

Construindo o nacional na ópera: A *Marília de Itamaracá* de L. V. De-Simoni¹

Paulo M. Kühl.

Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas
paulokuhl@iar.unicamp.br

Resumo

Luiz Vicente De Simoni (1782-1881), médico italiano que foi para o Rio de Janeiro em 1817, esteve constantemente envolvido no mundo musical e teatral da cidade. Ele é o autor de *Marília de Itamaracá* (1854, música de Adolpho Maersch), considerada por alguns autores como a primeira ópera “brasileira”. O tema é histórico e narra episódios da guerra contra os holandeses no século XVII. Uma das principais preocupações do autor era o uso de temas brasileiros e portugueses nas óperas, de modo a inventar algo de nacional. Como parte de um movimento maior, a ideia era explorar temas relacionados ao povo, à paisagem e às tradições brasileiras nas óperas que deveriam ser cantadas em português. O movimento estava ligado a um projeto político mais vasto, patrocinado pelo estado e pelo imperador, que procurava rever a história do país e construir uma nova identidade cultural. A proposta deste artigo é examinar alguns aspectos do libreto da *Marília de Itamaracá* e as ideias discutidas em seu prefácio, mostrando as contradições e as tensões envolvidas na criação de uma identidade nacional através das óperas.

Palavras-chave: Nacionalismo, Ópera, Libretos, Brasil, Século XIX.

Building National Character in Opera: L. V. De-Simoni's *Marília de Itamaracá*

Abstract

Luiz Vicente De Simoni (1782-1881) was an Italian physician who went to Rio de Janeiro in 1817, and was constantly involved in the musical and theatrical scene of the city. He is the author of *Marília de Itamaracá* (1854, music by Adolpho Maersch), considered by some authors as the first “Brazilian” opera. The subject is historical and narrates some episodes of the 17th century war against the Dutch. One of his main concerns was the use of Brazilian and Portuguese themes in operas, in order to invent something “national”. As part of a broader movement, the idea was to explore Brazilian people, landscape and traditions as the main subject for operas that should be sung in Portuguese. The movement was related to a broader political project sponsored by the government and the Emperor, aimed at the revision of Brazilian history and the construction of a new cultural identity for the country. The purpose of this paper is to examine some aspects of the libretto of *Marília de Itamaracá* and the ideas discussed in its preface, showing the contradictions and tensions involved in the creation of a “national” identity through operas.

Keywords: Nationalism, Opera, Libretti, Brazil, 19th century.

1. Uma versão preliminar deste texto foi lida no 19o Congresso da Sociedade Internacional de Musicologia, Roma 2012, e contou com o apoio da FAPESP (Proc. n. 2012/04611-1).

A questão dos movimentos nacionalistas no século XIX é sempre complexa, pois envolve uma ampla construção de ideias e, no caso das artes, de propostas com vistas a elaborar uma ideia de nação que, historicamente, é sempre volátil. No Brasil, com a fundação do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro em 1838, delineia-se um projeto cultural mais claro para a jovem nação, abrigando, entre outros, os escritores românticos brasileiros, que propunham uma maior atenção aos temas locais. Sob a proteção de D. Pedro II, a instituição revela seu caráter de projeto oficial do governo, especialmente na proposta de criar uma história do país (Schwarz 1998, 125-157). Do mesmo modo, na Academia de Belas-Artes, fundada em 1816, e nos artistas que dela participaram como professores ou alunos, nota-se uma crescente preocupação com a representação de temas e lugares que ajudassem a construir visualmente uma ideia da nação brasileira e de sua história. Se, de um lado, as academias na América Latina serviram a uma "invenção" da tradição acadêmica (Lima 2014), também ajudaram, de algum modo, a despertar e expandir o interesse por tradições locais e, no caso do Brasil, os artistas acadêmicos acabaram por constituir o índio como o portador de uma "nobreza ancestral" (Coli 2013, 215). A paisagem, a luz, e os elementos da fauna e da flora também colaboraram para compor a ideia de um lugar autêntico, particular e, conseqüentemente, distinto da tradição europeia,² evidenciando uma vontade patriótica que pretendia eternizar-se na natureza e nela encontrar seu lugar de excelência. As várias tentativas oficiais de estimular a produção das artes do desenho nos vários países da América Latina mostram um alinhamento forte entre as propostas políticas de invenção das novas identidades nacionais e as artes, sempre em busca de uma representação daquilo que seria distintivo no novo continente.³

No caso das óperas no Brasil, não houve um projeto claro do estado para a criação de uma ópera nacional, nem um estímulo especial para isso, fato aliás compartilhado pelos demais países das Américas. De um lado, havia a presença dominante do repertório de ópera italiana, circulando pelo continente através de variadas trupes, como a de Manuel Garcia e sua família (na América do Norte), ou a de Pablo Rosquellas (na América do Sul), ou ainda, a de Teresa Schieronni, apontada por Benjamin Walton, como a primeira a realizar uma turnê global, rompendo os limites geográficos mais tradicionais.⁴ De outro lado, certo desinteresse por questões mais propriamente musicais relacionadas à ópera italiana, que era principalmente percebida como entretenimento.⁵ Ricardo Miranda (2001), ao estudar o caso mexicano após a independência em 1823, insiste nas conotações sociais da ópera, dentro de uma clara proposta de alinhar o país com as demais nações civilizadas. O autor pergunta-se se, de fato, o público estava preparado para perceber mudanças e novidades no repertório que vinha sendo apresentado, para além da diversão e da convivência social. No Brasil, a ópera italiana já tinha uma tradição mais longa, e a presença da corte portuguesa a partir de 1808 confere um caráter oficial e cortesão às apresentações, apesar de o Teatro São João, inaugurado em 1813, ser uma iniciativa de um particular. Assim, entre a festa de corte e o entretenimento, a ópera italiana no Brasil manteve-se triunfante; a criação de obras em português sempre esteve em segundo

2. É extensa a bibliografia sobre a construção de uma paisagem nacional. Vejam-se, entre outros, Dias 2009, Migliaccio 2000, Migliaccio 2008 e Diener 2013.

3. Para uma visão de conjunto do uso das artes na construção das identidades nacionais, veja-se Gutiérrez Viñuales (2003).

4. Trata-se de uma pesquisa ainda em andamento.

5. "En realidad, el género parece haber sido entendido por la sociedad novohispana como una variación de la actividad teatral, es decir, se tomó a la ópera por la más simple de sus acepciones –la de teatro cantado [...]" (Miranda 2001, 146).

plano, sendo mais propriamente a iniciativa de alguns indivíduos, em alguns momentos apoiada por ações do governo.

Dentro dessa iniciativa, os libretos acabam assumindo grande valor. Na eterna disputa entre a música e o texto dentro do teatro de ópera, ou da música vocal em geral, ainda no século XIX, em alguns casos, permanece a ênfase logocêntrica no significado das palavras. Assim, quando da proposta de criação de óperas que de algum modo ajudassem a criar e reforçar uma imagem nacional, os temas locais, com a presença dos atores da nova história –“brasileiros”, incluindo tanto quanto possível os portugueses, os índios e os negros–, com seus costumes, associados é claro aos amores impossíveis e seus variados conflitos, tão tradicionais na ópera, serão os preferidos. Ao mesmo tempo, ajudando a compor essa grande imagem, deveriam ser incluídos elementos da natureza (paisagem, flora, fauna), verdadeiros *topoi* que reafirmam o caráter inédito das novas criações. O papel da música, aqui, parece um tanto diminuído, a não ser pela inclusão de uma ou outra referência a tradições locais, como se verá mais adiante.

Como em tantas outras regiões do mundo, o teatro de ópera no Brasil, no início do século XIX, é sobretudo um teatro de ópera italiana. São diversas as referências que confirmam tal asserção: artigos de jornais, relatos de viajantes, alguns textos teóricos, o público, e até mesmo menções à ópera em textos literários. A constatação é óbvia, mas a questão a ela ligada não é tão clara, pois em outros países, no mesmo período, já havia tradições que buscavam a criação do que se entendia por “ópera nacional”. No Brasil, contudo, é somente na segunda metade do século XIX que surge a proposta de criação de espetáculos que, de algum modo, expressassem o que se entendia por “caráter nacional”. Existem, é claro, diversos registros de tentativas –bem ou mal sucedidas– de óperas, ou de outros gêneros dramático-musicais menores, cantados em português, ou que, de certa forma, faziam referências a temas brasileiros. Esses espetáculos nunca foram considerados, por diversas razões, como um caminho para a criação de uma ópera brasileira, nem mesmo nos momentos de grande preocupação nacionalista, como, por exemplo, dos modernistas a partir do final da década de 1920. Assim, a ópera esteve, durante muito tempo, essencialmente ligada à tradição italiana e a seus modelos. As óperas d’O Judeu, as óperas em português apresentadas em Lisboa (especialmente no Teatro do Salitre e no da Rua dos Condes), as referências a óperas no Brasil no século XVIII (os textos de Metastasio em português, as apresentações no Pará⁶ e no Mato-Grosso),⁷ alguns entremezes e comédias em língua portuguesa e, especialmente, os textos de celebração apresentados desde a chegada da corte portuguesa em 1808 ao Rio de Janeiro⁸ jamais foram considerados como exemplos de “ópera nacional”, nem mesmo como uma experiência válida de “canto em português”.

Diversos motivos poderiam ser levantados para explicar tal fato: a escassez de documentação referente aos espetáculos, seu caráter efêmero, a ligação demasiado próxima à homenagem dos grandes do reino, a qual, no mais das vezes, condenou as obras a um quase total esquecimento, e que, até mesmo, comprometia a qualidade do repertório. Se nos ativéssemos a um determinado grupo de fontes, chegaríamos à conclusão de que nunca teriam existido

6. *O Drama recitado no Theatro do Pará ao princípio das óperas e comédias* [...] 1793. Lisboa: na Officina de Simão Tadeu Ferreira, 1794 e *Aódia, Drama recitado no Theatro do Pará antes da ópera nele representada* [...]. Lisboa: na Officina de Simão Tadeu Ferreira, 1794.

7. “Lista das pessoas que entraram nas funcções principaes de Agosto de 1790 e Crítica das Festas” (Moura 1976, 51-66).

8. Gastão Fausto da Câmara Coutinho: *Ulissea* (1809), *O Triunfo da América* (1810) e *O Juramento dos Numes* (1813); Antônio Bressane Leite: *A União Venturosa* (1811) e *A verdade triunfante* (1811).

espetáculos combinando teatro e música, cantados em português. Obviamente se trata de uma conclusão errônea e precipitada, que, por sua vez, é bastante reveladora: tal repertório jamais foi encarado como "ópera". Aliás, praticamente ninguém se debruçou sobre ele para estudá-lo com atenção e só nos últimos anos importantes pesquisas vêm despontando.⁹

Voltando à questão inicial, a ópera, durante muito tempo, era apenas ópera italiana. Escrevia um insatisfeito correspondente à *Gazeta do Brasil* em 30 de junho de 1827:

Priva a sociedade brasileira de um teatro nacional, que tão necessário é à perfeição dos costumes, tirando por este meio o pão aos nacionais, para dar aos estrangeiros. [...]

É uma verdade que o Teatro Italiano nunca poderá substituir sem os auxílios poderosos e infalíveis; porém que necessidade temos nós de teatro italiano, quando não temos um brasileiro? [Assinado: *O autor das cousas antigas*]

Note-se que o comentário, aqui, é sobre o teatro nacional (entenda-se, recitado), de boa qualidade, e não está presente a proposta de criação de uma ópera nacional (em português, com temas brasileiros etc.). A insatisfação, no caso, é específica: para que tantos gastos com um repertório estrangeiro de ópera, se não há nenhuma mobilização para criar-se um teatro brasileiro? Não se trata apenas da queixa de um eventual "nacionalista"; é, novamente, a contradição entre um país que se apresenta tão necessitado de realizações práticas e aquilo que parece supérfluo ao autor do texto. Do mesmo modo, podemos entender o comentário do redator do *Echo de l'Amérique du Sud*, de 3 de outubro de 1827, que insistia em amplificar as contradições no país:

Enquanto a música de Rossini encanta, no Teatro Imperial, uma brilhante sociedade de espectadores reunidos em uma sala decorada com todos os ornamentos da mais rica arquitetura, índios, reunidos em uma floresta localizada na mesma latitude, a uma vintena de léguas da capital civilizada do império, despedaçam os membros do viajante perdido, ao som desafinado de um corno de boi que lhes serve de trompete.¹⁰

Assim, o debate está fora da esfera artística ou estética, e é trazido para o âmbito social. A falta de um teatro nacional também era apontada em outras publicações e foi uma preocupação constante para diversos outros autores. Quanto à qualidade do teatro recitado em português, várias eram as críticas, sobretudo dos estrangeiros. Arago (s/d, t. I, 84), descrevendo o Teatro São João, informava que sobre o pano de boca estavam escritos os nomes de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes e, maledicente, emendava: "é tudo o que há de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes no teatro do Rio". Outro viajante, Carl Seidler ([1835]1980, 53-54), criticou uma representação do *Guilherme Tell* de Schiller, e Maria Graham ([1824]1990, 212) execrou uma apresentação do *D. João de Alvarado*. Sempre podemos relativizar as críticas, mas, de qualquer modo,

9. Vejam-se, por exemplo, as pesquisas desenvolvidas por Alberto Pacheco (UFRJ), a equipe coordenada por David Cranmer na Universidade Nova de Lisboa, e também Budasz 2008.

10. "Tandis que la musique de Rossini enchante au Théâtre Impérial une brillante société de spectateurs rassemblés dans une salle décorée avec tous les ornements de la plus riche architecture, des Indiens, réunis dans une forêt placée sous la même latitude, à quelques vingtaines de lieues de la capitale civilisée de l'empire, dépècent les membres du voyageur égaré, au son discordant d'une corne de bœuf qui leur sert de trompette" (Tradução do autor).

sobressai uma espécie de aversão, por parte de alguns estrangeiros, com relação à produção artística local, em particular àquelas que fariam parte de um repertório tradicional europeu transplantado para o Brasil.

O papel da ópera, em geral, está colocado de maneira precisa: é ópera italiana (em italiano) e, seguindo antigas concepções e preconceitos, estaria muito distante de uma função pedagógica do teatro recitado. A este caberia a verdadeira tarefa de educar o cidadão; à ópera, caberiam sobretudo a diversão, o prazer, o espetáculo e o hibridismo da música e da palavra, com todas as suas implicações. Já no início do *Juramento dos Numes*, apresentado na inauguração do Teatro São João em 1813, Gastão Fausto da Câmara Coutinho pedia ao leitor certa benevolência para com a obra apresentada:

É desnecessário lembrar aos leitores judiciosos que nas composições deste gênero, que servem mais para deleitar que para instruir, não se deve exigir o severo cumprimento dos preceitos dramaticais [*sic*]: hajam [*sic*] vista a Voltaire, Metastasio, Molière, Goldoni, e outros, que sendo aliás tão prolixos na exata perfeição das suas grandes obras o não quiseram ser naquelas de que trato (Câmara Coutinho 1813, s/p).

O que nos interessa é chamar a atenção para a falta de uma exigência específica para a construção de um repertório em português, ou, mais amplamente falando, de uma ópera “brasileira”. Desde o século XVIII em Portugal, pelo menos no âmbito da corte, a ópera parecia desempenhar plenamente suas funções de celebração e de divertimento, sem engendrar debates teóricos, nem mesmo queixas sobre a sua qualidade ou sobre a sua estrutura. Na polêmica promovida pelo redator d’*O Patriota* (“Jornal litterario, politico, mercantil, &c.”) –M. F. de Araújo Guimarães– contra a obra de Câmara Coutinho, a principal inquietação dizia respeito às qualidades literárias do texto, nunca da música. Isso é fundamental, pois a preocupação com a ópera no Brasil, no período, nunca se dirigia à composição musical, e sim, apenas ao texto, repetindo, em certa medida, a antiga concepção segundo a qual somente era possível pensar a ópera através do poema.

Não é de se estranhar que, naquele momento, autores insistissem mais nos temas das obras do que propriamente na linguagem artística. Assim, vemos tanto em Manuel de Araújo Porto-Alegre (1836), quanto em autores como Ferdinand Denis (1826), a proposta de certa atualização artística, que passaria pela constituição de um ensino formal das artes e também pela opção por temas nacionais. Trata-se, sempre, de uma questão difícil: de um lado, a própria definição de nacional, se pensarmos na extensão territorial do país e de sua diversidade cultural; de outro, resta a dúvida se de fato nas várias linguagens artísticas poderiam estar impressos características nacionais. Além disso, sobretudo na visão de estrangeiros, preconceitos gerais sobre as artes no Brasil afloravam nos viajantes, como no caso de Carl Seidler (1980, 50) ao afirmar que “no Brasil a natureza é sempre bela, tanto quanto a arte é, em regra, feia e contrafeita”,¹¹ ecoando uma máxima já utilizada por outros estrangeiros. De qualquer maneira, a qualidade musical é sempre resguardada e, com relação à ópera, há mais boa-vontade do que com o teatro recitado.

11. O autor, nessa passagem, refere-se à arquitetura no Rio de Janeiro.

Ferdinand Denis deve ser igualmente lembrado, junto a outros autores, por ter dado especial atenção para o grande manancial de temas para a literatura no Brasil presente nas tradições indígenas.¹² O estabelecimento de uma tradição indianista na literatura e nas artes em geral alcançará também as óperas¹³ e é importante lembrar que, na tradição operística em Portugal ou no Brasil, a figura do índio ou de outras referências propriamente "brasileiras" praticamente não existia. Os raríssimos exemplos podem ser encontrados em textos de celebração, nos quais personagens representavam o país na homenagem ao soberano ou a seus descendentes. Note-se que aqui os personagens são alegóricos: é o caso do *Drama* de 1793, cujos personagens "locais" são a Ninfa Pará (tutelar da Cidade do Pará), o Gênio tutelar do Estado do Pará (quem vem com seu "séquito de índios") e Gojará, rio que banha a Cidade. Personagens mais genéricos, como a América (no *Triunfo da América*, 1810), ou o Brasil (no *Prólogo Dramático*, 1837, de Araújo Porto-Alegre) também aparecem, mas é somente a partir dos anos 1840 que se consolidou a presença de temas "brasileiros", sobretudo relacionado a índios, nos espetáculos com música.

Luiz Vicente De-Simoni e a *Marília de Itamaracá*

Diferentemente do que aconteceu com a pintura e a escultura, a ópera custou a fazer parte do projeto político de construção de uma identidade nacional no Brasil. Em diversos momentos da história da ópera no país, o público ainda parecia resistir ao canto em português no teatro de ópera; não no teatro de revista, nem na música "ligeira"; apenas no teatro de ópera, que, durante muito tempo foi ópera italiana, ou, às vezes, francesa.¹⁴ Vários exemplos de obras cantadas em português existiram tanto em Portugal como no Brasil, desde o século XVIII, mas tanto a historiografia quanto os movimentos nacionalistas brasileiros da metade do século XIX e do início do século XX desprezaram esses exemplos. Desse modo, aquilo que se considera como experiências de "nacionalização"¹⁵ da música e da ópera só teriam acontecido a partir da década de 1850 e tinham como foco principal o canto em português e a utilização de temas brasileiros, preferencialmente aqueles em que índios estivessem presentes. Novamente, aqui, a ênfase foi dada ao texto e à sua compreensão, raramente à música. Além disso, existia também uma preocupação quanto à nacionalidade dos cantores e músicos, tanto por causa da pronúncia correta do português, quanto pela tentativa de garantir algum tipo de brasilidade "autêntica". Luiz Vicente De-Simoni,¹⁶ no prefácio de sua *Marília de Itamaracá*, comenta o

12. A citação é conhecida, especialmente pela atenção que lhe foi dada por Antônio Cândido, em seu *Formação da Literatura Brasileira*: "Si cette partie de l'Amérique a adopté un langage qu'a perfectionné notre vieille Europe, elle doit rejeter les idées mythologiques dues aux fables de la Grèce: usées para notre longue civilisation, elles ont été portées sur des rivages où les nations ne pouvaient bien les comprendre, où elles auraient dû toujours être méconnues; elles ne sont en harmonie; elles ne sont d'accord ni avec le climat, ni avec la nature, ni avec les traditions. L'Amérique, brillante de jeunesse, doit avoir des pensées neuves et énergiques comme elle [...]" (Denis 1826, 515-516). Sobre Denis, veja-se Lima 2003.

13. Para uma discussão aprofundada dos temas indianistas na ópera, veja-se Volpe 2001.

14. Sobre a presença do repertório francês no Rio de Janeiro, veja-se Inacio 2013.

15. O termo é usado por Ayres de Andrade (1967, vol. 2, 83-109) ao examinar o repertório dos anos 1850.

16. Nascido em Novi (província de Gênova) em 24 de setembro de 1792, morreu no Rio de Janeiro em 9 de setembro de 1881. Era médico e chegou ao Brasil em 1817, trabalhando na Santa Casa de Misericórdia carioca. Em 1819 foi a Moçambique, como físico-mor, e retornou ao Brasil em 1822. Foi professor no Colégio Pedro II, secretário da Imperial Academia de Medicina, acadêmico Concorde (Gênova), membro do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro. Veja-se Sacramento Blake (1899, vol. V, 473-481). As mesmas informações aparecem resumidas em Galante de Sousa (1960, t. II, 514-516). Para uma biografia mais ampla, veja-se "Simoni, Luís Vicente De". *Dicionário Histórico-Biográfico das Ciências*

assunto escolhido para a obra, saudando o tema que finalmente era “nacional”. O autor, ao mencionar seu outro libreto, *Il Gran Califfo di Bagdad*, escrito em 1819, afirma:

Essa ópera [o *Califfo*] nada tinha de nacional brasileiro senão o lugar aonde ela nascia, porque, além de ambos os autores, poeta e músico, serem estrangeiros, também o eram o assunto e as personagens; e não apresentava portanto a ideia e coração dos brasileiros e portugueses um interesse especial, que falasse aos seus sentimentos nacionais patrióticos. A presente [*Marília de Itamaracá*] porém, se, quanto aos seus autores, se acha nas mesmas circunstâncias daquela, assim não é quanto ao seu assunto e às suas personagens, que todas são brasileiras e portuguesas; e sobretudo quanto ao fato tradicional sobre que ele versa, e aos sentimentos e entusiasmo patriótico que nela jogam em cena (De-Simoni 1854, VIII).

Assim, segundo o autor, para haver um verdadeiro caráter nacional de uma obra, não bastaria o tema; a nacionalidade de seus autores também faria parte dessa equação. Contudo, o assunto não é desenvolvido de maneira mais profunda, e o que mais se destaca é a vontade de criar-se algo que fosse percebido como nacional. *Marília de Itamaracá* (1854) é uma ópera com libreto de De-Simoni e música de Adolpho Maersch, e tem como tema os amores entre Marília e Fernando José do Jasmim, durante a invasão holandesa em Pernambuco no século XVII. A obra é constantemente mencionada como precursora de um movimento que buscou a criação de óperas “nacionais”, cantadas em português, e que se concretizaria na criação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional (1857-1864). A trama do libreto de De-Simoni é complexa e longa, pois envolve três épocas distintas: a primeira, quando Marília e Fernando se conhecem e se apaixonam, mas não podem viver seu amor; a segunda, com a guerra de reconquista; a terceira, quando Fernando tornou-se padre jesuíta e sonha com Marília. Os amantes finalmente se reencontram, mas Marília morre depois de reconhecer Fernando, que supostamente estava morto. Diz a lenda que Fernando plantou a semente de uma manga na sepultura da amada, e assim teria surgido a famosa manga da ilha de Itamaracá. A ópera tem quatro atos, mais um “ato intermédio”, três localidades e um arco temporal de 23 anos. É tamanha a complexidade do que De-Simoni tentou construir que, nas últimas páginas do libreto, o autor apresenta um anexo com “explicação e observações acerca das personagens do drama lírico *Marília de Itamaracá*, dos caracteres que lhes são próprios, e do espírito com que foram ideados, e postos em cena” (De-Simoni 1854, 199-212). É, de um lado, um complemento ao pequeno prefácio que havia escrito para a obra, no qual o autor tratou de questões poéticas da escrita de libretos em português; de outro, é uma tentativa de conferir certo rigor histórico ao argumento da obra.

A escolha do tema da ópera é importante, já que, no momento de construção de um projeto de história nacional, a independência com relação aos estrangeiros holandeses –republicanos e protestantes– e a exaltação das virtudes guerreiras e morais dos “brasileiros” poderiam ter boa repercussão junto ao público. Como lembra Salgado Guimarães (1988, 7), ao tomar para si o projeto de escrever a história oficial de um país em que “Estado, Monarquia e Nação configuram uma totalidade do problema nacional brasileiro”, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro procurou definir a identidade do país construindo uma alteridade múltipla: de um

da Saúde no Brasil (1832-1930). Rio de Janeiro: Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz. Acesso 7 de julho de 2016. <http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/pt/index.php>

lado, excluindo negros e índios; de outro, elegendo as repúblicas hispano-americanas como as grandes inimigas da nação brasileira e como a “representação da barbárie”. Desse modo, trazer a guerra contra os holandeses para o mundo da ópera poderia encontrar um importante eco junto a um certo tipo de público, justamente aquele que começava a construir a história do Brasil e que tanto se preocupava com o destino político dos países vizinhos.

A história da invasão holandesa e da conseqüente expulsão já vinha sendo escrita há muito tempo na Holanda e em Portugal. No mundo de língua portuguesa, desde aquele que se consagrou como a referência mais importante, o *Castrioto Lusitano* do frei Rafael de Jesus (1679),¹⁷ até as *Memórias diárias da Guerra do Brasil* (1855) de Alexandre J. de Melo Moraes e Inácio Accioli de S. e Silva, e o grande projeto de história do país de autoria de Francisco Adolpho de Varnhagen, em especial o livro com a ênfase nas guerras de Pernambuco (1871),¹⁸ percebe-se um interesse crescente, que se revela não só em novas obras, mas também na reedição ou na tradução de outras que haviam sido publicadas desde o século XVII.¹⁹ Ou seja, é durante o século XIX que estudiosos voltam mais uma vez a atenção para a história da ocupação holandesa, das guerras e, por fim, da expulsão dos estrangeiros.

Mais especificamente, o tema lendário dos amores da donzela da mangueira, de sua morte e do nascimento das famosas mangas-jasmim de Itamaracá também vinha circulando havia algum tempo: o primeiro registro escrito de que se tem notícia é o poema *Ayres Ivo redivivo*, de José Soares de Azevedo (1846), publicado no jornal *O Progresso*.²⁰ Com uma “crônica” que serve de prefácio ao poema, o autor, dá nomes e dados relativos aos episódios amorosos entre Antônio Homem Saldanha e Sancha Coutinho, que culminam no episódio das mangas-jasmim. De-Simoni, contudo, nas notas à lenda, não menciona suas fontes nem faz referência ao poema transcrito n’*O Progresso*. Em primeiro lugar, cita historiadores e geógrafos, para construir um panorama da ilha de Itamaracá. Em seguida, critica as histórias que leu –sem mencioná-las– afirmando que “a este respeito não são bem explícitas e claras, principalmente quanto às datas cronológicas” (De-Simoni 1854, XIII). Note-se que, em princípio, a abordagem parece ter uma vaga preocupação histórica, que de algum modo facilitaria a escolha do tema para uma ópera brasileira. A referência a autoridades históricas sempre foi uma constante em libretos de ópera, mas aqui o autor parece assumir uma vocação científica. Ao mesmo tempo, os exageros dos amores e, sobretudo, o episódio mítico da origem das mangas-jasmim transporta a obra para o domínio do maravilhoso. Assim, há na ópera uma combinação de interesses pela história libertária e heroica do país, pelos amores de heróis mais ou menos míticos, ligados a aspectos de uma natureza quase mágica.

17. Publicado originalmente em Lisboa em 1679, reeditado em Lisboa e Paris em 1844, e dedicado a D. Pedro II.

18. Curiosamente, o autor menciona que a ilha de Itamaracá era “terra proverbial de boas uvas no Brasil” (Varnhagen 1871, 126) e por isso Nassau as escolheu como símbolo do brasão da ilha, com três cachos delas. Nenhuma manga ou mangueira é mencionada no livro.

19. Para uma discussão sobre a historiografia da invasão holandesa, vejam-se Rodrigues 1949 e Cabral de Mello 2008.

20. O poema aparece transcrito n’*O Observador* de 6 de outubro de 1849, 1-3. Pereira de Mello (1879, 32), que também transcreve o poema, identifica José Soares de Azevedo como seu autor, o que é confirmado por livros posteriores. Sobre Azevedo, veja-se Sacramento Blake (1899, vol. 5, 206-208), que menciona em especial as mangas, lembrando que o poema circulava antes de sua publicação (nas *Poesias selectas*. Recife: Typographia Mercantil, 1879). Veja-se igualmente Auler (1962, 50), onde o autor cita uma passagem do diário do imperador D. Pedro II, que menciona ter ele próprio visitado a mangueira em Itamaracá em 7 de dezembro de 1859.

O percurso do tema, de suas origens até a ópera, é desconhecido, já que De-Simoni baseou-se em fontes que não citam os nomes originais dos personagens.²¹ Afirma o autor, nas explicações, que “não nos tendo a legenda, que tivemos, transmitido o nome da infeliz moça de Itamaracá” (De-Simoni 1854, 199), optou por chamá-la Marília –a escolha do nome se deu, porque Marília deveria ser um nome frequente entre as mulheres católicas e, também, como uma homenagem à *Marília de Dirceu* de Tomás Antônio Gonzaga. Ou seja, fica claro que ele desconhecia a fonte pernambucana. Igualmente curiosos são os caminhos do tema depois do surgimento da ópera de De-Simoni: ele foi o primeiro a utilizá-lo em uma obra de maior porte, seguido depois, no mundo musical, por Euclides da Fonseca, na ópera *Leonor* de 1883.²² O assunto também aparece em *As Pernambucanas Ilustres*, de H. C. Pereira de Mello (1879, 26-41), que faz referência à obra de De-Simoni, e em várias outras obras que se ocupam da história da ilha de Itamaracá ou de Pernambuco em geral.²³ Câmara Cascudo (1945, 28-30) escolheu o tema da mangueira para um capítulo de suas *Lendas Brasileiras*, com a costureira referência a Azevedo, mas talvez a mais notável menção ao episódio seja uma rápida passagem no *Macunaíma* de Mário de Andrade, na qual o herói faz uma pequena parada na ilha de Itamaracá, justamente para deliciar-se com as famosas mangas: “Em Itamaracá Macunaíma passou um pouco folgado e teve tempo de comer uma dúzia de manga-jasmim que nasceu do corpo de dona Sancha, dizem” (Andrade 1980, 41).

A ilha de Itamaracá era reconhecida por suas qualidades naturais, por sua beleza, pela riqueza de sua produção agrícola, tornando-se referência constante em muitas descrições do país no século XIX e em escritos sobre Pernambuco durante todo o século XX. Daniel Kidder (1845, vol. II, 159-176), como tantos outros autores, dedica um capítulo do livro de sua viagem à ilha, descrevendo aspectos naturais, a arquitetura, a vida em sociedade e seus costumes. Ferdinand Denis já a havia mencionado no *Résumé de l'Histoire du Brésil* (1825) e posteriormente em *Brésil* (1837). Curiosamente, neste último livro, o autor apresenta uma gravura com a vista da ilha, a partir de um guache de Thiéry (século XVII),²⁴ que por sua vez muito se assemelha à conhecida pintura de Frans Post.²⁵ É importante lembrar que os quadros pintados por Post para Maurício de Nassau foram presenteados a Luís XIV e permaneceram esquecidos nas coleções francesas; desse modo, o “retorno” de algumas dessas imagens ao mundo europeu e brasileiro aconteceu justamente através do livro de Denis. Os quadros de Eckhout também passaram a interessar os brasileiros e D. Pedro II encomendou cópias de seis deles em 1876. Como lembra Jorge Coli (1994, 48, nota 12) “o imperial indianismo ideológico escolheu apenas figuras de indígenas como dignas de reprodução”. Ainda assim, os artistas que despontaram no imaginário do século XIX eram os holandeses do século XVII.

21. Logo ao início do libreto, De-Simoni (1854, I) informa que foi João Caetano dos Santos que lhe enviara uma cópia manuscrita em 1853.

22. Recife, Teatro Santa Isabel (Melo 1943, 111), onde estão listados os cantores, todos “amadores”. A data da estreia, segundo essa referência, é 11 de setembro de 1883. Pereira da Costa (1966, 185) menciona uma data diferente (9 de setembro), mas o mais interessante é a ênfase no orgulho regionalista que lhe dá o autor: “Na ‘Leonor’ tudo é pernambucano”.

23. Galvão 1908, 330-331; Melo 1930; Pereira da Costa 1952, 268-292; Lopes 1989.

24. *Vue de l'île de Tamaracá*. Para mais informações sobre a circulação dos quadros de Post e sobre os guaches de Thiery, veja-se Corrêa do Lago 1999. A gravura, na edição de 1846, também pode ser vista no sítio da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Acesso 7 de julho de 2016. http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon395098/icon395098_296.jpg.

25. *Vista da ilha de Itamaracá*, 1637, o/t, 63.5 X89.5 cm, Rijksmuseum Amsterdã. A pintura pode ser vista no sítio do Rijksmuseum de Amsterdã. Acesso 7 de julho de 2016. <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/artists/frans-jansz-post/objects#/SK-A-4271,2>.

Na Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro, há também um desenho aquarelado, datado de 1844, com a famosa manga da ilha,²⁶ indicando mais uma vez a presença do tema no mundo artístico. Contudo, a pintura mais importante relacionada às guerras em Pernambuco é certamente a *Batalha de Guararapes* (1879), de Victor Meirelles,²⁷ que se insere em um grande projeto de construção do imaginário da história do Brasil, reforçando o interesse geral pelos assuntos ligados à invasão e à expulsão dos holandeses, o qual adquire uma centralidade nos debates artísticos. Vale igualmente mencionar que no mundo literário e musical, o tema das guerras contra os holandeses já havia aparecido em *A Restauração de Pernambuco* (1852), com libreto de Araújo Porto-Alegre, vertido para o italiano pelo próprio De-Simoni,²⁸ e música de Gioacchino Giannini.²⁹ Com isso queremos apontar que a expulsão dos holandeses e, mais especificamente, a ilha de Itamaracá e suas histórias estavam circulando nos meios artísticos, literários, acadêmicos e culturais brasileiros e que Luiz Vicente De-Simoni deu nova visibilidade ao tema com a publicação do libreto. De fato, a posteridade tende a lembrar a lenda da manga-jasmim sobretudo através do libreto do autor italiano. A ópera com música de Adolpho Maersch, ainda que não tenha sido encenada em sua totalidade, promoveu o registro escrito da lenda, tornando-a, assim, mais acessível.

A fortuna da ópera parece ser tão complexa quanto a do percurso da lenda na literatura brasileira. Em primeiro lugar, conhecemos o libreto, publicado no Rio de Janeiro, em 1854. Trata-se mais de um livro do que propriamente um libreto para ser usado no teatro de ópera. Isso porque existe um longo prefácio, com considerações gerais sobre a ópera e sobre o uso de versos, além de uma explicação do assunto da obra e notas do autor sobre a lenda. O libreto é bilíngue (De-Simoni convida os leitores a descobrirem quais versos foram escritos em português, quais em italiano e depois traduzidos) e tem quatro atos mais um ato intermédio, o qual, segundo o autor, não seria executado.³⁰ Na publicação existem algumas notas indicando elementos da composição musical de Adolpho Maersch: como, por exemplo, “a música acaba num pianíssimo, etc.” (77); nas páginas 79, 81 e 133, De-Simoni menciona a “partitura atual”. Na Biblioteca Alberto Nepomuceno, estão as partes cava da ópera e também, de acordo com o catálogo, partes impressas.³¹ Apesar de um anúncio no *Jornal do Commercio* indicar que “Sairão à luz para piano só e piano e canto todas as partes mais importantes desta ópera, formando um álbum de mais de 150 páginas”,³² é provável que a publicação nunca tenha ocorrido já que, até

26. *Itamaracá Mango*, desenho aquarelado, 32 cm, 23/03/1844, Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro, onde também há um desenho de uma “manga comum de Pernambuco”. O desenho pode ser visto em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon366401/icon366401_033.jpg.

27. Para um estudo aprofundado da pintura, veja-se Coli 1994.

28. Cópia manuscrita na Divisão de Manuscritos, Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, I-7, 21, 10.

29. Entendemos que *A Restauração de Pernambuco* e *A Véspera de Guararapes* sejam a mesma obra, que sofreu várias transformações e só foi apresentada em 1856. Veja-se Ayres de Andrade 1967, vol. II, 83-85.

30. “Esse *acto intermedio*, que inserimos neste libreto no seu lugar competente, poderá para o futuro ser posto e musica e representado com os outros, sem inconveniente algum” (De-Simoni 1854, III).

31. Escola de Música da UFRJ, indicação de catálogo TSP M-I-1. O estado geral é precário e, por várias contingências, optamos por deixar a discussão sobre a música para outra ocasião.

32. No *Jornal do Commercio* de 16 de fevereiro de 1854, lê-se: “MARILIA DE ITAMARACÁ. Grande opera em 4 actos de assumpto brasileiro, dedicada a S. M. I., poesia do Dr. L. V. De-Simoni, e musica do Dr. A. Maersch, a qual tem de ir brevemente a scena no theatro Provisório em festejo nacional. Sairão á luz para piano só e piano e canto todas as partes mais importantes desta opera, formando um álbum de mais de 150 paginas. Subscree-se na imprensa de musica de Salmon e C., que esperão do respeitável publico e particularmente das dilettanti toda a protecção que merece a primeira obra deste gênero no nosso paiz” (Azevedo e Souza 2003, 317). Talvez a subscrição não tenha atingido as metas necessárias para a publicação. Ayres de Andrade (1967, vol. II, 86) dá por certa a publicação do álbum, mas provavelmente o autor se baseou apenas nas referências dos jornais consultados.

o momento, não foi possível localizar nenhuma cópia dessa edição. Ao que se saiba, também, a ópera nunca foi encenada em sua totalidade.

Um artigo do Diário do Rio de Janeiro, de 22 de janeiro de 1854, trazia um apanhado da ópera e também comentários sobre a música, que o autor dizia ter ouvido ao piano:

Nesta ópera mostrou o Sr. Maersch a sua habilidade em vários gêneros de música, e que à maviosidade de Rossini reúne a execução de Verdi.

O primeiro ato, que começa com o festejo do aniversário de Marília, e acaba com o desengano de Fernando, é *bucólico e festivo*.

O segundo conduz-nos ao arrabal militar entre Olinda e o Forte do Bom Jesus, é *marcial e patriótico*. Tem cenas militares, um hino guerreiro e termina por um combate decisivo contra os holandeses.

O terceiro apresenta-nos o convento dos Jesuítas de Pernambuco, é *religioso e grave*. [...]

O quarto transporta-nos de novo à ilha, é *terno e lírico*.

O autor menciona ainda que a ópera foi dedicada a D. Pedro II, que aceitou a homenagem, e que o Teatro Provisório levaria o espetáculo à cena. Destaca que o público “pela primeira vez terá o prazer de assistir na cena lírica uma inspiração nacional, que servirá de estímulo às nossas vocações musicais”,³³ mais uma vez insistindo na vontade de se criar algo que fosse propriamente nacional, sem contudo uma definição precisa do que seria. Sabemos porém que apenas algumas partes da ópera foram de fato apresentadas. Ayres de Andrade (1967, vol. II, 86) menciona a execução da abertura sinfônica em 3 de agosto de 1855 e o *Diário do Rio de Janeiro* informa que no dia 9 de dezembro de 1857 haveria um concerto beneficente no Teatro Lyrico Fluminense com o seguinte programa:³⁴

Primeira Parte

Ouvertura – <i>Oberon, rei das fadas</i>	C. M. von Weber
Ária da ópera <i>Marília de Itamaracá</i> , cantada por Mme. Dejean	A. Maersch
Phantasia sobre <i>I due Foscari</i> , executada pelo jovem cego Cerqueira	Beyer
Aria do <i>Burgomestre de Saardam</i> , (localizada: “O inspetor do quartelão”) cantada pelo Sr. Ribas	A. Lortzing
Dueto do <i>Matrimonio Segreto</i> cantado pelos Sr.s Reina e Susini	Cimarosa
O <i>Carnaval de Veneza</i> , cantada pela Sra. Laborde. romance cantado pelo Sr. Lelmi	Schulhoff
Aria do <i>Othelo</i> pelo Sr. Salviani	Rossini
Phantasia sobre motivos de <i>Marília de Itamaracá</i> , executada em três pianos, pelos Srs. Weiss, Arnaud e Maersch	A. Maersch

33. *Diário do Rio de Janeiro*, 22 de janeiro de 1854.

34. *Diário do Rio de Janeiro*, 3 e 4 de dezembro de 1857.

Segunda Parte A Confederação dos Tamoios

Fantasia Sinfônica com canto em 6 quadros	A. Maersch
1° Quadro - No mato virgem do Brasil.	Orquestra
2° dito – Alocução de Aimbiré aos Tamoios, executada pelo Sr. Susini e coros, com.	Orquestra
3° dito – Sonhar beira-mar.	Orquestra
4° dito – O beija-flor e o sabiá.	Orquestra
5° dito – Melancolia de Iguaçú, cantada pela Sra. Marechal com.	Orquestra
6° dito – Os adeuses de Iguaçú e do Aimbiré.	Orquestra

Assim, as obras de Maersch aparecem, na primeira parte, junto com as de outros compositores, e trechos da *Marília* teriam sido executados; na segunda parte, só a peça indianista de Maersch. Como se vê, apesar da empreitada ambiciosa, a ópera nunca foi encenada em sua totalidade. Não se conhecem os detalhes de tal fracasso, mas podemos conjecturar que uma obra tão longa, tão complexa, em certa medida “retrógrada”, em português, encontraria sérios problemas para sua realização. De-Simoni (1854, 212), no comentário a seu próprio libreto, queixa-se das “obras modernas” e do “aperto” a que estão submetidos libretistas e compositores: a quase total exclusão de recitativos impossibilitaria o bom desenvolvimento dos personagens.

Se pensarmos nas óperas apresentadas em 1854 no Rio de Janeiro, vemos que todas faziam parte de um repertório tradicional e canônico e podemos nos perguntar sobre a possibilidade de aceitação de uma obra toda cantada em português, isso sem considerarmos as qualidades musicais de Adolpho Maersch, sobre quem se sabe muito pouco.³⁵

Título	Compositor	Número de apresentações
<i>Merope</i>	Pacini	4
<i>Il Trovatore</i>	G. Verdi	14
<i>Atila</i>	G. Verdi	3
<i>Nabucodonosor</i>	G. Verdi	1
<i>Ernani</i>	G. Verdi	?
<i>La Favorita</i>	G. Donizetti	4
<i>Roberto Devereux</i>	G. Donizetti	1
<i>L'Elisir d'Amore</i>	G. Donizetti	5
<i>Lucrezia Borgia</i>	G. Donizetti	1
<i>Lucia di Lamermoor</i>	G. Donizetti	9
<i>La Fille du Regiment</i>	G. Donizetti	7

35. Nasceu na Alemanha (1820?) e diz-se que estudou em Berlim. Chegou ao Brasil em 1849, onde compôs várias obras e também se tornou professor de música. Morreu na Alemanha em 1863. De suas obras dramáticas, conhecem-se dois títulos: o Singspiel *Lord und Sanger*, Frankfurt, 1849; e a pera cmica *Die Findlinge, oder, Ein Tag auf der Veste Coburg*, Leipzig 1863. Para uma lista de obras compostas no Brasil, veja-se Wehrs 1993.

<i>Norma</i>	V. Bellini	1
<i>La Sonnambula</i>	V. Bellini	?
<i>I Puritani</i>	V. Bellini	1
<i>La Cenerentola</i>	G. Rossini	15
<i>L'Italiana in Argel</i>	G. Rossini	6
<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	G. Rossini	7
<i>La Semiramide</i>	G. Rossini	2
<i>Robert le Diable</i>	Meyerbeer	1

Tabla 1 / Óperas apresentadas no Rio de Janeiro em 1854.³⁶

Determinados detalhes do libreto da *Marília de Itamaracá* trazem questões importantes. São 10 personagens, vários coros, três lugares, e três épocas distintas separadas³⁷ por mais de 20 anos:

Lugares da ação

Ato I – Ilha de Itamaracá.

Ato II – Perto da fortaleza do Bom Jesus, no arraial do mesmo nome, a uma légua do Recife e de Olinda.

Ato Intermédio – Recife.

Ato III – Recife.

Ato IV – Ilha de Itamaracá.

Épocas

Ato I – no fim do ano de 1632.

Ato II – na Semana Santa de 1633.

Ato Intermédio – em fins do ano de 1654.

Ato III – Semana da Paixão de 1655.

Ato IV – pouco depois da Páscoa de 1655.

De-Simoni chega a sugerir que a obra fosse apresentada em duas noites, com cantores diferentes representando os personagens que teriam envelhecido no último período, o que, do ponto de vista de uma encenação, certamente traria grandes problemas e custos altíssimos.

A guerra é sem dúvida parte essencial da trama, já que, associada à desaprovação da família de *Marília*, é um dos principais impedimentos para a reunião dos amantes. No ato II aparece propriamente uma cena de guerra, com o ataque ao forte dos holandeses; De-Simoni queixarase, no início do libreto, das dificuldades em representar literária e musicalmente o assalto. Valorizam-se, porém, as virtudes heroicas, e os coros dos soldados mostram a união dos

36. De acordo com Ayres de Andrade 1967, vol. II, 52-53.

37. A tentação aqui seria comparar a ópera de De-Simoni com o *Simon Boccanegra* de Verdi (1857), já que o arco temporal é tão longo em ambas as obras. Mas, obviamente, as características de cada uma são muito distintas.

"brasileiros" na ação: milícias e ordenanças, negros e índios lutam, representando o panteão de heróis que, desde o século XVIII, era constantemente evocado como o fundador da liberdade em Pernambuco (Cabral de Mello 2008, 181-216).³⁸ O ato é quase todo centrado no lado masculino da ação, com exceção das cenas com Marília e Amália, que sofrem pela sorte de seus amados, numa clara divisão dos papéis que cabem aos homens e às mulheres. Marília, ao final do ato, está delirante por causa do amado.

Existe uma ênfase na pureza das figuras femininas, ainda mais na de Marília, personagem central. É curioso notar que várias óperas com temas nacionais insistem na figura virginal das heroínas (Marília, Moema, Cecília) e no sacrifício dos heróis que, em verdade, são completamente destituídos de sua sexualidade e buscam apenas a virtude pura.³⁹ Contudo, há na obra uma sensualidade marcante, que aflora especialmente nas referências à natureza. Do começo ao fim, há uma queixa sobre uma mangueira que nunca deu frutos e que, posteriormente, dará apenas um. No raconto da mangueira e na cantilena que se segue lê-se:

Marília

"Ah, por que vens agora (*à fruta que está na árvore*)

Ó bela fruta e desejada tanto,

Se já o meu Fernando

De ti comer não pode, e tu não podes

Nossa boca adoçar no belo dia

Em que esposo um à outra ser devia:!"

[...]

(Cantilena)

Madurece, ó bela fruta,

Solitária nesse ramo,

Como eu, que a sorte eluta,

E que em vão suspiro e amo.

Tua polpa só desejo

Ao meu lábio aproximar

Para aquele, a quem não vejo,

Lá no céu ir desposar (De Simoni 1854, 167-169).

A árvore sem frutos tem clara relação com o amor, inclusive carnal, que nunca se realizou, e a fruta suculenta, depois beijada por Fernando, parece mais assombrar Marília e Fernando do que de fato acalmá-los ou consolá-los. Já no primeiro ato, a visão da cobra, do pau, da flor e da mangueira parecem ter conferido uma atmosfera de tensão sexual, dos amores proibidos, que se agravará ainda mais quando Fernando retorna, como padre, no terceiro ato. A castidade do jovem casal é garantida pela guerra, pelo fervor religioso e, finalmente, pela morte de Marília

38. Conforme demonstra Assis Portela (2011, 181-222), a importância dos índios na construção da identidade nacional não é uma unanimidade nos debates do IHGB. Varnhagen, de um lado, enxergava nos índios apenas uma tradição bárbara que deveria ser erradicada, ao contrário de escritores como Gonçalves de Magalhães. De qualquer modo, uma historiografia mais "pernambucana" privilegiava o protagonismo político da região, com a união de portugueses, índios e negros contra o inimigo estrangeiro, o que parece ter sido aproveitado por De-Simoni em seu libreto.

39. É relevante, nesse caso, a comparação com as questões levantadas por Senici (2005) ao discutir as heroínas virgens e as montanhas em óperas italianas do século XIX.

que encontra uma metamorfose na manga-jasmim, criando uma tensão muito adequada às preferências da ópera romântica.

Com relação à delicada e espinhosa questão de elementos “nacionais” na música, as poucas informações no libreto indicam três modinhas: no início do Ato III, na “aparição” de Marília a Fernando (131), no ato IV, a modinha de Fernando (177-178) e, depois, a repetição da modinha do Ato III (181). A introdução de uma “forma musical” tradicionalmente associada à cultura luso-brasileira desde o século XVIII não deixa de ser significativa, mesmo se a modinha já se tinha tornado uma denominação bastante genérica do ponto de vista literário e musical.⁴⁰ É importante lembrar que a classificação da modinha como gênero erudito ou popular mascararia o constante interesse dos mais variados compositores por essa música, que a todo tempo parecia romper definições mais rígidas. O exemplo da modinha “Bela Márcia, adeus, eu parto”,⁴¹ que pertenceu a Ernesto Vieira, ilustra bem a situação no período: um novo poema para ser cantado, nada mais, nada menos, do que sobre a melodia de “Sulla tomba che rinserra”, da *Lucia di Lamermoor* de Donizetti. Do mesmo modo, um anúncio no *Diário do Rio de Janeiro* de 7 de julho de 1860 destacava a publicação de trechos da *Traviata* de Verdi com poesias brasileiras:

Saiu à luz em homenagem a M^{me} de La-Grange “As delícias da Traviata” para canto e piano. Magnífica coleção de poesias brasileiras de diversos autores, graciosamente acomodadas aos mais aplaudidos motivos da *Traviata* de Verdi, precedida de uma encantadora poesia para ser recitada ao piano, sob música da mesma ópera.

Peças de Canto: Meus martírios; Ciúme e desprezo; Despedida; Pudor e compaixão; Mágoas e saudades; suspiros.

Elegante volume nitidamente gravado, preço 6U000, com o fiel retrato de M^{me} de La-Grange.

Esta obra é digna de figurar no repertório das senhoras cantoras, não só pela sublimidade das inspirações poética e musicais que encerra, como para possuírem uma prova incontestável da facilidade que oferece nosso idioma para o canto, quando bem aplicado; é mais um testemunho e também um estímulo em favor da Ópera Nacional.

Note-se aqui o interesse por usar as melodias de Verdi com poemas que, de algum modo, podiam relacionar-se ao libreto original. Mas, sobretudo, a ênfase no canto em português, sempre destacado como uma novidade merecedora de apoio e estímulo, mais uma vez confirma a hipótese de que, ao longo do século XIX, foi-se perdendo a memória dos espetáculos em português que existiram desde o século XVIII. Aliás, o uso de melodias conhecidas de óperas, adaptadas a novas situações com novos poemas também era um procedimento comum em Portugal desde o século XVIII. Deve-se também ressaltar aqui a ideia de que cantar em

40. Para detalhes curiosos sobre a história da modinha e do lundu e sua associação com um eventual caráter nacional, veja-se Tupinambá de Ulhôa y Costa-Lima Neto 2013.

41. *Bella Marcia adeus eu parto*, c. 1835-1840. Modinha extraída da ópera *Lucia di Lamermoor*, música de G. Donizetti. Biblioteca Nacional de Lisboa, cota M.M. Agradeço Alberto Pacheco pela informação e pela reprodução da partitura.

português, mesmo com música italiana, seria um passo em direção à criação de uma ópera nacional.

No ato “marcial”, o segundo da *Marília de Itamaracá*, De-Simoni, em dado momento, menciona que um hino passa a ser cantado, acompanhado por uma banda militar que se encontrava em cena e, posteriormente, pela orquestra. Nesta passagem, o autor faz algumas considerações sobre a relação entre a música e o povo que a produziu e, mais especificamente, entre o “hino nacional” e o “espírito de independência”. Afirmar De-Simoni: “Este espírito [de independência] por mais oculto ou modificado que seja, sempre existe e transpira de algum modo em todos os tempos, e em todos os atos, ditos e cantos do povo autor destes” (De Simoni 1854, 71). A proposta, aqui, é justificar a presença de trechos do hino nacional brasileiro, numa ação que se passa no século XVII. Afirmar De-Simoni não haver anacronismo em tal uso, justamente porque o “espírito de liberdade” seria atemporal e sua concretização musical possível em qualquer época. Não temos muitas informações sobre o que De-Simoni pensava sobre a música, apesar de sua extensa atividade como tradutor e censor de libretos italianos, que certamente o colocava no centro do mundo operístico do Rio de Janeiro. Mas outro aspecto de fundamental importância está presente no libreto de De-Simoni: a tentativa de pensar uma poética para a ópera em português, numa reflexão que vai dos temas apropriados para tal empreitada, até os tipos de versos e suas virtudes e vantagens. Trata-se de uma reflexão pioneira sobre o assunto no mundo teórico luso-brasileiro, que pouquíssima atenção deu à ópera e, mais especificamente, à escrita de libretos. Em outra ocasião, De-Simoni já havia recusado a tradução em prosa de poesias, lembrando também que o mesmo valia para libretos de óperas.⁴² No caso específico da *Marília*, De-Simoni discute o uso de novenários, otonários, com novos acentos, examinando as diferenças de uso entre as duas línguas. Note-se que aqui não existe nenhuma preocupação nacionalista para definir o caráter de um povo através das virtudes do emprego de versos diferentes; existe apenas um reconhecimento de tais diferenças e especificidades.

O autor é responsável por numerosíssimas e cuidadas traduções de libretos de ópera, de traduções diversas, de poemas variados, de *Poesias em Louvor de Cantores e Cantoras insígnies e notáveis*, de pareceres de censura do Conservatório Dramático. Percebemos no processo de criação do libreto da *Marília* um tipo de experimentação que tenta encontrar, para os versos em português, uma qualidade “musical” que se aproximasse do modelo italiano. Podemos depreender, tanto pela leitura do prefácio quanto do próprio libreto, que não se tratava simplesmente de copiar o modelo italiano, mas de buscar as virtudes da língua portuguesa para que se equiparasse às qualidades da italiana na feitura de versos para música. E com isso, o autor esperava contribuir ainda mais para a criação de uma ópera em português, “redimindo-se”, talvez, do fato de ser estrangeiro.⁴³ Devemos recordar que a atitude de De-Simoni também já podia ser verificada na sua extensa atividade como tradutor. Além disso, traduções de libretos italianos, ainda na década de 1810, mostravam algumas vezes a preocupação, por parte

42. Manuscrito, Divisão de Manuscritos, Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, I-07,05,20, n. 18, p. 3.

43. “Contamos com a fortuna de que esta gente, única digna e capaz de julgar sem prevenção e com justiça, pondo-se ao unísono com a Constituição do Império, que considera como nacionais e brasileiros os indivíduos nascidos no território do Brasil, qualquer que seja a sua origem e casta, só pelo simples fato de terem o seu nascimento no país, não deixará de olhar e haver como nacional e brasileiro o que, nesta ocasião, é feito aqui no país, por um desejo sincero de agradar e ser útil a este, e de concorrer por algum modo para os progressos e glória dele, do seu teatro lírico, e da sua língua, à qual, por todos os esforços possíveis à nossa mui limitada capacidade, diligenciamos pôr e mostrar, pelo fato, evidentemente ao nível da que, por juízo geral incontroverso, é havida como a mais apta e prestável para o canto” (De Simoni 1854, IX).

de tradutores anônimos, em criar um texto em português que fosse equivalente ao italiano, pelo menos na métrica e no uso de rimas.⁴⁴

Apesar de soar muito empolgado com a tentativa de criação de uma ópera nacional, com a esperança de que “uma produção do nosso solo torne-se artigo de exportação para o velho mundo”,⁴⁵ o autor, pelo menos neste texto manuscrito, acaba assumindo um tom queixoso com relação ao público, aos governantes e aos preconceitos contra a produção cultural brasileira.

A história posterior do desenvolvimento de óperas “nacionais” é conhecida: a criação da já mencionada Imperial Academia de Música e Ópera Nacional em 1857, com o empresário e cantor espanhol José Amat à frente, a produção de várias óperas com temas diversos e também com brasileiros, especialmente aqueles que tinham como foco os indígenas, em confronto com colonizadores portugueses. O indianismo de fato foi o principal motor da cultura brasileira do período, já que os índios podiam representar um passado heroico e mítico, e também porque elementos da paisagem brasileira eram representados em direta associação aos primeiros povos, adicionando a tão procurada cor local. Local, claro, pode tornar-se vago ou ser um estereótipo. Quando De-Simoni, no início do Ato II, menciona as árvores “originais” do país –coqueiros, bananeiras e mangueiras (De-Simoni 1854, 37) –ou seja, justamente aquelas que ajudariam a compor a “paisagem nacional”, ele não pensava no fato de que as três, na verdade, vieram da Ásia, e estariam na categoria de estrangeiras, assim como o libretista e o compositor –o que adiciona certa ironia à sua proposta.⁴⁶

Mas, de qualquer modo, uma natureza abrasileirada e seus heróis primordiais puderam compor o ideal de formação da identidade nacional, evitando os problemas relativos aos negros, aos mestiços e à escravidão. Maria Alice Volpe (2001) discutiu em profundidade as relações entre a representação dos índios, da paisagem e elementos musicais, as quais ajudaram a criar uma ideia de música nacional.⁴⁷ É certo que a ópera tinha um difícil papel nesse processo, já que era constantemente vista como um gênero importado. O projeto de De-Simoni, desse modo, ficou deslocado do que seria o foco principal da proposta, talvez porque os temas pernambucanos fossem considerados problemáticos após a Revolução Pernambucana de 1817 e a Revolta Praieira de 1848, mesmo sendo uma possibilidade importante na construção de uma identidade nacional.

A grande novidade da *Marília de Itamaracá*, segundo o autor, seria o uso de um tema mais próximo do interesse de brasileiros e portugueses, ainda que composto por um libretista e um músico estrangeiros. Configura-se, aqui, de maneira mais clara, um tipo específico de preocupação nacionalista, que vai pairar sobre diversas gerações de artistas e teóricos: de Araújo Porto-Alegre e José de Alencar, e os autores da Imperial Academia de Música e

44. Os libretos conhecidos da década de 1810 são: *Oro non compra amore* (1811), tradução toda em prosa; *Artaserse* (1812), tradução que respeita o modelo italiano (recitativos e árias com versos equivalentes, acentos internos etc.); *Axur, Re d'Ormus* (1814), tradução toda em prosa; *La Griselda* (1815), recitativos em prosa, *numeri chiusi* em versos; *Il Gran Califfo di Bagdad* (1819), de De-Simoni, com a surpreendente tradução toda em prosa.

45. Manuscrito, Divisão de Manuscritos Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, I-07,05,020, n. 28, p. 1.

46. Vale aqui lembrar a crítica de Araújo Porto-Alegre aos pintores de paisagem, que teriam sido pouco rigorosos na representação da flora. Essa busca de uma verdade científica, na visão do autor, ajudaria a compor uma paisagem nacional mais vigorosa. Para detalhes, veja-se Diener 2013.

47. Veja-se também, especificamente sobre o *Guarany*, Volpe 2002.

Ópera Nacional, até Mário de Andrade e demais modernistas do século XX.⁴⁸ Note-se que tal empenho nacionalista sofre modificações: além da exigência do canto em português, já existia também a busca de autores nacionais.

O interesse pela nacionalidade dos envolvidos na criação das obras permaneceria inclusive nos estudiosos posteriores que trataram do assunto. Corrêa de Azevedo (1938, 16), ao buscar as raízes da ópera brasileira, afirma sobre a obra de José de Alencar:

Na *Noite de São João*, porém, tudo era brasileiro: o libretista (José de Alencar), o compositor (Elias Álvares Lobo) e o argumento (que decorre em São Paulo, na época colonial). A ópera subiu à cena cantada em português e interpretada, em grande parte, por artistas brasileiros.

Note-se que, ainda em 1938, a preocupação com uma ópera que tivesse o tema, o libretista, o compositor e os intérpretes nacionais ainda estava presente. Se lembrarmos do comentário de C. Seidler sobre a ópera no Rio de Janeiro,⁴⁹ transparece novamente a dificuldade que tanto estrangeiros quanto brasileiros poderiam ter ao constatar a presença da ópera italiana no país. Mas quando José de Alencar, no prefácio de sua *Noite de São João*, faz algumas considerações sobre a música e a poesia, podemos depreender, além do zelo nacionalista, suas concepções sobre o gênero da ópera: a música obscurece o poema, que perde assim em importância; o libretista seria um "fazedor de versos", sempre subordinado ao músico, mas que deveria esforçar-se para dar sua contribuição ao gênero; conclui então o autor:

Eis o que julgo necessário dizer àqueles a quem dedico esta ópera; aos literatos não me dirijo, porque já adverti que isto não é um trabalho feito com esmero; é uma simples tela em branco que o compositor se incumbirá de colorir.

Finalmente, tendo sido o meu desejo, escrevendo isto, somente o ver uma ópera nacional de assunto e música brasileira, cedo de bom grado todos os meus direitos de autor àquele que a puser em música o mais breve possível (Alencar 1857, 5).⁵⁰

Desse modo, a preocupação do escritor não era obviamente o libreto em si, mas a apresentação de um tema nacional que pudesse ser musicado, como uma tentativa de iniciar a produção operística essencialmente nacional. As contradições incluídas em tal projeto são grandes, uma vez que a linguagem musical poderia ser vista como basicamente "importada", mesmo o músico sendo "brasileiro". Entretanto, uma discussão específica sobre a música só acontecerá nos últimos anos do século XIX, quando o uso de determinadas características musicais "brasileiras" (harmonias, ritmos, e algumas melodias) se torna mais frequente e passa a ser comentado pelos críticos.

48. Para detalhes sobre a atuação de Porto-Alegre no domínio da música, veja-se Kühl 2014.

49. "Durante o governo de D. Pedro ainda havia frequentes bailados e óperas italianas. Nisso em parte se procedia bem; pois onde não há História Pátria não pode haver drama, pelo menos não há assunto apropriado" (Seidler [1835]1980, 52).

50. Lembramos que o libreto de 1857 é ligeiramente diferente daquele apresentado em 1860 (Alencar 1860) com música de Elias Álvares Lobo.

Ao contrário do que quiseram pensar alguns dos envolvidos do projeto de ópera nacional nos anos 1850, exemplos de canto em português sempre existiram, como se viu, às vezes em gêneros menores ou em traduções. Aquilo que diferencia a preocupação de escritores ligados ao romantismo brasileiro é justamente a ênfase no canto em português, nos temas brasileiros e a proposta deliberada em utilizá-los nos espetáculos.

Outra questão, talvez fora da possibilidade de controle por parte dos idealizadores da ópera, era a recepção de tais obras por parte do público. Como empreendimento comercial, a ópera dependia dos ideais de criação, dos subsídios governamentais, e também do sucesso junto ao público. E, pelo que se depreende de diversos comentários, a aceitação de um espetáculo de ópera inteiramente cantado em português permanece difícil durante quase todo o século XIX. Em 1895, quando do recital de retorno de Alberto Nepomuceno ao Brasil, Ferreira de Araújo ainda afirmava: “As composições de Nepomuceno sobre versos escritos em nossa língua foram freneticamente aplaudidas. Nós só tínhamos nesse gênero a modinha e os lundus: vamos ter agora um gênero mais artístico, mais salão, mais mundano, mais *high-life*”.⁵¹ Outro escritor respondia, ressaltando a existência das óperas em português a partir da década de 1850,⁵² as quais, pelo visto, já haviam caído em certo grau de esquecimento. Mesmo tendo apelado para elementos da natureza tropical, idealizada certamente, e para a história remota e fundadora da guerra contra os estrangeiros republicanos, a obra de De-Simoni não conseguiu ter o mesmo impacto, por exemplo, que o da pintura histórica com os mesmos temas. Em princípio, podemos afirmar que De-Simoni dominava a escrita de libretos de ópera, uma vez que, em sua atividade de tradutor de obras do italiano para o português, estava familiarizado com as convenções do gênero, mas nada disso foi suficiente para garantir o sucesso da empreitada. Assim, no longo percurso das obras inteiramente cantadas em português, apesar da tentativa de contribuição de De-Simoni, os variados tipos de exigências nacionalistas nunca foram satisfeitos, o que certamente indica as dificuldades inerentes a tais propostas.

Bibliografia

Alencar, José de. 1857. *A noite de S. João. Opera comica em um acto*. Rio de Janeiro: Empreza Nacional do Diario.

_____. 1860. *A noite de S. João. Comédia Lírica em 2 atos*. Rio de Janeiro: Tipografia de Francisco de Paula Brito.

Andrade, Mário de. 1980. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. 17ª edição. São Paulo: Martins / Belo Horizonte: Ed. Itatiaia.

51. *A Notícia*, 5 de agosto de 1895. A transcrição do artigo pode ser lida em Carvalho 2003, 76.

52. “Ora, já não quero falar-te dos passados tempos da nossa *Ópera Nacional*, em que Carlos Gomes, H. de Mesquita e Elias Lobo deram provas em contrário ao teu acerto. Isso é obra velha e, verdade seja dita, não foi transplantada para nossos serões musicais. / Lembrar-te-ei, porém, os trabalhos do nosso Abdon Milanez, o autor d’*A Donzella Theodora* e outras operetas habilmente arquitetadas, e sem aludir a outros nomes solicitarei a sua memória para o nosso Assis Pacheco, a quem devemos, além da ópera *Moema*, o libreto e a partitura do *Jacy*, precioso mimo que já mereceu sinceros e incondicionais aplausos dos competentes, quando ouvido em sessão especial no Instituto Nacional de Música”. Artigo publicado n’*A Notícia*, em 6 de agosto de 1895, assinado por A. Cardoso de Menezes, transcrito em Carvalho 2003, 84.

Arago, Jacques-Etienne-Victor. s/d. *Souvenirs d'un aveugle. Voyage autour du monde*. 4ª. edição. Paris: H. Lebrun.

Assis Portela, Cristiane de. 2011. "Para além do "caráter ou qualidade de indígena": uma história do conceito de indigenismo no Brasil". Tese de doutorado, Universidade de Brasília.

Azevedo, José Soares de. 1846. "Ayres Ivo Redivivo". *O Progresso. Revista Social, Litteraria e Científica* 1 (1): 233-241.

Auler, Guilherme. 1962. "Os cem anos do Instituto Arqueológico". Separata da *Revista do IHGB* 254.

Ayres de Andrade. 1967. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo. 1808-1865 – Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro: Coleção Sala Cecília Meireles.

Azevedo e Souza, Carlos Eduardo de. 2003. "Dimensões da vida musical no Rio de Janeiro de José Maurício a Gottschalk e além, 1808-1889". Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense.

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.

Cabral de Mello, Evaldo. 2008. *Rubro Veio. O imaginário da restauração pernambucana*. 3ª edição. São Paulo: Alameda.

Câmara Cascudo, Luís da. 1945. *Lendas brasileiras: 21 historias criadas pela imaginação de nosso povo*. Rio de Janeiro: Cattleya Alba.

Câmara Coutinho, Gastão Fausto. 1813. *O Juramento dos Numes*. Rio de Janeiro: Impressão Régia.

Carvalho, Flávio. 2003. "O retorno de Alberto Nepomuceno ao Rio de Janeiro em 1895: a recepção do compositor pelos jornais cariocas". *Rotunda* 2: 57-89.

Coli, Jorge. 1994. "A batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional". Tese de livre-docência, Universidade Estadual de Campinas.

_____. 2013. "Fabricação e promoção da brasilidade: arte e questões nacionais". *Perspective* (2): 1-10. Acesso: 1 de outubro de 2016. <http://perspective.revues.org/5541>.

Corrêa de Azevedo, L. H. 1938. *Relação das óperas de autores brasileiros*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde.

Corrêa do Lago, Beatriz y Corrêa do Lago, Pedro. 1999. "Os Quadros de Post pintados no Brasil". Em *O Brasil e os Holandeses 1630-1654*, editado por Paulo Herkenhoff, 239-268. Rio de Janeiro: Sextante Artes.

- Denis, Ferdinand. 1826. *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal et du Brésil*. Paris: Lecointe et Durey.
- _____. 1837. *Brésil par Ferdinand Denis. Colombie et Guyanes par M. C. Famin*. Paris: Firmin Didot frères et Cie.
- De-Simoni, Luiz-Vicente. 1854. *Marília de Itamaracá ou A Donzela da Mangueira*. Rio de Janeiro: Emp. Typ. Dous de Dezembro.
- Dias, Elaine. 2009. *Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas: Editora da UNICAMP.
- Diener, Pablo. 2013. "Reflexões sobre a pintura de paisagem no Brasil no século XIX". *Perspective* (2): 1-9. Acesso: 1 de outubro de 2016. <http://perspective.revues.org/5542>.
- Galante de Sousa, José. 1960. *Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: INL.
- Galvão, Sebastião de Vasconcellos. 1908. *Diccionario chorographico, historico e estatístico de Pernambuco*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
- Graham, Maria. [1824]1990. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Tradução de A. J. L. Belo Horizonte: Itatiaia / São Paulo: EDUSP.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. 2003. "El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica". *Historia Mexicana* LIII (2): 341-390.
- Inacio, Denise Scandarolli. 2013. "Cenas esquecidas ou Vaudeville, ópera-comique e a transformação do teatro no Rio de Janeiro, nos anos de 1840". Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas.
- Kidder, Daniel Parish. 1845. *Sketches of Residence and Travels in Brazil, Embracing Historical and Geographical Notices of the Empire and its Several Provinces*. London: Wiley & Putnam.
- Kovensky, Julia y Leticia Squeff (ed.). 2014. *Araújo Porto-Alegre: singular e plural*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Kühl, Paulo M. "A música e suas histórias na obra de Araújo Porto-Alegre". Em *Araújo Porto-Alegre: singular e plural*, editado por Julia Kovensky e Leticia Squeff, 163-175. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Lima, Valéria Alves Esteves. 2003. "Ferdinand Denis e o Brasil: primeiro encontro". *Rotunda* 2: 36-47.
- Lopes, José. 1989. *História e segredos de uma ilha*. 3ª. edição. Recife: Assessoria Editorial do Nordeste.
- Melo, Mário. 1943. "Síntese cronológica de Pernambuco". Separata da *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano* 38. Recife: Imprensa Oficial.

_____. 1930. "A Ilha de Itamaracá". *Revista do Instituto Archeológico Histórico e Geográfico Pernambucano* XXX (143-146): 7-23.

Migliaccio, Luciano. 2000. *Mostra do Redescobrimento: Século XIX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.

Migliaccio, Luciano. 2009. "A paisagem clássica como alegoria do poder do soberano na corte de Nápoles e as origens da pintura de paisagem no Brasil". Em *Goethe e Hackert. Sobre a pintura de paisagem*, editado por Claudia Valladão de Mattos, 87-119. São Paulo: Ateliê Editorial.

Miranda, Ricardo. 2001. "El espejo idealizado: un siglo de ópera en México (1810-1910)". En *La ópera en España e Hispanoamérica: actas del Congreso Internacional, La ópera en España e Hispanoamérica, una creación propia, Madrid, 29.XI/3.XII de 1999*, editado por Emilio Casares y Álvaro Torrente, II, 143-185. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Moura, Carlos Francisco. 1976. *O teatro em Mato-Grosso no século XVIII*. Cuiabá: Edições UFMT.

Pereira da Costa, Francisco Augusto. 1952. *Anais Pernambucanos 1591-1634*. Vol. II. Recife: Arquivo Público Estadual.

_____. 1966. *Anais pernambucanos*. Vol. X. Recife: Arquivo Publico Estadual.

Pereira de Mello, Henrique Capitolino. 1879. *Pernambucanas Illustres*. Pernambuco: Typ. Mercantil.

Porto-Alegre, Manuel de Araújo. 1836. "Ideias sobre a música". *Nitheroy – Revista Brasiliense, Ciências, Letras, e Artes* I (1): 160-183.

Rodrigues, José Honório. 1949. *Historiografia e bibliografia do domínio holandês no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.

Sacramento Blake, Augusto V. A. 1899. *Diccionario bibliografico brasileiro*. Rio de Janeiro: Nacional.

Salgado Guimarães, Manoel Luís. 1988. "Nação e Civilização nos Trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional". *Estudos Históricos* 1: 5-27.

Seidler, Carl. [1835]1980. *Dez anos no Brasil*. Tradução de B. Klinger. Belo Horizonte: Itatiaia / São Paulo: EDUSP.

Senici, Emanuele. 2005. *Landscape and Gender in Italian Opera*. Cambridge: Cambridge Univesity Press.

- Schwarz, Lilia Moritz. 1998. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Tupinambá de Ulhoa, Martha y Luiz Costa-Lima Neto. 2013. "Memory, History and Cultural Encounters in the Atlantic: The case of Lundu". *The World of Music (New Series)* 2 (2): 47-72.
- Varnhagen, Francisco Adolpho de. 1871. *História das lutas com os holandeses no Brasil desde 1624 a 1654*. Viena: Imp. de Carlos Finsterback.
- Volpe, Maria Alice. 2001. "Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s". PhD Dissertation, The University of Texas at Austin.
- _____. 2002. "Remaking the Brazilian Myth of National Foundation: 'Il Guarany'". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 23 (2): 179-194.
- Wehrs, Carlos. 1993. "Neukomm e A. Maersch, músicos e De Simoni, libretista, precursores do nacionalismo musical brasileiro". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* 154 (380): 104-117.

R