

## José Maurício e Marcos Portugal: uma falsa polarização num contexto com múltiplos protagonistas

*David Cranmer*

<https://orcid.org/0000-0001-6537-5231>

*Universidade Nova de Lisboa, Departamento de Ciências Musicais*

*cranmer@netcabo.pt*

SCIENTIFIC ARTICLE

Submitted date: 05 jul 2019

Final approval date: 17 aug 2019

**Resumo:** Apesar de se tratar de um “dado adquirido”, a suposta rivalidade entre o Pe. José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal, da forma como costuma ser retratada, é extremamente reducionista e simplista. Quando a corte portuguesa chegou ao Rio de Janeiro, em 1808, José Maurício era o único músico em condições de assumir os principais papéis musicais e fornecer o leque de composições que a corte precisava. Contudo, aos poucos, as chegadas sucessivas de músicos de Portugal aliviaram-no de certas tarefas: não só Marcos Portugal, mas, antes deste, Bernardo José de Souza Queiroz e Fortunato Mazziotti. Assim, a questão das relações profissionais entre os vários protagonistas nos primeiros anos da estada da Família Real é bem mais complexa do que a tradicional polarização entre José Maurício (o bom) e Marcos Portugal (o mau). Um entendimento, por um lado, dos cargos e tarefas a cumprir e, por outro, da sua distribuição entre os principais músicos disponíveis, revela uma grande diversidade de atividade musical e múltiplas figuras de destaque.

**Palavras-chave:** José Maurício Nunes Garcia; Marcos Portugal; Souza Queiroz; Fortunato Mazziotti; tarefas e cargos.

### **JOSÉ MAURÍCIO AND MARCOS PORTUGAL: A FALSE POLARIZATION IN A CONTEXT WITH MULTIPLE PROTAGONISTS**

**Abstract:** Though it may be regarded as a “given”, the supposed rivalry between Fr. José Maurício Nunes Garcia and Marcos Portugal, as habitually portrayed, is extremely reductionist and simplistic. When the Portuguese court arrived at Rio de Janeiro in 1808, José Maurício was the only musician in a position to take on the leading musical roles and to provide the range of compositions that the court needed. However, little by little, the successive arrivals of musicians from Portugal relieved him of certain tasks: not only Marcos Portugal, but, before him, Bernardo José de Souza Queiroz and Fortunato Mazziotti. Thus the question of the professional relations between the various protagonists in the first years of the Royal Family’s stay is much more complex than the traditional polarisation between José Maurício (the goodie) and Marcos Portugal (the baddie). A grasp, on the one hand, of the range of positions and tasks to be fulfilled and, on the other, of their distribution among the principal musicians available, reveals a great diversity of musical activity and various figures that stand out.

**Keywords:** José Maurício Nunes Garcia; Marcos Portugal; Souza Queiroz; Fortunato Mazziotti; tasks and positions.



# José Maurício e Marcos Portugal: uma falsa polarização num contexto com múltiplos protagonistas

David Cranmer, Universidade Nova de Lisboa, cranmer@netcabo.pt

## 1. Introdução: o prisma tradicional

De certa forma, a célebre “rivalidade” entre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) e Marcos Portugal (1762-1830) não precisa de introdução. Trata-se daqueles factos consumados que toda a gente sabe. É a nossa premissa, contudo, que, por isso mesmo, tem de ser sujeito a uma avaliação crítica. Existe aqui, de facto, um problema de fundo, designadamente, que esse dado adquirido não toma suficientemente em consideração a documentação existente, mas simplesmente tece e perpetua um mito confortável para fins políticos nacionalistas.

Não se põe aqui em causa que José Maurício tenha sofrido discriminação devido ao seu “defeito de cor”, enquanto Marcos Portugal tinha a vantagem de ser branco. Nem se disputa que o carioca por ser “nativo”, na perspectiva das autoridades, teria sido intrinsecamente inferior ao “reino”, designação atribuída aos portugueses nascidos em Portugal, em grande parte recém-chegados. Estas atitudes, por condenáveis que possam ser consideradas hoje em dia, eram inerentes nas mentalidades de quem mandava no Rio de Janeiro durante a estada da Família Real portuguesa. Contudo, criar com isso, por um lado, um pardo humilde afastado e, por outro, um usurpador europeu orgulhoso, não faz justiça a ninguém, José Maurício incluído.

Antes de proceder, porém, com a crítica desta perspectiva e de propor outra, convém ler dois exemplos típicos, por autores reconhecidos, da polarização destas duas figuras no prisma tradicional. A autoridade máxima sobre os assuntos mauricianos, Cleofe Person de Mattos, na sua biografia expõe a relação da seguinte forma:

Na verdade, o confronto decorria sobretudo da posição social que distinguia cada um dos protagonistas: o português, altaneiro, prestigiado pela corte, pelos ministros e pelos músicos vindos da Capela de Lisboa – pessoas movidas por vaidades e preconceitos – e o brasileiro, submisso, imobilizado em suas aspirações por esses mesmos preconceitos e desprestigiado entre os que o cercavam face à modéstia de sua origem. A admiração do príncipe regente ambos a tinham; foi porém insuficiente no caso de José Maurício para defendê-lo do contexto adverso que o envolvia (Mattos 1997, 89-90).

Se Mattos assume aqui que a oposição entre as duas figuras se deve ao contexto social, independentemente das personalidades envolvidas, para Vasco Mariz, na sua *História da Música no Brasil*,

era mesmo uma questão pessoal. Descreve Marcos Portugal como “rival, compositor, inimigo e, no final da vida, talvez amigo” de José Maurício (Mariz 2005, 54), usando uma série de atributos pessoais, como se existisse alguma evidência concreta por eles, como distinta de fantasias baseadas na imagem da pessoa do português que o autor pretendia projetar.

O problema base com o prisma tradicional é que parte de uma série de pressupostos. Central entre estes é a noção da existência de um único grande cargo musical no Rio de Janeiro, designadamente, o de mestre de capela da Real Capela; e, como corolário, como cargo único, apenas uma pessoa o podia ocupar. Esta visão não admite a possibilidade de outras posições de destaque. Para além disso, só identifica dois possíveis concorrentes para este lugar, designadamente José Maurício e Marcos Portugal, ignorando a eventual existência de outros músicos em condições de o assumir. Com dois rivais para um único cargo, basta tecer uma diferença de perfis baseada na cor da pele (um com “defeito” e um branco), na nacionalidade (carioca ou reinol) e numa suposta personalidade (humilde ou arrogante) para gerar necessariamente conflito, tornando inatingível uma coexistência pacífica. Não se descarta a possibilidade da existência de tensão entre eles, mas é longe de ser a única leitura possível da sua interação. De facto, a nosso ver, as duas figuras têm sido usadas, por motivos políticos, como símbolos de determinadas oposições na agenda nacionalista: deixaram de ser pessoas, servindo meramente como ferramentas desumanizadas de uma agenda política.

## 2. Os papéis a desempenhar e o reforço dos intervenientes

No Rio de Janeiro, antes da chegada da corte portuguesa, existiam diversos cargos musicais permanentes ou ocasionais. O próprio José Maurício desempenhou vários. A partir de 1790, colaborou com a Venerável Ordem do Carmo, compondo e dirigindo uma série de obras religiosas (Mattos 1997, 56). Em 1791, ingressou na Irmandade de S. Pedro dos Clérigos, instituição para a qual, a partir de 1799, compôs e dirigiu igualmente obras de música sacra (Mattos 1970, 39-40). A 2 de julho de 1798 foi nomeado para o prestigiado cargo de mestre de capela da Sé Catedral (Mattos 1970, 39), então sediada na igreja da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens de cor, mas ocupou igualmente o lugar de organista na mesma instituição. Também nesse ano foi incumbido pelo Senado da Câmara para preparar a música para festividades oficiais.

Por outro lado, o Teatro de Manuel Luiz (também conhecido como “Ópera Nova”), localizado junto do Palácio do Vice-rei, manteve uma atividade regular de espetáculos de ópera, bailado, comédias e entremezes. Desconhece-se, contudo, quem terá exercido funções de diretor musical/*maestro al cembalo*, um cargo de peso, que exigia bastante trabalho de acomodação de partituras existentes, senão de composição original, conforme as necessidades que surgiam, para além da direção musical.

A chegada da corte portuguesa, em 1808, trouxe, da parte do Príncipe Regente, o futuro D. João VI, a expectativa de manter as estruturas a que estava habituado em Lisboa. Conforme as tradições das cortes absolutistas europeias, era costume dividir a atividade musical em três áreas: a capela, o teatro e a câmara. Em Lisboa, a Real Capela funcionava em paralelo com a Igreja Patriarcal, contando com os serviços de um mestre de capela, cantores e vários organistas. Desde 1792, não existiam teatros reais, tendo a família real recurso à tribuna do Real Teatro de São Carlos, um teatro público, para os espetáculos a que entendia assistir. A Real Câmara possuía uma orquestra.

Os músicos pertenciam a uma ou outra instituição, mas poderiam chegar a atuar nas outras – os cantores da Capela na Real Câmara e os instrumentistas desta na Capela. Apenas a Real Câmara tinha um compositor fixo, um cargo que desde os tempos de D. João V vem associado a outro: Mestre de Música de Suas Altezas Reais. Era este o cargo de Domenico Scarlatti, de David Perez e, a partir de 18 de janeiro de 1807, Marcos Portugal. Nenhum destes chegou a servir na capacidade de mestre de capela da Real Capela. Tal como os restantes músicos, apesar de vinculados à Real Câmara, estes compositores estavam às ordens do monarca (ou Príncipe Regente) para compor obras para quaisquer ocasiões ou instituições reais, conforme a necessidade.

No caso de Marcos Portugal, por exemplo, terá sido precisamente a sua nomeação como Compositor da Real Câmara, que o levou, no Carnaval de 1807, a abandonar o cargo de diretor musical do Teatro de S. Carlos, lugar que tinha ocupado desde o seu regresso definitivo de Itália, em 1800. Assim, se libertou para poder cumprir mais plenamente outro aspeto da sua atividade multifacetada: a composição de música sacra, sobretudo para momentos de relevo dinástico, tarefa que até esse momento assumira como parte integrante de outros cargos que desempenhou – como organista da Santa Igreja Patriarcal até 1800, ou, a partir dessa data, como Mestre de Solfa do Real Seminário Patriarcal. É o novo estatuto como Compositor da Real Câmara, uma incumbência em acumulação, que melhor explica o elevado número de obras que o Príncipe Regente lhe encomendou, em 1807, para o coro masculino e seis órgãos da Basílica do Palácio-Convento de Mafra.

Foi esta, portanto, a estrutura que D. João queria sobrepor às instituições já existentes no Rio de Janeiro: por um lado, uma Real Capela; por outro, uma Real Câmara, sendo que o compositor desta (Marcos Portugal) também desempenhava o papel de mestre de música dos seus filhos – “Suas Altezas Reais”. E o Príncipe Regente veio com a expectativa de que, tal como em Lisboa, apesar da separação das competências dos músicos, conforme a instituição a que estavam vinculados, iriam acumular funções, na prática, atuando nas outras instituições, conforme os seus mandamentos.

Passemos agora à questão dos intervenientes. Quando a corte portuguesa chegou ao Rio de Janeiro, em 8 de março de 1808, José Maurício estava em funções como mestre de capela da Sé Catedral; Marcos Portugal, compositor da Real Câmara e Mestre de Música de Suas Altezas Reais desembarcou em 11 de junho de 1811. No intervalo de mais de três anos entre estas duas datas vieram muitos músicos portugueses para a nova capital, quer por ordem de Sua Alteza Real o Príncipe Regente, quer por iniciativa própria. Entre estes, destacam-se dois cuja sólida formação musical no Seminário da Patriarcal, em Lisboa, lhes permitia assumir cargos de responsabilidade na atividade musical do Rio de Janeiro: Bernardo José de Souza Queiroz (1765-1837), por motivos desconhecidos, chegou em 1809, em data exata incerta; Fortunato Mazziotti (1782-1855) nos primeiros meses de 1810, como familiar de João Mazziotti, tenor excepcional da Real Capela, a quem D. João mandara vir. Ou seja, houve um reforço progressivo nos recursos humanos disponíveis para assumir os vários cargos e responsabilidades musicais da nova capital do Reino, como se pode verificar na tabela 1:

**Tabela 1 - O reforço progressivo dos músicos mais destacados no Rio de Janeiro, 1808-1811**

Ano / Interveniente	José Maurício Nunes Garcia	Bernardo José de Souza Queiroz	Fortunato Mazziotti	Marcos Portugal
<b>1808</b>	X	-	-	-
<b>1809</b>	X	X (data exata de chegada incerta)	-	-
<b>1810</b>	X	X	X (a família Mazziotti chega nos primeiros meses de 1810)	-
<b>1811</b>	X	X	X	X (chega a 11 de junho)

A esta luz, iremos examinar mais detalhadamente a atividade de cada um destes intervenientes entre 1808 e 1813, de modo a tentar compreender os cargos que ocupavam as atividades que desenvolviam e as eventuais interações entre eles.

Quando chegou a corte portuguesa, José Maurício era, havia quase 10 anos, mestre de capela da Sé Catedral. O Príncipe Regente mandou transferir esta instituição da Igreja do Rosário para a Igreja do Carmo, na proximidade do Palácio Real (até então Palácio dos Vice-reis), onde iria funcionar igualmente como Real Capela. Na reorganização da Sé Catedral/Real Capela, José Maurício viu-se confirmado nas suas funções. A respetiva portaria, datada de 26 de novembro de 1808 constata:

[...] Atendendo a achar-se José Maurício Nunes Garcia Presbitero secular servindo os Empregos de Mestre de Muzica de minha Real Capella, organista della e dando gratuitamente lições à mocidade que se destina a aprender aquella arte: Sou servido que pela Folha dos ordenados da mesma Real Capella vença o sobredito José Mauricio Nunes Garcia, por todos os referidos empregos a quantia anual de seiscentos mil reis pagos aos quarteis na forma do costume. O presidente de Meu Real Erario o tenha assim entendido, e o faça executar com os despachos necessários. (Citado por Mattos 1997, 69).

Há nesta passagem duas questões pertinentes – uma pela sua presença e outra pela sua omissão. A referência às lições gratuitas de “aquella arte” diz respeito às aulas de música que José Maurício dava, entre 1794 e 1822, na sua casa na Rua das Marrecas (Mattos 1970, 39, 42). A omissão é a menção de qualquer exigência em termos de composição. Mattos chama a atenção para esta falha nos seguintes termos:

[...] os deveres de compor para a Sé, a mais importante função do mestre-de-capela porque compunha o seu perfil de músico perante a história, esta não vinha assinalada na portaria. Não sem razão. Sem previsão financeira, José Maurício exerceu-a exaustivamente desde a instalação da Real Capela até 1811, e jamais teve pagamento (Mattos 1997, 69).

De fato, enquanto o trabalho burocrático fazia parte intrínseca das funções de qualquer mestre de capela, não era o caso da composição, à exceção eventualmente de obras pequenas de rotina. Foi o caso em Lisboa, como já se verificou, e, no Rio de Janeiro também, as obras de maior alcance que José Maurício compusera para ocasiões especiais, antes da chegada da Família Real, eram pagas sempre à parte, pelas

instituições religiosas (Irmandade de S. Pedro ou Ordem do Carmo, conforme o caso) ou pelo Senado da Câmara, quando se destinavam à Sé Catedral. Todavia, foi nos anos 1808 a 1810 que José Maurício chegou ao pico da sua produção como compositor, escrevendo cerca de 70 obras nestes anos, com um declínio marcado em 1811, atribuível em parte à chegada de Marcos Portugal<sup>1</sup>. Enquanto este último tinha o dever de compor, como compositor da Real Câmara, a ausência de qualquer recompensa financeira explícita aparente para José Maurício foge das práticas habituais. Só se pode justificar o que parece ter sido um abuso condenável pela concessão de outras recompensas: a condecoração com o hábito da Ordem de Cristo, em 1809, que lhe trouxe uma "tença" (pensão) de 12\$000 réis, e, no mesmo ano, por recomendação pessoal do Príncipe Regente, um ajuste no salário anual concedido pelo Senado da Câmara, de 102\$400 réis para 200\$000 réis. Apesar deste aumento considerável, atrasos nos pagamentos deixaram o mestre de capela em graves apuros financeiros. Entre 1808 e 1812 José Maurício não aceitou encomendas de composições da Venerável Ordem do Carmo.

Para além das suas responsabilidades na Sé Catedral/Real Capela, os anos de 1808 a 1810 são os únicos em que se pode demonstrar documentalmente alguma atividade da parte de José Maurício no Teatro de Manuel Luiz. A partir da chegada da corte este teatro veio a ser denominado por Teatro Real ou Teatro Régio, por ser o único onde era possível realizar festividades dinásticas (aniversários e dias de nome de membros da Família Real). Conservam-se, no Arquivo Musical do Paço Ducal em Vila Viçosa, Portugal, numa secção proveniente do Rio de Janeiro, três partituras autógrafas que José Maurício terá composto para apresentação neste teatro: o Coro final de *Manoel Mendes*, entremez extremamente popular com texto do dramaturgo português António Xavier Ferreira de Azevedo, composto para uma produção em 1808, na noite de benefício da cantora-atriz Joaquina Lapinha (cotas: G prática 14 e 117.54); o drama heroico *Ulissea* para celebrar o dia de nome do Príncipe Regente, em 24 de junho de 1809 (cota: G prática 13); e o drama *O triunfo da América*, com texto de D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho, destinado ao aniversário de D. João, em 13 de maio de 1810 (cotas: G prática 15, 86g e 117.35).

Um aviso datado de 3 de dezembro de 1809, enviado da Fazenda de Santa Cruz, onde residia o Príncipe Regente, ao Conde de Aguiar, Presidente do Erário Régio, refere as dificuldades vividas na preparação de uma "pessa" (peça) prevista para apresentação no aniversário da rainha D. Maria I, no dia 17 desse mês:

Havendo sido presente a S. A. R. o Principe Regente Nosso Senhor que a bela pessa em musica composta pelo padre J. Mauricio para ser posta em cena no augusto dia dos anos de S. M. a Rainha Nossa Senhora, tem sido tão pouco ensaiada pelos musicos e com tal negligencia, que se faz muito dificil o poder ser a mesma bem e dignamente executada, como S. A. R. deseja que infalivelmente seja: é S. A. R. servido que V. Ex.<sup>a</sup>, mandando chamar o Juiz de Fora inspector do teatro, lhe ordene que daqui em diante, de manha e de tarde, se façam os ensaios da sobredita pessa, que nenhuma outra seja ensaiada neste intervalo e que de todo modo se procure que a mesma vá ao sobredito dia em cena e vá dignamente (Citado por Mattos 1997, 80).

A abrangência do termo "pessa" não nos permite perceber se se trata da obra principal do espetáculo a apresentar (uma ópera, ou comédia com música) ou uma obra ocasional (drama ou elogio dramático) de

---

<sup>1</sup> Este pico e declínio baseiam-se no que se pode deduzir através dos manuscritos autógrafos datados. Contudo, existem muito outros sem data que poderão eventualmente contrariar este padrão.

dimensões mais reduzidas. Contudo, o problema da devida preparação para festividades dinásticas é uma questão a que iremos voltar.

As investigações desenvolvidas por Rogério Budasz (2008) permitem tomar em conta mais plenamente a atividade de uma figura até agora quase ignorada: Bernardo José de Souza Queiroz. Tendo-se formado musicalmente no Real Seminário Patriarcal, em Lisboa, desempenhou funções na Universidade de Coimbra, designadamente, de "Mestre e Compositor da Musica Academica, e Compositor da Capella Real da mesma Universidade"<sup>2</sup>. A partir de 1792 entrou na vida militar, na ilha de S. Tomé, onde também serviu como funcionário público (Budasz 2008, 205). O seu nome surge no Rio de Janeiro a partir de 1809, quando deu apoio intermitente ao Pe. José Maurício na Real Capela, e compôs uma missa dedicada à rainha D. Maria (perdida) e uma ópera, verossimilmente a ópera *Zaira*, que se conserva na Biblioteca da Ajuda (partitura, com a cota 48-II-36 e 37) e no Paço Ducal de Vila Viçosa (partes cavas, com as cotas G prática 45, 91f e 117.17). Conforme um documento conservado no Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, o Príncipe Regente concedeu-lhe, em finais de 1810, uma pensão anual, no montante de 240\$000 "com a obrigação de fazer as composicoens de muzica que lhe forem por ordem minha determinadas". (Registro de Decretos sobre a fazenda, IJJ<sup>1</sup> 307, p. 90, citado por Budasz 2008, 208) A intenção parece ter sido a de aliviar José Maurício de algumas obrigações como compositor. Contudo, se D. João veio a encomendar alguma obra a Souza Queiroz, nenhuma até agora se encontrou. Em todo o caso, a presença de Fortunato Mazziotti já em 1810, reforçada pela chegada de Marcos Portugal, em junho do ano seguinte, iria tornar esta medida completamente supérflua, como adiante se verificará.

Como já é conhecido, Souza Queiroz foi nomeado diretor musical do Real Teatro de São João, a partir da sua inauguração, em 1813. A sua carreira posterior está claramente centrada na direção musical deste teatro e, mais tarde, do Teatro Imperial de S. Pedro d'Alcântara. Assim, a evidência aponta para uma atividade muito maior na área da música teatral do que religiosa. A existência ainda, em Vila Viçosa, de música que lhe é atribuída para o *entremez da Marujada* (G prática 86h, 86i, 86l e 117.29), uma fonte de cerca de 1810, apoia esta constatação. De facto, seria razoável propor que Souza Queiroz tenha assumido o cargo de diretor musical do Teatro de Manuel Luiz, nos últimos anos da sua existência (de ca. 1810 à inauguração do Teatro de S. João), uma situação paralela ao que aconteceu em Lisboa, onde António Leal Moreira assumira o cargo de diretor musical no Teatro da Rua dos Condes (1790-92), antes de passar para o mesmo cargo no novo e mais prestigiado Real Teatro de São Carlos (a partir de 1793).

Quanto a Fortunato Mazziotti, diferente de Bernardo Queiroz, antes da sua migração, já era uma figura bem estabelecida no meio musical lisboeta. Em 1803 iniciou atividades de ensino no Real Seminário Patriarcal, como "Ajudante aos Mestres", tendo sido nomeado formalmente "Substituto dos Mestres", em 1805, com mais um aumento salarial em 1807 (Fernandes 2013, 48). Como compositor era reconhecido igualmente na corte portuguesa graças a diversas obras de música sacra da sua autoria. Entre estas deve-se destacar as composições para a Basílica de Mafra, incluindo um conjunto de salmos e *Magnificat* para Vésperas, e uma Missa e Credo. O Príncipe Regente, que fazia questão de conhecer pessoalmente os ministros e músicos ligados à Real Capela, teria conhecido bem os talentos dos músicos da família

---

<sup>2</sup> Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, Ms C-808, 19, citado por Budasz 2008, 209. Repara-se que enquanto refere ter sido Mestre e Compositor da Música Acadêmica, na Capela da Universidade, foi apenas compositor e não mestre de capela, cargo que terá sido assumido por outro músico. As funções de mestre e de compositor eram separadas, que podiam ou não ser exercidas em acumulação.

Mazziotti. Parece-nos ter sido a sua confiança em Fortunato o principal motivo da encomenda a este (e não a Bernardo Queiroz), pouco após a sua chegada ao Rio de Janeiro, de duas obras ocasionais extensas. Destinadas a eventos dinásticos destacados na primavera de 1810, eram a cantata para o casamento da infanta D. Maria Teresa ao infante espanhol D. Pedro Carlos, a 13 de maio, e outra, com o título *Bauce e Palemone*, para o aniversário natalício do mesmo a 18 de junho. Foram apresentadas pela Real Câmara, no Rio de Janeiro, tendo-se conservada a partitura da primeira em Vila Viçosa (cota G prática 19) e da segunda na Biblioteca da Ajuda (cota 45-I-22).

No entanto, a atividade de Fortunato Mazziotti não se limitou à Real Câmara, pois várias partituras autógrafas existentes em Vila Viçosa atestam uma série de intervenções no Teatro de Manuel Luiz. Por um lado, cerca de 1810, compôs música para duas peças teatrais populares da autoria de António Xavier Ferreira de Azevedo: uma modinha para uso no início da farça<sup>3</sup> *O eunuco* (cota G prática 21.2) e uma marcha para o drama *Palafox em Saragoça ou a batalha de 10 de agosto de 1808* (cota G prática 84a, com o título *A defesa de Saragoça*). Por outro lado, compôs elogios dramáticos para três aniversários reais: da rainha D. Maria I, a 17 de dezembro de 1811 e 1812 (cotas respetivamente G prática 43 e G prática 20 e 117.50), e do Príncipe Real, D. Pedro d'Alcântara, a 12 de outubro provavelmente de 1812 (cota G prática 21.1).

Assim, quando Marcos Portugal chegou ao Brasil, em junho de 1811, não encontrou apenas *um* músico em atividades (José Maurício), a fazer tudo, mas três, com cargos e papéis distribuídos. É neste contexto que solicitou ao Príncipe Regente e viu confirmado o seu ordenado como "Mestre do Real Seminário e Compositor da Patriarcal" e a nomeação como "Mestre de Música de Suas Altezas Reais", com o salário correspondente, posições essas que ocupou em Lisboa, mas que até aí ainda não existiam no Rio de Janeiro. Como benesse recebia ainda alojamento e uma sege das Reais Cavalariças nos dias de lições de música (Marques 2012, 33, 95-98).

A incumbência destes cargos tinha uma série de implicações. "Mestre do Real Seminário" era só um título, visto que a instituição em questão se encontrava em Lisboa, não havendo equivalente no Rio de Janeiro. O cargo de "Compositor da Patriarcal", pelo contrário, como já tinha sido o caso em Mafra, exigia a composição de novas composições destinadas à Real Capela. Na prática, envolvia igualmente a adaptação (recomposição) de obras já compostas, sobretudo para Mafra, conforme os recursos e circunstâncias do novo contexto. As composições eram, pela sua própria natureza, ocasionais, enquanto as lições de Suas Altezas Reais terão sido uma constante. A julgar pelos arranjos de árias e composições novas com dedicatórias (sobretudo, "motivos" para piano e *canzonette*), estas aulas limitavam-se a D. Pedro d'Alcântara, Príncipe Real, e às Infantas Maria Isabel, Maria Francisca de Assis e Isabel Maria. Não foi encontrada evidência que leve a supor que D. Miguel ou as infantas mais novas recebiam instrução musical, pelo menos da parte de Marcos Portugal. Embora não referido explicitamente na documentação relacionada, terá sido entendido que o cargo de Mestre de Música de Suas Altezas Reais continuava a abranger o papel de compositor da Real Câmara<sup>4</sup>. Para todos os devidos efeitos, portanto, embora sem

---

<sup>3</sup> Mantivemos a ortografia "farça" desta época, para referir este género específico português, equivalente do entremez, para distingui-lo da farsa italiana coeva, da farsa de tradição vicentina e do uso atual do mesmo vocábulo.

<sup>4</sup> É desta perspetiva que devem ser entendidas as duas extensas obras dramáticas que compôs no Brasil: *A saloia enamorada* (1812), para execução na Quinta da Boa Vista "pelos escravos de S[ua] A[lteza] R[eal]", e

esse título, o músico português desempenhava funções de compositor da corte, com todas as suas ramificações.

Como se isso não fosse o suficiente, D. João incumbiu-o adicionalmente de outra responsabilidade, sublinhando desta feita a sua confiança incondicional nas suas capacidades. Já se testemunhou como, em 1809, a "bela pessa em musica composta pelo padre J. Mauricio" carecera de preparação adequada, obrigando D. João a mandar chamar o "Juiz de Fora inspector do teatro" para pôr tudo em ordem. Assim, foram atribuídas formalmente a Marcos Portugal as tarefas da escolha do repertório e músicos, bem como da supervisão rigorosa dos ensaios de obras apresentadas no teatro na presença da Família Real. Como é evidente, a sua experiência de quase 30 anos de atividade em teatros, em Portugal e Itália, lhe tornou excepcionalmente bem preparado para assumi-las. Os seus poderes, seja no Teatro Régio ou, a partir de outubro de 1813, no novo Teatro de S. João, eram absolutos, mas limitados às apresentações dadas perante o Príncipe Regente, como se pode ler no próprio documento:

[...] Pedindo o decoro, e a decencia, que as Peças de Muzica, que se / pozerem em Scena nos Theatros Publicos desta Corte nos dias, em que o Principe Regente Nosso Senhor faz a honra de ir as - / sistir, sejaõ executadas com a regularidade, e boa ordem, que saõ / indispensaveis em taes occasioens, e concorrendo na Pessoa de V. M<sup>ce</sup>. / todas as circunstancias de intelligencia, e prestimo, que se reque - / rem para bem regular, e reger semelhantes Espetaculos : Hé o mes - / mo Senhor Servido encarregar a V. M<sup>ce</sup>. esta Inspeccãõ, e Direcçãõ, / na forma, e maneira seguinte. 1<sup>o</sup>. A Direcçãõ, e Inspeccãõ de / V. M<sup>ce</sup>. terá taõ somente lugar, pelo que respeita ás Peças de Mu - / sica, que se distinarem para serem representadas na Real Presença / de Sua Alteza Real. 2<sup>o</sup>. Naõ se poderá meter em Scena nestas oc - / casioens Peça alguma de Muzica, que naõ seja escolhida, e appro - / vada / por V. M<sup>ce</sup>., recebendo primeiramente as Ordens de Sua Alteza Real, / para este fim. 3<sup>o</sup>. Será tambem da intendencia de V. M<sup>ce</sup>. a distribui - / çãõ dos Caracteres, e a escolha dos Muzicos Instrumentistas, para ser - / virem nos referidos dias, sendo sempre dos mais habeis, que houverem; / e poderá V. M<sup>ce</sup>., com intelligencia do Empresario, ou Proprietario do / Theatro, despedir alguns dos existentes, que naõ estiverem nas circuns - / tancias que se requerem, tomar outros, e ainda aumentar o numero / quando a composiçãõ da Muzica assim o exija. 4<sup>o</sup>. Procurará V. / M<sup>ce</sup>., que os Actores, e Instrumentistas façãõ aquelles ensaios, que / necessarios forem, e que cumpraõ inviolavelmente com todas as suas o - / brigaçoens, a fim de que se façãõ as Récitas com a possivel perfeiçãõ, e / Ordem. 5<sup>o</sup>. Igualmente fica á vigilancia de V. M<sup>ce</sup>., de commum / acordo com o Empresario, ou Proprietario do Theatro, em fazer a - / promptar na forma possivel, tudo o que possa conduzir para a / decencia dos Espetaculos que se houverem de recitar naquellas occa - / sioens. 6<sup>o</sup>. Será V. M<sup>ce</sup>. obrigado a assistir a todas as Represen - / taçoens nos dias em que Sua Alteza Real for ao Theatro, para / observar, e providenciar algum descuido, que possa ocorrer. 7<sup>o</sup>. E / finalmente, acontecendo, que algum dos Empregados nos referidos / Theatros precise de ser corregido, ou castigado pelas faltas, que co - / metter nos referidos dias, e Ensaios, V. M<sup>ce</sup>. dará parte ao Visconde de / Villa Nova da Rainha, para este dár as providencias, que julgar op - /

---

*Augurio di felicità* (1817), serenata composta para o casamento do Príncipe Real com a Arquiduquesa Maria Leopoldina da Áustria, apresentada no mesmo local pelos músicos da Real Câmara.

portunas, segundo as ordens que tiver recebido do mesmo Senhor a este / respeito. O que participo a V. M<sup>ce</sup>. para que assim o tenha entendi - / do, e nesta conformidade o execute [...] (Citado por Marques 2012, 103-04).

É neste contexto que se deve compreender a apresentação de três óperas de Marcos Portugal nos três primeiros anos da sua presença no Brasil. Compostas em Lisboa, foram postas em cena no Rio de Janeiro no dia de maior regozijo dinástico de cada ano, o aniversário da rainha D. Maria I, a 17 de dezembro: *L'oro non compra amore* (1811) e *Artaserse* (1812), no Teatro Régio, e *La Merope* (1813), no Teatro de São João.

Na sua carta dirigida ao seu pai datada de 29 de outubro de 1811, Luiz Joaquim dos Santos Marrocos refere o primeiro ataque apoplético do compositor, seguido por uma lista de vencimentos e regalias do mesmo, descrevendo-o adicionalmente como "Director-Geral de todas as Funções Públicas, assim de Igreja, como de Teatro, e em qualquer sentido" (Marrocos 2008 p.89). É igualmente a interpretação de António Jorge Marques de que a abrangência das responsabilidades e poderes de Marcos Portugal incluía as funções públicas de igreja e não só de teatro (Marques 2012, 104-05). Há, contudo, objeções importantes a esta leitura.

Em primeiro lugar, não existe qualquer documento atribuindo ao compositor as responsabilidades e poderes citados referentes à Igreja, mas apenas ao Teatro. Para além disso, Santos Marrocos é notório pela maneira como exagera, descreve eventos que não presenciou e falava mal de tudo e de todos. Marcos Portugal, em particular, é uma das metas da sua inveja (Cranmer 2017, 241, 253-54). É verdade que os eventos dinásticos noticiados nestes anos na *Gazeta do Rio de Janeiro*, quando citam por nome algum compositor ou diretor musical, referem sempre Marcos Portugal, na sua capacidade de Mestre de Música de Suas Altezas Reais. Porém, tratando-se de um órgão de informação que transmite sempre uma versão oficial das notícias, a perspectiva da *Gazeta* torna-se tendencialmente ciclópica. Pelo contrário, as *Memorias para servir á Historia do Reino do Brasil*, de Luiz Gonçalves dos Santos (o Pe. Perereca), são mais equilibradas a este respeito.

Por exemplo, no que se concerne à Ação de Graças para o aniversário da rainha em 17 de dezembro de 1811, surge a sua primeira referência ao compositor português:

Pondo-se Suas Altezas de pé, o Excellentissimo e Reverendissimo Bispo, Capellão-mor entoou o *Te Deum Laudamus*, que os musicos da Real Camara, e Capella continuarão, dirigidos pelo mesmo autor da musica, Marcos Antonio Portugal, que tambem tinha dirigido a sinfonia, que rompeu quando entrárão Suas Altezas, e que continuou nos intervallos desta grande cerimonia (Santos 1825(I), 246).

No entanto, relata outros eventos, na presença do Príncipe Regente, em que quem dirigiu foi o Pe. José Maurício Nunes Garcia. Organizada pelo Senado da Câmara do Rio de Janeiro, realizou-se a 21 de janeiro de 1816 uma Ação de Graças, na Igreja de São Francisco de Paula, na qual participaram os cantores da Real Capela:

[...] seguio-se o *Te Deum Laudamus*, que foi cantado, como tinha sido tambem a Missa, pela melhor, e escolhida musica, tanto vocal, como instrumental, regida pelo Mestre da Capella Real o P. P. José Mauricio Nunes. A toda esta grande Solemnidade assistio Sua Alteza Real com os seus Augustos Filhos, os Serenissimos Senhores Principe, e Infante [...] (Santos 1825 (II), 17-18).

E num outro evento, em 1819, as festividades para o nascimento da infanta D. Maria da Glória (futura D. Maria II de Portugal), oferecidas mais uma vez pelo Senado da Câmara, na mesma igreja, contaram com a presença de D. João, agora Rei, e outros membros da Família Real. A Missa, executada pelo Coro dos Cantores, assim como pelos instrumentistas da Real Capela, foram dirigidos "pelo Mestre della o P. José Maurício" (Santos 1825 (II), 362).

Torna-se evidente, portanto, que Marcos Portugal não detinha qualquer monopólio quanto à direção de cerimónias públicas eclesiásticas realizadas na presença de D. João. No máximo, terá sido limitado a eventos realizados na Capela Real.

### 3. Considerações finais

O que se procurou demonstrar neste artigo é que chegou a existir no Rio de Janeiro, nos anos que se seguiram à chegada da Corte Portuguesa, um leque de cargos e um leque de indivíduos para desempenhá-los. Antes da chegada de Marcos Portugal, por exemplo, no duplo evento de 13 de maio de 1810, o drama com música, *O triunfo da América*, em celebração do aniversário do Príncipe Regente, foi composto pelo Pe. José Maurício Nunes Garcia, enquanto a cantata para o casamento da Infanta D. Maria Teresa com o Infante D. Pedro Carlos foi da autoria de Fortunato Mazziotti. Depois da chegada de Marcos Portugal, as suas atuações no Teatro eram limitadas às ocasiões em que presenciaram D. João e a família real, enquanto a direção musical do dia a dia era de outro músico, mesmo que se ignore quem. Se os eventos públicos que se realizaram em igrejas eram dirigidos tendencialmente por Marcos Portugal, estão devidamente documentadas também ocasiões em que a direção dos músicos da Real Capela estava nas mãos do Pe. José Maurício.

Como é evidente, faltam muitos dados. Estão pouco esclarecidas as atividades de Bernardo José de Souza Queiroz antes da inauguração do Teatro de S. João. Nem se tem conhecimento exato das funções desempenhadas por Fortunato Mazziotti nestes primeiros anos – apenas que as suas composições sobreviventes são todas de música profana, ao contrário da sua produção em Lisboa e Mafra.

No entanto, somos obrigados a concluir de que retratar a atividade musical carioca nestes anos como uma disputa entre José Maurício e Marcos Portugal é muito reducionista e uma distorção grosseira daquilo que se sabe. Antes pelo contrário, o reconhecimento da intervenção de, pelo menos, quatro protagonistas enriquece significativamente o nosso entendimento da situação.

### 4. Referências

- BUDASZ, Rogério. 2008. *Teatro e música na América portuguesa – ópera e teatro musical no Brasil 1700-1822: convenções, repertório, raça, gênero e poder*. Curitiba: Deartes-UFPR.
- CRANMER, David. 2017. *Peças de um mosaico: temas da história da música referentes a Portugal e ao Brasil*. Lisboa: Edições Colibri/CESEM.
- FERNANDES, Cristina. 2013. *"Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento": o Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
- MARIZ, Vasco (2005). *História da música no Brasil*. 6.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- MARQUES, António Jorge (2012). "Marcos António Portugal (1762-1830): estudo biográfico". In: *Marcos Portugal: uma reavaliação*. Coord. David Cranmer. Lisboa: Edições Colibri/CESEM.

- MARROCOS, Luís Joaquim dos Santos. 2008. *Cartas do Rio de Janeiro 1811-1821*. Org. Guillamet, Elisabet Carceller. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
- MATTOS, Cleofe Person de. 1970. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: MEC - Conselho Federal de Cultura, 1970.
- MATTOS, Cleofe Person de. 1997. *José Maurício Nunes Garcia: biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1997.
- SANTOS, Luís Gonçalves dos (1825). *Memórias para servir à história do Reino do Brasil*. 2v. Lisboa: Impressão Regia.