

**III ENCUENTRO
IBEROAMERICANO
DE JÓVENES
MUSICÓLOGOS**

**III ENCONTRO
IBERO-AMERICANO
DE JOVENS
MUSICÓLOGOS**

MUSICOLOGIA CRIATIVA

ACTAS

SEVILHA / 2016

Tagus Atlanticus Associação Cultural

Título:

Actas do III Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos
Actas del III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos

Editores:

Marco BRESCIA

Rosana MARRECO BRESCIA

Capa:

Rodrigo Teodoro DE PAULA

© Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2016

1ª Edição

ISBN 978-989-99769

Depósito Legal: 419826/16

CIRÍACO CARDOSO: PARADOXOS DA CARREIRA DE UM COMPOSITOR PORTUGUÊS DE COMÉDIA MUSICAL DE FINAIS DO SÉCULO XIX

Filipe Gaspar
(Universidade NOVA de Lisboa)

O caráter multifacetado da atividade do músico português Ciríaco Cardoso (1846-1900) no meio músico-teatral fluminense justifica que a tomemos como terreno para problematizar os paradoxos ideológicos frequentemente observados nas redes de sociabilidade de artistas de contextos lusófonos de finais do século XIX. Recorrendo a fontes coevas, sobretudo periódicos locais, proporei hipóteses quanto aos critérios na base dos seus vínculos institucionais e interpessoais, por um lado, no âmbito do teatro musical dito ligeiro e, por outro, de campos com maior poder simbólico, como a ópera ou concerto dito erudito. Este exercício permitirá encontrar paralelismos entre os funcionamentos dos circuitos músico-teatrais parisienses e lusófonos, bem como, dos fatores essenciais ao sucesso de carreiras semelhantes à de Ciríaco, nomeadamente a consciência da existência de um modelo de mercado dinamizador de tais redes de sociabilidade. Este trabalho insere-se no âmbito da musicologia história, com contributos também da sociologia da música.

Palavras-chave: Mercado músico-teatral, Opereta, Modernidade, Ciríaco Cardoso, Rio de Janeiro.

1. Nota introdutória: o surgimento de um mercado músico-teatral

Durante a segunda metade do século XIX, muitas cidades do ocidente apostaram em medidas de desenvolvimento urbano e económico que motivaram o aumento das suas populações, também por vagas de êxodo rural e imigração. Isto acarretou alterações nos seus modelos de abastecimento, favorecendo o mercado de revenda em detrimento da compra direta ao fornecimento primário. Para Derek B. Scott, estas transformações estiveram na base da formação de um mercado de bens de natureza cultural, nomeadamente o surgimento de instituições como o café-concerto parisiense

ou o *music hall* londrino. Este autor crê que a mercantilização da produção artística supôs a potenciação dos lucros através da conceção de bens culturais de fácil acesso, não só em termos de preço, mas também de conteúdo, o que colocou os artistas na situação paradoxal de sentirem “a necessidade de afirmarem relações capitalistas, de forma a sustentarem-se, e um desejo de as transgredirem, com vista a reivindicarem a sua liberdade artística”¹. Passam a ser criados produtos que já não acarretam conhecimento prévio (sobretudo disponível às elites através de um percurso educativo aprofundado), baseando-se sim na atualidade quotidiana, ao alcance de um público mais diversificado. Desta forma, acentua-se o conflito entre modelos de uma dita «alta cultura», mais suscetíveis a contemplação estética, e aqueles de uma pretensa modernidade, baseados na novidade e numa experiência de entretenimento. Os géneros de comédia musical apelidada de «ligeira» como, por exemplo, o *opéra-bouffe* (mais tarde conhecida como opereta) e tipologias afins terão emergido no seio deste tipo de dinâmicas².

Com o desenvolvimento tecnológico, nomeadamente o dos transportes marítimos e ferroviários, o mercado musico-teatral expandiu-se para lá das fronteiras nacionais. Entre a Europa e as Américas, intensifica-se a circulação de artistas, companhias e bens culturais, onde se incluem fotografias, partituras, publicações periódicas, etc³. No caso do Rio de Janeiro, Cristina Magaldi considera que foram poucos os imigrantes cujas carreiras não singraram, entre artistas na maioria portugueses, italianos, franceses e alemães, com “entendimento claro acerca da necessidade sentida pelos residentes no Rio de Janeiro de usar a música como meio de se equipararem aos europeus”⁴. Através desta comunicação pretendo apresentar o compositor, maestro e

¹ “Musicians were now placed in a situation that gave rise to a conflict between their need to affirm capitalist relations, in order to earn a living, and a desire to transgress them, in order to assert artistic freedom”. Derek B. Scott: *Sounds of the Metropolis: The Nineteenth Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 39.

² D. B. Scott, *Sounds of the Metropolis...*, p. 40.

³ Maria Eliza Linhares Borges: “Representações do Brasil Moderno para Ler, Ver e Ouvir no Circuito dos Museus Comerciais Europeus, 1906 a 1908”, *História (São Paulo)*, 26, 2007, p. 94; D. B. Scott, *Sounds of the Metropolis...*, p. 19.

⁴ “Few who crossed the Atlantic searching for better opportunities failed; the majority found in Rio de Janeiro ideal conditions to launch a musical career. Continuing to arrive until late in the century, the immigrants were mostly Portuguese, Italians, French, and Germans with not only astute eyes (and ears) for music, but also a business sense that reflected their clear understanding of the needs of Rio de Janeiro

empresário português Ciríaco Cardoso como exemplo dos artistas que adaptaram as suas carreiras a este novo enquadramento das suas práticas na sociedade.

2. Ciríaco Cardoso (1846-1900): antecedentes biográficos

Ciríaco Cardoso nasceu na cidade portuguesa do Porto, em 1846 (ver figura 1). Iniciou estudos em violino com o pai, João Cardoso, contrabaixista em orquestras teatrais da cidade⁵. Aos treze anos, ingressou na orquestra do Teatro São João (Porto), onde prosseguiu a formação no instrumento com um dos seus mais destacados violinistas: Nicolau Ribas⁶. É nesse agrupamento que se inicia na direção de orquestra com Carlos Dubini, empresário e diretor musical da instituição⁷. Terá sido este a levá-lo também para a escola de música do Palácio de Cristal do Porto, onde em 1870 chegaria ao cargo de “mestre da banda”, e a conduziria em digressão por Coimbra e Lisboa⁸. Por essa altura, vem a substituir João Franchini à frente da companhia lírica fundada no Palácio de Cristal pela empresa Henry Burnay & Guichard⁹.

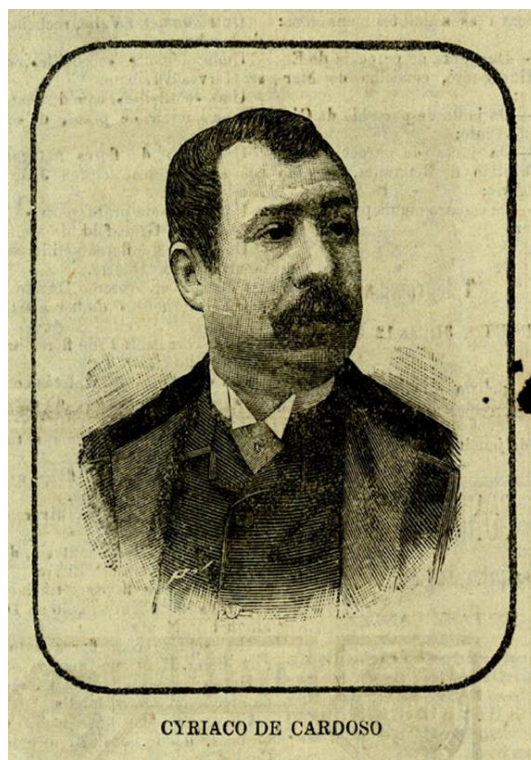


Figura 1 - Litografia de Ciríaco Cardoso, publicada no *Diário Ilustrado* de 1 de Abril de 1891.

Ciríaco Cardoso cultivou também a prática informal, participando em saraus privados de música de câmara desde 1866, em casa do comerciante e violoncelista

residents to use music as a means to stand on equal footing with Europeans”. Cristina Magaldi: *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu*, Lanham, Scarecrow Press, 2004, p. 6.

⁵ Luiz Gomes: "Cyriaco de Cardoso : Insigne Artista 'Tripeiro'", *O Tripeiro: Repositorio de noticias portugalenses*, 15/VI/1927, p. 186; [Anónimo]: "Ciríaco de Cardoso : Nota Biográfica", *O Tripeiro: do Porto - pelo Porto : Revista Mensal de Divulgação e Cultura ao Serviço da Cidade e do seu Progresso*, VIII/1946, p. 74.

⁶ L. Gomes, *Cyriaco de Cardoso...*, p. 186; Alberto Bessa: "No Tempo do Cyriaco : Notas Soltas", *O Tripeiro: Repositorio de noticias portugalenses*, 15/VII/1927, p. 181.

⁷ A. Bessa, *No Tempo do Cyriaco...*, p. 181.

⁸ L. Gomes, *Cyriaco de Cardoso...*, p. 186.

⁹ L. Gomes, *Cyriaco de Cardoso...*, 186.

amador João António Miranda Guimarães, onde se reuniam também Nicolau Ribas, Augusto Marques Pinto, Bernardo Moreira de Sá, Miguel Ângelo Pereira, Joaquim Casela e Bento Rodrigues¹⁰. Esta foi a sua rede de sociabilidade mais longeva, relevante enquanto antecedente de ensambles com os quais viriam a colaborar mais tarde – a saber, o Orfeon Portuense (fundado em 1881), a Sociedade de Concertos (1883) e a Sociedade de Música de Câmara (1883) – todos relevantíssimos para a recepção da música instrumental em Portugal.

3. Ciríaco Cardoso no mercado músico-teatral fluminense

Porém, foi a partir de 1872, quando aos vinte-e-seis anos emigrou para o Rio de Janeiro, que se deu o lançamento da carreira de Ciríaco Cardoso. As redes de sociabilidade institucionais e interpessoais que estabeleceu ao longo da sua estada no Brasil permitem-nos identificar e discutir algumas das ambiguidades geradas pela integração num mercado de natureza capitalista e as eventuais pretensões à autonomização do seu papel enquanto artista. Foram três as redes de sociabilidade institucionais que integrou de forma mais sistemática: as companhias teatrais dirigidas pelos atores portugueses Vale e Guilherme da Silveira; a Sociedade Filarmónica Fluminense; e a Companhia Lírica Italiana.

O seu percurso em companhias teatrais no Rio de Janeiro teve início com *O Urso Azul*: “alienação mental e musical em 2 atos[,] desarranjo de uma peça francesa expressamente escrita para a companhia do [Teatro] Ginásio, por E. Garrido, música de Ciríaco de Cardoso”¹¹ e interpretação pela companhia do ator Vale. A publicidade a esta produção enfatizaria o nome de Ciríaco: “A orquestra é aumentada e dirigida pelo regente do Palácio de Cristal do Porto, o Sr. Ciríaco de Cardoso”¹².

¹⁰ Ana Maria Liberal Fonseca: *A Vida Musical no Porto na Segunda Metade do Séc. XIX: o Pianista e Compositor Miguel Ângelo Pereira (1843 – 1901)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006 (Tese de Doutoramento em História de Arte), p. 186.

¹¹ [Anónimo]: “Espectáculos : Theatro Gymnasio”, *Diario do Rio de Janeiro*, 03/X/1872, p. 4.

¹² [Anónimo], *Espectáculos : Theatro Gymnasio...*, p. 4.

| ATO I | ATO II |
|---|---|
| n.º 1. Introdução | n.º 9. Introdução |
| n.º 2. Coro de abertura e coplas de Primavera e Castor | n.º 10. Coro de pretendentes |
| n.º 3. Coro de saudação dos funcionários | n.º 11. Sexteto dos funcionários |
| n.º 4. Frio de Java, Crista de Galo e Pelicano | n.º 12. Grande peça musical durante a audiência do Urso Azul |
| n.º 5. Coro de revolucionários | n.º 13. Sexteto da conspiração por Crista de Galo, Pelicano, Rebenta-boi, Beladona, Macaçar e Minuete |
| n.º 6. Grande coro à chegada da rainha Gyra | n.º 14. Grande coro e brinde |
| n.º 7. Coplas de Rebenta-boi e coro de vendedeiras | n.º 15. Final; grande cheio, coplas, etc. [sic] |
| n.º 8. Final. Hurrah, hurrah – Coro. Saudação ao Urso Azul, coplas de Java, quinteto dos funcionários, coro geral por toda a companhia e coristas de ambos os sexos | — |

Tabela 1 - Números musicais de *O Urso Azul*, publicados no *Diário do Rio de Janeiro* de 3 de Outubro de 1872.

Estruturalmente, *O Urso Azul* segue o padrão dos *opéras-buffes* de autores como Hervé (1825-1832) e Offenbach (1819-1880), em que cada ato inclui uma introdução instrumental, coro de abertura, alternância entre coplas e números de conjunto e uma copla final onde participam as personagens principais e o coro (ver tabela 1). A recepção da crítica foi lisonjeira, fazendo notar que “[l]á num ou outro trecho vê-se que o autor passeia de braço dado com as musas de Offenbach e Hervé. [...] No poema há situações de um burlesco espantoso, a par de um diálogo vivo, leve, original, e digno em tudo da

travessa pena de Eduardo Garrido”¹³. No ano seguinte, Ciríaco desenvolveria já atividade regular na companhia, encarregando-se fundamentalmente da composição de música de cena para peças de teatro declamado, como no caso do drama em três atos *O Lago de Killerney*, de Dion Boncicault (c.1820-1890), “acomodado à cena portuguesa por Manuel Macedo e Joaquim Augusto de Oliveira”, estreado a 5 de Julho de 1873¹⁴.

A partir deste exemplo é possível identificar três aspectos que levam a deduzir a importação do modelo de mercado músico-teatral parisiense pelas instituições do Rio de Janeiro. Em primeiro lugar, a estrutura do espetáculo, com antecedentes no modelo da opereta francesa. Em segundo lugar, a objetificação do artista sob a forma de um produto mercantilizável, nomeadamente através de publicidade que faz uso de referências construtoras de poder simbólico (recorde-se: o vínculo de Ciríaco ao Palácio de Cristal). Por último, uma recepção pela crítica impressa que participa na construção da celebridade construindo um discurso sobre prática compositiva de Ciríaco como herdeira de autores intensamente mediatizados como Hervé ou Offenbach.

Segundo Maria Eliza Linhares Borges, durante os últimos anos do século XIX e o dealbar do século XX, a afirmação do Brasil enquanto nação fez-se através da disseminação, dentro e fora de fronteiras, de representações de um país moderno, que buscava na França o seu exemplo¹⁵. Recuperando o epíteto atribuído por Walter Benjamin, "Paris, capital do século XIX" exportou um imaginário de desenvolvimento tecnológico, nomeadamente através das Exposições Universais, onde se davam a conhecer as mais recentes invenções como, por exemplo o telefone, o fonógrafo e, mesmo, a passadeira rolante. O projeto urbanístico parisiense desenvolvido entre 1853 e 1870 pelo Barão Haussmann (1809-1891) seria, segundo Vanessa Schwartz, uma fonte inesgotável para a continuada espetacularização do quotidiano da cidade¹⁶. Como

¹³ Z.: "A Vida Fluminense", *Vida Fluminense*, 05/X/1872, pp. 1148-1149.

¹⁴ [Anónimo]: "Espectáculos : Theatro S. Pedro de Alcantara", *Diário do Rio de Janeiro*, 05/VII/1873, p. 4.

¹⁵ Cf. M. E. L. Borges, *Representações do Brasil Moderno...*, pp. 92-117.

¹⁶ Cf. Walter Benjamin: "Paris, the Capital of the Nineteenth Century". *The Arcades Project*, Howard Eiland, Kevin McLaughlin (eds.), Cambridge, The Belknap Press of the Harvard University Press, 2002, pp. 3-13; Annegret Fauser: "New Media, Source-Bonding, and Alienation : Listening at the 1889 Exposition Universelle". *French Music, Culture, and National Identity: 1870-1939*, Barbara L. Kelly (ed.), Rochester (USA), University of Rochester Press, 2008, pp. 40-57; Erkki Huhtamo: "(Un)Walking at the Fair: About Mobile Visualities at the Paris Universal Exposition of 1900", *Journal of Visual Culture*, 12, 1, 2013, pp. 61-88; Vanessa R. Schwartz: *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998.

recorda Annegret Fauser, assim propagandeada, a modernidade francesa foi um projeto das elites republicanas. Tendência similar foi identificada por Maria Eliza Borges no contexto brasileiro oitocentista, e que foi oficialmente promovida a partir da instauração da República em 1889, com a formação de programas estatais de propaganda e relações comerciais exteriores¹⁷.

Este ideário perpassou diversos contextos geográficos e comunidades, incluindo de intelectuais e artistas portugueses. No seu período fluminense, Ciríaco manteve relações com republicanos como Miguel Ângelo Pereira (1843-1901) – que o acompanhou na sua ida para o Brasil – e Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) – que chegaria ao Rio em Janeiro em 1875¹⁸. Grupos como este tinham, na visão de Maria de Fátima Bonifácio, o objetivo de idealizar a existência de um "verdadeira pátria portuguesa" através da sua produção intelectual e artística¹⁹. Vejam-se os exemplos estudados por Luísa Cymbron, como as tentativas frustradas de Miguel Ângelo Pereira em fazer integrar a sua ópera *Eurico* (1870), inspirada no romance histórico *Eurico, o Presbítero* (1844) de Alexandre Herculano (1810-1877), no repertório dos teatros de ópera luso-brasileiros, ou as operetas de Francisco Sá Noronha (1820-1881), estreadas no Teatro Fénix Dramática do Rio de Janeiro, em 1880, – *A Princesa dos Cajueiros*; *Os Noivos*; e *O Califa da Rua do Sabão* – que, segundo Cymbron, conjugam elementos de cultura popular afro-brasileira a referências à obra de Luís de Camões (1524-1580), tratada como símbolo universalista da lusofonia e, ainda, tópicos como danças de salão burguês²⁰.

A estrutura destas operetas e as referências que mobiliza para expressar e amiúde satirizar a diversidade da cultura urbana fluminense aproximam-na precisamente do modelo offenbachiano que, segundo Derek Scott, apelava fortemente ao gosto do

¹⁷ Cf. M. E. L. Borges, *Representações do Brasil Moderno...*, pp. 92-117.

¹⁸ A. M. L. Fonseca, *A Vida Musical no Porto na Segunda Metade do Séc. XIX...*, p. 175; *O Tripeiro: Repositorio de noticias portugalenses*, 15/VI/1927, p. 186.

¹⁹ Maria de Fátima Bonifácio: *A Monarquia Constitucional (1807 – 1910)*, Alfragide, Texto Editores, 2010, p. 101.

²⁰ Luísa Cymbron: "Na Sombra de Herculano: Miguel Ângelo Pereira e os Desafios de Compor Ópera no Portugal dos Anos 1860-70", *Arbor*, 190, 766, 2014, pp. 3-15; L. Cymbron: "Camoës in Brazil: Operetta and Portuguese Culture in Rio de Janeiro, Circa 1880", *Opera Quarterly*, 30, 4, 2014, pp. 330-361.

público burguês, a par de obras congéneres por Strauss (1825-1899) ou Gilbert (1836-1911) & Sullivan (1842-1900)²¹.

| ATO I | ATO II | ATO III |
|---|--|--|
| Prelúdio | Entreato “Ah...Lalala” [Instrumental com coro <i>a bocca chiusa</i>] | n.º. 14 “Eia basta já de sono” [Instrumental, Coral] |
| n.º. 1 “É pisar pisar” [Coral, Copla a solo] | n.º. 8 “Lalala...Dançar que a dança é descanso” [Coral e solo] | n.º. 15 “Maduro na verdade” [Copla a solo] |
| n.º. 2 “Trémulo estou” [Copla a solo] | n.º. 9 “Viva o senhor alcaide” [Coral] | n.º. 16 “Sou delicado” [Copla a solo] |
| n.º. 3 “Um relógio andar sem corda” [Trio] | n.º. 10 “À procura d’um tratinho” [Quarteto] | n.º. 17 “Sem ter birras” [Couplet final] |
| n.º. 4 “Se à tia um peralta indigesto” [Copla a solo] | n.º. 10 bis “À procura d’um tratinho” [Quarteto] | — |
| n.º. 5 “Um doente que vem à consulta” [Trio] | n.º. 10 tris [Instrumental] | — |
| n.º. 6 “Nós somos sete apenas sete” [Coral] | n.º. 11 “Eis aqui este manto d’arminho” [Trio] | — |
| n.º. 7 “O que será” [Couplet final] | n.º. 12 “Ó pomba formosa” [Trio] | — |
| — | n.º. 13 “Terrível momento” [Couplet final] | — |

Tabela 2 - Números musicais de *O Burro do Sr. Alcaide*, atendendo ao manuscrito Cyriaco de Cardoso: *O Burro do Sr. Alcaide*, Espólio Manuel Ivo Cruz, Católica do Porto - Universidade Católica Portuguesa, P.UCPmic.

Esta tendência manter-se-ia em todo o mercado luso-brasileiro, pelo menos até às últimas décadas do século e os primeiros anos do século XX, por exemplo em obras como *O Burro do Sr. Alcaide* (1891), de Ciríaco Cardoso, e *O Tição Negro* (1902), de Augusto Machado (1845-1924) (ver tabela 2)²². Na opereta da Ciríaco (com libreto de

²¹ D. B. Scott, *Sounds of the Metropolis...*, p. 55.

²² Cf. Luísa Fonte Gomes: *A Opereta em Portugal na Viragem para o Século XX: Tição Negro de Augusto Machado (1902)*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2012 (Dissertação de Mestrado em Ciências

João da Câmara & Gervásio Lobato), faz-se a crítica à corrupção, à inoperância dos governos na gestão de conflitos diplomáticos com potências estrangeiras e à prevalência de códigos de conduta típicos da aristocracia como distinção das elites burguesas portuguesas²³.

Este tipo de atuação origina um paradoxo ideológico em face da participação de Ciríaco Cardoso em redes de sociabilidade como a Sociedade Filarmónica Fluminense e a Companhia Lírica Italiana. O almanaque para 1874 de Eduardo von Laemmert indica Ciríaco Cardoso como regente da orquestra da Sociedade Filarmónica – cargo que ocupou até a sua partida da cidade, em 1877²⁴. Segundo Cristina Magaldi, esta instituição foi fundada com o intuito de organizar concertos cujos programas se concentrariam em números de ópera italiana e francesa e ocasionais incursões pelo repertório germânico, incluindo camerístico²⁵. Os seus órgãos diretivos eram ocupados por membros da aristocracia local e a orquestra por instrumentistas amadores e um número significativo de profissionais. Magaldi crê que a Filarmónica Fluminense foi uma das mais proeminentes instituições culturais do Rio de Janeiro, já que se destinava ao usufruto exclusivo pelas elites locais, incluindo a família imperial²⁶. Referindo-se a associações semelhantes, Fernando Mencarelli considera que estas refletiam o interesse dessas elites pela performance, ao mesmo tempo que garantiam que essa prática era levada a cabo dentro de uma rede de sociabilidade selecionada, ou seja, distinta do público alargado²⁷.

Colaborando com a Companhia Lírica Italiana Ciríaco Cardoso capitalizaria poder simbólico de natureza semelhante. Esta surgiria em Agosto de 1875, na tentativa de satisfazer o desejo do público fluminense de uma temporada regular de ópera, aliás formalizado através de um pedido de apoio estatal então em apreciação. Funcionando

Musicais); Paulo Filipe Lopes da Luz Gaspar: *Ciríaco de Cardoso e O Burro do Sr. Alcaide: Percursos de Formação de um Compositor de Comédia Musical no Portugal Finissecular*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa (Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais), 2015.

²³ Cf. P. F. L. L. Gaspar, *Ciríaco de Cardoso e O Burro do Sr. Alcaide...*

²⁴ Eduardo von Laemmert: *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Côrte e da Capital da Provincia do Rio de Janeiro Inclusive Alguns Municipios da Provincia, e a Cidade de Santos para o Anno de 1874*, Rio de Janeiro, Eduardo & Henrique Laemmert, 1874, p. 479.

²⁵ Cristina Magaldi: "Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro", *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 16,1, 1995, p. 7.

²⁶ C. Magaldi, *Music for the Elite...*, p. 6.

²⁷ Fernando Antonio Mencarelli: *A Voz e a Partitura: Teatro Musical, Indústria e Diversidade Cultural no Rio de Janeiro (1868 – 1908)*, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2003 (Tese de Doutorado), p. 26.

apenas durante três meses no Teatro D. Pedro II, apresentaria somente ópera italiana oitocentista²⁸. Nas palavras de Marcos V. Scheffel,

[o] público brasileiro tinha-se acostumado com os espetáculos de ópera, que talvez não exigissem tanta atenção como um espetáculo dramático, transformando a ida ao teatro num desfile de roupas e num jogo de ver e ser visto. Essa vida social era importantíssima para que os membros da nobreza, da alta sociedade e de setores médios da sociedade (funcionários públicos, advogados, médicos, militares) pudessem, por exemplo, se conhecer e se casar dentro do seu grupo social²⁹.

Portanto, a Filarmónica e a Ópera seriam fóruns privilegiados para o estabelecimento de contactos ao mais alto nível da hierarquia social. No *Diário do Rio de Janeiro* de 14 de Maio de 1877, Ciríaco é incluído na lista de personalidades que, na semana anterior, tinham ido apresentar cumprimentos aos monarcas³⁰. Em 19 de Setembro é condecorado com a *Ordem da Rosa*³¹.

4. Considerações finais

O que poderá ser então concluído a partir dos dados apresentados? De um ponto de vista macro, o percurso de Ciríaco permite-nos observar a heterogeneidade do contexto artístico fluminense do último quartel de Oitocentos. Paradoxalmente, coexistiam práticas construtoras de uma noção de «modernidade» e reminiscências de um Antigo Regime, o que expõe o fosso existente entre utopias ideológicas e a realidade quotidiana, que poderá ser explicado atendendo às vagas discursivas – onde se incluem as práticas artísticas – que visam construir esse mesmo quotidiano. O conceito de «modernidade» é disso exemplo, atendendo ao facto de parte importante da sociedade

²⁸ Do repertório constariam as seguintes óperas: *Giulietta e Romeo (I Capuleti e i Montecchi)*; 1830), de V. Bellini; *Cenerentola* (1816) e *Il Barbiere di Siviglia* (1813), de G. Rossini; *Ruy-Blas* (1869), de F. Marchetti; *Faust* (1859), de C. Gounod; *La Sonnambula* (1831) e *La Favorita* (1840), de G. Donizetti; *Macbeth* (1847), *Rigoletto* (1851) e *Il Trovatore* (1853), de G. Verdi. [Anónimo]: "Theatros: D. Pedro II", *O Globo*, 21/VIII/1875, p. 2.

²⁹ Marcos Vinícius Scheffel: "Ópera ou Circo? Teatro e Atraso Cultural na Visão de Lima Barreto", *Crítica Cultural*, 6, 1, 2011, p. 185.

³⁰ [Anónimo]: "Noticiário: Paço Imperial", *Diário do Rio de Janeiro*, 14/V/1877, p. 3.

³¹ [Anónimo]: "Gazetilha: Côte", *Diário de S. Paulo*, 23/IX/1877, p. 3.

de então querer identificar-se com uma cultura de tipo burguês e, simultaneamente, manter códigos típicos de uma sociedade aristocrática.

Ao nível micro, Ciríaco surge como um agente que compreendeu o funcionamento das redes de sociabilidade artísticas causa e consequência das forças sociais em ação neste contexto. Reconhece a importância da gestão do seu próprio estatuto de celebridade, que pode ser capitalizado por associação ao domínio de práticas conotadas com a referida modernidade. Está também ciente do poder simbólico que é possível adquirir através da mediatização de uma imagem pública próxima de redes conservadoras, onde predomina uma produção discursiva pretensamente eruditizante. Desta feita, Ciríaco compreendeu que isso era essencial para se destacar dos seus concorrentes no mercado músico-teatral ligeiro fluminense. Em suma, percebeu que estava integrado num mercado, e que era necessário vender um produto – passo a expressão – a marca «Ciríaco Cardoso».