As licenças dramáticas luso-brasileiras e a representação do eu

Alberto José Vieira Pacheco
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro - RJ

Resumo: Uma parte considerável do repertório dramático musical ocidental dos séculos XVIII e XIX esteve relacionada a importantes festejos, como, por exemplo, aniversários, batizados, casamentos e onomásticos de personagens importantes. Dentro desta produção é possível encontrar as "licenças" (*licenze*), breves adendos ao drama principal nos quais se comenta diretamente a respectiva ocasião. O que se pretende aqui é apresentar estas licenças no contexto do repertório luso-brasileiro. Veremos que, apesar de bastante esquecido hoje em dia, este repertório é peça relevante no intricado mecanismo de produção operática. Será possível também demonstrar que estas peças musicais se constituem em momento privilegiado da representação do eu por parte dos monarcas.

Palavras-chave: Licença dramático-musical. Ópera. Império Luso-brasileiro. Musicologia histórica.

Luso-Brazilian dramatic license and the representation of self

Abstract: *A significant part of the Western dramatic musical repertoire of the eighteenth and nineteenth centuries was related to important festive occasions such as birthdays, baptisms, weddings, and name days of dignitaries. Within this repertoire we can find licenze ("license"): brief passages added to the main drama that directly comment upon the respective occasion. The aim of this paper is to examine these licenze within the context of Luso-Brazilian repertoire. Though largely forgotten today, we will see that this production constitutes a relevant component of the intricate mechanism of operatic production. It will also be possible to demonstrate that these musical pieces constitute a privileged moment of a monarch's representation of self.*

Keywords: *Dramatic License. Opera. Luso-Brazilian Empire. Historical Musicology.*

PACHECO, Alberto José Vieira. As licenças dramáticas luso-brasileiras e a representação do eu. *Opus*, v. 27, n. 2, p. 1-20, maio/ago. 2021. http://dx.doi.org/10.20504/opus2021b2709.

Recebido em 3/4/2021, aprovado em 19/7/2021

De forma geral, são chamados de licenças artísticas quaisquer momentos em que um autor desrespeita as convenções ou foge absolutamente do esperado para responder às suas necessidades circunstanciais, como alcançar um efeito expressivo desejado. Por exemplo, um poeta pode eventualmente desrespeitar normas gramaticais, ou mesmo alterar palavras, de forma a obter determinada rima ou métrica nos seus versos. Neste caso, temos as bem conhecidas licenças poéticas. Por sua vez, o dramaturgo também pode lançar mão desta prática, tanto no terreno do teatro declamado quanto do musical, o que resulta nas licenças dramáticas. Segundo William Holmes, dentro do contexto musical especificamente, estas licenças (*licenze*) representam, via de regra,

> [...] um epílogo inserido em uma obra teatral (ópera ou peça declamada) em honra do aniversário ou casamento de algum patrono, ou por alguma outra ocasião festiva. Consiste normalmente de recitativos e árias, mas coros são às vezes incluídos. A *licenza* podia ser parte integral da obra principal [...] ou podia ser escrita posteriormente por um compositor e libretista diferentes[1] (HOLMES, 2001: 651, tradução nossa).

Devemos frisar que, quando usados em celebrações, como as apontadas acima por Holmes, os enredos com desfecho trágico – como é o caso do mito de Orfeu e Eurídice, que é finalizado com o retorno definitivo da amada para o Reino dos Mortos – eram alterados de forma a apresentar um final feliz, mais condizente com o momento. Fica evidente, portanto, que a prática operática do *lieto fine* (final feliz), cultivada principalmente durante os séculos XVII e XVII, que consistia na inserção de um final feliz em um drama de fim originalmente funesto, pode ser relacionada com as licenças encomiásticas. No entanto, devemos apontar algumas diferenças entre os dois fenômenos. As licenças ocasionais festejam um evento específico, fazendo menção a ele, enquanto o *lieto fine* poderia acontecer independentemente de uma celebração[2]. Além disso, uma licença festiva também poderia estar em ações cujo final já seria "originalmente" feliz, apenas acrescentando uma menção direta à conjuntura celebrada. Neste caso, a licença não seria um *lieto fine*, pois não haveria um desfecho infeliz a ser revertido.

Neste texto trataremos do termo licença, como definido por Holmes e especificamente dentro do repertório musical ocasional. É importante fazermos esta delimitação, pois, como foi dito, muitos fenômenos artísticos podem ser chamados de "licença", desde que representem um desvio consciente dos modelos convencionais.

Vale lembrar que uma parte considerável do repertório dramático musical do período monárquico ocidental esteve relacionada aos numerosos festejos e celebrações, como, por exemplo, aniversários, batizados, casamentos e onomásticos de personagens importantes. No universo luso-brasileiro isto não foi diferente, o que é comprovado por textos de diversos autores (CRANMER, 2012. BUDAZ, 2008. MACHADO NETO, 2008. PACHECO, 2011). Consequentemente,

[1] Original: "an epilogue inserted into a stage work (opera or play) in honour of a patron's birthday or wedding, or for some other festive occasion. This usually consisted of recitatives and arias but choruses were sometimes included. The *licenza* could be an integral part of the main work [...] or it could be written later by a different composer and librettist" (HOLMES, 2001: 651).

[2] Em verbete específico do *The New Grove Dictionary*, somos lembrados de que a existência do *lieto fine* é um procedimento que está em acordo "com a visão otimista da sociedade durante o período iluminista" (original: with the optimistic view of society during the Enlightenment period", o que mudaria no século XIX, quando grande parte das óperas "projetam uma visão trágica da vida" (original: project a tragic vision of life) (SADIE, 2001: 687, tradução nossa). Não vamos nos aprofundar mais na questão do *lieto fine*, pois este artigo pretende ver as licenças de forma mais ampla.

como essas licenças eram usadas justamente nessas celebrações e homenagens, elas estiveram bastante presentes nos palcos, configurando-se um repertório rico e variado.

1. O contexto luso-brasileiro

Da mesma forma que suas congêneres produzidas em outros países europeus, as licenças luso-brasileiras são breves adendos ao drama principal, nos quais se faz menção direta à respectiva ocasião festejada. Tendo em conta o grande número de licenças produzidas e a impossibilidade de citar todo o repertório disponível, descreveremos apenas alguns exemplos produzidos por compositores que têm sido lembrados pela historiografia especializada, com a intenção de apresentar as características gerais da produção como um todo.

Estando as licenças fortemente ligadas à representação e glorificação do poder real, não é de se estranhar que os compositores que mantinham estreitas ligações profissionais com o monarca ou com a corte acabassem por dar sua própria contribuição a esse repertório. De fato, nomes importantes como David Perez (1711-1778), João de Sousa Carvalho (1745-1798), António Leal Moreira (1758-1819) e Marcos Portugal (1862-1839), entre outros, cultivaram o gênero, deixando para a posteridade várias licenças.

De Perez, podemos citar a "Licenza" com que o compositor finalizou seu *Alessandro nell'Indie* (BONECHY, 1755). Esta ópera festejou o aniversário da rainha D. Mariana Vitória, a 31 de março de 1755, e inaugurou a Ópera do Tejo – que é como ficou conhecido o luxuoso teatro de corte erigido por D. José I, e que foi precocemente destruído pelo grande terremoto que devastou Lisboa em novembro do mesmo ano. A ópera contou com libreto de Pietro Metastasio, enquanto a licença fez uso de texto de Giuseppe Bonechy[3], tendo como início a seguinte descrição de cena:

> No fim do drama, enquanto se canta o Coro em honra de Alessandro, se eleva inesperadamente violentas turbinas à esquerda do Templo. Ao sibilar ameaçador do vento, à luz intermitente dos relâmpagos, e ao frequente fragor dos trovões, cessa o canto e todos permanecem parados em sinal de admiração. Acalma-se então a violenta procela, e vê-se descer do alto o luminoso Templo da Gloria [...] Nos limites do templo estão o Senso e o Valor atentos a proteger a entrada: na parte interna veem-se dispostas ordenadamente as imagens dos mais ilustres heroínas e heróis da antiguidade e, no lugar mais distinto, aquela da RAINHA, colocada pela própria mão do nume, que descendo do templo (no momento em que a máquina tiver chegado ao seu local) fala no seguinte tom[4] (BONECHY, 1755: 55, tradução nossa).

[3] O libreto informa: "Giuseppe Bonechy, Fiorentino, Poeta de Sua Maestà Fedelissima, et in attual Servizio delle Corti di Vienna, e di Pietroburgo".

[4] Original: "Nel terminar del Dramma, mentre si canta il Coro in onor d'Alessandro, s'inalza improvvisamente ruinoso Turbine nella sinistra Parte del Tempio. All'orrido sibilar del Vento, all'interrotto lume dei Lampi, et al frequente fragor dei Tuoni cessa il Canto, e s'arrestan tutti in atto d'ammirazione. Calmasi allora la violenta Procella, e vedesi scender dall'alto il luminoso Tempio della Gloria [...]. Sul liminare del Tempio saranno il Senno, et il Valore intenti a custodirne l'ingresso: nell'interna parte vedransi disposte ordinatamente le Immagini delle più illustri Erojne, et Eroj dell'antichità, e nel più distinto luogo quella della REGINA, collocatavi di propria mano del Nume, che scendendo dal Tempio (allorche la Macchina sarà giunta al suo punto) parla nel seguente tenore" (BONECHY, 1755: 55).

Ou seja, temos aqui um exemplo clássico de licença que interrompe o final da ópera para que todos celebrem a data que motivou o próprio espetáculo. Esta descrição e a gravura reproduzidas logo a seguir (Fig. 1) são valiosas, pois revelam claramente a que grau de magnificência podiam chegar estes breves momentos encomiásticos. Na verdade, contrariando o que sua brevidade dentro do espetáculo como um todo e o que a costumeira efemeridade de sua própria existência, vinculada a uma data específica[5], podem sugerir, muitas licenças configuram-se em momentos de grande investimento cênico e musical. Afinal, elas eram o clímax da representação do poder real e seria ferir o decoro poupar recursos justamente neste ponto.

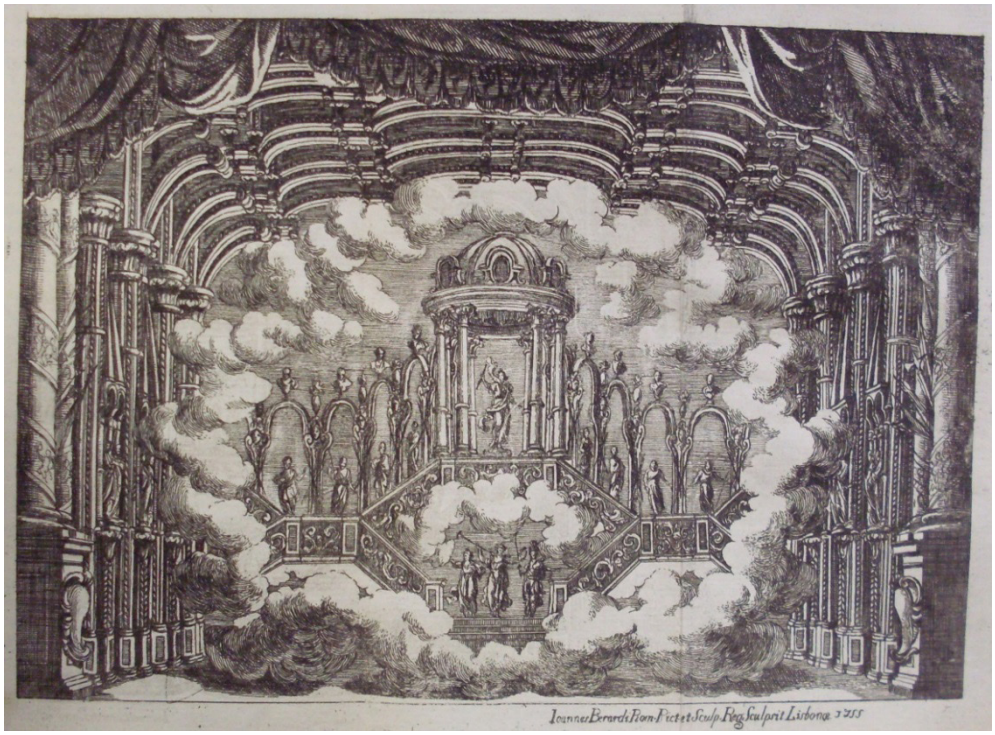


Fig. 1: Cenário da "Licenza", como apresentado no libreto de *Alessandro nell'Indie* (BONECHY, 1755: 48)

O texto de Bonechy (1755: 56) também representa um exemplo típico. Temos um recitativo, no qual uma personagem, neste caso a Glória, pede a interrupção da ação para que se celebre a data festiva em questão, seguido de uma ária. Vejamos os versos finais, que muito provavelmente foram musicados em forma de ária:

Frà i teneri Voti
Dei sudditi Regni,
Frà i pubblici segni
D'ossequio e di fé,
Per man della Gloria
Ricevi in tal Giorno,
AUGUSTA VITTORIA,
La giusta-mercè.

[5] Não podemos descartar a possibilidade de que o texto e a música de licenças pudessem ser adaptados a outras ocasiões, embora não pareça ser procedimento comum.

Em muitas licenças esta ária final pode dar lugar a um grande coro ou a um complexo conjunto de vozes, como veremos mais adiante.

Da mesma forma que o cenário traz uma representação da rainha, vemos que o texto da licença faz alusão direta à homenageada, a "Augusta Vittoria". Este é um procedimento padrão das licenças, sendo bastante comum a utilização de epítetos e a exibição de quadros dos homenageados. É preciso também chamar atenção para uso costumeiro de figuras alegóricas, como o Senso, o Valor e a Glória como "oradores" da homenagem. Também é muito frequente que a eles se juntem coros "de heróis", "do povo lusitano" ou de outras figuras que possam dignificar o canto.

O texto de Bonechy é finalizado com a seguinte frase: "Os seguidores da Glória formam um baile, com o qual se termina a festa"[6]. Isto revela outro frequente elemento das licenças luso-brasileiras, a presença de um balé que arremata toda a ação.

De João de Sousa Carvalho, podemos citar a licença presente em *Everardo Secondo, Re di Lituania*, composição feita para celebrar o aniversário de D. Pedro III, a 5 de julho de 1782 (CARVALHO, 1782). A homenagem tem início com um recitativo acompanhado (Fig. 2), na voz de Alessandro Augusto, ao que se segue um coro cantado por todos os personagens do drama. Ou seja, neste caso, a licença parece tomar ainda mais liberdades dramáticas ao utilizar as próprias personagens do enredo principal para prestar homenagem ao rei, sem criar, portanto, uma ruptura na ação, o que revela mais uma estratégia usada pelos libretistas. É bom ressaltar que a partitura musical demonstra que, na licença, o compositor manteve seu empenho composicional, empregando as mesmas forças orquestrais e vocais apresentadas anteriormente no drama.

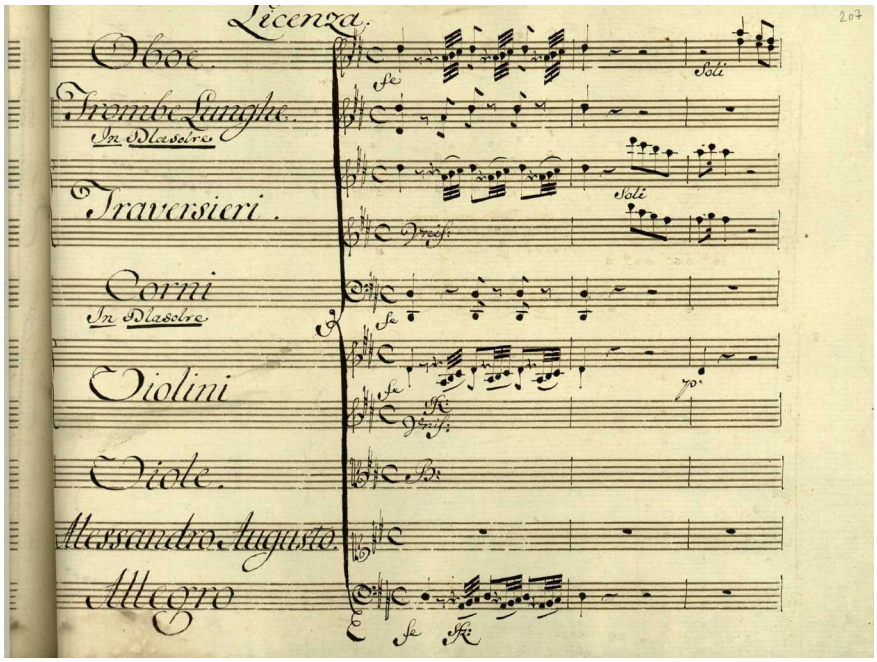


Fig. 2: "Licenza" de João de Sousa Carvalho que finaliza *Everardo Secondo, Rè di Lituania*

[6] Original: "I Seguaci della Gloria formano un Ballo, col quale termina la Festa".

Por sua vez, de António Leal Moreira, dentre tantas licenças que compôs, há um interessante exemplo que revela um uso peculiar delas. Numa notícia de 1793, sobre a inauguração do Teatro de São Carlos, em Lisboa, publicita-se a execução de uma "dança" intitulada *A Felicidade Lusitana*, feita para celebrar o aniversário da então princesa Carlota Joaquina (LIVRO..., 1793). Informa-se que neste balé "cantará Carlos Onesti, hum dos Sopranos da Companhia, hum Elogio, ou Licença dirigida ao mesmo assumpto, e composta por Antonio Leal Moreira". Ou seja, as licenças poderiam também estar associadas a espetáculos de dança. Por outro lado, este exemplo também mostra que as licenças não estavam confinadas aos teatros privados da corte, podendo ser executadas com o mesmo esmero em teatros públicos portugueses, como o do Salitre, do Bairro Alto, entre outros. Esta notícia também chama atenção para o problema da falta de precisão ou consistência no uso da nomenclatura musical no meio luso-brasileiro. Neste caso específico, o termo licença foi usado como sinônimo de elogio. Isto pode ser explicado pela grande semelhança que há entre estes dois gêneros ocasionais. Os elogios, da mesma forma que as licenças, são peças curtas, cuja ação pouco mais faz que festejar o homenageado. O que há de específico nas licenças é sua presença dentro de um drama principal – ao contrário dos elogios que podem existir como peças dramáticas autônomas. Podemos dizer, portanto, que as licenças são elogios adicionados ao final de um drama maior. Assim, toda licença é um elogio, mas nem todo elogio é uma licença.

Finalmente, de Marcos Portugal, podemos citar dois exemplos contrastantes. O primeiro é a *Licença Pastoril*[7] apresentada em 1787, no Teatro do Salitre, em Lisboa, para comemorar o aniversário da então princesa real D. Maria Francisca Benedita (1746-1829) (PORTUGAL, 1787). O libreto não sobreviveu, mas o manuscrito musical conserva um trio e um dueto:

Coro a 3

Vinde Pastores
deixai o gado
vosso cuidado
seja adorar

Huma Princeza
merecedora
por ser Senhora
taõ singular.

Dueto de Silvia e Melibeo

Pastores do Tejo
deixai os rebanhos
mais nobres empenhos
Vide hoje louvar.

Rutilante estrella
La vinda do cèo
ao mundo desceo
de Prole Real.

[7] Poeta desconhecido.

Não há dúvida de que se trata de um texto dentro da estética arcadista. O movimento árcade português teve início em 1756 com a fundação da *Arcadia Ulissiponense*. "A poesia arcádica pretende restabelecer o equilíbrio quinhentista rompido em seiscentos" (TAVARES, 1974: 62). Ou seja, busca a simplicidade e a naturalidade dos clássicos, além de "lançar do teatro alheias musas e restaurar a cena portuguesa" (GARÇÃO, s.d.: n.p. *apud* REBELLO, 1989: 79). Seguindo esta estética, a *Licença Pastoril* apresenta um texto em vernáculo, com linguajar bastante singelo. Assim, vemos que, apesar de sua associação à estética barroca, as licenças podem se atualizar ao se apropriarem de estéticas menos conservadoras. Afinal, os textos pastoris árcades estão firmemente atrelados a ideais iluministas reformadores. Por reunir características tão singulares, disponibilizamos no final deste texto a partitura do *Coro a 3*, numa versão para piano e voz, realizada por este autor (Anexo 1). Visto que este é um repertório pouco executado e editado, esta partitura inédita busca disponibilizar aos intérpretes um exemplo precioso e oferecer algum referencial musical aos pesquisadores.

No entanto, segundo Luiz Francisco Rebello,

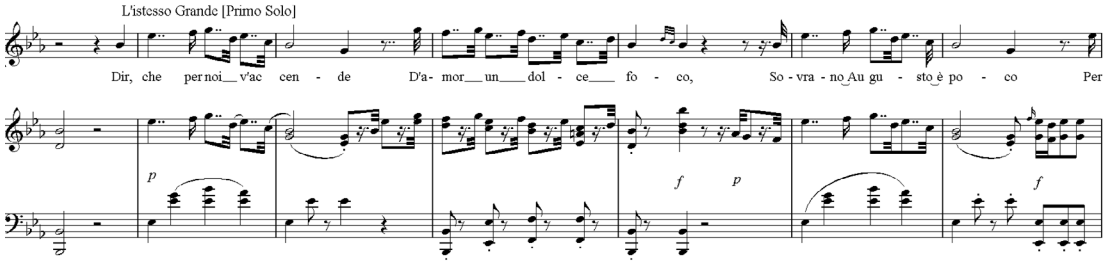
> A influência da Arcádia na evolução dos gostos do público foi praticamente nula. Enquanto a aristocracia se deleitava com os esplendores musicais e cenográficos da ópera italiana, que o cesarismo da corte setecentista fomentava, o povo entusiasmava-se com as chocarrices das farsas, e entremezes de cordel (REBELLO, 1989: 82).

Independentemente do que eventualmente possa haver de simplista na análise de Rebello, não parece ser por acaso que a singeleza da obra e o uso da língua portuguesa em versos árcades fossem acolhidos num teatro público, como o do Salitre. De fato, toda a produção ocasional produzida por Marcos Portugal para este teatro, entre 1787 e 1789, faz uso de texto em português, e alguns destes mesmos libretos apresentam enredos pastoris (PACHECO, 2012b). Por outro lado, quando compunha para o aristocrático Teatro de São Carlos ou para espaços privados da corte portuguesa, o mesmo compositor fazia uso da língua italiana e, como veremos, renunciava à singeleza preconizada pelos árcades.

O segundo exemplo escolhido dentro da obra ocasional de Marcos Portugal nada tem da simplicidade bucólica e é mais um retrato da opulenta exibição do poder real, típica do antigo regime. Trata-se da licença que finaliza a serenata *Augurio di felicita*, composta para celebrar o casamento de D. Pedro com D. Leopoldina, no Rio de Janeiro em 1817[8] (PORTUGAL, 1817). Em dois atos, cada um com cerca de uma hora de duração, esta serenata é uma obra de grandes proporções e complexidade, com orquestra clássica completa, oito solistas e dois coros mistos. Após uma sucessão de recitativos, árias, dueto e outros conjuntos, o primeiro ato é fechado com um *grand finale*, no qual o compositor faz uso de todos os solistas apresentados e dos dois coros. O segundo ato é finalizado também com um conjunto, mas de proporções bem menores que o anterior, o que não deixaria de ser um término anticlimático da serenata. No entanto, a licença que se segue (Fig. 1), certamente uma das mais importantes compostas em terras brasileiras, emprega todas as forças vocais e instrumentais disponíveis, apresentando, além de um recitativo acompanhado, trechos com variadas vozes a solo ou em conjunto, além de dois coros completos. Tomando cerca de 17% da duração da segunda parte do espetáculo, a licença, com seu carácter festivo e grandioso, garante à serenata um verdadeiro clímax final

[8] Para mais informações sobre o libreto desta serenata, ver Pacheco (2012a).

e confere equilíbrio estrutural ou harmonia de proporções entre os dois atos. Assim, este importante exemplo de Marcos Portugal mostra que as licenças poderiam ser mais que meros acréscimos ao se configurarem como seções fundamentais na estrutura geral da composição, o que acabava por determinar ou influenciar a forma como o compositor realizava em música o drama principal. Portanto, nestes casos, não convém dissociá-las de seu respectivo drama, seja numa abordagem puramente analítica, seja em trabalhos de edição e/ou execução modernos.



Ex. 1: Trecho da licença presente em *Augurio di felicità* de Marcos Portugal (redução para piano por este autor)

Para além das questões formais e/ou puramente musicais, este último exemplo parece demonstrar o gosto da elite portuguesa pelos "esplendores da ópera italiana", apontado por Rebello. Na verdade, não é por acaso que, no caso de Marcos Portugal, o primeiro exemplo esteja mais próximo da estética iluminista, uma vez que foi produzido fora da realidade palaciana, enquanto o segundo, tendo o rei como patrono, esteja mais próximo da estética barroca do maravilhamento. Ou seja, a licença de *Augurio di felicitá*, com seu luxo e magnificência, pode ser firmemente associada à estética da maravilha, "isto é, uma estética de excesso, de pompa, e de grandeza" (REILY, 2011: 43), sendo, portanto, mais adequada a um festejo real "oficial".

Ao falar sobre a "experiência barroca" no repertório sacro em geral e nas festas coloniais de Minas Gerais, em específico, Suzel Reily (2011: 43) afirma que a intenção dos artistas era maravilhar os espectadores: "Ao se defrontarem com a obra de arte, vivenciariam a grandeza do Reino do Céu. Deste modo, a arte [...] tornou-se uma esfera central de persuasão religiosa, justamente pelo impacto que causava sobre os observadores". Se transferirmos esta afirmação para o terreno da música profana, as licenças revelam um interessante exemplo no qual a elite dominante busca o mesmo efeito persuasivo obtido pelo maravilhamento (ver Fig.1), mas com fim diverso de afirmar sua própria ideologia, estando especialmente devotadas ao engrandecimento do prestígio real.

2. A representação do eu

É importante agora refletirmos sobre a função social das licenças. Para isto é fundamental recorrermos ao conceito de "representação do eu", no sentido que é apresentado por Mário Vieira de Carvalho:

> [...] as estruturas de *Darbietung* (*representação*) podem dar lugar às de *Selbstdarstellung* (*representação do eu* ou *exibição do eu*). Assim, se é a pessoa do artista e não a obra musical (ou teatral) que está em evidência e/ou se

> há também um comportamento activo muito acentuado de *representação do eu* por parte do público (relegando para plano secundário ou mero pretexto a obra tocada ou representada), a *separação de competências* ou *representação* propriamente dita torna-se mera aparência; o que domina neste caso, é a *representação do eu* (CARVALHO, 1993: 269, grifo do autor).

Carvalho segue fazendo uma análise profunda e alargada deste fenômeno nos teatros portugueses. De nossa parte, traremos este conceito para o âmbito das licenças. Podemos afirmar que esse repertório, quando se configura em homenagem pessoal, funciona como poderosa ferramenta de representação do eu. A costumeira exibição de retratos do rei ou da família real ao final da representação só vem confirmar categoricamente esta afirmação. Entre tantos outros, podemos citar um exemplo a seguir que demonstra perfeitamente o que foi dito. Em 1801, o intendente geral da polícia, Diogo Pina Manique, organizou uma grande festa no Teatro de São Carlos para comemorar o Tratado de Badajoz, que, no mês de junho, estabelecia a paz entre Portugal, França e Espanha:

> Para a grande festa tinha sido o theatro ricamente adornado e illuminado por dentro e por fóra. No terraço sobre o largo de S. Carlos tocava uma banda de musica marcial. Todas as casas próximas se achavam illuminadas. Pelas 7 horas chegaram á tribuna real o príncipe regente, que depois foi o rei D. João VI, sua mulher a princesa Carlota Joaquina de Bourbon [...], e toda a família real. Occupavam os camarotes a primeira nobreza, o corpo diplomatico, os tribunaes e muitas pessoas distinctas. Escusado é dizer que tudo era gratuito. Para camarotes, plateias, galerias e varandas havia distribuido graciosos convites o nosso intendente. Corridas as cortinas da tribuna appareceu a familia real, rompendo logo o publico em estrondosos vivas. O famoso intendente convertera todo o publico, que elle convidára, em *fogosa claque* que applaudia com o maior enthusiamo para a tribuna real e para o palco. Cantou-se a opera *Orazzi e Curiazzi*[9], de Cimarosa [...] Catalani e Crescentini recitaram um elogio ao príncipe regente, representando a scena um templo em cuja parte superior se via o retrato do príncipe D. João. Numerosos aplausos acolheram os dois artistas e o príncipe regente (BENEVIDES, 1883: 68).

A licença (aqui referida como elogio, em acordo com o que já foi explicado acerca da nomenclatura) ficou conhecida como *Elogio da Senhora Rainha*, com música de Marcos Portugal[10] (CRANMER, 2012).

Na verdade, a representação do eu, ou do poder real, não era exclusiva das licenças, uma vez que pode ser vista em qualquer peça ocasional relativa aos monarcas, nem estava restrita aos palcos teatrais. Podemos citar, por exemplo, as palavras de William Wraxall sobre um concerto dado no Teatro da Rua dos Condes: "Durante o desenrolar da performance, Sua Majestade nunca deixava de dar a volta até seu camarote particular, junto ao palco, para ver os Ballets, após cada um dos quais ele retornava para a família Real"[11] (WRAXALL, 1815:

[9] Cf. Caravita (1801).

[10] Cf. Portugal (1801).

[11] Original: "During the course of the performance, His Majestiy never failed to go round to his private Box, close to the Stage, in order to view the Ballets, after each of which he returned to the Royal famlily" (WRAXALL, 1815: 47).

47, tradução nossa). Ou seja, durante o espetáculo era possível assistir à "exibição do eu" por parte do rei por meio de uma aproximação física ao palco, quase como se a eminente personagem quisesse nele estar ou nele marcar seu domínio. No entanto, se o decoro impedia a presença física (exibição pessoal) do monarca no palco, esta era representada por meio das peças ocasionais. Desta forma, as licenças exemplificam a sutil diferença entre os termos "representação do eu" e "exibição do eu".

É interessante notar que, ao falar sobre os teatros de corte em finais dos oitocentos, Carvalho (1993: 48, grifo do autor) afirma que a "*exibição do eu* não desempenhava um papel dominante na sala", uma vez que o espetáculo era assistido em silêncio, com toda a atenção da plateia voltada para o palco. No entanto, se a "exibição do eu" não se fazia notar, a "representação do eu" poderia ser vista nos elogios, licenças e outras peças ocasionais que tinham o próprio monarca como tema. Ou seja, mesmo em teatros de corte, onde a presença real parecia tão onipresente a ponto de não precisar ser "exibida", a "representação do eu" ainda se dava por meio destes gêneros encomiásticos.

Seja como for, independentemente do tipo de teatro, as licenças e outras produções laudatórias podem ser interpretadas como aquele momento no qual o monarca invade o espetáculo através de um reflexo de si mesmo, como se o palco, transformado em grande espelho, refletisse a figura real de forma potencializada. O rei torna-se, portanto, uma espécie de Narciso que, antes de estar encantado pelo próprio reflexo nas profundezas do lago, almeja que toda a audiência se renda à maravilha desta mesma imagem, estampada na profundidade do palco – o que é em última análise garantido pela constante exibição de quadros ou estátuas do homenageado. Neste contexto, a plateia, descrita primorosamente por Benevides (1883: 68, grifo do autor) como "*fogosa claque* que applaudia com o maior enthusiamo para a tribuna real e para o palco", é o cristal especular que intermedeia, testemunha e torna possível a perpetuação deste jogo de imagens.

Em suma, seja qual for o palco utilizado, as licenças/elogios são momentos nos quais a figura real invade a cena e a "representação do eu" adquire redobrada importância política, na medida em que se configura em ferramenta do contínuo esforço de legitimação do poder vigente, ou da propaganda do próprio regime. Assim, não é de se estranhar que sejam momentos de recuo dos princípios iluministas no teatro, em favor do despotismo esclarecido. A já apontada estética da maravilha contrapõe-se aos ideais iluministas de naturalidade e verossimilhança (CARVALHO, 1999: 84) e cristaliza as licenças como "excessos" do Barroco. Na verdade, isto e o fato de terem ficado fortemente associadas ao "obscurantismo" e ao "retrocesso" do *ancien régime* explicam, em grande parte, o relativo esquecimento ou as duras críticas de que as licenças têm sido vítimas em textos de críticos partidários de ideologias mais "liberais".

Seja como for, podemos extrapolar o que já foi dito acerca dos processos de "representação/exibição do eu" e revelar de que forma este fenômeno parece, algumas vezes, querer se cristalizar ou perpetuar. Estas licenças costumavam ter seus libretos impressos num grau de luxo proporcional às possibilidades financeiras do promotor do evento. Da mesma forma, suas partituras podiam receber cópias manuscritas bem cuidadas, algumas das quais ainda sobrevivem nos palácios reais da Ajuda e de Madri, por exemplo. Ou seja, a elaboração cuidadosa de cópias de partituras e a impressão de libretos configuram-se em processos sutis de "monumentalização" do eu, bem como são as estátuas, pinturas e outras obras artísticas duráveis. Desta forma, a efemeridade do espetáculo musical é contornada por meio de suas representações gráficas, constituídas então num sofisticado monumento em honra do rei ou do respectivo homenageado.

3. Considerações finais

Como pudemos confirmar, as licenças são momentos em que até o drama se rende à celebração e abre espaço para que se associe a ele uma cena ou situação que lhe é completamente estranha. De fato, é justamente por representarem uma alteração no desenrolar "natural" do enredo e por nele inserirem elementos estranhos que estas homenagens dramático-musicais mereceram o nome que têm. Por outro lado, esse "desvio" na ação está absolutamente fora dos ideais iluministas e poderia causar desconforto nos ouvintes "ilustrados". Vejamos, por exemplo, o desagrado de Ruders ao presenciar uma licença inserida no final de *Orfeu e Eurídice* de Gluck, na montagem lisboeta, no Teatro de São Carlos, em 1801:

> Justamente na noite em que os poderes públicos deviam manifestar o seu respeitoso júbilo, pelo aumento da Família Real, é que sua representação correu menos feliz.
> Orfeu, segundo o costume, ia matar-se junto ao cadáver de Eurídice; mas Cupido (o sr. Schira), chegando a tempo, contou-lhe o alegre acontecimento que se tinha dado em Queluz, e a cena transformou-se, de repente, num sumptuoso salão, em que Orfeu cantava uma ária (RUDERS, 2002: 209).

O evento festejado se trata do nascimento de D. Isabel Maria de Bragança (1801-1876). Ou seja, em seu testemunho, Ruders se mostra pouco afeito à prática das licenças e do *lieto fine*, que, como já vimos, era uma tradição que perdia espaço nos oitocentos, apesar de ter sido bastante comum nos dois séculos anteriores. Sua fala exemplifica o desconforto dos espectadores, de crescente sensibilidade iluminista, diante de um teatro musical português burguês que matinha elementos típicos do despotismo esclarecido. Para entender isso, devemos lembrar que, apesar de esse mesmo teatro ter contado com o apoio da burguesia portuguesa, esta não havia ainda construído uma identidade cultural própria no início do século (CARVALHO, 1993).

Lembrando a já citada definição do gênero dada por Holmes (1980), e tendo em conta os exemplos aqui elencados, é possível concluir que as licenças luso-brasileiras seguem de perto os modelos europeus. Este é, portanto, mais um exemplo de como a produção musical do império português estava em sintonia com o que se produzia na Europa. Ou seja, as licenças são mais um elemento do conhecido processo de importação de modelos musicais, em especial os italianos. Por outro lado, os casos aqui descritos e ainda outros – sobre os quais não foi possível nos ater, em função dos limites deste texto – mostram que, pelo menos em terras luso-brasileiras, as licenças representam um fenômeno mais variado e complexo do que a definição dada por Holmes parece sugerir. Dentre os exemplos dados, a presença de danças e de sofisticada tramoia já demonstram esta afirmação. É possível mostrar também que as "liberdades" tomadas por estas licenças vão além dos elementos puramente dramáticos, pois costumam vir permeadas de licenças históricas (personagens reais e fatos históricos distorcidos) e poéticas (reescrita de textos preexistentes).

Finalizando, é preciso ressaltar que, apesar de bastante esquecido hoje em dia, este repertório é peça relevante no intricado mecanismo de produção operática e fundamental para entendermos as relações entre produção músico-teatral e monarquia. Ao desconsiderá-lo completamente, corre-se o risco de não compreender a totalidade do espetáculo teatral dos séculos XVIII e XIX.

Referências

BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *O real Theatro de S. Carlos de Lisboa, desde sua fundação em 1793 até a actualidade.* Lisboa: Typografia Castro Irmão, 1883. Disponível em: http://purl.pt/799.

BONECHY, Giuseppe. Licenza. *In*: METASTASIO, Pietro. *Alessandro nell'Indie*: dramma per musica da rappresentarsi nel gran teatro nuovamente eretto alla Real Corte di Lisbona, nella primavera dell'anno MDCCLV per festeggiare il felicissimo giorno natalizio de sua maestà fedelissima D. Maria Anna Vittoria Regina di Portogallo, Algarve, &c. &c. &c. per comando della Sacra Real Maestà del Re fedelissimo nostro signore. Lisboa: Accademia Reale, 1755. p. 55-57. Biblioteca da Faculdade de Letras de Universidade de Coimbra, Sala Jorge de Faria, cota 3-8-31.

BUDASZ, Rogério. *Teatro e música na América Portuguesa*: ópera e teatro musical no Brasil (1700-1822): convenções, repertório, raça, género e poder. Curitiba: DeArtes, UFPR, 2008.

CARAVITA, Giuseppe Caravita. *Os Horacios, e curiacios, tragedia para musica, que no presente anno de 1801.* Novamente se há de reppresentar no Real Theatro de S. Carlos em presença de SS. AA. Reaes o Principe Regente N. Senhor, e a augusta Princeza Nossa Senhora, e mais pessoas reaes, que se dignarão de horar o dito Theatro em demonstração de Contentamento pela paz restabelecida entre a Coroa de Portugal e a Republica Franceza (música de Cimarosa). Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1801. Libreto. Coleção pessoal de David Cranmer ou Biblioteca do Conservatório de Santa Cecilia, Coleção Carvalhaes, em Roma.

CARVALHO, João de Souza. *Everardo Secondo, Re di Lituania*: dramma per musica: da cantarsi nel Real Palaccio da Villa di Queluz per celebrare il felicissimo giorno natalizio di Sua Maestà Fedelissima D. Pietro III Re di Portogallo &&, il di 5 luglio 1782 / musica del Sig. Giovanni di Souza Carvalho maestro delle LL.RR. Altezze il Serenissimo Pincipe del Brasile, ed Infante di Portogallo. Vozes solistas, coro e orquestra. Queluz: [*s. n.*], 1782. 1 partitura manuscrita. Biblioteca do Palácio Real de Madri. Disponível em: https://realbiblioteca.patrimonionacional.es/bib/79436. Acesso em: 28 mar. 2021.

CARVALHO, Mario Vieira de. *Pensar é morrer ou o teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1993.

CARVALHO, Mario Vieira de. *Razão e sentimento na comunicação musical*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.

CRANMER, David (coord.). *Marcos Portugal*: uma reavaliação. Lisboa: Colibri/CESEM, 2012.

HOLMES, William. Licenza. *In*: SADIE, Stanley (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2. ed. London: Macmillan, 2001. v. 14, p. 651-651.

LIVRO das noticias de burletas e bailhes. Publicadas no Rial Êiatro de S Carllos des do dia 30 de Junho de 1793 de sua abertura athe o dia 13 de Maio de 1795. Lisboa: Theatro de São Carlos, 1793. Biblioteca do Teatro D. Maria II, Lisboa.

MACHADO NETO, Diósnio. *Administrando a festa*: música e iluminismo no Brasil colonial. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PACHECO, Alberto José Vieira. Monarchs on horseback: the role of music at the inauguration of equestrian statues in Portugal and Brazil. *Portuguease Studies*, London, v. 27, n. 2, p. 138-58, 2011.

PACHECO, Alberto José Vieira. O libreto de *Augurio di felicità, o sia il trionfo d'amore* de Marcos Portugal: um pastiche literário. *Música Hodie*, Goiânia, v. 12, n. 1, p. 104-116, 2012a.

PACHECO, Alberto José Vieira. A Música ocasional. *In*: David Cranmer (coord.). *Marcos Portugal*: uma reavaliação. Lisboa: Colibri, 2012b. p. 289-308.

PORTUGAL, Marcos. *Licença Pastoril que se reprezentou no Theatro do Salitre em o dia 25 de Julho dedicada ao felice cumpre annos da Serenissima Senhora D. Maria Francisca Benedita Princeza do Brazil.* Vozes e orquestra. Lisboa: [*s. n.*], 1787. 1 partitura manuscrita. Biblioteca do Palácio da Ajuda, Lisboa, cota 48-II-33.

PORTUGAL, Marcos. *Elogio da Senhora Rainha*. Vozes e orquestra. Lisboa: [*s. n.*], 1801. 1 partitura manuscrita. Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa, Portugal, cota, G prática 42.

PORTUGAL, Marcos. *Augurio di Felicità, o sia Il Trionfo d'Amore*. Serenata per musica da eseguirsi nel Real Palazzo del Rio de Gianeiro, per celebrare l'Augustissimo Sposalizio del Serenissimo Signore D. Pietro d'Alcantara, Principe Reale di Tre Regni Uniti di Portogallo, Brasile, Algarve, Duca di Braganza, con la Serenissima Signora D. Carolina Giuseppa Leopoldina, Archiduchessa d'Austria, ora Principessa Reale &c. &c. Vozes e orquestra. Rio de Janeiro: [*s. n.*], 1817. 1 partitura manuscrita. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa, cota: Casa Fronteira e Alorna, liv. 69, 70, 71.

REBELLO, Luís Francisco. *História do teatro em Portugal.* 4. ed. Lisboa: Europa-América, 1989.

REILY, Suzel Ana. A experiência barroca e a identidade local na Semana Santa de Campanha, Minas Gerais. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 24, p. 43-53, 2011.

RUDERS, Carl Israel. *Viagem em Portugal (1798-1802)*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002. v. 1.

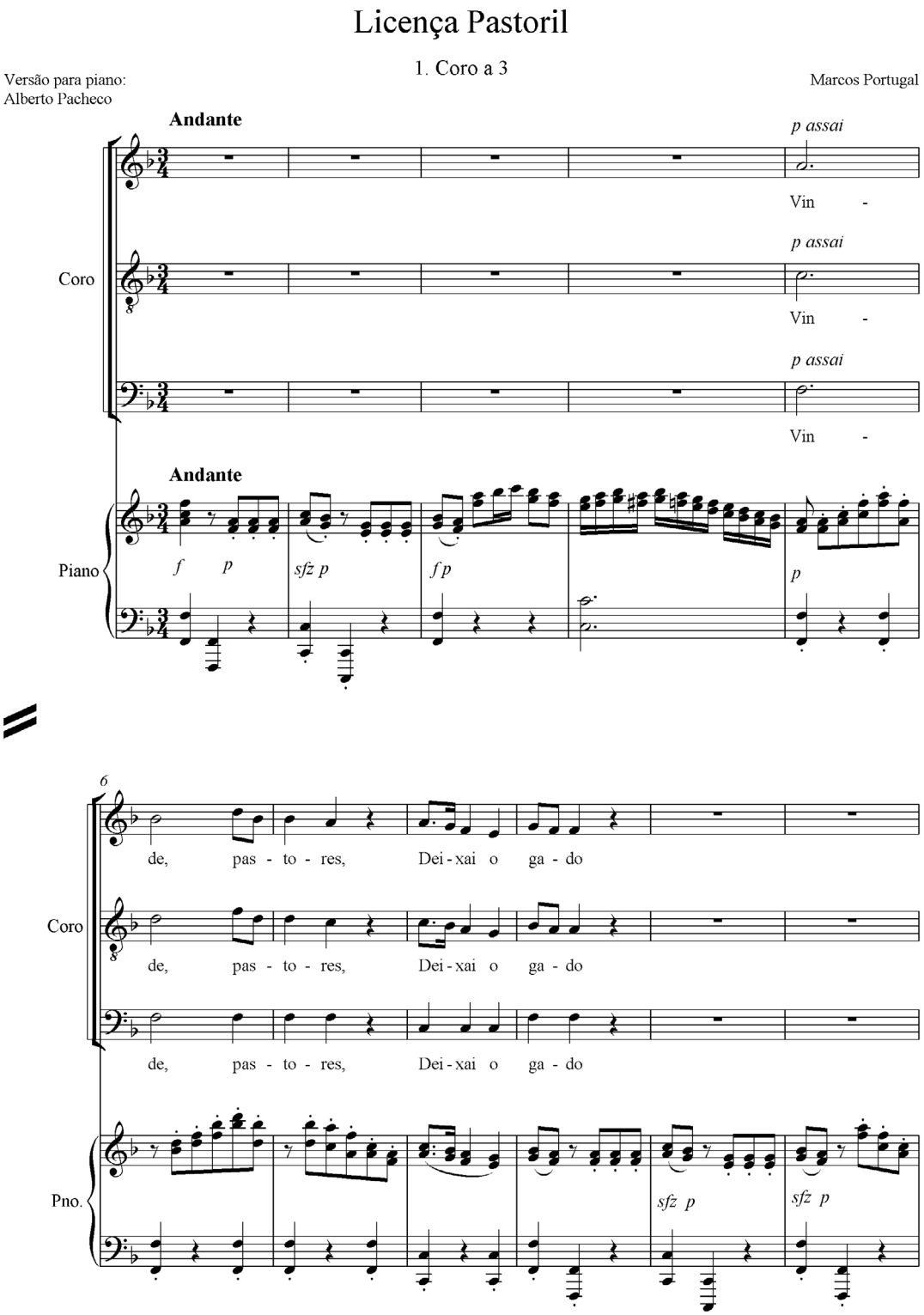
SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. 2. ed. London: Macmillan, 2001. v. 14.

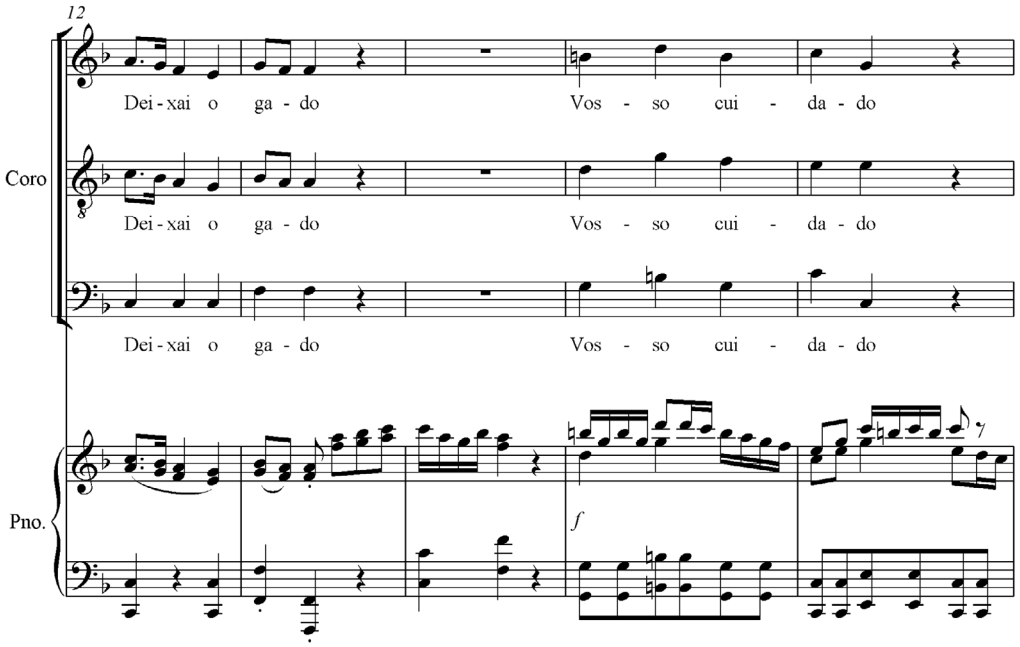
TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria literária*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.

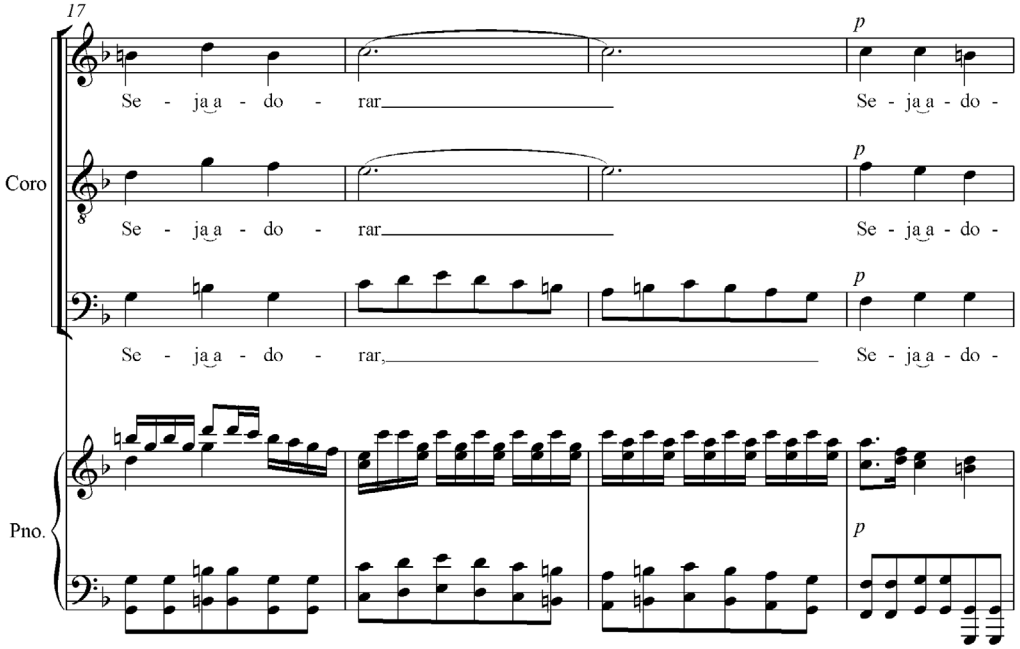
WRAXALL, Nathaniel William. *Historical memoirs of my own time.* Part the first, from 1772 to 1780. Part the second from 1781 to 1784. Londres: T. Cadell and W. Davies, 1815.

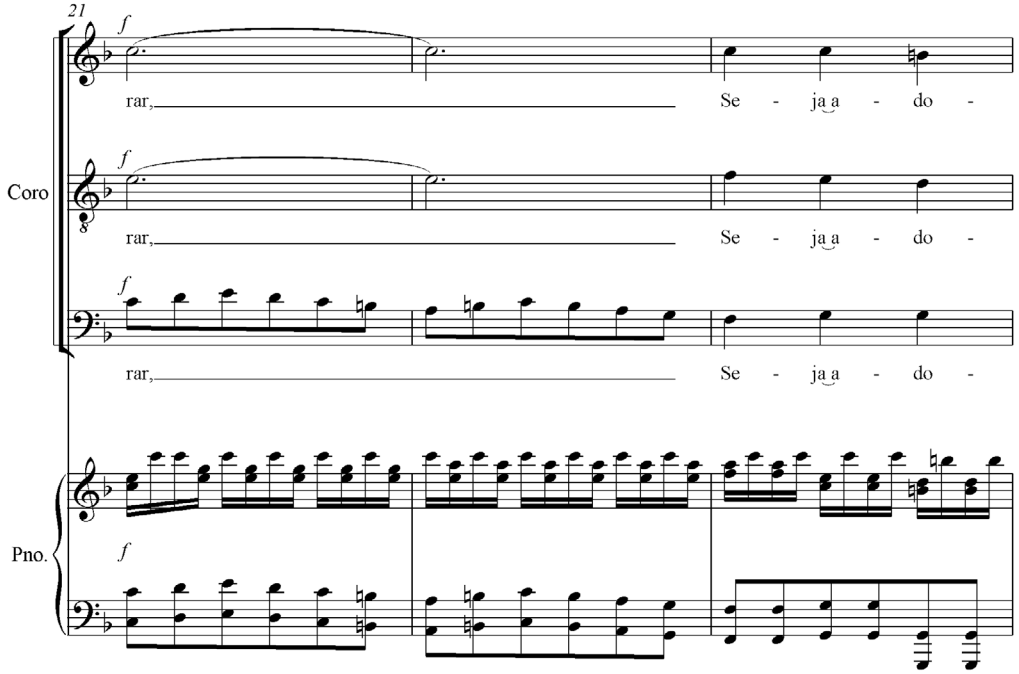
Anexo 1

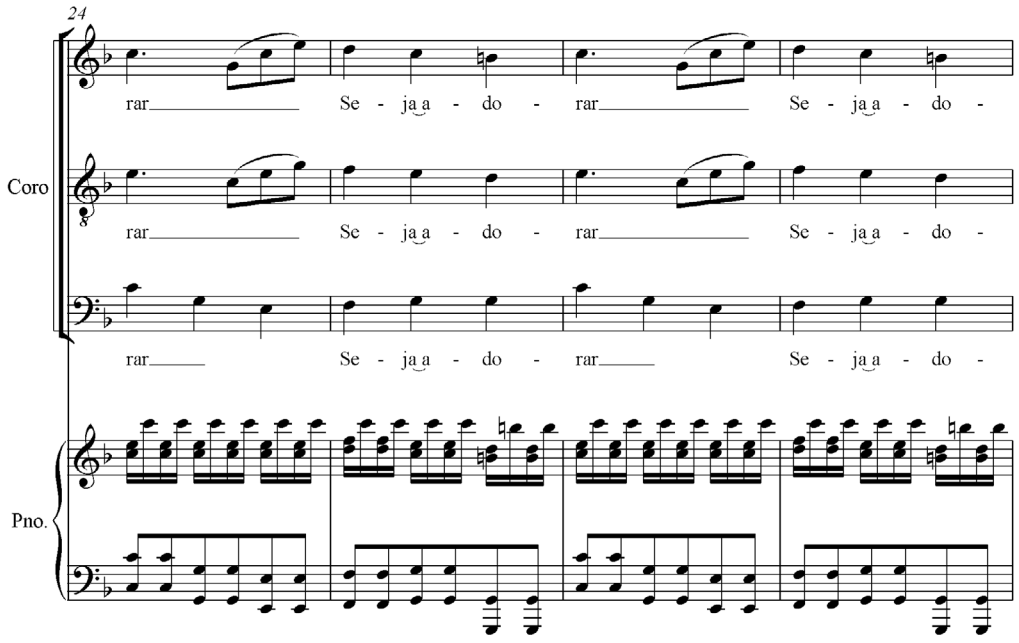
Arranjo para coro e piano da *Licença Pastoril* de Marcos Portugal

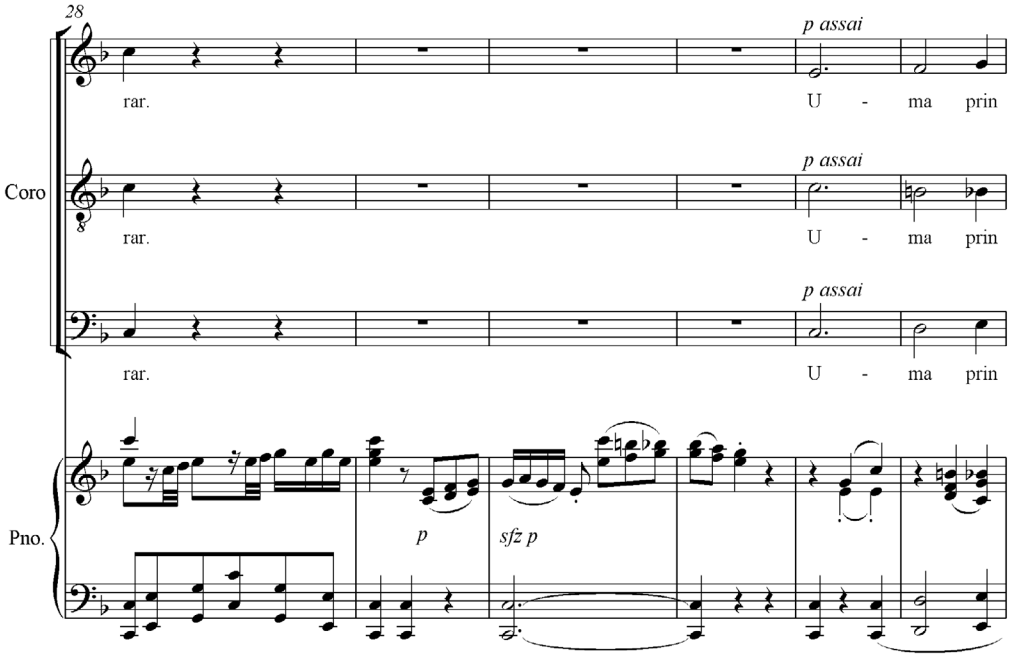


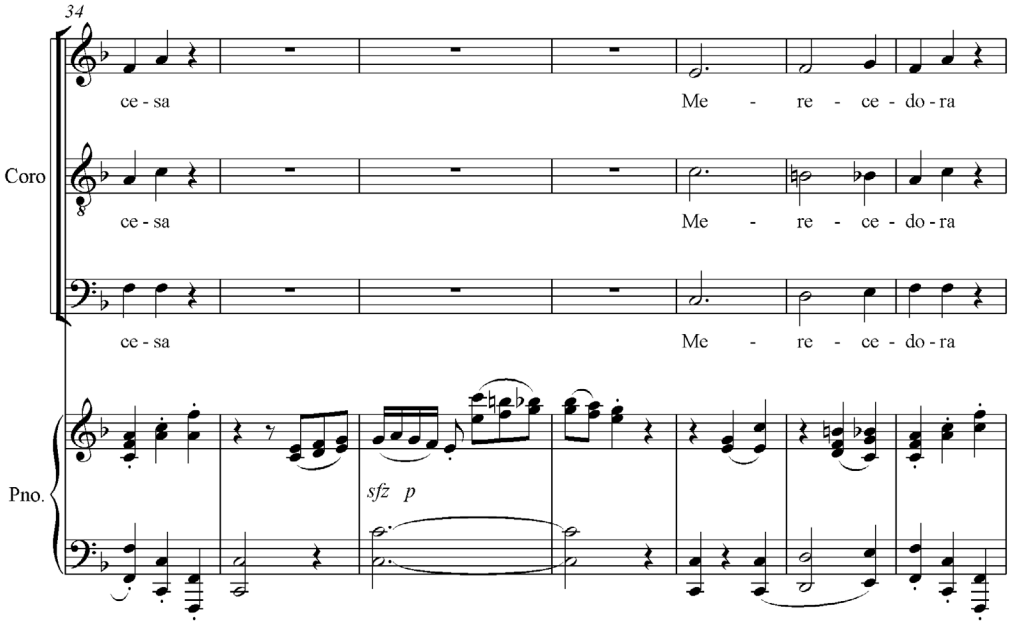

12
Coro
Dei - xai o ga - do Vos - so cui - da - do
Dei - xai o ga - do Vos - so cui - da - do
Dei - xai o ga - do Vos - so cui - da - do
Pno.
f

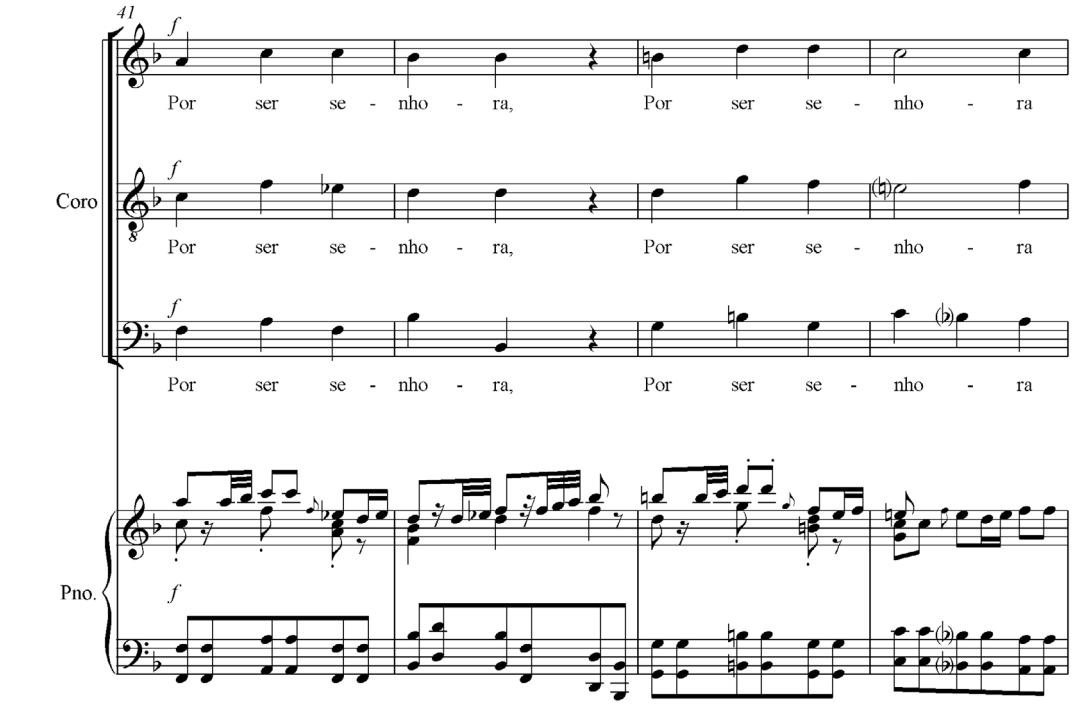

17
Coro
Se - ja a - do - rar Se - ja a - do -
Se - ja a - do - rar Se - ja a - do -
Se - ja a - do - rar, Se - ja a - do -
Pno.
p

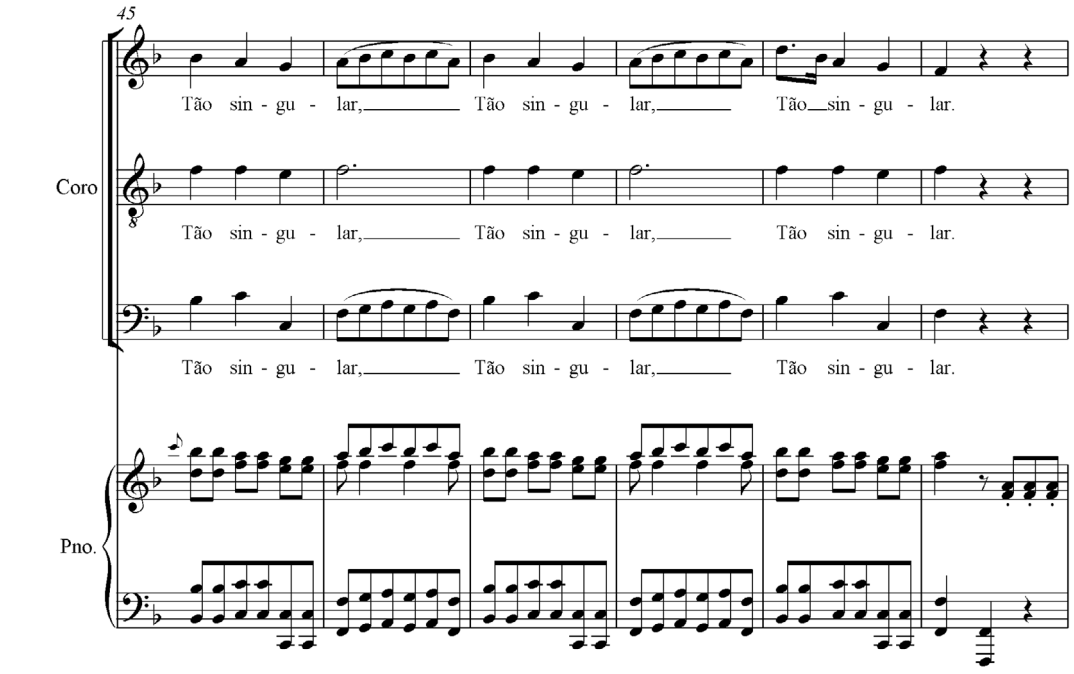

21
f
rar, Se - ja a - do -
Coro
rar, Se - ja a - do -
rar, Se - ja a - do -
Pno.

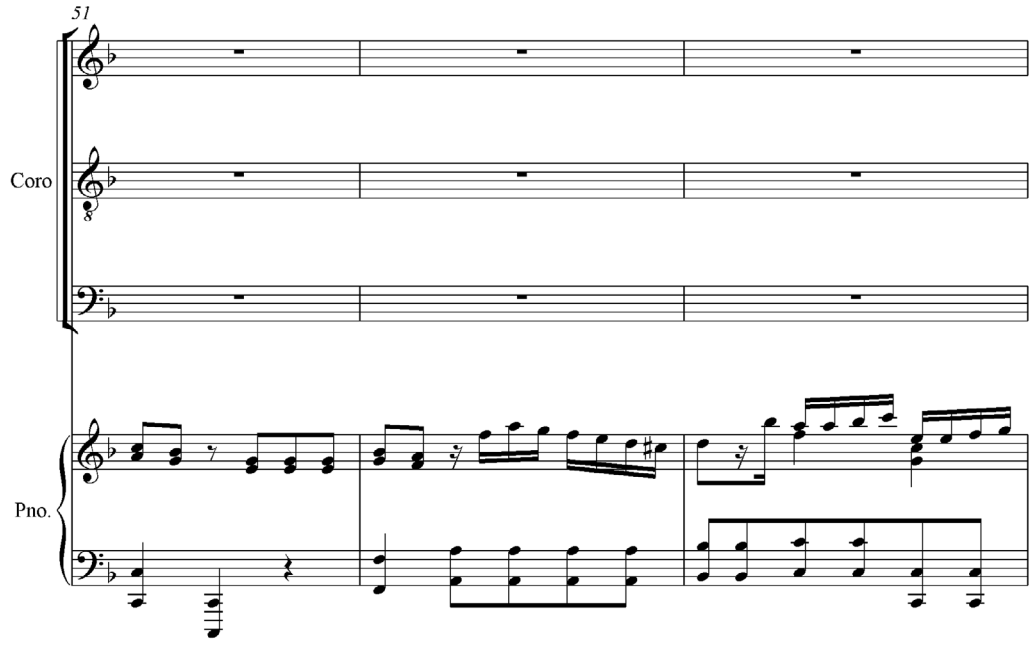

24
rar Se - ja a - do - rar Se - ja a - do -
Coro
rar Se - ja a - do - rar Se - ja a - do -
rar Se - ja a - do - rar Se - ja a - do -
Pno.


28
p assai
rar.
U - ma prin
Coro
Pno.
p
sfz p


34
ce - sa
Me - re - ce - do - ra
Coro
Pno.
sfz p


41
Coro
Pno.
Por ser se - nho - ra, Por ser se - nho - ra


45
Coro
Pno.
Tão sin - gu - lar, Tão sin - gu - lar, Tão sin - gu - lar.


51
Coro
Pno.


54
Coro
Pno.

Alberto José Vieira Pacheco é professor adjunto da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sendo ainda vice-coordenador da linha Práticas Interpretativas e seus Processos Reflexivos do Programa de Pós-Graduação em Música dessa universidade. É doutor e mestre em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É autor de três livros: *O Canto Antigo Italiano*, *Castrati e outros virtuoses* e *Guia musical dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional*, os dois primeiros publicados pela editora Annablume e o último pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Entre 2007 e 2013, realizou seu pós-doutoramento na Universidade Nova de Lisboa, CESEM, como bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia de Portugal (FCT). Permanece ainda como investigador colaborador do CESEM, sendo um dos membros fundadores do Caravelas, Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, de cujo Dicionário Biográfico é coordenador/editor. É um dos membros fundadores da Academia dos Renascidos, grupo musical que tem por objetivo executar o repertório vocal luso-brasileiro. Participou, como solista, na gravação de cinco CDs no Brasil e em Portugal e, em 2012, foi convidado a colaborar com a gravação do CD *18th century Portuguese Love Songs* do grupo inglês L'Avventura London, pelo selo Hyperion, atuando como especialista em canção luso-brasileira e em pronúncia e prosódia do Português Cantado. No início de 2013, foi o responsável pelo curso de Canto do Atelier du Séminaire "Rythmes Brésiliens", realizado pelo GRMB-OMF, da universidade Paris-Sorbonne. Durante 2015, atuou como pesquisador residente da Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. E-mail: apacheco@musica.ufrj.br