

## Uma corte deslocada e a figura de Marcos Portugal

*David Cranmer*

*Faculdade de Ciências Sociais e Humanas-Universidade Nova de Lisboa – FCSH-UNL*

*cranmer@netcabo.pt*

**Resumo:** Vista fora de contexto, a atividade de Marcos Portugal no Brasil, entre 1811 e 1830, parece algo antiquada. Contudo é precisamente o seu contexto que determinou prioridades que pertenciam, de facto, a outro mundo noutro tempo. Em 1815, quando foi promulgada a elevação do Brasil a Reino, em pé de igualdade com Portugal e os Algarves (criando assim um Reino Unido constituído por estes três territórios), a corte portuguesa, onde trabalhava o compositor, encontrava-se deslocada não só no espaço (“exilada” da Europa), mas, para todos os devidos efeitos, também no tempo, vivendo e reforçando constantemente uma existência absolutista pré-Revolução Francesa numa época pós-napoleónica. Este texto procura identificar mais exatamente algumas das características desta corte, incluindo alguns aspetos da música no Rio de Janeiro deste tempo, e como a atividade de Marcos Portugal se encaixava dentro deste ambiente.

**Palavras-chave:** Marcos Portugal. Corte portuguesa. Rio de Janeiro. D. João VI.

### **An out-of-place court and the figure of Marcos Portugal**

**Summary:** Taken out of context, the activity of Marcos Portugal in Brazil, between 1811 and 1830 seems rather behind the times. However, it is precisely his context that determined priorities that do indeed belong to another world in another age. In 1815, when the raising of Brazil to the status of kingdom was announced, placing it on an equal footing with Portugal and the Algarves (in a United Kingdom made up of the three territories), the Portuguese court, where the composer worked, was out of place not only in terms of space (‘exiled’ from Europe), but also, to all intents and purposes, in terms of time, living and constantly reinforcing an absolutist existence belonging to before the French Revolution but in a post-Napoleonic age. This text seeks to identify more exactly some of the characteristics of this court, including certain aspects of the music in Rio de Janeiro at this time, and how the activity of Marcos Portugal fits into this setting.

**Keywords:** Marcos Portugal. Portuguese court. Rio de Janeiro. King João VI.

## **Introdução**

Em 2001 Kirsten Schultz publicou o seu livro *Tropical Versailles: empire, monarchy, and the Portuguese Royal Court in Rio de Janeiro, 1808-1821*. A noção em si de um Versalhes tropical não era completamente nova, mas com este título o autor

chamou a atenção para um fenómeno, de facto, extraordinário: por um lado, a deslocação, numa viagem realizada entre 1807 e 1808, de uma corte europeia (o Príncipe Regente, a partir de 1816 rei, D. João VI, sua família e administração) para os trópicos, neste caso do outro lado do Oceano Atlântico – o único poder na história da Europa a transferir a sua sede para uma sua colónia; por outro lado, o reforço de um sistema de governação – um absolutismo baseado num modelo francês seiscentista – que em França já tinha sido posto de lado por revolução, em 1789, e que na segunda década de oitocentos, com a queda de Napoleão, tornar-se-ia cada vez mais afastada da realidade europeia que supostamente representava.

Neste texto propomos usar sobretudo duas fontes contrastantes – principalmente a *Gazeta do Rio de Janeiro*, publicada duas vezes por semana (com suplementos ocasionais noutros dias) a partir de sábado 10 de setembro de 1808, e, em determinados momentos, as cartas de Luís Joaquim dos Santos Marrocos, Bibliotecário da Real Biblioteca, enviadas a vários membros da sua família, mas sobretudo ao seu pai – numa tentativa de evocar algo de um ambiente de contrastes violentos, entre a repressão e a festa. Neste sentido, focamos, em especial, uma série de eventos no Rio de Janeiro, durante a estada da corte portuguesa, que se destacam pela sua importância política e/ou dinástica. A esta luz procuramos esclarecer a atividade de Marcos Portugal, desmitificando, à luz da documentação disponível, qual era realmente o seu papel como músico e compositor.

## **Dois eventos destacados em 1815**

Referente a 16 de dezembro de 1815, a *Gazeta do Rio de Janeiro* publicou a seguinte notícia:

### *Rio de Janeiro*

Havendo-se publicado nesta Corte a Carta de Lei de 16 do corrente, pela qual Sua Alteza Real [h]ouve por bem elevar o *Brazil* a Reino, e assumir o Título de Príncipe Regente do Reino Unido de

“Música, Cultura e Identidade no Bicentenário da Elevação do Brasil a Reino Unido”. São Paulo, 2015.

*Portugal, do Brazil, e dos Algarves, o publico desta Cidade se apressou a dar as demonstrações do mais completo jubilo, illuminando[-]se espontaneamente hum grande numero de edificios.*

E referente aos dias imediatamente seguintes, 17 e 18 de dezembro:

*Rio de Janeiro*

Domingo 17 do corrente, Dia o mais plausível para a Nação *Portuguesa*, por ser o Natalicio da RAINHA Fidelissima Nossa Senho[ra,] concorreu ao Paço o Corpo Diplomatico, e grande numero de pessoas das Classes mais distintas, para terem a honra de cumprimentarem a SS. AA. RR. [Suas Altezas Reais]. Houve grande parada das tropas de infantaria, cavalaria e artilharia, com as salvas do costume, correspondidas pelas embarcações nacionais e estrangeiras surtas no porto, e pelas fortalezas, que o guarnecem, estando humas e outras embandeiradas. No dia seguinte 18, Dia do Augusto Nome da Mesma Augustissima Senhora, se derão as mesmas demonstrações de jubilo, salvo a grande parada.

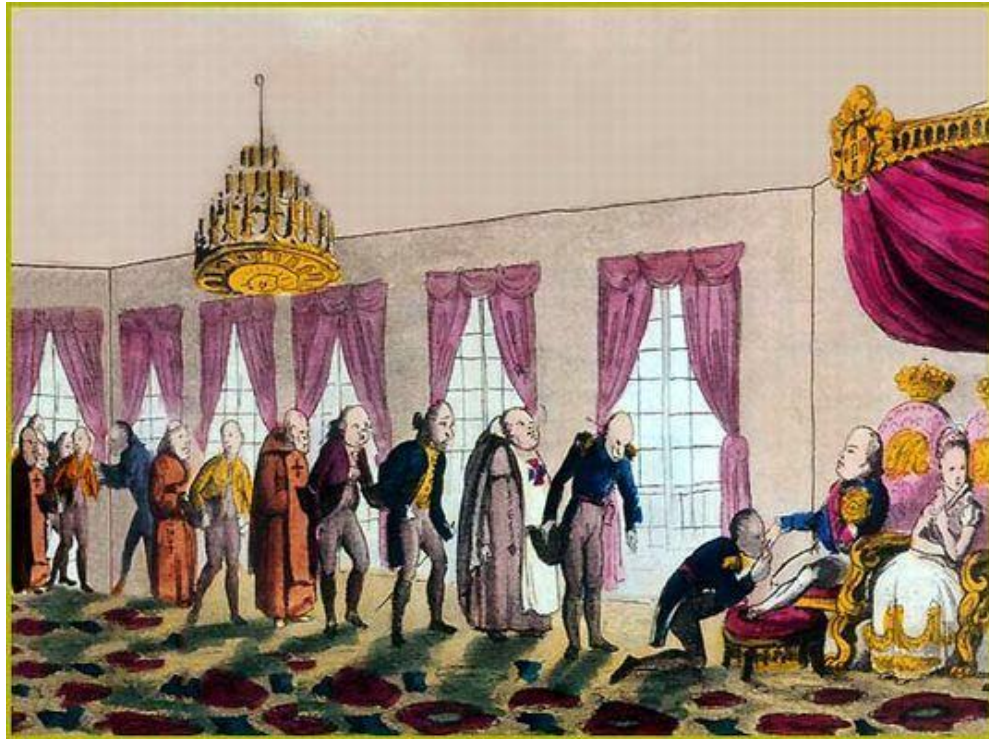
Seria importante lembrar que a *Gazeta do Rio de Janeiro* era, para todos os devidos efeitos, uma publicação oficial do regime, exigindo, assim, uma interpretação cuidadosa dos seus conteúdos e retórica, e não uma leitura ingénuo ou superficial. Os conteúdos da *Gazeta*, sobretudo sobre eventos no estrangeiro e nomeações ou militares ou na função pública, com pouco ou, muitas vezes, nada sobre os eventos que se realizavam no Rio de Janeiro ou no resto do Brasil, tinham a função de informar apenas daquilo que o regime queria que se ouvisse e soubesse. E no que diz respeito aos sucessos locais, convém decifrar o verdadeiro significado de certas expressões e identificar subentendidos entre as linhas. Por exemplo, no primeiro texto, quem exatamente é esse “público”? Até que ponto o júbilo foi, de facto, “completo” ou “espontâneo”, quantos e quais eram esse “grande número de edificios” que chegaram a ser iluminados? E dada a importância política desta elevação, de facto um motivo genuíno para o regozijo geral do povo, porquê, nos dias que se seguiram, não houve mais festas e celebrações relacionadas?

Contudo, se para respostas às primeiras perguntas seria necessário procurar outras fontes, é precisamente no segundo texto citado que se encontra a

“Música, Cultura e Identidade no Bicentenário da Elevação do Brasil a Reino Unido”. São Paulo, 2015.

resposta à última. Pois, para um regime absolutista, a importância de uma cedência política, por muito que agradasse aos cariocas, em nada se comparava com a importância das festas dinásticas a celebrar nos dois dias seguintes – para o aniversário e o dia de nome da Rainha, apesar da loucura desta (desde 1792) e a sua debilidade física (iria falecer poucas semanas depois). De facto, chegou a haver festividades para a elevação do Brasil, mas apenas no início do ano seguinte – testemunho da hierarquização das festas, como em todas as facetas da vida, e o primeiro lugar nessa hierarquia ocupado pela dinastia reinante.

Virando para o segundo texto, chamamos a atenção sobretudo para dois aspetos. Em primeiro lugar, a rígida separação entre os atuantes nas festanças e os consumidores das mesmas – ou seja, entre os privilegiados (em maior ou menor grau, de forma bastante hierarquizada) e os restantes. Num primeiro momento os atuantes são o “Corpo Diplomático, e grande número de pessoas das Classes mais distintas” – figuras elevadas na hierarquia mas não as mais elevadas. Pois não é um direito, mas sim uma “honra” poder cumprimentar Suas Altezas Reais (leia-se, participar na cerimónia do beija-mão), e quem recebe os cumprimentos são os reinantes: o vértice da pirâmide hierárquica, e não a homenageada – a rainha decrépita convenientemente escondida.



A cerimónia do beija-mão, com D. João VI e D. Carlota Joaquina. (A.P.D.G., 1826)

Num segundo momento lê-se do aspeto militar – por um lado, as salvas (por canhões) dos navios embarcados e ancorados no porto, assim como das fortalezas da cidade, e, por outro, e sobretudo, a “grande parada das tropas de infantaria, cavalaria e artilharia”. Tal como hoje em dia, em qualquer contexto de regime totalitário, a máquina militar era aquilo que sustentava o regime e oprimia todos os que o opunham, devidamente ostentada para lembrar a todos do seu lugar e do poder atrás do *status quo*. A parada ter-se-á realizado no Largo do Paço (a atual Praça 15 de novembro).

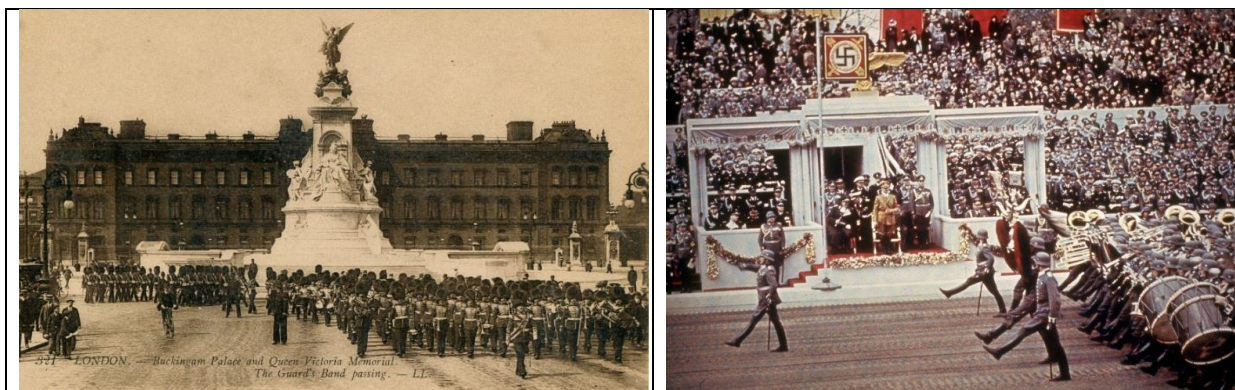


Rio de Janeiro, o Largo do Paço visto do ponto de embarcação (Debret)

Por decreto de 27 de março de 1810, o Príncipe Regente estabelecera novas normas para as bandas militares, tornando obrigatória, pela primeira vez no exército português, a sua integração sistemática nos regimentos de infantaria e artilharia. Entre outras provisões está previsto que:

Em cada um dos quatro Regimentos de Infantaria e Artilharia desta Córte haverá 12 ou 16 músicos que toquem instrumentos de vento, sem que por principio algum se possa augmentar o dito numero. [...] Os tocadores de bomba, campainhas, e de outros instrumentos de vento, como de bomba serão escolhidos no acutal estado completo das Companhias, sem que se augmente o numero deste em razão das praças escolhidas dos soldados, como pelos que hão de ser tirados dos tambores.

Desta passagem percebe-se que, para além de um conjunto de músicos por formação (que, de outras fontes, se sabe que tocavam tipicamente flautas, oboés, clarinetes, fagotes, trompas e às vezes clarins), acrescentavam-se outros de entre as fileiras dos soldados para tocar a “bomba” (zabumba/bombo), “campainhas” (o chamado “crescente chinês”), “outros instrumentos de vento” (sobretudo pífaros), e “tambores” (caixas). Estas bandas, com certeza, como nos festejos de aniversários de monarcas ainda nos séculos XX e XXI, terão participado na parada de 17 de dezembro de 1815. Devemos recordar, contudo, que o evento, mesmo com música, ter-se-á assemelhado não com o aniversário oficial de um monarca constitucional britânica, por exemplo, mas mais com os 50 anos de Adolf Hitler, em 1939, integrados dentro das atividades de uma máquina militar opressiva.



**Duas imagens de paradas militares com as respectivas bandas:  
à esquerda, Londres, ca. 1920, a guarda de Buckingham Palace (postal do autor);  
à direita, os 50 anos de Adolf Hitler, 1939 (internet).**

Por último, avaliando este texto como um todo, tal e qual como para os espectadores dos eventos em si, a atenção dos leitores da *Gazeta do Rio de Janeiro* é dirigida para estas encenações do poder e seus atuantes (em muitos casos estes e os leitores terão sido as mesmas pessoas), e nunca para os próprios espectadores – gente que não convinha ver de perto: uma pequena classe burguesa, mas sobretudo um povo pobre, maioritariamente de cor negra e, destes, em grande parte escravos, ou seja, os que, em grande parte, sustentavam mas em pouco ou nada beneficiavam da imensa pirâmide hierárquica.

Era habitual igualmente celebrar os grandes momentos dinásticos não só por encenações ao ar livre ou em espaços “públicos” de palácios, mas também no teatro principal da cidade, inicialmente a chamada “Ópera Nova” e, a partir do dia 12 de outubro de 1813, no Real Teatro de São João. Assim, foram representadas, nos aniversários da Rainha, em 1811 e 1812, respetivamente, as óperas italianas *L’oro non compra amore* e *Artaserse*, ambas de Marcos Portugal, e em 1814, já no Teatro de S. João, *Axur re di Ormus*, de Antonio Salieri.<sup>1</sup>

Era costume igualmente acompanhar a ópera italiana por uma obra ocasional, em 1811 por *A verdade triunfante*, com texto de Antonio Bressane Leite e

---

<sup>1</sup> É possível que a ópera perdida, *Le due gemelle*, de José Maurício Nunes Garcia, tenha sido representada no aniversário da Rainha entre 1808 e 1810, assim como *La Zaira*, de Bernardo José de Souza Queiroz, em 1809 ou 1810. A falta de fontes não nos permite estabelecer o que terá sido representado nos outros anos, mas não se deve supor, por isso, não ter havido espetáculos, simplesmente que não foi encontrada a respetiva documentação, caso tenha sobrevivido.

“Música, Cultura e Identidade no Bicentenário da Elevação do Brasil a Reino Unido”. São Paulo, 2015.

música de Fortunato Mazziotti, e, em 1812, um elogio, cujo título se desconhece, também com música de Mazziotti. Para o aniversário da Rainha em 1815 foi editado o libreto do elogio *Templo da Imortalidade*, com texto de Paulino Joaquim Leitão e música de autor desconhecido, com um anúncio na *Gazeta* do dia anterior, publicitando a sua disponibilidade na loja da própria *Gazeta*. Ignora-se qual foi a ópera italiana que acompanhou, mas não se põe em dúvida ter havido.

Para os que promoviam e assistiam a estes espetáculos, a encenação de óperas italianas neste Versalhes tropical, tal como o edifício do novo Teatro de S. João, um teatro italiano na sua conceção e arquitetura, eram pontos de orgulho, marcas de uma identidade europeia. Embora se refira ao Rio de Janeiro numa época mais tardia no século XIX, uma observação de Cristina Magaldi a este respeito não é menos válida para o período da estada da corte portuguesa:

Visto que os cariocas viviam longe dos centros políticos e culturais europeus, julgavam como necessário sublinhar de forma exagerada os seus laços com a ópera, não só para merecer um certo nível social, mas sobretudo para garantir a sua imagem como europeus (MAGALDI, 2014: 36).<sup>2</sup>

Voltando a Luiz Joaquim dos Santos Marrocos, enquanto se desenrolavam os grandes eventos de meados de dezembro de 1815, ao que parece, este não só se ausentou deles, mas nem sequer tomou consciência da sua ocorrência. Como o próprio explica numa carta ao seu pai, datada de 6 de fevereiro de 1816:

Desde o fim de Novembro passado que estou incumbido da tradução francesa de um Tratado de Polícia de Saúde para os Exércitos e Armadas, que há-de vir a servir como um Corpo de Instruções e Regulamentos: esta obra me tem assaz fatigado, pela pressa que me foi dada: desde então não sei o que é dormir com descanso, por estar firmado à banca, de dia e noite, sem sair fora, nem ainda para ouvir Missa: e é esta a razão por que

---

<sup>2</sup> Tradução do presente autor.



há tanto tempo [desde 23/11] não escrevo a Vossa Mercê (MARROCOS, 2008: 95).

### **Divisões e interações socioeconómicas no Rio de Janeiro (1808-21)**

Já foram referidos alguns aspetos da falta de homogeneidade na constituição da sociedade carioca. Era, de facto, uma cidade de múltiplas e profundas divisões. Existia uma grande separação entre a corte, por um lado, e a cidade, por outra. O primeiro grupo, quase todos recém-chegados (a partir de 1808), eram muitas vezes ressentidos pelo segundo, que o via mais ou menos como intrusos – com muita razão, pois muitos proprietários tiveram as suas casas requisitadas e ocupadas pelos reinóis (como eram conhecidos os imigrantes de Portugal), que, por sua vez, olhavam com desprezo para os habitantes da cidade, independentemente do estatuto social destes. Claro que houve necessariamente uma coexistência e interação entre os dois grupos, mas ao mesmo tempo uma tensão constante.

Outra fonte de tensão foi a divisão entre quem mandava e quem obedecia. Funcionando a todos os níveis desde o Príncipe Regente/Rei até ao mais miserável escravo, esta cadeia de dependências estava atrás de todo o sistema hierárquico que governava as relações entre as pessoas. A ascendência era difícil, dependente de favores e objeto de invejas. O afastamento era fácil, sem recurso ou reparação – e os amigos de outrora desapareciam.

Em grande parte, mas não inteiramente, coincidente com esta hierarquização era a questão de estatuto económico. Existiam, contudo, outros elementos que se cruzavam com este esquema e que introduziam tensões de outras naturezas: entre religiosos (da Igreja ou das várias ordens religiosas, com as suas próprias tensões entre si) e leigos; entre militares e civis; entre pessoas livres e escravos.

Uma ameaça potencialmente grande eram os negros e pardos, quer escravos quer forrados. No Rio de Janeiro nesta época estes constituíam mais de

metade da população. Só a sua diversidade, a falta de organização entre si,<sup>3</sup> uma dose significativa de violência física da parte dos brancos e o medo da mesma da parte dos não-brancos, impediam estes de se sublevarem.

Perante este contexto, tornou-se necessário o Príncipe Regente, depois Rei, adotar uma série de estratégias conscientes para manter o controlo e garantir o seu próprio futuro. Em primeiro lugar, foi essencial um reforço hierárquico constante, com o monarca sempre em primeiro lugar, sempre visível, marcando a sua posição através da sua beneficência, premiando os que o serviam bem, através de títulos e honras. A *Gazeta do Rio de Janeiro* está repleta com lista após lista dos “premiados”, quer civis, quer militares.

Se os paradigmas para esta prática eram absolutistas, conforme modelos europeus já passados, outras afirmações culturais também eram sempre tão europeias quanto possível, muitas vezes pertencentes igualmente a uma Europa desaparecida (ou quase). É assim que se deve ler a importância que D. João ligava à manutenção da sua Real Capela, assim como o seu funcionamento, incluindo a importação, como adiante veremos, de *castrati*, provindos inicialmente da sua Capela em Lisboa e, depois, diretamente de Itália – quase os únicos que ainda existiam. E era por este motivo também o apoio que D. João deu à construção de um novo teatro digno, necessariamente “italiano”, o mais consagrado estilo europeu, ao conceder a isenção de impostos. Quer o Teatro, quer a Capela lhe ofereciam um palco para atuar publicamente com o devido decoro e a devida piedade, em todas as cerimónias, e especialmente naquelas de regozijo dinástico.

---

<sup>3</sup> A sua organização, por exemplo, nas muitas irmandades, sobretudo do Rosário dos Pretos, era vista sempre com preocupação pela minoria branca, não só no Rio de Janeiro, mas em toda a América portuguesa.

### Três momentos de regozijo dinástico

Depois da chegada da corte portuguesa, o primeiro momento de grande regozijo dinástico foi o casamento da Princesa D. Maria Teresa com o Príncipe D. Pedro Carlos (das Astúrias), que se realizou a 13 de maio de 1810. Antes de mais, deve-se chamar a atenção para duas questões: primeiro, que o Príncipe D. Pedro Carlos tinha sido educado na corte portuguesa desde tenra idade e havia viajado com a Família Real de Lisboa para o Rio de Janeiro; em segundo lugar, a data escolhida já era por si só um momento dinástico importante, sendo o aniversário do próprio Príncipe Regente. Por este mesmo motivo, a *Gazeta do Rio de Janeiro* dividiu as suas notícias sobre este dia em dois: na edição de 16 de maio refere principalmente o aniversário e, visto que as festas dos desposórios continuaram durante três dias, no dia 19 debruça-se sobre o casamento.

Rio de Janeiro 16 de Maio.

Domingo 13 de corrente, Dia Anniversario Natalicio de S. A. R. [Sua Alteza Real] o Principe Regente N. S. [Nosso Senhor], concorreo a Côrte o Corpo Diplomatico, e as diferentes classes distinctas de todas as Corporações para terem a honra de cumprimentar a SS. AA. RR. por tão plausível motivo, estando pelo mesmo embandeiradas todas as Fortalezas, e Embarcações de Guerra surtas neste Porto, que derão as salvas do costume.

Tambem concorreo neste dia a celebração dos felices Desposorios da Serenissima Princeza da *Beira*, a Senhora *D. Maria Thereza*, com o Serenissimo Senhor Infante *D. Pedro Carlos de Bourbon e Bragança*, Almirante General.

A nova Augusta União das duas Reaes Casas de *Bragança e Bourbon*, he hum novo penhor da Felicidade futura da *Europa*; pois o Monstro, que para a subjugar, e aniquilar, necessita destruir o Illustre Sangue dos *Bourbons*, vê cada dia mais frustradas as suas esperanças, e deve prevèr, que aquella Augusta e Real Familia ha de ainda elevar-se á antiga Grandeza, para fazer a Felicidade Pública da *Europa*, revivendo os grandes, e saudosos nomes de *S. Luiz*, de *Henrique IV.*, e de *Luiz XIV.*

“Música, Cultura e Identidade no Bicentenário da Elevação do Brasil a Reino Unido”. São Paulo, 2015.

Rio de Janeiro 19 de Maio.

No dia 13 de Maio, dia já celebre pelo feliz Anniversario Natalicio do Nosso Amabilissimo Principe Regente de *Portugal, o Senhor D. João VI.*, que Deos nos conserve largos anos, acconteceo hum factio jamais visto nesta nova, e feliz Côrte do Rio de Janeiro, que foi o Feliz Deposorio de SS. AA. a Serenissima Senhora Princeza da *Beira D. Maria Teresa* com o Serenissimo Senhor Infante, Almirante General, D. Pedro Carlos de Bourbon e Bragança.

Erão as 4 horas da tarde o prazo assignalado para tão feliz União; tudo no Paço respirava Grandeza; as paredes estavam forradas de Damasco e Tapecerias; e desde a porta até ao interior, brilhavam formosos lustres, que acendendo-se á noite, davão a claridade do dia.  
[...]

Na notícia de 16 de maio, no primeiro parágrafo, repara-se logo na semelhança entre esta narrativa e aquela do aniversário de D. Maria I em 1815 – a maneira como quer as atividades em si, quer a reportagem das mesmas eram altamente padronizadas. O segundo parágrafo chama a atenção, de forma neutra, para a celebração dos desposórios reais, enquanto o terceiro não disfarça tratar-se de propaganda política contra “o Monstro”, como Napoleão era geralmente conhecido.

Na passagem de 19 de maio (que depois tem continuação), destacam-se dois elementos da sua retórica. Em primeiro lugar, é a descrição hiperbólica (mas ao mesmo tempo convencional) do brilho dos “formosos lustres, que acendendo-se á noite, davão a claridade do dia”. Numa época quando nem sequer existia luz a gás, quanto menos iluminação por holofotes, trata-se manifestamente de um exagero, com a intenção de impressionar o leitor. Em segundo lugar, sobressai, no primeiro parágrafo, a repetição da palavra “feliz” com apenas oito palavras no meio, reforçada por outra repetição na primeira oração do segundo parágrafo. Esta insistência na felicidade do evento surge também na primeira passagem com “felices Desposorios” e “Felicidade futura”. A *Gazeta* desejava mesmo convencer os leitores da alegria da ocasião e da sua bem-aventurança nas mãos capazes dos Bragança (e Bourbon). Outras expressões também se salientam pelo que pretendem “vender”: “hum factio jámais visto” parece um anúncio para um circo recém-chegado; “tudo no Paço respirava Grandeza” nem comentário merece.

Virando para um segundo momento e mudando para as cartas de Santos Marrocos, respeitante à chegada da Arquiduquesa Leopoldina da Áustria, esposa do Príncipe Real, D. Pedro d’Alcântara, a 6 de novembro de 1817,<sup>4</sup> chega-se a saber alguma coisa sobre os preparativos:

Há todo o fervor nos preparativos para a recepção pomposa de S. A. R. a Sereníssima Senhora Princesa D. Carolina Josefa Leopoldina, de quem já se receberam notícias de ser mui próxima a sua chegada. Há-de desembarcar no Cais do Arsenal Real, e passar por baixo de Arcos triunfais, receber as Bênçãos na Capela Real e Te Deum, havendo depois Serenata no Paço, de que já se têm feito ensaios nas Salas das Reais Bibliotecas (Carta de 21 de outubro de 1817, MARROCOS, 2008: 363).

Um texto bem diferente dos da *Gazeta do Rio de Janeiro*, por um “criado” da corte, já não se encontram os exageros retóricos de uma publicação oficial, mas, pelo contrário, uma visão pessoal “de dentro” – foi como Bibliotecário que tinha conhecimento dos ensaios. O que esta passagem nos esclarece é, por um lado, acerca da arquitetura efémera que estava a ser construída (os arcos triunfais) e, por outro lado, a importância que a música iria ter neste evento – quer o *Te Deum* na Capela Real, quer a Serenata no Paço, ou seja, no contexto de celebrações tanto religiosas como profanas.

No ano seguinte, quase dois anos após o falecimento da rainha D. Maria, realizou-se finalmente, a 6 de fevereiro de 1818, a aclamação do Príncipe Regente como rei D. João VI. Duas passagens, uma da *Gazeta* e outra de uma carta de Santos Marrocos, embora pouco nos contem sobre o evento, dizem bastante sobre os seus autores, que acabam por denunciar aos seus leitores a sua total falta de fiabilidade. A *Gazeta Extraordinaria do Rio de Janeiro*, de 10 de fevereiro começa:

---

<sup>4</sup> Casaram-se por procuração a 13 de maio (mais uma vez um casamento no aniversário de D. João). A frota austríaca chegou ao Rio no dia 5, mas a Princesa Real só se desembarcou no dia seguinte.

#### RIO DE JANEIRO

O Glorioso Acto da Acclamação do Senhor Dom JOÃO SEXTO, Nosso Augusto Soberano, e Modelo dos Monarcas do Universo, anunciado na Gazeta precendente, vai hoje fixar as mais serias atenções dos nossos Leitores, e ser o objecto de nossa narração ingenua e singela; desejando, e rogando que á imperfeição do estilo supprão aquelles generosos sentimentos, que tão brilhantemente se ostentarão [= ostentaram] no Dia 6 do corrente.

Ou seja, tal é a fingida humildade do autor que pouco se deve acreditar nos parágrafos que se seguem.

Quanto a Santos Marrocos:

Efeituou-se felizmente o desejado e aparatoso Acto de Aclamação de Sua Majestade no dia 6 do corrente, e do modo mais tocante e expressivo, que pode imaginar-se; o que Vossa Mercê poderá ver das notícias transcritas nas Gazetas inclusas; mas devo advertir que nelas há muita falta de exacção, e muita mentira, que não posso desculpar; pois narrando com entusiasmo coisas não existentes, ou dando valor a ninharias, cai no absurdo ou talvez no desaforo, de não publicar factos e circunstâncias ainda as mais essenciais daquele Acto. [...]

Eu nada vi da Função; porque tendo sido mandado nessa manhã a Casa do Conde de Viana [...]; logo que cheguei a minha Casa, me recolhi à cama atacado de um febre [...] (Carta de 24 de fevereiro de 1818, MARROCOS, 2008: 114).

Denunciando a veracidade da *Gazeta*, confessa que ele próprio não testemunhou nada, pondo completamente em causa a sua avaliação quer dos eventos quer dos relatos dos outros. De facto, as suas cartas noutros contextos revelam precisamente um daqueles reinóis que falavam mal de tudo e de todos, que desprezavam tudo o que o Rio de Janeiro podia oferecer, mostrando pouca satisfação com a sua sorte e inveja de todos os que conseguiam avançar no jogo das hierarquias, entre os quais Marcos Portugal.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Ironicamente, com a passagem do tempo, iria chegar a apreciar o Rio de Janeiro, acabando por se casar com uma carioca parda.

## A música no regozijo dinástico

Seguiu-se à transferência da capital portuguesa para o Rio de Janeiro um fluxo contínuo de migração da metrópole para a nova sede de governo, seja ele por iniciativa própria ou por ordem do Príncipe Regente. Dos músicos talvez o primeiro a chegar tenha sido o compositor Bernardo José de Souza Queiroz, que, ao que parece, já estava no Rio em 1809 (BUDASZ, 2009: apêndice 3). A partir de setembro do mesmo ano começou-se a organizar as passagens do primeiro grupo de músicos que D. João mandara vir para a sua corte: o tenor, João Mazziotti (com os dois irmãos, Fortunato e Carlos, assim como uma irmã, Francisca), o tenor António Pedro Gonçalves, o *castrato* italiano Giuseppe Capranica, o fagotista Nicolau Herédia (com a sua esposa e cinco filhos adultos), assim como Pedro Carlos Herédia, também instrumentista.<sup>6</sup> Num documento datado de 14 de dezembro, estava previsto que todos iriam viajar na charrua São João Magnânimo, mas só terão partido em inícios de 1810.<sup>7</sup> Em finais do mesmo ano chegaram mais dois *castrati* italianos, Antonio Cicconi e Giuseppe Gori, seguidos por Marcos Portugal a 11 de junho de 1811, provavelmente no mesmo navio da cantora lírica italiana Marianna Scaramelli e seu marido, o bailarino e coreógrafo Luiz Lacombe [Luigi Lacomba].

Numa segunda onda, D. João mandou contratar mais *castrati* em Itália. Em 1816 chegaram Giovanni Francesco Fasciotti, Marcello e Pasquale Tani, e no ano seguinte Francesco Realli e Angelo Tinelli. Desta feita, privando Itália de grande parte de uma geração de *castrati* (efetivamente a última antes da sua extinção), reforçou a sua Capela Real “barroca” e, em grande parte, luso-italiana, no Brasil novecentista. Voltando aos três momentos de regozijo dinástico já visitados, veremos em maior detalhe o papel que desempenhavam a música e especialmente estes músicos.

---

<sup>6</sup> Não nos foi possível esclarecer o instrumento que tocava nem a sua relação com os restantes membros da família Herédia, mas a julgar pelas datas da sua atividade, parece possível Pedro Carlos ter sido neto de Nicolau.

<sup>7</sup> Arquivo Nacional da Torre do Tombo, PT/TT/CR/2979.

“Música, Cultura e Identidade no Bicentenário da Elevação do Brasil a Reino Unido”. São Paulo, 2015.

No que diz respeito às núpcias da Princesa D. Maria Teresa com o Infante D. Pedro Carlos, no domingo 13 de maio de 1810, a *Gazeta* do dia 19 (já citada) continua:

Á noite houve Opera, a que forão convidados todos os Membros do Corpo Diplomatico, e Córos de Musica debaixo das janelas do Real Palacio; Illuminação em toda a Cidade, e Salvas no Mar, e na Terra.

Na Segunda, e Terça feira repetio-se a iluminação do Paço, e da Cidade; e houveram serenatas na Real Camara, a que foi convidado o Corpo Diplomatico, Salvas &c., como no Domingo.

Na Quarta feira pela manhã, e de todas as Classes distintas dos seus Vassallos por tão plausível motivo; comparecerão de tarde as Danças *Africanas*, representando as diferentes Nações; e logo às Ave Marias principiarão os Córos de Musica, depois as encamisadas; seguio-se o grande Fogo de Architectura e vistas, e findou a noite com a Repetição dos Córos de Musica [...].

Desconhece-se qual terá sido a ópera representada, no dia 13, mas é provável ter sido incluído no mesmo programa a obra ocasional *Cantico a Deos Omnipotente Maximo*, com texto de Antonio José Vaz e música de autor desconhecido.<sup>8</sup> A ambiguidade do termo “serenata” dificulta identificar o conteúdo da atuação em causa. Contudo, terá incluído a *Cantata para celebrar os felices Desposorios da Serenissima Snr.<sup>a</sup> Princeza D. Maria Thereza em o mez de Maio de 1810*, com música do recém-chegado Fortunato Mazziotti, cuja partitura se conserva no Arquivo Musical do Paço Ducal, em Vila Viçosa (Portugal).<sup>9</sup> Quanto à quarta-feira, com um leque de atuantes e músicas mais abrangente, é difícil estabelecer exatamente que géneros musicais terão sido executados: por um lado, que danças africanas (e daí que músicas) – incluindo a questão de se eram mais “autênticas” ou já algo “europeizadas”; por outro lado, a natureza dos coros (já ouvidos no domingo

---

<sup>8</sup> Aviso na *Gazeta do Rio de Janeiro* de 16 de maio, a anunciar a venda da edição impressa.

<sup>9</sup> G prática 19. Uma cantata “gêmea”, *Bauce e Palemone*, baseada na história de felicidade matrimonial homónima (“Filemone e Bauce”), extraída das *Metamorfoses* de Ovídio, foi composta pelo mesmo compositor para celebrar o aniversário do Infante D. Pedro Carlos, em julho do mesmo ano. A partitura existe na Biblioteca da Ajuda, Lisboa, com a cota 45-I-22.



“Música, Cultura e Identidade no Bicentenário da Elevação do Brasil a Reino Unido”. São Paulo, 2015.

anterior) – mais eruditos ou mais populares, religiosos (litúrgicos ou devocionais?) ou profanos. Em todo o caso, a sua função nunca terá sido a de alguma espécie de autoafirmação (negra/popular), mas sim de homenagem, reforçando a hierarquia vigente e não a subvertendo.

Entre meados de 1810 e novembro de 1817, quando chegou a Arquiduquesa D. Leopoldina da Áustria, houvera, como já se observou, uma série de reforços no corpo de músicos disponíveis, e o nome de Marcos Portugal começa a surgir em notícias de celebrações dinásticas. Respeitante aos dias festivos entre a chegada da Arquiduquesa, a 5 de novembro, e o fim das celebrações no dia 7, surgem várias referências à música, no meio da narrativa hiperbólica do costume. Na manhã de quinta-feira, dia 6, por exemplo, na procissão com o Rei, D. João VI, e a Rainha, D. Carlota Joaquina, “hia a Musica das Reaes Cavalherices a cavallo” (*Gazeta do Rio de Janeiro*, 8/11/1817), que, por tradição, ia munida de clarins e timbales. Da parte da tarde do mesmo dia:

Às 2½ horas chegarão á Real Capella S[uas] M[ajestades] e A[ltezas] R[eais], com todo o mencionado acompanhamento. Alli forão recebidos pelo Excellentissimo Bispo Capellão Mór com todo o Seu Cabido paramentado, e pelo Senado da Camara. Feita a Oração, procederão para a Capella Mór. O Excellentissimo Bispo Capellão Mór, lançou as benções nupciaes, a que se seguio hum *Te Deum*, acompanhado de excelente Musica, composta pelo insigne *Marcos Portugal*, e executada pelos Musicos da Real Camara e Capella [...] (*idem*).

E à noite:

[...] Houve por Bem ELREI Nosso Senhor receber no Paço da Real Quinta da *Boa Vista* o Corpo Diplomático: e em presença assim deste Respeitavel Corpo, como dos Grandes do Reino [...] começou huma magnifica Serenata na Caza da Audiencia. Deu principio a esta pomposa solemnidade huma symphonia composta por *Ignacio de Freitas*. Dignou-se então o Serenissimo Senhor Principe Real [D. Pedro d’Alcântara] de cantar huma aria com as formalidades seguidas em semelhantes circunstancias, repetindo este mesmo obsequio as

“Música, Cultura e Identidade no Bicentenário da Elevação do Brasil a Reino Unido”. São Paulo, 2015.

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 exellente 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*, 12/11/1817).

E ainda no dia seguinte:

Á noite observou-se hum espectáculo, que pela sua novidade e grandeza, attrahio a geral attenção. O Coronel *Fernando José de Almeida*, Proprietario do Real Theatro de *S. João*, ofereceu ao Publico huma opera gratuita. Estava o Theatro illuminado com profusão e gosto, fazendo huma vista agradável e soberba a combinação das muitas luzes e vidros. Sua Magestade e toda Sua Augusta Familia 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 Serenissima Senhora Princeza Real, a Toda a Real Familia, e á *Caza de Bragança*. Começou então a representação da Opera Seria ainda não vista nesta Corte, intitulada – *Merope*, Musica da composição do insigne *Marcos Portugal*. O Scenario e vestuário erão não só magestosos, mas inteiramente novos. No intervallo do 1.º ao 2.º Acto executou-se hum Baile serio intitulado *Axur, ou o roubo d’Aspasia* com S[c]enario igualmente ricos e novos (*idem*).

Apesar da referência à sinfonia de Inácio de Freitas (compositor aparentemente desconhecido fora deste contexto), a centralidade das composições de Marcos Portugal é patente. Na Ação de Graças (neste contexto, uma espécie de bênção pelo casamento da Arquiduquesa e do Príncipe Real, visto que já se casaram por procuração, em Viena), foi executado um *Te Deum* seu, provavelmente o *Te Deum* em Lá maior (MP 04.10 no catálogo de MARQUES, 2012), composto originalmente para execução por vozes masculinas e cinco órgãos na Basílica de Mafra, e revisto numa versão para vozes mistas e orquestra no Brasil, em 1813. Atrás da serenata, à noite, estão duas facetas distintas do seu trabalho – a de mestre de música de Suas Alteza Reais (foram seus alunos de canto D. Pedro e D. Isabel Maria, questão a que se

“Música, Cultura e Identidade no Bicentenário da Elevação do Brasil a Reino Unido”. São Paulo, 2015.

volta adiante) e a de compositor de música dramática. Quando a *Gazeta* menciona que o drama *Augurio di Felicità* foi “arranjado” pelo compositor da música, refere o facto de Marcos Portugal ter sido responsável igualmente pelo texto, uma espécie de pastiche baseado sobretudo em textos de Metastasio (PACHECO, 2012).<sup>10</sup> Quanto ao espetáculo gratuito no dia seguinte, no Teatro de São João, a ópera séria encenada, *La Merope*, estreou-se originalmente em 1804, em Lisboa, no Real Teatro de São Carlos, com Angelica Catalani como protagonista.<sup>11</sup> Não foram encontradas fontes com informação sobre o elenco, mas é provável este papel ter sido desempenhado no Rio por Marianna Scaramelli, tendo sido necessárias algumas acomodações da parte do compositor para a voz dela. Desconhece-se o autor da música do bailado *Axur*, cujo coreógrafo e *primo ballerino* terá sido provavelmente Luiz Lacombe. Contudo, as partes cavas de um bailado com este título (de autor anónimo), conservadas em Vila Viçosa, junto com partes cavas da ópera homónima de Salieri,<sup>12</sup> serão aquelas usadas nesta ocasião. A música é constituída por uma abertura seguida por doze números, sendo o último bastante extenso.

A *Gazeta do Rio de Janeiro*, na sua edição suplementar de 10 de fevereiro de 1818, publica uma extensa reportagem (quase cinco páginas) sobre a série de atividades relacionadas com a Aclamação de D. João VI, no dia 6, fazendo numerosas referências à música. Já no dia anterior reuniu-se um extenso cortejo para publicitar um anúncio do Senado da Câmara de que “Sua Magestade marcára este feliz Dia, para formar huma nova época nos Fastos de *Portugal*.” No início do cortejo estava “huma guarda a cavallo do Real Corpo da Policia. Seguia huma banda militar de musica [...]”. De modo semelhante, “Fechava este apparatuso acompanhamento hum grosso destacamento de Cavallaria, e outra banda de Musica.” Este conjunto

---

<sup>10</sup> Conserva-se a partitura manuscrita de *Augurio di Felicità* em Lisboa, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Fundo da Casa de Fronteira e Alorna, liv. 69 a 71. A sua edição crítica foi realizada por Alberto Pacheco.

<sup>11</sup> Conserva-se a partitura em Lisboa, na Biblioteca da Ajuda, cota 48-II-25 a 26.

<sup>12</sup> Paço Ducal, Arquivo Musical, cota G prática 33. As partes conservadas são para 2 oboés, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetes, violino principal, violino I (2 exemplares), violino II (3 exemplares), violeta, violoncelo e baixo.

“Música, Cultura e Identidade no Bicentenário da Elevação do Brasil a Reino Unido”. São Paulo, 2015.

passou primeiro pelo “Real Paço da Boa Vista, onde estava S[ua] M[agestade] e A[ltezas] R[eais].<sup>13</sup> Alli se leu pela primeira vez o bando, e depois de alegres vivas alternando com o Hymno nacional,<sup>14</sup> retrogradarão, e vierão ao Palacio da Corte, onde se achava a RAINHA Nossa Senhora e Suas Augustas Filhas.”

Logo de manhã no dia 6, “EL-REI Nosso Senhor, em demonstração da Sua Devoção, fez cantar a Missa competente, elevando porém aquella Festividade á primeira Classe, celebrando em consequencia o Illustrissimo Deão, e fazendo-se Commemoração do Espirito Santo.” Foi por exigência da ocasião que a missa fosse dedicada ao Espírito Santo, por sua vez uma festa liturgicamente de primeira classe, o que pela hierarquia sacerdotal estabelecida na Capela Real, necessitava que fosse o Deão a celebrar. Não é referido o compositor da música, o que implica provavelmente não ter sido da autoria de Marcos Portugal. Terá sido para esta Missa que foi destinada a *Missa solemnis pro Die Acclamationis S. M. Johannis VI*, de Sigismund Neukomm, mas não se pode confirmar que foi esta que chegou a ser executada.<sup>15</sup>

Conforme a *Gazeta*, para o ato de Juramento e Aclamação havia sido construída uma “sumptuosa varanda”, no Largo do Paço, ocupando “toda a face do Real Paço, contigua á Capela Real”. Quando o Rei chegou à varanda “tangerão os Ministreis, Charamellas, Trombetas e Atabales”, assim como em pelo menos dois outros momentos da cerimónia. As designações usadas para estes intervenientes são bastante ambíguas, não sendo de tomar à letra, implicando simplesmente um grande leque de músicos (não divisíveis necessariamente em quatro grupos correspondentes aos termos usados) e abrangendo conjuntos como as bandas criadas pelo decreto de 1810, os instrumentistas que acompanharam a Princesa Leopoldina na sua viagem da

<sup>13</sup> O Rei e a Rainha viviam separadamente, o primeiro com os filhos D. Pedro d’Alcântara e D. Miguel, e a última com as filhas.

<sup>14</sup> A esta data, ter-se-á tratado do “Hino patriótico” (1809?), de Marcos Portugal. Agradecemos a Alberto Pacheco por este esclarecimento.

<sup>15</sup> Foi uma missa “pro Die Acclamationis” e não “pro Acclamatione”. Como adiante se verifica, o ato litúrgico associado ao Juramento/Aclamação foi uma Ação de Graças, com *Te Deum*, e não uma Missa. Ver CARDOSO (2005: 68-69) para uma ampla e aberta discussão sobre a execução ou não desta missa na Capela Real, incluindo a hipótese de ter sido esta a missa cantada na manhã do dia da Aclamação.

“Música, Cultura e Identidade no Bicentenário da Elevação do Brasil a Reino Unido”. São Paulo, 2015.

Áustria, que permaneceram no Brasil, integrados entre os clarins e tambores das Reais Cavalariças, assim como as zabumbas, campainhas e caixas das fileiras da infantaria e artilheria.<sup>16</sup>

Seguiu-se ao ato de Juramento e Aclamação uma cerimônia na Capela Real, a qual, por ter como momento principal a execução do hino *Te Deum*, deve ser considerada uma espécie de Ação de Graças e Bênção. Nas palavras da *Gazeta*:

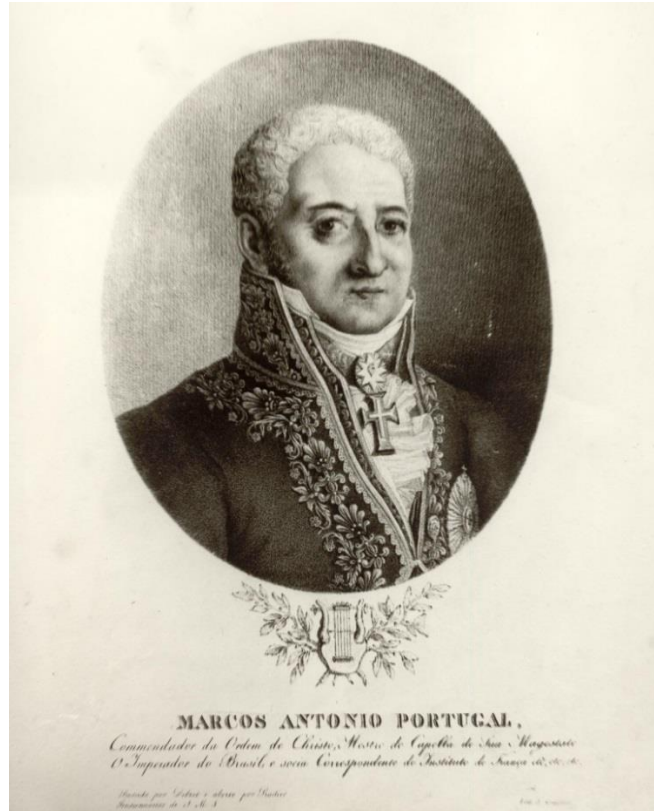
O Excellentissimo Capellão Mór poz no Throneto cercada de immensas luzes a Sagrada Reliquia, e subindo ao Solio, entoou o *Te Deum*, que cantarão os Musicos da Real Camara e Capella, dirigidos pelo celebre *Marcos Portugal*, Mestre de SS. AA. RR., Compositor daquella excellente Musica.

Apezar da sua grande extensão, a Piedade de Sua Magestade superou todos os obstaculos, que oppunha o incommodo, que soffre ha tanto, assistindo em pé quasi todo o tempo, que durou o Hino; findo o qual, o Excellentissimo Capellão Mór recitou hum verso e duas Orações analogas ao objecto, e chegando ao meio do altar, deu com a Cruz a triplicada Bênção Pontifical [...].

O *Te Deum* cantado tinha sido composto especialmente para a ocasião. Seria importante salientar a referência à demonstração de “devoção” do Rei, na Missa, da parte da manhã, e a “piedade” (custe o que custar) durante o *Te Deum*, da parte da tarde – uma das muitas facetas da pessoa do Rei a ser constantemente ostentada, de modo a reforçar a imagem que desejava transmitir de si aos seus súbditos.

---

<sup>16</sup> O Hino da Aclamação, de Marcos Portugal, permite a sua execução sem cordas ao ar livre e teria servido perfeitamente nestes momentos como marcha sem vozes. Por outro lado, *L'allegresse publique*, de Neukomm também foi composta em homenagem à Aclamação (LANZELLOTTE, 2009: 195). Contudo, não seria mais do que mera especulação propor que uma ou outra composição foi executada neste contexto.



**Marcos Portugal**

(Gravura de Charles-Simon Pradier baseada em pintura de Jean-Baptiste Debret)

### **A figura de Marcos Portugal (1762-1830) no Rio de Janeiro**

Nos textos citados, o nome de Marcos Portugal surge direta ou indiretamente em três contextos: na Capela Real, nos teatros e como professor de música. Em todos estes contextos, por “insigne” ou “célebre” que fosse o compositor (cada um destes vocábulos é usado duas vezes para o caracterizar nas passagens da *Gazeta* citadas), nunca deixou de ser um “criado” nos olhos da Família Real, com o seu lugar correspondente na corte e na hierarquia da mesma. Atuava não por sua escolha, como agente livre, mas conforme os mandamentos de D. João. Fez o que fez (e não fez o que não fez) simplesmente porque o Príncipe Regente/Rei assim entendia.

Como ponto de partida deve-se esclarecer que, contrário ao que a historiografia brasileira costuma constatar,<sup>17</sup> Marcos Portugal nunca ocupou formalmente o cargo de Mestre de Capela da Capela Real e provavelmente não, na prática, da Capela Imperial. Quando o compositor chegou ao Rio de Janeiro, o Mestre de Capela era José Maurício Nunes Garcia. D. João entendeu manter José Maurício neste cargo. A partir de 1816/17 Fortunato Mazziotti exerceu o papel de segundo Mestre de Capela, um reforço que D. João também entendeu como necessário. A atividade de Marcos Portugal limitava-se à composição e à direção musical em ocasiões específicas de relevo dinástico, tais como na Aclamação – encomendas de D. João, que este entendeu que o compositor deveria dirigir.

Durante cerca de seis anos (1812-17) o compositor manteve uma produção regular de música sacra. Algumas das obras eram revisões, mas com modificações composicionais substanciais, de obras compostas originalmente para uso na Basílica de Mafra, tais como o *Te Deum* (1807/1813) já referido, as *Matinas da Epifania* (1807/1812) ou o *Miserere para Quinta-feira Santa* (1807/1813). Outras eram composições novas, nomeadamente as *Matinas de Natal* (1811), *Matinas de defuntos* (1812, para o falecimento prematuro do Infante D. Pedro Carlos),<sup>18</sup> *Vésperas de Natal* (1812), *Matinas de S. Sebastião* (1814), *Missa de Requiem* (1816, para a morte de D. Maria I), *Missa Festiva* (1817) e um *Te Deum* (composto em 1817 para a aclamação, em 1818, também já referido). A única obra sacra significativa posterior, após a independência do Brasil, em 1822, foi a *Missa Breve* (1824), a sua última composição conhecida.

A atividade de Marcos Portugal em relação aos teatros públicos tem paralelos. Neste caso, contudo, existe um documento que esclarece exatamente o que

---

<sup>17</sup> CARDOSO, 2005: 64 e 71, por exemplo, perpetua esta visão.

<sup>18</sup> Que Santos Marrocos, num único momento de apreço pelo compositor, descreve como “magníficas” (Carta de 26/06/1812, MARROCOS, 2008: 138).

o Príncipe Regente lhe esperava.<sup>19</sup> A “Decisão”, dirigida ao compositor e assinada pelo Conde de Aguiar, a 9 de outubro de 1811 explicita:

Pedindo o decoro e a decência que as peças de música, que se puserem em cena nos teatros públicos desta corte nos dias em que o Príncipe Real Regente Nosso Senhor faz a honra de ir assistir, sejam executadas com a regularidade e boa ordem que são indispensáveis em tais ocasiões; e concorrendo na pessoa de V. M.<sup>ce</sup> todas as circunstâncias de inteligência e préstimo, que se requerem para bem regular e reger semelhantes espetáculos; é o mesmo Senhor servido encarregar V. M.<sup>ce</sup> esta inspeção e direção na forma e maneira seguinte; 1º: A direção e inspeção de V. M.<sup>ce</sup> terá tão somente lugar, pelo que respeita às peças de música, que se destinarem para serem representadas na real presença de Sua Alteza Real; 2º: Não se poderá meter em cena nestas ocasiões peça alguma de música, que não seja escolhida e aprovada por V. M.<sup>ce</sup>, recebendo primeiramente as ordens de Sua Alteza Real para esse fim. 3º: Será também da intendência de V. M.<sup>ce</sup> a distribuição dos caracteres e a escolha dos músicos instrumentistas, para servirem nos referidos dias, sendo sempre dos mais hábeis, que houverem, e pode V. M.<sup>ce</sup> com inteligência do empresário ou proprietário do teatro, despedir alguns dos existentes, que não estiverem nas circunstâncias que se requerem, tomar outros, e ainda aumentar o número, quando a composição da musica assim exija; 4º: Procurar V. M.<sup>ce</sup> que os atores e instrumentistas façam aqueles ensaios, que necessários forem, e que se façam as récitas com a possível perfeição e ordem; 5º: Igualmente ficará à vigilância de V. M.<sup>ce</sup> de comum acordo com o empresário ou proprietário do teatro, em fazer aprontar, na forma possível, tudo o que se possa conduzir para a decência dos espetáculos que se houverem de recitar naquelas ocasiões; 6º: Será V. M.<sup>ce</sup> obrigado a assistir a todas as representações nos dias em que Sua Alteza Real for ao teatro para observar e providenciar algum descuido, que possa ocorrer; 7º: E, finalmente, acontecendo, que alguns dos empregados nos referidos teatros precise ser corrigido ou castigado pelas faltas que cometer nos referidos dias e ensaios, V. M.<sup>ce</sup> dará parte ao Visconde de Vila nova da Rainha, para este dar as providências que julgar oportunas, segundo as ordens que tiver recebido do mesmo Senhor a este respeito [...] (*apud* CARDOSO, 2011: 186-187, nota 451).

---

<sup>19</sup> Segundo Santos Marrocos, na sua carta de 29 de outubro de 1811, Marcos desempenhava o mesmo papel quer na Real Capela quer no Teatro, o de Diretor-Geral de todas as funções públicas (2008:89). Contudo é apenas para o lado teatral que sobreviveu o documento correspondente.



Este documento é tão importante pelo que não pede como pelo que exige. Da mesma maneira que Marcos Portugal não desempenhava o papel de Mestre de Capela da Capela Real, também não foi nomeado Diretor Musical de qualquer teatro público, nem da Ópera Nova, nem (depois) do Teatro de São João. Desconhecemos quem dirigia a música normalmente na Ópera Nova mas, pelo menos numa primeira fase, no Teatro de São João era Bernardo José de Souza Queiroz. Os poderes de Marcos eram absolutos, mas limitados exclusivamente aos espetáculos presenciados pelo Príncipe Regente.

A Decisão também não lhe pede qualquer composição nova. Como já se verificou, as óperas de Marcos Portugal encenadas nestes dois teatros foram todas reposições de óperas compostas em Lisboa.<sup>20</sup> A música dos elogios em 1811 e 1812, para os aniversários de D. Maria I, da mesma maneira como as cantatas para ocasiões dinásticas anteriores à chegada de Marcos, não foram compostas por este, mas ainda por Fortunato Mazziotti. Quem compôs a música para o drama alegórico *O juramento dos Numes*, na inauguração do Teatro de São João, foi o seu diretor musical, Souza Queiroz. Contudo, se Marcos Portugal não dirigiu habitualmente nem compôs novas óperas para ocasiões especiais, não foi por preguiça ou porque se tinha reformado de tais coisas, mas porque as exigências do Príncipe Regente eram outras.

De facto, chegou a compor duas obras dramáticas no Rio de Janeiro: a farsa, infelizmente perdida, *A saloia enamorada*, com texto do poeta brasileiro Domingos Caldas Barbosa, destinada a encenação pelos escravos de D. João na Quinta da Boa Vista; e o drama *Augurio di Felicità*, uma obra bastante desenvolvida e exigente a todos os níveis, na qual, como já se observou, Marcos elaborou o texto para a além da música – não o trabalho de um reformado preguiçoso, mas sim de um compositor bastante hábil e experiente, bem consciente da importância política de

---

<sup>20</sup> Para além das óperas já referidas (*L'oro non compra amore*, *Artaserse* e *La Merope*), existe uma partitura manuscrita e partes cavas de *L'Argenide o sia il ritorno di Serse*, em Vila Viçosa (cotas G prática 44, 90b, 91a, b, c, 117.15) que, pelo facto de ter sido introduzida uma tradução portuguesa nas partes vocais, assim como referências aos nomes de alguns cantores conhecidos, terão sido usadas na Ópera Nova, talvez para o aniversário natalício do Príncipe Regente, em 1811.

“Música, Cultura e Identidade no Bicentenário da Elevação do Brasil a Reino Unido”. São Paulo, 2015.

um casamento dinástico com um membro da família Habsburgo. Tal como *A saloia enamorada*, *Augurio di Felicità* foi executado, pelos músicos da Real Câmara, na Quinta da Boa Vista, ou seja, para D. João e os seus convidados, em privado, e não num teatro público.<sup>21</sup>

Assim sendo, não era nem com a Capela Real e a música sacra, nem com os teatros e a música dramática, que Marcos Portugal se ocupava todos os dias. Em ambos os casos, estas atividades eram apenas as suas atuações mais visíveis ao público ou à corte, limitadas a ocasiões especiais. A sua ocupação mais habitual no Rio de Janeiro era outra – também uma exigência real, mas mais discreta e, talvez por isso, até recentemente, pouco referida em textos biográficos sobre o compositor – a atividade pedagógica.

Quando, em 1807, foi nomeado Compositor da Real Câmara, foi-lhe permitido igualmente vestir a farda que compete aos Mestres [professores de música] de Suas Altezas Reais. De facto, desde os tempos de D. João V e Domenico Scarlatti que se juntavam estas duas funções numa única pessoa. Não se sabe se Marcos chegou mesmo a dar aulas de música aos filhos de D. João e D. Carlota Joaquina antes da partida da Família Real para o Brasil, mas com toda a probabilidade terá sido esta a motivação principal do Príncipe Regente quando convocou o compositor para o Rio de Janeiro. Eventualmente ainda durante a longa viagem – caso não terá sido pouco depois da sua chegada – elaborou os seus solfejos para uso de Suas Altezas Reais (SS. AA. RR.), datadas de 1811, uma obra pedagógica com o intuito de desenvolver conhecimentos da teoria musical e das práticas vocais e de acompanhamento.

Para além dos solfejos, foram conservadas cerca de 70 composições destinadas às aulas de música de SS. AA. RR. Com raras exceções, são manuscritos autógrafos com uma dedicatória ao Príncipe Real, D. Pedro d’Alcântara (antes da

---

<sup>21</sup> Estas obras dramáticas terão sido compostas na sua capacidade de “Compositor da Real Câmara”, cargo a que Marcos Portugal havia sido nomeado já a 18 de janeiro de 1807, ou seja, antes da transferência da capital portuguesa para o Rio de Janeiro.

“Música, Cultura e Identidade no Bicentenário da Elevação do Brasil a Reino Unido”. São Paulo, 2015.

mudança de voz), ou a uma ou outra das infantas D. Maria Isabel, D. Maria Francisca de Assis ou D. Isabel Maria. Dividem-se em dois grupos: em primeiro lugar, música para canto e “fortepiano” – o instrumento do acompanhamento designa-se assim – constituída por 47 trechos de ópera, maioritariamente de óperas estreadas em Lisboa, no Teatro de S. Carlos, mas incluindo alguns excertos de óperas compostas em Itália, assim como oito *canzonette* e *ariette*, sobretudo com textos de Metastasio; em segundo lugar, música exclusivamente para fortepiano, designadamente dez motivos (peças breves e simples), quatro reduções de aberturas, uma “Marcha e passedobre” e, por último, numa fonte mais tardia mas provavelmente destinado a duas das infantas, um minuete para “cravo” a quatro mãos.<sup>22</sup>

Nos excertos acima citados da *Gazeta do Rio de Janeiro*, encontram-se duas referências indiretas a esta atividade pedagógica. Na serenata do dia 6 de novembro de 1817, cantaram perante os convidados o Príncipe Real, a Princesa Maria Teresa e a Infanta Isabel Maria. Não se sabe de Marcos alguma vez deu aulas à Princesa Maria Teresa, mas D. Pedro e D. Isabel Maria deviam-lhe a sua formação musical.<sup>23</sup> Ao atribuir-lhe a autoria do *Te Deum* de Aclamação, Marcos é designado por “Mestre de SS. AA. RR.”, o seu título como professor de música.

## Conclusão

O contexto no Rio de Janeiro em que Marcos Portugal vivia e trabalhava explica muitas das suas atuações, os mitos que surgiram à volta da sua pessoa e as atitudes dos que o rodeavam. A famosa e suposta fricção entre ele e o Pe. José Maurício Nunes Garcia não tem fundamento documental. Os seus papéis eram diferentes e não se sabe se se davam bem ou não. Contudo, Marcos não precisava de desprezar o músico pardo a nível pessoal. O contexto já implicava isso em todo o caso – o contexto de uma corte altamente hierarquizada que favorecia o branco

---

<sup>22</sup> Ver CRANMER, 2013.

<sup>23</sup> Por esta altura, as Infantas (agora Rainha) Maria Isabel e Maria Francisca de Assis já estavam casadas e viviam em Madrid.

“Música, Cultura e Identidade no Bicentenário da Elevação do Brasil a Reino Unido”. São Paulo, 2015.

contra o homem de cor e o reinol contra o carioca; o contexto de um Príncipe Regente e depois Rei que, com poder absoluto, mandava privilegiar um homem cuja música conheceu desde, pelo menos, 1782, em quem investira, mantendo o seu ordenado como organista durante os anos que granjeou fama internacional como compositor de ópera em Itália (1792-94 e 1795-1800), e nomeando-o, a essa luz, para uma série de cargos no seu regresso a Portugal e depois no Brasil.

Marcos, apesar do seu estatuto de criado, acabou por ser um homem poderoso, e daí inevitavelmente objeto de enorme inveja de pessoas como Santos Marrocos:

[...] o *Barão de Alamiré* [como este gostava de designar o compositor] tem ganhado a aversão de todos pela sua fanfarronice [...]: é tão grande a sua impostura e soberba por estar acolhido à graça de Sua Alteza Real [o Príncipe Regente], que se tem levantado contra si a maior parte dos mesmos, que o obsequiavam: é notável a sua circunspeção, olhos carregados, cortejos de superioridade, enfim aparências ridículas e de charlatão. (Carta de 28/09/1813, MARROCOS, 2008: 217-218)

Pode-se acreditar Marcos não ter sido nenhum anjo, mas a imaginação do próprio Santos Marrocos, como já verificámos, era fértil e o seu descontentamento com tudo e todos muito geral.

Pela Constituição do Império do Brasil, por força do Artigo 6º, Parágrafo 4º, Marcos Portugal tornou-se cidadão brasileiro.

Faleceu no Rio de Janeiro a 17 de fevereiro de 1830.

## Referências

BUDASZ, Rogério. *Teatro e música na América portuguesa – ópera e teatro musical no Brasil (700-1822): convenções, repertório, raça, gênero e poder*. Curitiba: DeArtes-UFPR, 2008.

CARDOSO, André. *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

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.

CRANMER, David. Marcos Portugal: mestre de música de Suas Altezas Reais. In: *Música Hodie*, v 13, n. 1, 2013, p. 19-33.

[http://www.musicahodie.mus.br/13.1/Artigo\\_Cientifico\\_02.pdf](http://www.musicahodie.mus.br/13.1/Artigo_Cientifico_02.pdf) (último acesso 30/01/2016)

Decreto de 27 de março de 1810. In: *Coleção de Leis do Império do Brasil – 1810*: v 1, 88.

<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/sn/antioresa1824/decreto-39929-27-marco-1810-571075-publicacaooriginal-94168-pe.html> (última acesso 21/01/2016)

*Gazeta do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Impressão Regia, 1808-1821.

[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/gazeta\\_rj/gazeta.htm](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/gazeta_rj/gazeta.htm) (última acesso 27/01/2016)

LEITÃO, Paulino Joakim [sic]. *Templo da Immortalidade. Elogio para se recitar, e cantar no Real Theatro de S. João no faustissimo dia 17 de dezembro de 1815 ...*. Rio de Janeiro: Impressão Regia, 1815.

MAGALDI, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European culture in a tropical milieu*. Lanham: Scarecrow Press, 2004.

MARQUES, António Jorge Marques. *A obra religiosa de Marcos Portugal (1762-1830)*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal/CESEM, 2012.

MARROCOS, Luís Joaquim dos Santos. *Cartas do Rio de Janeiro 1811-1821* (coord. Elisabet Carceller Guillamet). Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2008.

PACHECO, Alberto. *Augurio di Felicità, o sia il trionfo d'Amore*": duas obras ocasionais em uma. In: *Marcos Portugal: uma reavaliação* (ed. David Cranmer). Lisboa: Colibri/CESEM, 2012: p. 309-313.

“Música, Cultura e Identidade no Bicentenário da Elevação do Brasil a Reino Unido”. São Paulo, 2015.

SCHULTZ, Kirsten. *Tropical Versailles: empire, monarchy, and the Portuguese Royal Court in Rio de Janeiro, 1808-1821*. London: Routledge, 2001.

Imagem do aniversário de Adolf Hitler (1939):

[http://carolynyeager.net/sites/default/files/Hitler's%2050th%20Birthday%20\(5\).jpg](http://carolynyeager.net/sites/default/files/Hitler's%2050th%20Birthday%20(5).jpg)  
(último acesso 29/01/2016).

**David Cranmer** - Nascido em 1954, e radicado em Portugal desde 1981, o musicólogo e organista inglês, David Cranmer, é docente da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa, onde leciona no Departamento de Ciências Musicais. É doutorado da Universidade de Londres (1997) e membro do Centro de Estudos da Sociologia e Estética Musical (CESEM), onde coordena o grupo de pesquisa “Música no Período Moderno” e a linha temática “Estudos Luso-Brasileiros”. É igualmente pesquisador responsável pelo projeto Marcos Portugal, assim como pelo Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. Nos últimos anos tem-se dedicado sobretudo a investigações sobre aspetos da ópera e música teatral em Portugal e no Brasil, nos séculos XVIII e XIX. Orientou pesquisas sobre vários aspetos da música em Portugal e no Brasil a mestrandos, doutorandos e pós-doutorados.

É co-autor (com Manuel Carlos de Brito) de *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX* (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990) e (com Clement Laroy) de *Musical openings* (Harlow: Longman, 1992), autor de *Laudate Domino: introdução à música sacra* (Lisboa: Paulus, 2009) e de *Música no D. Maria II: catálogo da coleção de partituras* (Lisboa: Teatro Nacional Dona Maria II/Bicho-do-Mato, 2015), assim como editor de *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo* (Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2010), *David Perez: Variazioni per mandolino* (edição fac-similada com introdução, Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2011) e de *Marcos Portugal: uma reavaliação* (Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2012). É autor igualmente de várias dezenas de capítulos em livros e artigos em periódicos nacionais e internacionais. Atuou como orador convidado em eventos científicos em Portugal, Espanha, França, Inglaterra, Áustria, Itália e no Brasil (Rio de Janeiro, Niterói, Juiz de Fora, São Paulo, Campinas, Ribeirão Preto e Pirenópolis).

Em Lisboa, é organista da Igreja Anglicana de Saint George desde 1982, tendo atuado igualmente em recitais de órgão em Portugal, França, Inglaterra e no Brasil. No ano 2000 gravou, com o Coro de Câmara de Lisboa, o disco “A Capela do Rei Magnânimo”, dedicado à música sacra (e para órgão) do reinado de D. João V (na etiqueta PortugalSom). Desde 2011 participa regularmente (como pianista e cravista) nos concertos do conjunto “Academia dos Renascidos”, um grupo de cantores e instrumentistas que se dedica especialmente à recuperação dos repertórios menos conhecidos portugueses e brasileiros. De 1997 a 2001 foi Diretor Artístico do Festival Internacional de Música de Mafra.