

Música, política e tráfico negreiro – tensões e representatividades no Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara.

Elber Ramos Bonfim

PPG- Música - Escola de Música – UFRJ - elber.ramos@gmail.com

Resumo: Em 1847, o Rio de Janeiro testemunhou embates envolvendo músicos e administração do Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara. Exigindo o pagamento de seus salários, os artistas entraram em disputa contra a administração do teatro, presidida na época por José Bernardino de Sá, um dos maiores traficantes negreiros de seu tempo. O conflito, acompanhado de perto pelo escritor e folhetinista Martins Penna, acabou por paralisar todo o teatro, fazendo com que personalidades - como o Ministro da Justiça Senador Vergueiro e o músico Francisco Manuel da Silva – fossem chamadas para negociar a greve que culminaria na demissão em massa de toda a orquestra.

Palavras-chave: Século XIX. Ópera. Escravidão. Lutas de Classe.

Music, politics and slave trade – tensions and representativities at the Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara

Abstract: In 1847, Rio de Janeiro witnessed clashes involving musicians and the administration of the Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara. Demanding payment of their salaries, artists entered into a dispute against the theater administration, presided over by José Bernardino de Sá, one of the biggest slave traders of the era. The conflict, closely monitored by the writer and music critic Martins Penna, ended up paralyzing the entire theater, causing personalities such as the Minister of Justice Senador Vergueiro and the musician Francisco Manuel da Silva to be called to negotiate the end of the strike that would culminate in the mass dismissal of the entire orchestra.

Keywords: Nineteenth century. Opera. Slavery. Class struggles.

Durante as pesquisas realizadas para a conclusão do meu mestrado sobre trombonistas, deparei-me com uma importante movimentação de músicos no processo de construção – ou afirmação – de uma classe musical no Rio de Janeiro do século XIX. O interesse por saber mais sobre suas ações em torno de uma sociedade dos músicos me levaram ao doutorado. Este artigo é fruto dos resultados dessa pesquisa, iniciada em conjunto com o saudoso Prof. Dr. Antonio José Augusto, e atualmente sob a orientação do Prof. Dr. João Vicente Vidal, pelo Programa de Pós- Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

O ano de 1847 ficou marcado na sociedade musical oitocentista do Rio de Janeiro pelos embates envolvendo músicos e administração do Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara. Pleiteando melhores condições de trabalho, cantores e instrumentistas viveram o desafio de atuarem como profissionais organizados frente ao poderio de José

Bernardino de Sá (c.1802- 1855), presidente do teatro e um dos maiores traficantes negreiros do seu tempo. Para tanto, construíram estratégias de proteção e afirmação de uma classe artística ainda em desenvolvimento.

O forte interesse público nos acontecimentos – evidenciado pelas publicações semanais sobre o assunto – revelou a importância tanto do teatro como também da arte que ali era apresentada. O fato ainda de um conflito teatral ter envolvido personalidades importantes da época, como o ministro da Justiça Nicolau Pereira de Campos Vergueiro (1778-1859), sugere um cenário de disputas que avançam para além dos acontecimentos explícitos.

Este artigo propõe narrar os fatos tomando por base os *Folhetins* sobre *A Semana Lírica* publicados semanalmente por Martins Penna¹, bem como as poucas publicações realizadas a pedido dos músicos e do presidente do teatro em periódicos. Um pequeno levantamento biográfico das personagens envolvidas buscará identificar elementos significativos que forjaram suas atitudes. Ainda, importantes acontecimentos sociais serão pontuados com o objetivo de situar a narrativa em um espaço-tempo social. Espero, dessa maneira, contribuir para um entendimento mais humano dos artistas que nos antecederam, bem como sobre o período de construção – ou afirmação – da classe musical no Rio de Janeiro no século XIX, partindo do pressuposto que não é possível dividir “artista em um compartimento e ser humano no outro”², separação esta que seria “artificial, enganadora e desnecessária”³.

Um magro e atrasado ordenado

No folhetim de 11 de maio de 1847, Martins Penna apresentou um panorama sobre a situação dos coristas do Teatro S. Pedro, informando inicialmente que cantavam dia e noite para receberem um salário da ordem de 30\$000 (trinta mil réis) mensais. Além do valor ser considerado baixo pelo folhetinista, Penna acrescentou que atrasos salariais eram frequentes, podendo chegar a três meses sem pagamento algum. Para complementar a renda, não havia outra escolha para os artistas senão participar de produções externas que, por vezes, conflitavam com a carga horária do teatro, gerando, desta maneira, multas e

¹ PENA, Martins. *Folhetins: a semana lírica*. Ministério de Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1965.

² ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Trad: Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1995. p. 85

³ *Ibidem*. p. 53

IV Simpósio Internacional Música e Crítica
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
23-24 de novembro de 2020

consequentemente a diminuição do já magro pagamento.

Estes pobres coitados ganham 30\$ por mês para cantarem todos os dias desde pela manhã até alta noite. Com 30\$ mensais ninguém vive, e como tratem êles de agenciar a vida por outro modo, faltam às horas dos ensaios, e o teatro vai-lhes roendo com multas o magro ordenado. Culpados são êles de sofrerem as multas: andem mais depressa, ou aguentem com elas sem pestanejar; mas o que na verdade é duro de levar-se, é que se atrase o pagamento aos coristas dous e três meses, como aconteceu últimamente.⁴

Como se não bastassem os problemas citados, havia uma disparidade econômica entre os valores pagos aos artistas da casa e aos solistas internacionais contratados para os papéis principais. Essa prática não era nova. Dois anos antes dos relatos de Martins Penna, o deputado Francisco Sebastião Dias da Motta, no mesmo *Jornal do Commercio*, já denunciava que as loterias concedidas ao teatro, em 1837, estavam sendo empregadas para contratar solistas italianos a despeito do sustento das companhias de drama, canto e baile. Com ordenados na faixa de 600.000 ou até 700.000 réis mensais, os estrangeiros se beneficiavam às custas de baixos pagamentos e demissões dos brasileiros.⁵

Após o incêndio no teatro, em 1851, e a troca da sociedade que o administrara até então, a Secretaria de Estado dos Negócios do Império ordenou que a nova comissão informasse os pormenores da organização das companhias, os meios de subsídio para a manutenção das atividades do teatro, o estado das obras do edifício provisório; bem como quaisquer outros dados relevantes. Uma planilha de gastos foi elaborada (Ilustração 1), revelando que a prática de diferenciação salarial, denunciada por Dias da Motta, ainda perdurava.

⁴ PENA, Martins. Opus. Cit. p. 228

⁵ *Jornal do Commercio*. 8 de agosto de 1845 e 3 de setembro de 1845. In. COSTA-LIMA NETO, Luiz. *Entre o lundu, a ária e a aleluia: música, teatro e história nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2018. pp. 47 e 48

IV Simpósio Internacional Música e Crítica
 Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
 23-24 de novembro de 2020

COMPANHIA LYRICA.			
<i>Relação dos Artistas e Empregados.</i>			
ARTISTAS.	VENCIMENTO ANNUAL.		
	fr.		
Rosina Stoltz, 1. ^a Dona absoluta.....	80.000	350	28.000\$000
Dominico Labocetta, 1. ^o Tenor absoluto.....	60.000	»	21.000\$000
Giuseppina Zecchini, 1. ^a Dona absoluta.....	51.600	»	18.060\$000
Adelaide Sandry, Dito.....			480\$000
Cecilia Joanna da Conceição, Dito.....			480\$000
Theresa Moretti, Dito.....			480\$000
Maria Carrara, Corista.....			480\$000
João Theodoro de Aguiar, Dito.....			480\$000
José Cabral de Lima, Dito.....			480\$000
Heraclio Fernando Sciacaluga, Dito.....			480\$000
José Ignacio de Figueiredo, Dito.....			480\$000
Bento de Araujo Pereira, Dito.....			480\$000
Ballinas, Dito.....			480\$000

Ilustração 1 - Relação de pagamento de parte dos artistas da Companhia Lírica (Fonte: Brasil. Ministério do Império: Relatório da Repartição dos Negócios do Império para o ano de 1851. Biblioteca Nacional.)

Obviamente que um papel principal trazia em si responsabilidades distintas de um papel coadjuvante, e dessa forma, poderia ser requerido um pagamento diferenciado. Contudo, se analisarmos os dez coristas que figuravam entre os que menos ganhavam para cantar – com ordenado anual da ordem de 480\$000 cada um – frente a Rosina Stoltz – com ordenado anual de 28.000\$000 –, perceberemos que a prima-dona absoluta francesa ganhava quase seis vezes mais que a totalidade dos dez coristas.

Diferenciações salariais, baixos salários, bem como atrasos de pagamento, encontraram nos artistas um terreno fértil para reivindicações. Artistas aqui, entenda-se como coristas e instrumentistas, ou seja, o baixo escalão em termos de valoração econômica, visto que os solistas, estes não pareciam compartilhar das mesmas necessidades. Talvez a diferenciação salarial e a posição de destaque contribuíram para que, de alguma forma, fossem vistos – por eles e pelos outros - como uma classe distinta, e não como pares.

A divisão da mesma classe em grupos distintos foi denunciada por Marx como uma escolha que não apenas enfraquecia a organização, porém a destruía.

A organização do proletariado em classe e, portanto, em partido político, é incessantemente destruída pela concorrência que fazem entre si os próprios operários.⁶

Em outras situações, divisões de raça, gênero, e nação, alienam os operários da

⁶ MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. Manifesto comunista. Trad. Álvaro Pina e Ivana Jinkings. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 48

IV Simpósio Internacional Música e Crítica
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
23-24 de novembro de 2020

consciência de serem partes integrantes de uma unidade econômica. Segundo Leacock⁷, nos Estados Unidos pós-Segunda Guerra Mundial, a separação entre exploração de classe das demais formas de opressão contribuíram, inclusive, para o fim do movimento socialista revolucionário. Quanto aos revolucionários negros, estes

(...) foram forçados a se dividirem em dois, a fim de dicotomizarem a opressão de seu povo por meio de afirmações ritualísticas no sentido de que a exploração como trabalhadores era mais fundamental do que a opressão como negros.⁸

Analisando questões de gênero, Leacock sugere ainda que:

(...) a noção do "papel da mulher" vista de maneira separada oculta a realidade da família como uma unidade econômica, uma instituição crucial tanto para a exploração contínua dos homens trabalhadores quanto para a opressão das mulheres.⁹

Leacock chega à conclusão de que o triunfo da burguesia europeia só foi possível graças à exploração e opressão em três frentes: classe, raça e nação. Em subjugar-las, repousava a vitória das relações capitalistas.¹⁰ No teatro, a dominação encontrou resistência por parte dos artistas, grupo este conectado com os acontecimentos no mundo e, desta maneira, menos suscetível aos processos de alienação. Um exemplo claro que confirma essa afirmação veio do próprio Martins Pena, relatando, em 25 de agosto de 1847, que os músicos eram sabedores do modelo de pagamento implementado no mercado europeu, e utilizavam deste conhecimento para fundamentarem suas requisições.¹¹

Se os artistas tinham conhecimento da gestão cultural realizada na Europa, não seria leviano supor que informações de toda ordem chegavam também até eles, fazendo com que se sentissem como parte integrante de uma classe de músicos única em todo mundo. Segundo Marx, em seu Manifesto Comunista,

Esta união [dos trabalhadores] é facilitada pelo crescimento dos meios de comunicação criados pela grande indústria e que permitem o contato entre operários de diferentes localidades. Basta, porém este contato para concentrar as numerosas lutas locais, que têm o mesmo caráter em toda parte, em uma luta

⁷ LEACOCK, Eleanor Burke. *Myths of male dominance: collected articles on women cross-culturally*. New York: Monthly Review Press, 1981. p. 14

⁸ *Ibidem*. p. 14

⁹ *Ibidem*. p. 13

¹⁰ *Ibidem*. p. 15

¹¹ PENA, Martins. *Opus. Cit.* p. 335

IV Simpósio Internacional Música e Crítica
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
23-24 de novembro de 2020

nacional, uma luta de classes. Mas toda luta de classes é uma luta política.¹²

Vale lembrar que o mundo ocidental, na primeira metade do século XIX, estava vivendo um período de revoluções, carregando em suas memórias os sentimentos da Revolução Francesa. Segundo Hobsbawm, três ondas revolucionárias atingiram o Ocidente entre 1815 e 1848. A primeira, entre 1820 e 1824, limitou-se na Europa a Espanha, Nápoles e Grécia, tendo também lugar no continente americano com a libertação da América espanhola por volta de 1822, ano no qual o Brasil se separou de Portugal. A segunda onda, entre 1829 e 1834, afetou Europa, oeste da Rússia, e o continente norte-americano. Por fim, a terceira e última, em 1848, Hobsbawm a diferencia em termos que “nunca houve nada tão próximo da revolução mundial”, sendo que “o que em 1789 fora o levante de uma só nação era agora, assim parecia, ‘a primavera dos povos’ de todo um continente”.¹³

O “meio século mais revolucionário da história”¹⁴ trouxe consigo tensões de ordem econômica, social, e política, colocando em conflito monarquia absolutista, liberalismo, nacionalismo, burguesia e classe trabalhadora. Isso sem falar da grande depressão europeia da década de 1840, considerada por Hobsbawm como uma “catástrofe social”, com direito a fracasso das colheitas, depressão industrial, desemprego, alto custo de vida, e fome. Assim, “o barulho” que se mostrava “claro e próximo” em 1847, eclodiu em explosão em 1848.¹⁵ No Brasil, a década de 1840 trouxe também consigo algumas ondas revolucionárias, dentre elas as revoluções liberais de 1842 – compreendendo São Paulo e Minas Gerais –, e a Revolução Praieira, de 1848, em Pernambuco.

Frente às demandas dos operários na Europa, a Liga dos Justos encomendou, em 1847, aquele que seria o texto base da classe operária: o *Manifesto do Partido Comunista*, de Marx e Engels. O manifesto, que conclamava os trabalhadores do mundo a se unirem, não havia sido escrito quando da crise no Teatro S. Pedro, porém as tensões, ou “barulhos”, que levaram à confecção do documento estavam presentes na sociedade. E em meio a este cenário, em 2 de maio de 1847 – véspera da primeira récita da ópera *La Prigione di Edimburgo*, de Federico Ricci –, coristas em massa se revoltaram contra a

¹² MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. Opus. Cit. p. 48

¹³ HOBBSAWM, Eric J. *A era das revoluções, 1789-1848*. Trad. Maria Tereza Teixeira e Marcos Penchel. 38ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017. pp. 179-183

¹⁴ Ibidem. p. 455

¹⁵ HOBBSAWM, Eric J. Opus. Cit. pp. 470 e 471

administração do teatro, exigindo pagamento imediato de três meses de salários atrasados, iniciando assim um dos maiores embates musicais do Rio de Janeiro oitocentista.

Martins Penna relata¹⁶ que um grupo de representantes se reuniu com o administrador, e diziam eles: “paguem-nos senão não cantamos”. Sem ter dinheiro para honrar o compromisso, porém sabedor do direito que os artistas tinham sobre o pleito, sugeriu que procurassem o presidente do teatro. Seguindo a orientação, foram ao presidente, que ouvindo o discurso, mandou voltarem imediatamente ao administrador. Sem sucesso em suas reivindicações, e levados de um lado a outro, depois de infindáveis idas e vindas, por fim, o administrador se compadeceu dos coristas, prometendo realizar o pagamento em dois dias.

A estreia de *La Prigione di Edimburgo* aconteceu, e no dia seguinte, como prometido, o pagamento de um mês foi efetuado, deixando um saldo devedor de ainda dois meses. Martins Penna relatou que seria impossível os coristas não estarem passando fome, e com provável ar de deboche, aproveitou a situação calamitosa para criticar a qualidade dos músicos, dizendo entender “a razão por que nos coros comem eles a metade das notas”.¹⁷

Um mês se passou, e em folhetim de 29 de junho de 1847, Penna informou que a situação se agravara, somando-se agora quatro meses de atraso salarial. A companhia dramática entrou em paralização, sendo seguida pelos demais. O teatro parou. A administração, diante da recente morte do Príncipe Imperial Dom Afonso, em 11 de junho de 1847, pôs-se a justificar o fechamento das portas por conta do luto nacional, escondendo assim a verdade dos fatos.¹⁸ Ainda segundo o folhetinista, os embates eram tantos que o enredo serviria para escrever uma comédia. Sarcástico ou não, o autor relatou ter informações que confirmavam já existir uma peça por acabar, com o título: “A CRISE TEATRAL ou Em casa onde não há pão / Todos gritam e ninguém tem razão.”¹⁹

Em vésperas do espetáculo *O Sineiro de S. Paulo*²⁰, mantendo-se firmes no propósito de não se apresentarem enquanto não recebessem o pagamento, a companhia dramática assistiu a diretoria prontamente substituir o drama pela ópera *Belisario*, de

¹⁶ PENA, Martins. Opus. Cit. p. 229

¹⁷ PENA, Martins. Opus. Cit. p. 229

¹⁸ Ibidem, pp. 270-272

¹⁹ Ibidem, p. 276

²⁰ O Sineiro de São Paulo talvez seja uma tradução de *Le Sonneur de Saint-Paul* (1838), de Joseph Bouchardy (1810- 1870). Para tanto, ver: COSTA-LIMA NETO, Luiz. Entre o lundu, a ária e a aleluia: música, teatro e história nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846). Rio de Janeiro: Folha Seca, 2018. p. 236

IV Simpósio Internacional Música e Crítica
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
23-24 de novembro de 2020

Gaetano Donizetti. Os coristas foram informados da substituição em reunião, sendo pressionados pelo presidente a se apresentarem sem pagamento ou, do contrário, serem demitidos. Agindo da mesma forma que os atores, “mostrando assim firmeza e dignidade”, não aceitaram a ameaça presidencial e foram se direcionando para a porta de saída. Contando a princípio com “a miséria desses coitados para os reduzir ao silêncio e obediência”, tamanha foi a surpresa do presidente ao se perceber vencido e sem escolhas que, mudando o tom do discurso, começou a negociar o pagamento para o dia seguinte (postura no mínimo desigual se comparada à conduta frente à companhia teatral).²¹

Negociação finda, os coristas voltaram de imediato ao trabalho, porém firmando decisão para que, pela manhã, o chefe de polícia fosse notificado formalmente sobre o resultado das negociações em documento assinado pelos músicos envolvidos. No dia seguinte, um salário foi quitado – pelo menos da companhia lírica –, e por hora, a agenda do dia estava confirmada, com ensaio e apresentação da ópera *Anna Bolena*, de Gaetano Donizetti. Confirmados também estavam os trabalhos para o final de semana, com ensaio no sábado e apresentação no domingo da ópera *Belisario*, em substituição ao drama.²²

Chegando sábado, uma nova crise se iniciou. Os músicos da orquestra se colocaram em paralização, até que fossem quitados todos os salários pendentes. Evadindo os instrumentistas do local de ensaio, restou aos cantores a ordem para subirem até a sala do coro, a fim de praticarem outras obras. O ensaio do coro, porém, não logrou êxito, visto que, inflamados pela decisão da orquestra, recusaram também a continuar trabalhando sem receberem todos os atrasados, levando Martins Penna à conclusão de que “a revolta é contagiosa”. E por estarem drama e ópera cancelados, “fechou-se o teatro”.²³

Por dezenove dias as portas ficaram cerradas, até que o presidente acabou por quitar todos os atrasados, descontando, contudo, os dias de paralização, sob a justificativa de ter permanecido o Teatro de São Pedro em período de luto nacional. Tal atitude rendeu críticas por parte de Penna, que desaprovou triplamente a ação da diretoria. Primeiro, por não ter realizado o pagamento, mesmo tendo recursos para tal; segundo, por ceder à pressão dos empregados ao quitar toda a dívida; e finalmente, pela “extorsão feita aos artistas”, ao usar do luto nacional, “um tão sagrado motivo”, a fim de poupar um pouco de dinheiro. Segundo Penna, foi inicialmente um “ato de orgulho que degenerou em

²¹ PENA, Martins. Opus. Cit. p. 280

²² PENA, Martins. Opus. Cit. p. 280

²³ Ibidem, pp. 280 e 281

fraqueza”, “desenvolvendo assim a desobediência” dos empregados frente a uma diretoria “insultada e menosprezada”, deixando para os sucessores um “fatal legado”.²⁴

Senhores *in partibus*

Importante pontuar que Martins Penna estava vivendo uma batalha pessoal, há pelo menos dois anos. Os posicionamentos políticos descritos em suas obras, principalmente em relação à escravidão e ao tráfico negreiro clandestino, renderam censuras por parte da Câmara dos Deputados e do Conservatório Dramático Brasileiro, em 1845²⁵. Como resultado destas determinações, Penna acabou por sofrer boicotes nos teatros da capital.²⁶

No Teatro de S. Pedro de Alcântara – espaço presidido por um importante escravagista, como veremos adiante – não foi diferente. A temporada de sua obra “Os dois ou O inglês maquinista” foi suspensa, visto que expunha o tráfico negreiro ilegal à plateia – inclusive mencionando o nome de uma das embarcações do presidente –, e conseqüentemente, à família imperial que frequentava o local.²⁷ Suas comédias, vendidas normalmente ao teatro desde 1844, pouco a pouco foram deixando de ser compradas ou mesmo encenadas.²⁸

Fato é que, passados os dezenove dias, o Teatro São Pedro reabriu suas cortinas, e no palco, uma postura diferente dos cantores foi percebida de imediato por Martins Penna. Não faltaram adjetivos a eles: “conquistadores em terra conquistada”, “não envergonhados e corridos como sempre”, “cabeça alta” e “orgulhosos”. Já à diretoria, ao contrário dos músicos, o folhetinista reservou apenas a denúncia de estar “brincando” e vivendo “cercada de conspiradores”.²⁹

Ao perceber a face dos coristas no palco, Martins Penna se permitiu imaginar o que

²⁴ Ibidem. pp. 284 e 285

²⁵ Antes de 1845, o Brasil já havia firmado acordos com a Inglaterra no sentido de acabar com o tráfico negreiro. Em 7 de novembro de 1831, a Lei Feijó já declarava livre todos os escravizados vindos de fora do Império, impondo inclusive penas aos traficantes (ver https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei_sn/1824-1899/lei-37659-7-novembro-1831-564776-publicacaooriginal-88704-pl.html). A Lei Feijó, apelidada de “para Inglês ver”, não teve apelo suficiente para acabar com o tráfico. Para saber mais sobre o assunto, ver: COTA, Luiz Gustavo Santos. Não só para inglês ver: justiça, escravidão e abolicionismo em Minas Gerais. História Social (UNICAMP), v. 21, p. 65-92, 2011.

²⁶ COSTA-LIMA NETO, Luiz. Entre o lundu, a ária e a aleluia: música, teatro e história nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846). Rio de Janeiro: Folha Seca, 2018. p. 45

²⁷ Ibidem, p. 51

²⁸ Ibidem, p. 45

²⁹ PENA, Martins. Opus. Cit. p. 287

poderia estar passando pela mente deles, e assim, colocou em palavras sua elucubração. O pensamento de Penna, como que sob o pseudônimo de “coristas”, trazia ideias revolucionárias do proletariado. É possível perceber em seu texto, palavras que expressavam sentimentos encontrados inclusive no Manifesto Comunista, a ser lançado em poucos meses: “pertence-nos”, “nossa soberania”, “direito da revolta”, “senhores *in partibus*”³⁰, “levantamo-nos unidos”, “mais fortes que pensávamos”, “emancipação”, “carro das revoluções”, “direitos” e “governo teatral por eleição popular”.

Êste tablado em que pisamos também pertence-nos, por isso que a nossa soberania de povo cantarejo foi reconhecida, e o direito da revolta justificado, e até mantido pelas autoridades policiais; somos senhores *in partibus*. (grifo do autor)

(...) Levantamo-nos unidos e recearam-se de nossa deliberação; somos pois mais fortes do que pensávamos; mas a nossa emancipação não está ainda completa, será preciso deixar rolar o carro das revoluções, para que nossos direitos sejam perfeitos e reconhecidos. Estabeleceremos um governo teatral por eleição popular nossa, e se este não cumprir com as suas obrigações, pagando-nos pontualmente, assim que findar o mês, sem discrepância de um minuto, será posto no olho da rua, a fim de que outro mais exato o substitua.

As palavras do folhetinista corroboram mais uma vez com a percepção de Hobsbawm – citada anteriormente – evidenciando que, em 1847, havia no ar um “barulho” revolucionário que se mostrava “claro e próximo”. Martins Penna, calado pela censura de suas obras, neste momento utilizou como que da incorporação dos próprios coristas para vociferar publicamente, em terceira pessoa, o caminho para o fim da opressão que tanto ele, quanto seus pares, vinham sofrendo. Na vitória dos músicos repousava sua própria vitória.

E o “povo cantarejo” não esqueceu tão rapidamente o sentimento de “conquistadores em terra conquistada”. Pouco mais de duas semanas se passaram e Penna descreveu outro levante, agora do coro e da orquestra ao mesmo tempo.³¹ Os primeiros, pedindo aumento de salário, enquanto os últimos, o pagamento de ensaios quando estes ultrapassassem um determinado limite.

Os coristas, por um lado, em representação à diretoria, ameaçaram pedir demissão em massa caso as reivindicações não fossem aceitas. Antecipando-se a prováveis traições, lavraram uma escritura pública na qual todos se declaravam solidários à

³⁰ *In Partibus (Infidelium)* em uma tradução livre seria algo como “nas regiões ocupadas pelos inféis”. Carrega um sentido de “sem função” ou “fora da realidade”, podendo ser utilizado, por exemplo, quando uma autoridade religiosa possui um título apenas de forma honorífica. Coincidência ou não, uma expressão encontrada em Marx e Engels.

³¹ PENA, Martins. Opus. Cit. pp. 314 e 315

IV Simpósio Internacional Música e Crítica
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
23-24 de novembro de 2020

reivindicação por melhores pagas, sujeitando todo aquele que “escriturasse no teatro por menos de um ano e sem os demais companheiros de revolta” a uma multa de 200\$000, mais dois meses de cadeia.³²

O negociador escolhido pela diretoria do teatro, hábil em suas palavras, prometeu melhores pagas no futuro, exortando que “mais valiam 30\$ rs. certos do que cousa alguma”. Ameaçando oficializar a demissão em massa, seduziu aos coristas que imediatamente desistiram da paralização. Três músicos, porém, considerados “cabeças da revolta” foram demitidos sumariamente.

Esses três demitidos tentaram ainda receber, a título de indenização, a multa acertada na então escritura pública. Tal intento acabou por não ser concretizado, visto que a diretoria aplicou uma manobra jurídica a fim de anular o documento. A escritura dizia que sofreriam sanções todos aqueles que fossem *escriturados* no teatro, termo que a diretoria rechaçou ao provar que os grevistas tinham sido apenas *ajustados*, não valendo, portanto, a pena imposta. Dessa forma, saíram eles sem nenhum recurso, enquanto os demais coristas voltaram a trabalhar recebendo o pagamento habitual.³³

Por outro lado, os instrumentistas – em uma “lição de diplomacia” – firmaram petição em círculo para que não descobrissem quem havia sido o primeiro a assinar e, dessa forma, ser considerado o cabeça do motim.³⁴ Interessante notar as diferentes táticas de subsistência aplicadas pelos músicos, evidenciando o pensamento de Certeau no sentido que:

(...) a tática depende do tempo, vigiando para “captar no vôo” possibilidades de ganho. O que ela ganha, não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em “ocasiões”. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas. Ele o consegue em momentos oportunos onde combina elementos heterogêneos (...), mas a sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a “ocasião”.³⁵

O pedido da orquestra foi levado pelo diretor – o trompista Claudio Antunes Benedito – ao administrador do teatro. Benedito já aparece nesta posição desde 1843³⁶, época na qual a criação do cargo havia causado estranhamento, com direito inclusive a

³² Ibidem, p. 329

³³ PENA, Martins. Opus. Cit. p. 329

³⁴ Ibidem, p. 315

³⁵ CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 46

³⁶ Pequeno Almanak para o ano de 1843. Rio de Janeiro: Viuva Ogier e Filho, 1843. p. 105

interpelação pública³⁷. Sua fama não era das melhores. Em 1844, segundo declaração do músico Francisco Antonio Vieira – ex-flautinista do Teatro S. Pedro – Benedito havia desejado reduzi-lo a fome, e conseqüentemente, colocá-lo no caminho do vício e do crime³⁸. Saindo em defesa do diretor, alguém sob o pseudônimo de “O lulú capoeira” acusara o Sr. Vieira de ingratidão, uma vez que Benedito teria até mesmo emprestado dinheiro a ele, a juros de 2%, considerado pelo defensor como baixo.³⁹

No mesmo ano, outras acusações públicas, partidas agora de Timotheo Eleuterio da Fonseca, denunciaram que Benedito havia aplicado cobranças indevidas no ofício de recebedor da Sociedade de Música. Tal denúncia levantou suspeitas sobre o tempo de permanência no mandato, bem como dúvidas em relação à lista de eleitores que teriam votado nele.⁴⁰

No ano da crise no teatro, novas desqualificações e acusações voltaram a ser veiculadas. Sob a assinatura de “O Renegado”, certa publicação atribuiu ao diretor um caráter sempre propenso ao mal. O texto denunciou que Claudio Antunes Benedito despediu da orquestra professores de merecimento, deixando músicos habilitados roendo ossos em suas casas, por vingança, enquanto manteve meninos na orquestra ou mesmo músicos que já pertenciam a outro teatro. Segundo o reclamante, Benedito recebeu ordenado para simplesmente “dar pasto à sua má índole”, o que suscitou questionamentos se não havia outra pessoa para organizar a orquestra, dado que os professores estavam cansados de tanta arrogância e despropósito.⁴¹

Certo é que, em 1847, a diretoria não considerou como justas as reivindicações apresentadas por Claudio Antunes Benedito, alegando não dispor de meios econômicos para o aumento e não ter sido previamente avisada das insatisfações. Percebendo a administração do teatro que o diretor se tornara o “chefe das pretensões da orquestra”, em “manifesta oposição com a empresa”, pretendendo “ditar-lhe a lei”, entendeu ser “urgentíssima sua demissão”.⁴²

O papel que Benedito exercia se mostrava idêntico ao de superintendente, apresentado por Karl Marx. Inclusive o próprio autor utilizou a figura de um maestro para

³⁷ Diário do Rio de Janeiro, 14 de maio de 1844. Biblioteca Nacional

³⁸ Diário do Rio de Janeiro, 27 de abril de 1844. Biblioteca Nacional.

³⁹ Diário do Rio de Janeiro, 21 de maio de 1844. Biblioteca Nacional.

⁴⁰ Diário do Rio de Janeiro, 11 de maio de 1844. Biblioteca Nacional

⁴¹ Diário do Rio de Janeiro, 15 de junho de 1844. Biblioteca Nacional.

⁴² Jornal do Commercio, 21 de agosto de 1847. Biblioteca Nacional.

IV Simpósio Internacional Música e Crítica
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
23-24 de novembro de 2020

explicar essa posição de gerenciamento, a qual

(...) não precisa absolutamente ser proprietário dos instrumentos da orquestra, nem faz parte de sua função de dirigente que ele tenha algo a ver com o “salário” dos demais músicos.⁴³

Segundo Marx, o cargo de superintendente se fazia necessário sempre que o processo de produção se mostrasse “socialmente combinado”, processo esse semelhante a uma orquestra, que não se apresenta como um “trabalho isolado de produtores autônomos”.⁴⁴ Contudo, a despeito do superintendente ser um explorador, o é na forma de trabalhador, e portanto,

(...) o trabalho de explorar e o trabalho explorado são, ambos como trabalho, idênticos. O trabalho de explorar é tanto trabalho quanto o trabalho que é explorado.⁴⁵

Dessa forma, é possível entender o motivo pelo qual o salário superior, o contato próximo com a administração do teatro, e o poder de gerenciamento – e opressão – sobre os músicos, não foram determinantes para assegurar a Benedito a permanência no cargo. A função de diretor não o elevava a outra classe, ou seja, sua condição de trabalhador explorado se manteve incólume, tal qual a dos trabalhadores músicos explorados por ele.

Importante esclarecer que a luta dos artistas estava sendo travada contra um dos homens mais poderosos da época. Entre 1845 (1844?) e 1851, quem ocupou a cadeira de presidente do teatro foi José Bernardino de Sá. Comendador da Ordem de Cristo, Barão e Visconde de Villa Nova do Minho, Sá foi considerado o maior traficante negreiro no segundo quartel do século XIX.⁴⁶ Tendo promovido mais de cem viagens negreiras, alcançou fortuna, entre 1825 e 1853, traficando cerca de 40.000 africanos.⁴⁷

Proprietário do jornal *O Mercantil*, José Bernardino de Sá foi dono ainda de três fazendas nos municípios de São Sebastião e Ubatuba⁴⁸, além do solar onde residiu a

⁴³ MARX, Karl. O capital: crítica da economia política: livro terceiro: o processo global da produção capitalista. Trad. Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1986. p. 289

⁴⁴ Ibidem. p. 286

⁴⁵ Ibidem. p. 286

⁴⁶ COSTA-LIMA NETO, Luiz. Opus. Cit., p. 46

⁴⁷ Ibidem, p. 55

⁴⁸ Idem. Teatro, tráfico negreiro e política no Rio de Janeiro imperial (1845-1858): os casos de Luiz Carlos Martins Penna e José Bernardino de Sá. *Artcultura*, v. 19, n. 34, 3 out. 2017. In <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/40081>

IV Simpósio Internacional Música e Crítica
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
23-24 de novembro de 2020

Marquesa de Santos, em São Cristóvão. Acumulou fortuna avaliada em 5.000:000\$000 (cinco mil contos de réis) quando de sua morte⁴⁹, em 1855. Esse montante correspondia a quase 17 % da despesa geral de todo o Império⁵⁰ para o exercício de 1854 a 1855.⁵¹

Após demitir sumariamente Benedito, José Bernardino de Sá contratou para o posto de diretor da orquestra um músico dissidente da revolta, o clarinetista João Bartholomeu Klier.⁵² Klier foi professor de música⁵³, chegando inclusive a escrever métodos⁵⁴. Proprietário do maior estabelecimento de música da cidade⁵⁵, acumulou riqueza⁵⁶, imóveis⁵⁷, e possuiu até mesmo um escravizado de nação Cabinda, chamado Benedito⁵⁸. Fornecedor oficial de instrumentos e música da Casa Imperial⁵⁹, chegou a comercializar instrumentos para o Arsenal de Guerra⁶⁰. Assumiu também o cargo de Perito e Prático do comércio para servir de árbitro na alfândega⁶¹.

As possíveis vantagens de Klier ao assumir o cargo de diretor puderam ser vistas com o passar dos anos. Em 1849, por exemplo, o *Correio Mercantil* anunciou que seu estabelecimento vendia antecipadamente as óperas que seriam apresentadas futuramente na temporada do Teatro S. Pedro⁶². Ainda em 1852, Klier ofereceu aos músicos credores da

⁴⁹ Correio da Victoria, 14 de julho de 1855. Biblioteca Nacional. In: COSTA-LIMA NETO, Luiz. Entre o lundu, a ária e a aleluia: música, teatro e história nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846). Rio de Janeiro: Folha Seca, 2018. p. 60

⁵⁰ Segundo a Lei nº 719, de 28 de setembro de 1853, a despesa geral do Império estava fixada na ordem de 31.153:336\$737. In: <http://legis.senado.leg.br/norma/542280/publicacao/15632556>

⁵¹ Numa alegoria simples do poderio econômico de José Bernardino de Sá em números atuais - sem levar em conta índices de atualizações monetárias -, se tomarmos por base 17% do orçamento público aprovado no Brasil para 2020 - cujo valor é de 3,6 trilhões de reais - Sá teria hoje um patrimônio da ordem de 600 bilhões de reais. Esse número o faria ocupar o posto de terceiro homem mais rico do mundo, segundo a lista de bilionários da Bloomberg, ficando atrás apenas de Jeff Bezos (fundador da Amazon e por coincidência, assim como Sá, também dono de um jornal, o *The Washington Post*) e Bill Gates (cofundador da Microsoft).

⁵² As informações referentes aos instrumentos tocados por Claudio Antunes Benedito e João Bartholomeu Klier, bem como o nome completo de Klier, foram retirados de: AUGUSTO, Antônio J. A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914). 2008, 281f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. p. 167

⁵³ Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o Anno de 1847. Organizado e Redigido por Eduardo Laemmert. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1847. p. 295

⁵⁴ Diário do Rio de Janeiro, 26 de outubro de 1836. Biblioteca Nacional.

⁵⁵ Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o Anno de 1844. Organizado e Redigido por Eduardo Laemmert. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1844. p. 232

⁵⁶ Correio Mercantil, 8 de março de 1857. Biblioteca Nacional.

⁵⁷ Aproximadamente 26,4 metros.

⁵⁸ Jornal do Commercio, 31 de março de 1851. Biblioteca Nacional.

⁵⁹ Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o Anno de 1855. Organizado e Redigido por Eduardo Laemmert. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1855. p. 525

⁶⁰ O Despertador. Diário Comercial, Político, Científico e Litterario, 15 de maio de 1840. Biblioteca Nacional.

⁶¹ Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o Anno de 1855. Organizado e Redigido por Eduardo Laemmert. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1855. p. 162

⁶² Correio Mercantil, 31 de janeiro de 1849. Biblioteca Nacional.

IV Simpósio Internacional Música e Crítica
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
23-24 de novembro de 2020

empresa que administrara até então o Teatro São Pedro, o pagamento adiantado de 70% da dívida salarial, contanto que os mesmos assinassem – e assinaram⁶³ – um documento passando a Klier o direito de receber a dívida futuramente, ganhando portanto um total de 30% de juros pelo empréstimo⁶⁴. Tal atitude parece revelar uma forma habitual de exploração dos diretores, tendo sido praticada tanto por Klier, quanto por seu antecessor, Benedito, como citado anteriormente.

O primeiro ato de Klier como diretor foi entrar em contato com os músicos grevistas para que o trabalho fosse retomado, porém preferiram estes ser demitidos a desobedecerem ao documento assinado, o qual acordavam não tocar sob a direção de outro regente. Assim, considerando que “ninguém é necessário”, a diretoria oficializou a demissão de todo o corpo orquestral, imbuindo o novo diretor de sair pela cidade no firme propósito de contratar uma nova orquestra.

Após dois dias de procuras, sem sucesso, Klier pediu que fosse afastado desta função. A diretoria não aceitou o pedido, fazendo com que o novo diretor retomasse a busca. Novamente sem lograr êxito, estando a administração do teatro de mãos atadas, não teve outra opção senão pedir ajuda ao ministro da Justiça Nicolau Pereira de Campos Vergueiro.⁶⁵

Português da cidade de Bragança, Vergueiro formou-se em direito pela Universidade de Coimbra, em 1801. Tendo chegado no Brasil, em 1803, foi Gentil-homem da Imperial Câmara, integrou o Conselho de Estado, e foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, tendo sido condecorado com a grã-cruz da Ordem do Cruzeiro.⁶⁶ Ocupou cargos políticos importantes, dentre eles: promotor de resíduos (1806); juiz ordinário e de sesmarias (1811); vereador da Câmara Municipal de São Paulo (1813); deputado para as Cortes Gerais e Extraordinárias da Nação Portuguesa (1822); deputado geral para a Assembleia Constituinte (1822); deputado geral pela província de São Paulo (1826-1828); deputado provincial e presidente da Assembleia Legislativa de São Paulo (1835-1837);

⁶³ Nesta mesma fonte, consta que os músicos assinaram o documento, mas Klier não pagou de imediato, o que levou a uma cobrança pública por parte de um tal “Interessado” que exigiu explicações. Klier, no Correio Mercantil de 29 de agosto de 1852 pediu que o “Interessado” fosse a sua casa para receber resposta sobre o caso, porém no dia seguinte, o “Interessado” mandou publicar, no Correio Mercantil de 30 de agosto de 1852, que Klier deveria dar a resposta de maneira pública, visto que foi indagado publicamente.

⁶⁴ Correio Mercantil, 27 de agosto de 1852. Biblioteca Nacional.

⁶⁵ Apesar das fontes utilizadas neste artigo omitirem o nome do ministro da Justiça, tudo leva a crer que se trata de Nicolau Pereira de Campos Vergueiro, cujo mandato compreendeu de 22 de maio de 1847 a 8 de março de 1848 segundo o site <https://www.justica.gov.br>

⁶⁶ Sócios Falecidos Estrangeiros: Nicolau Pereira de Campos Vergueiro. IHGB. Disponível em: <https://ihgb.org.br/perfil/userprofile/nicolaupdevergueiro.html> Acesso em: 20 de maio de 2020.

IV Simpósio Internacional Música e Crítica
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
23-24 de novembro de 2020

senador, pela província de Minas Gerais (1828-1859); integrante da Regência Trina Provisória (1831); ministro do Império (1832-1833); ministro da Fazenda (1832); diretor da Faculdade de Direito de São Paulo (1837-1842); e ministro da Justiça (1847-1848).⁶⁷

Em 1841, Vergueiro financiou a vinda de 90 colonos portugueses para trabalharem sob o regime de parceria. Neste sistema de trabalho, os colonos recebiam cafezais para cuidarem e colherem os frutos. 50% do lucro líquido ficava com eles, e o restante era entregue para Vergueiro, experiência essa que caiu em fracasso.⁶⁸ Escravagista, tal qual o presidente do teatro, de acordo com o site *Slave Voyages Database* Vergueiro traficou, entre 1842 e 1844, 2.291 escravizados. Só em 1842 – ano que foi preso acusado de participação na Revolução Liberal – Vergueiro promoveu três viagens negreiras transatlânticas, tendo ainda realizado outras duas nos anos de 1843 e 1844 respectivamente. Em 1843, sua empresa Vergueiro & Cia havia adquirido três embarcações, utilizando duas delas no tráfico negreiro, e uma na busca por colonos.⁶⁹

Vergueiro, como ministro da Justiça, aceitou ajudar seu parceiro – ou concorrente – de tráfico na greve do Teatro S. Pedro. Para auxiliar nas negociações, chamou um dos músicos de maior prestígio no Rio de Janeiro oitocentista: Francisco Manuel da Silva (1795-1865). Silva carregava consigo a tradição de ter sido discípulo do padre José Maurício Nunes Garcia. Foi músico da Capela Real⁷⁰, mestre compositor da Imperial Câmara⁷¹, e mestre compositor da Capela Imperial, posição essa que o permitiu contribuir para a reestruturação da orquestra.⁷²

Silva alcançou prestígio como compositor de hinos, tendo composto o Hino da Coroação⁷³, o hino ao príncipe D. Afonso (filho de D. Pedro II)⁷⁴, além do atual Hino Nacional Brasileiro. Também contribuiu com a classe musical, atuando como secretário da

⁶⁷ HOFFBAUER, Daniela. Nicolau Pereira dos Santos Vergueiro. MAPA Arquivo Nacional, 2017. Disponível em: <http://mapa.an.gov.br/index.php/publicacoes/70-biografias/735-nicolau-pereira-de-campos-vergueiro>. Acesso em: 20 de maio de 2020.

⁶⁸ MENDES, Felipe Landim Ribeiro. Ibicaba revisitada outra vez: espaço, escravidão e trabalho livre no oeste paulista. In: Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, v. 25, n. 1, p. 301-357, 2017. p. 337

⁶⁹ SANTOS, Fábio Alexandre dos. Rio Claro: uma cidade em transformação, 1850-1906. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002. p. 40

⁷⁰ ANDRADE, Ayres de. Francisco Manuel da Silva e seu tempo. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro. 1967. Vol. I. pp. 53-60

⁷¹ Ibidem, p. 166

⁷² Ibidem, pp. 215 e 216

⁷³ ANDRADE, Ayres de. Opus. Cit. pp. 177 - 180.

⁷⁴ Ibidem, pp. 183 e 184.

Irmandade de Santa Cecília⁷⁵, regente e presidente honorário da Sociedade Filarmônica⁷⁶, e presidente da Sociedade Beneficência Musical, órgão esse responsável por criar o Conservatório de Música, fundado em agosto de 1848⁷⁷.

Fica evidente o interesse de diferentes personagens na crise do teatro. Para além das questões de classe e de ordem contratual – como as contrapartidas praticadas pela concessão do teatro –, estava em jogo também o monopólio sobre o modo de produção cultural, apresentados por Bourdieu.

As lutas pelo monopólio da definição do modo de produção cultural legítimo contribuem para reproduzir continuamente a crença no jogo, o interesse pelo jogo e pelas apostas, a *illusio*, da qual são também o produto. Cada campo produz sua forma específica de *illusio*, no sentido de investimento no jogo que tira os agentes da indiferença e os inclina e dispõe a operar as distinções pertinentes do ponto de vista da lógica do campo, a distinguir o que é importante (...).⁷⁸

E nesse jogo, estavam em disputa questões não tão explicitadas, como a preservação da monarquia; o desenvolvimento do ideal civilizatório; o liberalismo político e econômico; a distinção das classes; a exploração do trabalho; a manutenção da escravidão; a opressão feminina; e etc. A instrumentalidade do teatro e da ópera para algumas dessas questões, exponho a seguir.

A escravidão canta em italiano

Segundo Andrade, a ida da majestade ao teatro (e também à Igreja), despertava nos súditos o interesse de reproduzir os costumes reais.⁷⁹ Para além de um espaço de fazer cultural, o teatro seria o local para ver e ser visto.⁸⁰ Neste templo da arte, a ordem e o respeito deviam ser mantidos, visto que à majestade se juntavam a mais escolhida companhia.⁸¹ Antonio J. Augusto identifica ainda o papel de espelho de modernidade e civilidade que os espaços apresentados como teatros- monumento exerciam no Império:

⁷⁵ Diário do Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1824. Biblioteca Nacional. In: ANDRADE, Ayres de. Francisco Manuel da Silva e seu tempo. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro. 1967. Vol. I. p. 104

⁷⁶ ANDRADE, Ayres de. Opus. Cit. pp. 177 - 180.

⁷⁷ Ibidem, pp. 252 - 260.

⁷⁸ BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 258

⁷⁹ ANDRADE, Ayres de. Opus. Cit. p. 128

⁸⁰ MAGALDI, Cristina. Music in Imperial Rio de Janeiro: European culture in a tropical milieu. Scarecrow Press, 2004. p. 36

⁸¹ ANDRADE, Ayres de. Opus. Cit. p. 189

IV Simpósio Internacional Música e Crítica
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
23-24 de novembro de 2020

Para além de sua utilidade como espaço de práticas culturais, esses edifícios tornavam-se com sua presença o marco reconhecível dos princípios de modernidade de uma sociedade ansiosa por se reconhecer como detentora dos mais altos níveis de civilidade. Desta forma, esta sociedade criava enormes espelhos em seus centros urbanos, onde pudesse ser refletida a perfeita imagem que desejava construir de si mesma. E durante algumas horas, ou mesmo em breves instantes de passagens, podiam olhar e se perceber como participantes de um mundo civilizado e polido. “Termômetro da civilização” é como, em diversas ocasiões, os documentos oficiais do Estado se referem a essa instituição.⁸²

A delimitação dos espaços no teatro também tinha um objetivo claro, a saber, a identificação da ordem social. Entre corredores e camarotes, usualmente com muretas baixas, era possível enxergar as representatividades e distinguir as condições sociais. Até mesmo a vestimenta era regulamentada, evidenciando a implementação de uma cultura branca europeia. O Edital da Câmara Municipal, datado de 1831, impunha limitações e punições aos frequentadores do Teatro São Pedro. Ninguém poderia ficar na plateia ou à frente dos camarotes sem estar “decentemente calçado e vestido de casaca, sobrecasaca ou farda”, incorrendo sobre o infrator multa de 6\$000 réis e 3 dias de cadeia.⁸³

Já na ópera – gênero amplamente apresentado no Teatro S. Pedro – omitia-se os conflitos sociais e políticos – entre eles a escravidão – e “nas entrelinhas”, em geral, “a nobreza e as elites” eram “validadas”.⁸⁴ Freire aponta que

O escravismo e toda a problemática humana e econômico-social que o cercam são ignorados, e contrapõem-se, nas óperas, apenas o “bem” e o “mal”, fora da ambientação histórica do momento. E nelas, os escravos e índios cantam frequentemente em italiano.⁸⁵

Se a escravidão na ópera era mantida pela anulação, a opressão feminina se dava por meio do aniquilamento.

Mortas, mortas, tão frequentemente. As que morrem estripadas (...); as que morrem por terem encarnado bem demais a falsa identidade de uma marionete mulher, ou por terem afirmado simplesmente que não estão onde os homens as procuram... As que morrem sem mais nem menos, por qualquer coisa, medo, susto, tristeza ou angústia. As que morrem envenenadas, lentamente; as que se afogam; as que se esvaem, tranquilas. Mortes violentas, mortes líricas, mortes suaves, mortes falantes ou silenciosas.⁸⁶

⁸² AUGUSTO, Antônio J. A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914). Rio de Janeiro: Folha Seca, 2010.

⁸³ Ibidem, pp. 56 e 57

⁸⁴ FREIRE, Vanda Bellard. Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera. Rio de Janeiro: Garamond, 2013. p. 59

⁸⁵ FREIRE, Vanda Bellard. Opus. Cit. p. 61

⁸⁶ CLÉMENT, Catherine. A ópera; ou, A derrota das mulheres. Trad. Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco,

IV Simpósio Internacional Música e Crítica
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
23-24 de novembro de 2020

E nas mortes, um fato constante podia ser percebido: o homem como agente direto.

Eu posso até achar engraçado, mas há sempre essa constante: a morte pelo homem. Quer elas ajam por si mesmas, quer sejam esfaqueadas, como Carmen, o punhal vem do homem, ou a mão que estrangula, ou o ar que falta, a saída para a morte.⁸⁷

Tanto o silêncio ensurdecedor da escravidão – que cantava em italiano – quanto a representação do ideário de dominação e opressão da mulher, ambos os discursos não devem aqui ser interpretados como puramente estéticos. Tampouco devem vir dissociados de outras explorações, como exposto anteriormente pelo pensamento de Leacock. A escolha do enredo era caso pensado, inclusive para designar se a ópera seria do estilo dito “sério” ou cômico. Segundo Freire, os enredos irreais – mais favoráveis ao alheamento da realidade, à ilusão e à preservação da ordem social – com personagens do cotidiano e com direito a finais felizes, eram encaminhados às óperas bufas, que diga-se de passagem, não eram habitualmente encenadas em eventos oficiais.⁸⁸ Dessa maneira, palco e plateia, na forma representativa ou não, eram objetos de regulamentação e censura, impondo assim os valores de uma classe dominante.

Com a chegada do ministro da Justiça e de Francisco Manuel da Silva, é possível perceber uma mudança significativa entre os envolvidos. Os relatos públicos nos jornais, até então feitos exclusivamente por Martins Penna, ganharam mais duas vozes: a da diretoria e a dos músicos. Entre os dias 21 e 25 de agosto de 1847, três pontos de vista distintos puderam ser vistos nos periódicos: da diretoria (dia 21), dos músicos (dia 23), e do crítico Martins Penna (dia 25).

No dia 21 de agosto de 1847, no *Jornal do Commercio*⁸⁹, a diretoria iniciou a publicação justificando os motivos que levaram o teatro a estar fechado. Segundo eles, precisaram “adotar medidas extraordinárias contra as pretensões dos artistas da orquestra”, que com salário em dia, não tinham motivo para reclamação. Informaram a demissão do diretor Benedito – culpando-o por prováveis desentendimentos entre administração e músicos –, bem como a contratação de Klier e uma orquestra.

1993. p. 68

⁸⁷ Ibidem. p. 69

⁸⁸ FREIRE, Vanda Bellard. Opus. Cit. p. 60

⁸⁹ *Jornal do Commercio*, 21 de agosto de 1847. Biblioteca Nacional.

IV Simpósio Internacional Música e Crítica
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
23-24 de novembro de 2020

Ainda que, provavelmente, não houvesse tempo hábil para relatar no periódico a reunião realizada entre o ministro da Justiça e os representantes dos músicos, realizada no dia anterior, interessante perceber, contudo, que a diretoria nem mesmo tocou no assunto do convite feito por ela ao ministro. Obviamente que, se a presença da autoridade havia sido omitida, também o fora a de Francisco Manuel da Silva, negociador convidado pela autoridade.

É muito provável que os artistas tenham tido acesso à publicação da diretoria antes mesmo de terem redigido o seu manifesto. A falta da presença do ministro no relato dos administradores certamente foi sentida, visto que a publicação feita a pedido dos músicos, no dia 23, teve como foco justamente o bom entendimento entre os músicos e o ministro Vergueiro, expondo à sociedade a realização da reunião, inclusive o conteúdo tratado, até então, em particular. Comunicaram ainda o acordo para a volta aos palcos – firmado entre eles e o ministro da Justiça – promovendo, dessa maneira, a proteção pública contra possíveis sanções. Os embates e motivos da greve não foram informados, porém firmou-se um compromisso futuro, entre artistas e sociedade, de serem esclarecidos os motivos da demissão em massa, e respondidos os insultos promovidos pela administração quando do fato. A publicação vinha assinada pela comissão dos músicos, a saber: Francisco da Motta, Augusto Baguét, José Martins Ferreira, Francisco Duarte Brachirense e João dos Reis Pereira.⁹⁰

Somente com a publicação dos músicos foi possível conhecer os membros da comissão. Em um levantamento feito nos periódicos da Biblioteca Nacional, foi possível perceber que todos eles tiveram, durante a carreira, algum tipo de ligação política fora do teatro. Francisco da Motta participou da Sociedade de Beneficência Musical como secretário⁹¹, sendo parte integrante da equipe que ajudou a fundar o Conservatório de Música⁹². Inclusive em cerimônia do próprio conservatório que Motta foi nomeado Cavaleiro da Imperial Ordem da Rosa, juntamente com Francisco Manoel da Silva, que recebeu a nomeação de Oficial da Imperial Ordem da Rosa⁹³.

Augusto Baguet ocupou os cargos de Fiscal da Sociedade de Música do Rio de Janeiro⁹⁴, Fiscal da Sociedade Musical de Beneficência⁹⁵, e Definidor da Irmandade Santa

⁹⁰ Diário do Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1847. Biblioteca Nacional.

⁹¹ Diário do Rio de Janeiro, 17 de janeiro de 1834. Biblioteca Nacional.

⁹² ANDRADE, Ayres de. *Opus. Cit.* p. 217.

⁹³ Novo e Completo Indice Chronologico da Historia do Brasil, 1857. Biblioteca Nacional p. 199

⁹⁴ Revista Theatral, 12 de fevereiro de 1860 e O Correio da Tarde, 4 de fevereiro de 1860. Biblioteca Nacional.

⁹⁵ Jornal do Commercio, 14 de janeiro de 1863. Biblioteca Nacional.

IV Simpósio Internacional Música e Crítica
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
23-24 de novembro de 2020

Cecília⁹⁶. José Martins Ferreira atuou, entre 1850⁹⁷ e 1857⁹⁸, como Tesoureiro da Sociedade de Música, tendo sido também nomeado Cavaleiro da Imperial Ordem da Rosa⁹⁹. Francisco Duarte Brachirense (ou Bracarense) ocupou os cargos de Definidor da Irmandade Santa Cecília¹⁰⁰ e Secretário da Sociedade de Música¹⁰¹. E por fim, João dos Reis Pereira foi candidato nas Eleições da Paroquia do Sacramento, em 1852, encarregadas pelo Partido Liberal¹⁰².

Finalizando os depoimentos, o terceiro e último, datado de 25 de agosto de 1847¹⁰³, ficou a cargo de Martins Penna. Colocando-se como “fiel historiador” dos acontecimentos do Teatro de São Pedro, decidiu dessa vez não opinar sobre os fatos acontecidos. Mesmo tendo publicado anteriormente os embates no teatro, decidiu fazer um resumo, desde o princípio das paralizações, para um melhor entendimento dos leitores.

Penna descreve os embates, citando a demissão de Benedito; o papel do dissidente Klier, que seduzido com muitas promessas, saiu sem sucesso a procura de novos músicos que substituíssem os antigos colegas; o pedido de ajuda da diretoria ao ministro da Justiça Nicolau dos Santos Vergueiro; a presença de Francisco Manuel da Silva, a pedido do ministro, com o objetivo de “aplanar esta dificuldade, convencendo aos professores da orquestra que de novo entrassem para o teatro”; o acordo feito entre músicos e o ministro; o envio do ofício do ministro da Justiça ao teatro, informando do teor do acordo; e finalmente a rejeição da diretoria ao acordo firmado entre músicos e ministro. Quanto às reflexões e julgamentos, deixou a cargo do público, para que julgassem “de que lado está a justiça, como bom juiz que é e deve ser nestas causas”.

Analisando as três publicações – da diretoria, dos músicos e de Martins Penna –,

⁹⁶ Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o Anno de 1864. Organizado e Redigido por Eduardo Laemmert. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1864. p. 379

⁹⁷ Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o Anno de 1850. Organizado e Redigido por Eduardo Laemmert. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1850. p. 99

⁹⁸ Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o Anno de 1857. Organizado e Redigido por Eduardo Laemmert. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1857. p. 385

⁹⁹ Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o Anno de 1861. Organizado e Redigido por Eduardo Laemmert. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1861. p. 157

¹⁰⁰ Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o Anno de 1864. Organizado e Redigido por Eduardo Laemmert. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1864. p. 379

¹⁰¹ Jornal do Commercio, 18 de setembro de 1844. Biblioteca Nacional.

¹⁰² Jornal do Commercio, 7 de novembro de 1852. Biblioteca Nacional.

¹⁰³ PENA, Martins. Opus. Cit. pp. 334-338

podemos perceber a utilização de três discursos distintos, objetivando a construção de narrativas particulares. No primeiro deles, houve um forte interesse da diretoria em se passar por vítima. No segundo, como resposta à publicação da diretoria, foram os músicos que dessa vez procuraram se apresentar como prejudicados no caso, além de se promoverem por meio da divulgação da reunião realizada com o ministro da Justiça. No terceiro, por fim, há uma tentativa, por parte de Penna, de se mostrar neutro e isento, dando ao público o poder de julgamento.

Fica evidente nesse jogo de narrativas o que José Alberto Salgado e Silva¹⁰⁴ pontua em relação a “descrição”, no sentido de que esta varia ao longo de um contínuo entre uma firme intenção de objetividade e uma grande presença de subjetividade. Tal conclusão engloba inclusive uma quarta narrativa, a saber, a do autor deste artigo, que utiliza do olhar pessoal, situado em uma sociedade carioca do século XXI, e condicionado às memórias e valores desta sociedade, como atentou Vanda Bellard Freire¹⁰⁵.

José Bernardino de Sá, presidente do Teatro S. Pedro, mesmo tendo convidado o ministro da Justiça para resolver o embate com os músicos, mostrou seu poderio ao ignorar completamente o acordo feito entre artistas e autoridade. Sendo assim, uma nova orquestra subiu ao palco, e em 31 de agosto de 1847, Martins Penna apresentou sua crítica sobre o novo conjunto. Segundo Penna, a orquestra era sofrível e, portanto, menos viável economicamente quando comparada ao grupo demitido que necessitava de menos ensaio. Quanto a plateia, as qualidades – ou defeitos – dos músicos não foram capazes de silenciar os “palmistas” do teatro, que aplaudiram efusivamente os novos artistas “como se formassem eles a primeira orquestra do mundo”.

Penna, como “fiel historiador” de todo esse imbróglio, aproveitou sua publicação para admoestar aos novos integrantes quanto da importância de não se envaidecerem pelas palmas:

Pedimos encarecidamente aos músicos da nova orquestra, pelas palmas de seus defuntos, que não se ensoberbeçam com estas demonstrações de aplausos; quando não, alguém, descobrindo-lhes o menor assomo de requisição ou de revolta, atira- os no meio da rua, e o mísero público terá por orquestra no imperial Teatro de São Pedro de Alcântara alguma música de barbeiros, ou pelo menos dois ou três realejos e marimbas.¹⁰⁶

¹⁰⁴ SILVA, José Alberto Salgado. Notas sobre descrição, diálogo e etnografia. *Música e Cultura*, v. 6, n. 1, 2011.

¹⁰⁵ FREIRE, Vanda Bellard. *Opus. Cit.* p. 15

¹⁰⁶ PENA, Martins. *Opus. Cit.* pp. 342 e 343.

Martins Penna finalizou seu folhetim enfatizando que o momento exigia cuidado. A diretoria queria mostrar energia (ou poder), e não estava ela “para graças”. Suas palavras, mais que admoestações a uma orquestra, evidenciaram um modelo de exploração e opressão. Ao subjugar a nova orquestra, subjugava-se toda uma classe. E na derrota dos músicos, repousava a vitória das relações capitalistas, como bem disse Leacock.¹⁰⁷

Bibliografia

ANDRADE, Ayres de. Francisco Manuel da Silva e seu tempo. Vol. I e II. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro. 1967.

AUGUSTO, Antônio J. A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846- 1914). Rio de Janeiro: Folha Seca, 2010.

BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

CLÉMENT, Catherine. A ópera; ou, A derrota das mulheres. Trad. Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. Entre o lundu, a ária e a aleluia: música, teatro e história nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846). Rio de Janeiro: Folha Seca, 2018.

_____. Teatro, tráfico negreiro e política no Rio de Janeiro imperial (1845-1858): os casos de Luiz Carlos Martins Penna e José Bernardino de Sá. *Artcultura*, v. 19, n. 34, 3 out. 2017.

ELIAS, Norbert. Mozart, sociologia de um gênio. Trad: Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

FREIRE, Vanda Bellard. Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

HOBBSAWM, Eric J. A era das revoluções, 1789-1848. Trad. Maria Tereza Teixeira e Marcos Penchel. 38ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

HOFFBAUER, Daniela. Nicolau Pereira dos Santos Vergueiro. MAPA Arquivo Nacional, 2017.

LEACOCK, Eleanor Burke. Myths of male dominance: collected articles on women cross-culturally. New York: Monthly Review Press, 1981.

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

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. Manifesto comunista. Trad. Álvaro Pina e Ivana Jinkings.

¹⁰⁷ LEACOCK, Eleanor Burke. Opus. Cit. p. 15

IV Simpósio Internacional Música e Crítica
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
23-24 de novembro de 2020

São Paulo: Boitempo, 2010.

MARX, Karl; O capital: crítica da economia política: livro terceiro: o processo global da produção capitalista. Trad. Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1986.

MENDES, Felipe Landim Ribeiro. Ibicaba revisitada outra vez: espaço, escravidão e trabalho livre no oeste paulista. In: Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, v. 25, n. 1, p. 301-357, 2017.

PENA, Martins. Folhetins: a semana lírica. Ministério de Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1965.

SANTOS, Fábio Alexandre dos. Rio Claro: uma cidade em transformação, 1850-1906. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002.

SILVA, José Alberto Salgado. Notas sobre descrição, diálogo e etnografia. Música e Cultura, v. 6, n. 1, 2011.

PERIÓDICOS

Almanaque Laemmert Correio Mercantil Correio da Victoria Diario do Rio de Janeiro Jornal do Commercio

Novo e Completo Indice Chronologico da Historia do Brasil, 1857. Biblioteca Nacional O Correio da Tarde

O Despertador. Diario Comercial, Politico, Scientifico e Litterario Revista Theatral

SITES

<http://www.seer.ufu.br> <http://legis.senado.leg.br> <https://www.justica.gov.br> <https://ihgb.org.br>
<http://mapa.an.gov.br>

Curriculum vitae

Elber Ramos cursa o Doutorado em Música (Musicologia) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Música (Musicologia) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2016), possui graduação em Música (Bacharelado em Trombone) pelo Conservatório Brasileiro de Música Centro Universitário (2006). Atualmente é músico da Fundação Orquestra Sinfônica Brasileira, professor de música da Associação Britânica de Educação (The British School), e músico da Orquestra de Solistas do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: Música, Identidade, Longo Século XIX e Nacionalismo.