esta conta diminuiu drasticamente na versão de 1771/1772, levada em Lisboa, passando a ter apenas 6 árias no primeiro ato, 5 no segundo e 3 no último. Houve ainda, na última versão, 5 recitativos do tipo *obligatto*, sendo um deles a duas vozes. Mas a novidade ficou por conta dos finais dos atos. Jommelli escreveu um dueto ao final do primeiro ato, um quarteto ao final do segundo e um coro a quatro vozes, em que tomam parte todos os personagens da ópera, ao final do terceiro ato. Esta resolução dos dois primeiros

atos foi trabalho do libretista Gaetano Martinelli, amigo de Jommelli que trabalhava na corte portuguesa, e quem revisou o *Ezio* de Metastasio para Lisboa (McClymonds, p. 53). O uso de quartetos não era do agrado de Metastasio (p. 197) e estas modificações devem ter obedecido “ao moderno gosto da época, mas sem incorporar balli” (p. 197). A opção da distribuição das cenas finais deve ter obedecido também ao desejo real. Dom José I tinha preferência por cenas de conjunto, trios, quartetos e quintetos (p. 203), revelando estar, portanto, em acordo com o gosto de seu tempo.

Neste ponto reside mais uma evidência de que o *Ezio em Roma*, levado décadas mais tarde, no Brasil, podia ser este de Lisboa, de 1772. Além do fato de que o reduzido número de árias possa ter dado maiores condições de execução às forças disponíveis no Brasil setentrional, inclusive Belém, há a menção expressa, no caso de Cuiabá, para a execução de um coro ao final da ópera que se havia repetido em outro ponto, ao princípio dela (Lara Ordonhes, p. 241), certamente em obediência ao gosto por concertantes vocais nas extremidades dos atos.

A indicação dos tempos também parece bastante favorável à sua execução por forças locais, especialmente pelas vozes. Das 14 árias de *Ezio*, em 1772, 6 delas, ou seja, praticamente a metade, têm a indicação de *Andante* e *Andantino Affetuoso*. E embora o *Allegro* apareça como a escolha comum às demais árias, ao menos 3 têm a ressalva complementar de *Moderato*, e algumas ainda a indicação de *non Presto*. Em quase todos os casos, as seções internas das árias caem para andamentos mais lentos, como o *Andantino*.

Estas escolhas auxiliam a execução vocal de *coloraturas* espalhadas pelas árias. Todos os personagens têm uma ária com dificuldades neste sentido, em que por mais de três compassos há passagens rápidas em seqüência de semicolcheias, ocasionalmente fusas, com mudanças de registro, alcançando às vezes duas oitavas inteiras e não raramente com trilos, mordentes e apojaturas. A personagem Fúlvia é a menos sobrecarregada, ainda que tenha, no dueto com Ezio, algumas situações semelhantes. O quarteto também possui muitas *tirata de voz* de mais de uma oitava.

Ainda assim, a cópia pertencente à Biblioteca da Ajuda é de escrita contínua, devendo pertencer ao maestro João Cordeiro da Silva, que dirigiu a orquestra àquele tempo em Lisboa. Isto porque se sabe que o trabalho de Jommelli foi sendo enviado aos poucos, ao longo de meses, espaço de tempo em que esteve acometido inclusivamente de sérios problemas de saúde que podiam afetar a sua caligrafia (McClymonds, p. 53). Sendo também compositor, Cordeiro da Silva pode ter acomodado ainda melhor a partitura a um desempenho mais fácil e seguro. Sabe-se que houve apenas oito ensaios da ópera antes de sua estréia e um, poucos meses depois (Brito, p. 47). Situação contrastante com a dos preparativos para *L'avventura di Cleomede*, também de Jommelli, que estava por ser levada a cabo pelo elenco da corte, em Lisboa, e que consumiu o dobro de ensaios (p. 47).

Quanto à *Zenobia*, vista pelos belenenses, há muito menos evidências de autoria, ainda que as poucas que existam pareçam apontar incisivamente para a produção de David Perez (1714-1778). Este compositor já era famoso quando foi convidado a ocupar funções de mando na música religiosa e teatral em Portugal, a partir de 1752. Desta data até a sua morte permaneceu em Portugal escrevendo música religiosa e operística. Sua *Zenobia* não é desse tempo, pois foi estreada um ano antes de se mudar para Lisboa. Mas sabe-se que foi levada no Teatro do Bairro Alto em Lisboa, no ano de 1765, provavelmente a 21 de agosto, para as comemorações do aniversário do príncipe José (Brito, p. 139), filho de Dona Maria I, a quem Perez serviu na mestrança da capela.

Uma das poucas partituras existentes da ópera em questão repousa em Lisboa, na citada Biblioteca da Ajuda. Trata-se de um manuscrito de folhas numeradas em que estão presentes apenas dois atos. Perez modificou o libreto perto do final do segundo ato com a clara intenção de resolver a peça sem a necessidade de um terceiro ato para o entendimento do espetáculo.

O compositor seguiu o texto original de Metastasio fielmente até a Cena 6 do segundo ato. Após o recitativo entre Radamisto e Zapiro, *O generosa, o degna*, o texto da ária de Radamisto que se segue é trocado. Surge um *Tempo*

giusto a 2/2, em Dó maior, com caráter heróico, cujo texto ainda conserva a métrica octossilábica da poesia para fins líricos, embora não se possa acomodá-la exatamente em quadras como rezaria a regra.

A Cena 7 se inicia com material textual igualmente espúrio. Um recitativo de Tiridate, outro de Zapiro e depois de Zenobia antecipam uma ária de Tiridate, que não existia no libreto original de Metastasio. Aqui o texto também carece de boa métrica, embora alguns clichês estejam presentes, como no verso inicial *Parto nemico il fatto*. A ária é um *Cantabile* a 3/8, em Ré maior, em que Tiridate mostra-se já derrotado e a contar com a perda da amante. Isto serve de preparação para o solo final de Zenobia, em que ela deve escolher entre Radamisto, o marido oficial, a quem não vê há tempos, e Tiridate, o amante circunstancial de quem esteve próxima na ausência do primeiro.

O texto original da cena 7 retorna após a ária de Tiridate, seguindo-se com o recitativo entre Zenobia e Zapiro e a concludente ária deste, que impõe à protagonista a escolha entre o marido e o amante. Assim, o solo de Zenobia, que se encerra com o *obligatto* e a ária da Cena 8, é legitimamente o fim da ópera sem a necessidade do terceiro ato.

Ainda assim, deve-se ressalvar que no libreto referente à apresentação de *Zenobia*, no Bairro Alto, e que agora consta da coleção Jorge de Faria, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, há a inclusão do terceiro ato, conforme originalmente foi concebido na obra metastasiana.

Existem casos na produção lírica européia da época em que o terceiro ato, tradicionalmente menor e acumulado de mais recitativos e menos árias do que os precedentes, foi reduzido de tamanho em produções posteriores às montagens originais. Este corte pode estar relacionado a questões de recepção justamente em teatros públicos. Existem evidências que, após o segundo *intermezzo* ou *balli*, o público encontrava-se menos disposto à continuidade da *opera seria*. Há a hipótese de que tais cortes sejam uma paródia à vertente cômica da ópera, que veio ganhando terreno junto ao público naquele tempo, especialmente a partir de 1770/1780 (Robinson, 1972, p. 71).

Ainda assim, se forem considerados apenas os dois atos existentes de *Zenobia* de Perez, a ópera fica com número similar de árias ao que a versão de 1772 do *Ezio* de Jommelli tinha, apontando para um equilíbrio de demanda, comum ao período, e que no caso de seu uso em Belém parece justificar-se, inclusive pelas condições parecidas de execução.

Em *Zenobia* há 7 árias no primeiro ato, e apenas uma delas tem a indicação de um andamento mais rápido, que é o *Moderato Allegro*, de Égle. Mesmo onde a música sugere uma execução mais animada, como na última ária, *Vi conosco amate stelle*, cantada por Tiridate, o tempo *Non presto* foi marcado para evitar excessos e sugerir que deve ser feita de forma mais comedida. O segundo ato traz outras 7 árias e 1 dueto. Existem duas indicações de *allegretto* e o *Maestoso allegro* da ária fina de Zenobia. Como em *Ezio*, todos os movimentos internos caem para andamentos mais lentos. Mas a quantidade de indicações de *Affetuoso* é, entretanto, maior.

Até mesmo o número de personagens e suas tessituras são coincidentes. Tanto *Ezio* de Jommelli quanto *Zenobia* de Perez requerem seis caracteres, sendo quatro deles escritos na clave de dó na primeira linha, sopranos, outro escrito para dó na terceira linha, sugerindo uma voz ligeiramente mais grave, e uma última voz escrita em dó na quarta linha, um tenor. Isto pode indicar que ambas as óperas foram feitas pelo mesmo elenco em Belém, no ano de 1793. Outro ponto interessante relativo à execução é que, assim como em Cuiabá a presença de uma cantora de profissão foi usada para servir de centro dramático e assumir partes mais difíceis, o mesmo deve ter ocorrido em Belém, uma vez que a personagem Zenobia é destacadamente a que mais demandas possui na partitura, tanto em número de árias, que são quatro, como na extensão exigida, alcançando-se a um dó agudo, sem falar que as *coloraturas* estão presentes para todos na mesma proporção que em *Ezio*.

Do ponto de vista estético, as óperas oferecem respostas interessantes. Não se sabem os motivos da escolha de *Ezio* por Dom José I, mas isto, bem como os motivos de sua manutenção como repertório colonial, pode estar relacionado

ao fato de que Ezio é um personagem heróico, moralmente íntegro, líder nato, vitorioso, que, embora seja ameaçado da ruína na sua chegada a Roma, mantém-se incorruptível na sua devoção ao rei. As conjuras, assim como as mentiras, fracassam diante da monolítica verdade, que é quase uma emanação dos virtuosos. Ainda outra possibilidade de interpretação da escolha de *Ezio* vem do sebastianismo dominante em Portugal, sobretudo em tempos de dificuldades, quando o saudoso e virtuoso rei desaparecido na batalha de Alcácer-Quibir era lembrado e ainda esperado para que voltasse coroado de glórias e salvasse a pátria dos problemas.

Com o mesmo sentido de moralidade, a escolha de Zenobia é a escolha de uma rainha pelos seus laços matrimoniais, feitos dentro das convenções sociais e morais, em detrimento do eventual amante, união espúria. A escolha é incompatível com a posição consciente da soberana Zenobia. Na época em que *Zenobia* foi levada em Belém, a coroa portuguesa estava em mãos de Dona Maria I. A ocasião comemorativa ao nascimento de sua neta, Maria Teresa, filha do herdeiro Dom João VI, apontava para mais uma geração em que as terras lusas seriam governadas por uma rainha. Entretanto, a situação de saúde mental de Dona Maria I se agravara de tal forma naqueles anos, que entre 1792 e 1793, Dom João VI já havia, mesmo na condição de príncipe, acumulado diversas responsabilidades na governação real, afastando lentamente a mãe do poder. A rainha, como em *Zenobia*, se via dividida no seu fervor obsessivo pelo religioso e a sua obrigação com o mundo profano que a coroa lhe vinculava. Em *Zenobia* há, portanto, a clara mensagem de que a soberana da ópera, ao escolher Radamisto pelo seu vínculo real, atende às condições que sua nobreza lhe impusera desde o nascer e às quais ela não pode fugir. Isso pode ter soado como um reforço à imagem de que Dona Maria I jamais descuraria de suas obrigações para com seus súditos, mesmo sob os rumores de sua perturbação emocional, e de que o estado recuaría de sua abertura à Europa, caindo em contrição religiosa como em tempos passados.

Tanto em *Ezio em Roma*, quanto em *Zenobia*, assistido pelos paraenses, reflete-se o interesse político e social do citado alvará real de 1771, em que se atribuía como função aos teatros públicos o estímulo ao amor à pátria, o aprendizado das máximas da virtude moral e política, além da fidelidade e zelo com que se deve servir aos soberanos. Eram em verdade justificativas que os setores da sociedade portuguesa do momento, especialmente o artístico-empresarial, usaram para negociar a solidificação da atividade com a permissão real (Brito, p. 80-110).

Mas há ainda em suas representações algo de maior que revela a condução de ideologias a serviço da formação de uma nação em processo nascente como o Brasil. As possíveis leituras que seus textos suscitavam, em versão traduzida, como foi imensamente comum à época em Portugal e também no Brasil, divulgavam antecipadamente o interesse por assuntos de estado, de cidadania, de direitos individuais e coletivos, que as representações com música vinham por fim amalgamar com os afetos adequados a cada caráter, cena ou ato, abrindo novas perspectivas de seu entendimento.

56 Referências:

- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguët, 1942.
- ARAGÃO e LIMA. *Drama recitado no Theatro do Pará ao princípio das óperas e comédia nele postas pelo doutor juiz presidente da câmara, e vereadores, do ano de 1793, em aplauso ao fausto nascimento de sua alteza real a sereníssima senhora D. Maria Thereza, princesa da Beira e presumptiva herdeira da coroa de Portugal*. Lisboa: Oficina de Simão Thadeo Ferreira, 1794.
- BAENA, Antonio Ladislau Monteiro. *Compêndio das eras da Província do Pará*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1969.
- BRANDÃO, Caetano. *Memórias*. Braga: [s.n.], 1867.
- BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge Press, 1982.
- CARTAS do Primeiro Governador da Capitania de São José do Rio Negro Joaquim de Mello e Póvoas (1758-1761), transcrições paleográficas. Manaus: UFAM, 1983.

- FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Diário da viagem philosophica pela capitania de São-José do Rio-Negro.* *Revista Trimensal do Instituto Historico Geographico e Ethnographico do Brazil*, tomos XLVIII-LI, 1886-1887-1888.
- GALANTE de SOUSA. *O Teatro no Brasil.* Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.
- LARA ORDONHES. *Chronicas do Cuyabá.* *RIGHSP*, São Paulo (Typografia Andrade, Mello & Comp), 4, 1898-1899.
- LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943. vol. 4.
- McCLYMONDS, Marita. *Niccoló Jommelli, the last years, 1769-1774.* Michigan: UMI, 1980.
- MELO, Guilherme. *A música no Brasil.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.
- QUEIROZ, Frei João de São José. *Visitas Pastorais.* Rio de Janeiro: Melso, 1961.
- ROBINSON, Michael. *Naples and Neapolitan Opera.* Oxford: Clarendon Press, 1972.
- SALLES, Vicente. *A Música e o Tempo no Grão Pará.* Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.
- SANTOS, Mariana Amélia Machado (Org.). *Catálogo de Música Manuscrita.* Lisboa: Ministério da Educação Nacional/Biblioteca da Ajuda, 1967-1968. v. 9.
_____. _____. Lisboa: Ministério da Educação Nacional/Biblioteca da Ajuda, 1966. v. 8.
_____. _____. Lisboa: Ministério da Educação Nacional/Biblioteca da Ajuda, 1965. v. 7.
_____. _____. Lisboa: Ministério da Educação Nacional/Biblioteca da Ajuda, 1963. v. 6.
_____. _____. Lisboa: Ministério da Educação Nacional/Biblioteca da Ajuda, 1962. v. 5.
_____. _____. Lisboa: Ministério da Educação Nacional/Biblioteca da Ajuda, 1961. v. 4.
_____. _____. Lisboa: Ministério da Educação Nacional/Biblioteca da Ajuda, 1960. v. 3.
_____. _____. Lisboa: Ministério da Educação Nacional/Biblioteca da Ajuda, 1959. v. 2.
_____. _____. Lisboa: Ministério da Educação Nacional/Biblioteca da Ajuda, 1958. v. 1.
- SILVA, Lafayette. *História do Teatro no Brasil.* Rio de Janeiro: Ministério da Saúde, 1938.

57

Fontes Manuscritas:

- JOMMELLI, Niccola. *Ezio.* Lisboa: Ministério da Educação Nacional/Biblioteca da Ajuda. 1 partitura. 3 vol., 330 p., sob a cota 44-X-11/13.
- PEREZ, David. *Zenobia.* Lisboa: Ministério da Educação Nacional/Biblioteca da Ajuda. 1 partitura. 2 vol., 160 p., sob a cota 45-V-55/56.