



**COLEÇÃO THEREZA CHRISTINA MARIA NA  
BIBLIOTECA NACIONAL: ENSAIO CRÍTICO SOBRE  
UMA MODERNIDADE EM MÚSICA NOS  
PRIMÓRDIOS DO IMPÉRIO DO BRASIL NA  
PERSPECTIVA DE DUAS IMPERATRIZES**

*Beatriz Magalhães Castro*

*Universidade de Brasília*

*Pesquisador Bolsista,*

*Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*

---

## Sumário

Capítulo 1 – Império e espaço cortesão .....	7
Translatio imperii .....	7
Espaço cortesão e práticas musicais .....	13
Capítulo 2 – Contextos musicais .....	17
Música na Europa aos finais do Século XVIII .....	17
A Música Instrumental.....	17
A partitura musical como produto: colecionismo, amadorismo e espaços para sua execução .....	18
Capítulo 3 –Duas Imperatrizes, Uma Coleção.....	22
CAROLINE JOSEPHA LEOPOLDINE FRANZISKA FERDINANDA VON HABSBURG-LOTHRINGEN .....	22
Uma Habsburgo nos trópicos .....	23
Leopoldina no contexto histórico e geo-político do Brasil .....	24
TERESA CRISTINA MARIA GIUSEPPA GASPARE BALTASSARE MELCHIORE GENNARA FRANCESCA DE PADOVA DONATA BONOSA ANDREA D'AVELINO RITA LUITGARDA GELTRUDA VENANCIA TADDEA SPIRIDIONE ROCCA MATILDE .....	25
Uma Coleção chamada Thereza Christina Maria.....	28
A música da coleção .....	29
BIBLIOGRAFIA .....	33

# COLEÇÃO THEREZA CHRISTINA MARIA NA BIBLIOTECA NACIONAL: ENSAIO CRÍTICO SOBRE UMA MODERNIDADE EM MÚSICA NOS PRIMÓRDIOS DO IMPÉRIO DO BRASIL NA PERSPECTIVA DE DUAS IMPERATRIZES

---

*Beatriz Magalhães Castro*

*Universidade de Brasília*

*Pesquisador Bolsista Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*

SE DARCY RIBEIRO VEIO A POSTULAR O BRASIL como problema, os problemas do Brasil não poderiam de igual forma ser abordados de forma simplista e, muito menos, refletir visões historiográficas parciais. Como principal desafio de um projeto de investigação sobre a coleção musical da dita Coleção Thereza Christina Maria (CTCM) da Biblioteca Nacional do Brasil, e como todo desafio musicológico que se proponha adentrar os meandros inter- e transdisciplinares, se buscou compreender e revelar que forma ou formas um dado objeto musical participou ou contribuiu num processo histórico, ou ainda, de forma ainda mais sucinta, de que forma uma prática musical fez e veio a constituir um texto social no contexto do Brasil Império. As possibilidades hermenêuticas que se abrem a tais perspectivas não serão limitadas; fará parte deste desafio eleger criteriosamente quais caminhos se querará percorrer e por que.

Em meu percurso na musicologia, mas em especial neste percurso na musicologia no Brasil, encontrei percepções e formas de lidar com objetos musicais bastante distintas daquelas experienciadas em trabalhos musicológicos diversos, o que impôs uma reflexão sobre a amplitude e a relevância do estudo ao qual me proponha. Neste sentido, o desafio surgiu já de forma seminal, quase ontológica, pelo simples fato de tentar estudar algo fora do padrão, qual seja a prática da música instrumental no Brasil anterior aos finais do século XIX, propondo enquanto objeto de estudo aquilo que normalmente havia sido (e em alguma medida ainda o é) sistematicamente descartado dos estudos musicológicos no Brasil, por se acreditar inexistente, especialmente na forma supostamente autoral, de uma produção “autóctone”, “nacional”, o que em si já reflete uma perspectiva, *ça va sans dire*, republicana imbuída de cortes epistêmicos culturais com um passado não muito (aliás, nada) distante.

Este “esquecimento” sobre a prática da música instrumental, e/ou duma prática distanciada da música de igreja, litúrgica e funcional, que doutra forma encontrava-se perfeitamente instalada e desenvolvida nos

demais países europeus com figuras como Haydn e Mozart, nos remeteu de igual forma a refletir sobre esta construção identitária contextualizada num processo civilizador no plano das mentalidades nacionais, que acabou por amputar a possibilidade de uma nova perspectiva, especialmente no contexto das possibilidades que se abriram na era pós-estruturalista, ou mesmo aquelas propostas pela *nouvelle histoire*. Tal episteme encontra-se assim enquistada em vários planos do conhecimento, de um lado impedindo o seu desdobramento, mesmo que, por outro lado, esta mesma episteme possa por sua vez servir como plano de fundo para a compreensão seja do objeto, seja das formas propostas pela musicologia para o seu projeto de conhecimento, como ainda das formas pelas quais esta episteme terá estruturado este mesmo contexto.

Não se proporia aqui uma ruptura, mas sim um alargamento, alargamento este necessário sem o qual objetos como o proposto ficariam “de fora” dos estudos sistemáticos, não só com prejuízo ao próprio objeto, como também ao conhecimento aprofundado dos seus mecanismos a partir, parafraseando Elias (1939/1990:18), das ações [ou objetos] [aparentemente] isoladas, que “apesar disso dão origem a instituições e formações que nem foram pretendidas nem planejadas por qualquer indivíduo singular na forma que concretamente assumem”.

Não se proporia, ainda, uma análise da sociogênese deste processo, mas torna-se relevante elucidar alguns pontos para a sua compreensão, especialmente no que tange a música enquanto “costume”, hábito, prática social, elemento socializante e socializador, formador e de alguma forma inserido num processo civilizador, aportado nos trópicos, e justaposto a um contexto local.

A coleção assume ainda posição merecedora de aprofundamento, ao evidenciarmos a sua associação a duas figuras femininas no contexto do Império do Brasil: a Imperatriz Leopoldina (1797-1826) e a Imperatriz Thereza Christina Maria (1822-1889), consortes dos nossos dois Pedros, I<sup>o</sup> e II<sup>o</sup> respectivamente, trasladadoras de duas perspectivas culturais, quais sejam, dos Habsburgos e Bourbons, sobre (embora mais precisamente sob) um pano de fundo Bragantino.

Apoiar-nos-emos ainda sobre Hall na análise dos processos identitários na perspectiva histórico-comparativa do repertório trazido e/ou colecionado por estas personagens, no que representam mudanças desta prática musical, seja no nível de escolhas e gostos pessoais sem esquecer as origens de ambas, seja no que remetem a contextos e mentalidades mais amplas enquanto sujeitos do iluminismo vs. sujeitos sociológicos, e a reflexões sobre o que hoje poderíamos inferir sobre o sujeito pós-moderno.

Identificamos inicialmente duas questões gerais em nossa temática interligadas à emblemática instalação da corte Portuguesa no Brasil e logo de um Império (Português no) Brasil, e a prática musical cortesã, as quais discutiremos a seguir.

O que se propõe aqui é reconhecer que a Coleção não constitui apenas isto, um conjunto mais ou menos solto de partituras musicais, livros, iconografia, etc. mas um legado de culturas e práticas justapostas a um terceiro contexto, o Brasileiro, no qual deverão interagir e o que isto representa mais uma vez, como

uma realidade de justa- e contraposição, hibridismo, sincretismo, e outros aspectos tão peculiares à cultura brasileira.

## Capítulo 1 – Império e espaço cortesão

### *Translatio imperii*

A NECESSIDADE DE EXPLORAR O CONCEITO “Império” surge como forma de compreensão das tensões e soluções, no que tangem questões políticas, territoriais e religiosas, numa mobilidade e/ou sucessão de fatos que levam não só a trasladação da corte Portuguesa ao Brasil como também das posteriores alianças, ajustes, coalizões, convenções, e toda sorte de preitos e tratados que têm como objetivo manter uma unificação territorial autocrática, expressa na máxima de “Um Deus, Um Rei”, mesmo que esta inclua territórios diversos nos trópicos.

O conceito de *translatio imperii* passa a existir na idade média para descrever a história como uma sucessão linear de transferências do *imperium* como poder supremo concentrado numa série de governantes únicos ou imperadores. Enquanto visão alegórica dos “quatro impérios” no sonho<sup>1</sup> do Babilônio Nabucodonosor, a ideia é apresentada no segundo capítulo do livro de profecias de Daniel (Velho Testamento)<sup>2</sup> originando-se na escatologia judaica durante a era helenística. Daniel<sup>3</sup> considerou como os quatro impérios a Babilônia, Pérsia, Grécia e Roma, com a subsequente divisão do Império Romano em Roma Ocidental e Roma Oriental enquanto estágio final antes do fim do mundo.

---

1

<sup>1</sup> De acordo com a Bíblia, Nabucodonosor, rei da Babilônia (604-562 a.C.), queria que os sábios lhe revelassem o sonho que tivera e a sua interpretação. O sonho envolvia uma enorme estátua com cabeça de ouro, peito e braços de prata, ventre e ancas de bronze, pernas de ferro e pés de barro, à qual uma grande pedra, que se desprende da montanha, trituroou os pés, fazendo tudo em pedaços. Foi o profeta Daniel que lho revelou e decifrou, mostrando-lhe que o nascimento e a queda de impérios acontecem pela vontade de Deus, embora pareça dos homens essa missão. Diz Daniel (2:37-44): "Tu que és o rei dos reis, a quem o Deus dos céus deu a realeza, o poder, a força e a glória; a quem entregou o domínio, onde quer que eles habitem, sobre os homens, os animais terrestres e as aves do céu, tu é que és a cabeça de ouro. Depois de ti surgirá um outro reino, menor que o teu; depois um terceiro reino, o de bronze, que dominará sobre toda a terra. Um quarto reino será forte como o ferro" e, mais à frente, "No tempo destes reis, o Deus dos céus fará aparecer um reino que jamais será destruído e cuja soberania nunca passará a outro povo". Daniel profetizou que depois da grandiosidade do império da Babilônia, sucederiam outros, que de acordo com as interpretações mais correntes são o Medo-Persa, o da Grécia e o de Roma, sendo o Quinto Império universal.

2

<sup>2</sup> Quando ouvirdes o som da buzina, da flauta, da harpa, da sambuca, do saltério, da gaita de foles, e de toda a espécie de música, prostrar-vos-eis, e adorareis a estátua de ouro que o rei Nabucodonosor tem levantado. Daniel 3:5.

3

<sup>3</sup> Daniel interpreta o sonho de Nabucodonosor no sentido de que seu próprio império "de ouro" seria seguido por mais três impérios, prata, bronze e ferro, respectivamente, seguido de um Império dividido parcialmente do "ferro" e parcialmente da "argila", conduzindo até ao fim dos tempos.

Posteriormente, de forma a legitimar a sucessão Romana e o poder Imperial no contexto medieval Europeu Centro-Occidental (principalmente na Alemanha, França e Inglaterra), autores medievais atuantes nestas regiões buscaram expressar o conceito numa sucessão que concedesse o poder ao monarca governante da sua própria região. Assim, o germano-austriaco Otto Von Freising (c. 1112-1158) propôs uma sucessão entre Roma, Bizâncio, Francos, Longobardos e Alemães (o “Sacro Império Romano”); o francês Chrétien de Troyes (c. 1135–c. 1191), entre a Grécia, Roma e França; e o inglês Richard de Bury (1287-1345), entre Atenas, Roma, Paris e Inglaterra.

Outra forma de ligação sugerida por autores medievais e renascentistas foi pela via genealógica, vinculando uma família governante a um herói grego ou troiano, modelada a partir de Virgílio na identificação de Enéias (herói troiano) como fundador mítico da cidade de Roma na sua Eneida. Dando continuidade a esta tradição, os autores anglo-normandos do século XII Geoffrey de Monmouth (na sua *Historia Regum Britanniae*) e Wace (no seu *Brut*) vincularam a Fundação da Grã-Bretanha à chegada de Brutus de Tróia, filho de Enéias. De forma semelhante, o autor renascentista francês Jean Lemaire de Belges (*Les Illustrations de Gaule et Singularités de Troie*) vinculou a Fundação da Gália Celta à chegada do Troiano “Francus” (i.e., Astianaxo), o filho de Heitor, e da Alemanha Celta à chegada de “Bavo”, o primo de Príamo, estabelecendo uma genealogia nobre para Pepino e logo Carlos Magno.

Segundo Le Goff, o conceito é tipicamente medieval: pela ideia da linearidade do tempo e da história, negligenciado a evolução simultânea em outras partes do mundo (de nenhuma importância para os europeus medievais), e por não separar a história divina da história do poder mundano, considerados como parte do mesmo *continuum*, e como a sua “realidade”.

Tais mecanismos de construção do imaginário nacional não foram e nem eram estranhos ao mundo lusitano. *Mutatis mutandis*, foi um sonho profético de D. Afonso Henriques ocorrido na noite que antecedeu a Batalha de Ourique (25.07.1139), que profetizou a derrota dos cinco reis Mouros, cujo simbolismo foi, por sua vez, trasladado ao brasão de armas de Portugal (Fig. 1), representados pelos cinco escudetes, cada qual com cinco besantes. A lenda narra que o soberano português teve uma visão de Jesus Cristo e dos anjos, garantindo-lhe a vitória no combate<sup>4</sup>. Embora somente no século XIV esta batalha veio a denotar a ideia de um “milagre”, Ourique passa a servir como justificativa política na constituição e independência do Reino de Portugal pela intervenção pessoal de Deus como prova da existência de um Portugal independente e, portanto, eterno.

<sup>4</sup> Contudo, esse pormenor foi interposto mais tarde na narrativa, sendo praticamente decalcado da narrativa da Batalha da Ponte Mílvio, opondo Maxêncio a Constantino o Grande, segundo a qual Deus teria aparecido a este último dizendo IN HOC SIGNO VINCES (latim, «Com este sinal vencerás!»).

Já no século XVI, com a expansão marítima Portuguesa e Espanhola, a possibilidade de um Império Ibérico unificado entre Portugal e Espanha passa a ser considerada, até pelos laços matrimoniais já existentes entre os ditos Habsburgos de Espanha e a Casa de Avis<sup>5</sup>. Contudo, dadas as resistências a tal unificação e ainda aos crescentes percalços e fracassos na liderança da Dinastia de Avis em Portugal, seguidos pelos 60 anos do domínio Espanhol Filipino (1580-1640) como um dos resultados da crise de sucessão de 1580, a predestinação como sucessor a Roma só veio a delinear-se no imaginário nacional Português durante o século XVII, quando do sucesso da retomada de Portugal aos Felipes, pela Dinastia dos Bragança<sup>6</sup>. A construção do Sebastianismo, como alegoria voltada ao resgate de D. Sebastião (o último Avis), encerra a possibilidade que ao Império Português estivesse prenotada a sucessão ao dito Quinto Império, dando continuidade ao sonho de Nabucodonosor e dignitário ao exercício do comando unificado do poder.

Em conformidade com a proposta dos autores medievais já mencionados como Freising, Troyes e Bury, e aderindo ainda ao Sebastianismo do século XVII, o Padre António Vieira (1608 – 1697) desenvolve na sua *História do Futuro* (1664) o mito do Quinto Império ao considerar que aos quatro grandes impérios - liderados por Nabucodonosor (Babilônia), Ciro (Persa), Péricles (Grécia) e César (Roma), sucederia o Império Universal Cristão, o Quinto Império, liderado pelo então Rei de Portugal, D. João IV. Este, por sua vez, viria a ser o primeiro dos Bragança a reinar, acumulando ainda a responsabilidade de repor a dignidade nacional após os 60 anos de domínio Espanhol, ocorrido no interstício entre o reino da Casa de Avis e aquela dos Bragança.

Vieira, no Livro 2, Capítulo 2 de *História do Futuro*, após digressionar sobre o Império Romano, a ascensão de Carlos Magno como imperador do Ocidente e a constituição do Sacro Império Romano, afirma:

Em respeito pois e suposição destes quatro impérios, chamamos Império Quinto ao novo e futuro que mostrará o discurso desta nossa História; o qual se há-de seguir ao Império Romano na mesma forma de sucessão em que o Romano se seguiu ao Grego, o Grego ao Persa e o Persa ao Assírio.

(...)

Tudo o que até aqui fica dito são suposições certas e sem dúvida, tiradas de diferentes lugares do Texto Sagrado, que vão citadas, à margem, e o não pusemos

---

5

<sup>5</sup> Oriunda da Ordem de São Bento de Avis, inicialmente chamada de Milícia de Évora ou Freires de Évora, foi uma ordem religiosa militar de cavaleiros portugueses, que assume o poder no final da crise de 1383-1385, quando o Mestre da Ordem de Avis, D. João, filho natural de el-rei D. Pedro I, foi aclamado Rei nas Cortes de Coimbra.

6

<sup>6</sup> D. João IV de Portugal e II de Bragança (Vila Viçosa, 19 de Março de 1604 — 6 de Novembro de 1656) foi o vigésimo primeiro Rei de Portugal, e o primeiro da quarta dinastia, fundador da dinastia de Bragança. Por via paterna era trineto do rei Manuel I de Portugal, através da duquesa D. Catarina, infanta de Portugal, sua avó paterna. Era filho de Teodósio II, sétimo duque de Bragança e da duquesa D. Ana de Velasco y Girón, nobre da corte espanhola e filha de Juan Fernández de Velasco, 4.º Duque de Frias, com a duquesa Maria de Téllez-Girón. A Dinastia de Bragança (ou Brigantina), também conhecida como Sereníssima Casa de Bragança, foi a Quarta Dinastia de reis portugueses, que reinou em Portugal entre 1640 e 1910, tendo sido também a soberana, por trezentos anos, do Império ultramarino de Portugal. Deve o seu nome ao fato de os seus chefes familiares deterem, como título nobiliárquico principal, o de duque de Bragança. Foi também a dinastia que reinou no Império do Brasil entre 1822 e 1889.

no corpo da história por não embarçar o desenho dela. Autores que dizem o mesmo, posto que em matéria tão averiguada e sem controvérsia não são necessários autores, alegaremos nos capítulos seguintes; o que resta e importa mostrar é que haja de haver sem dúvida este novo e prometido Império a que chamamos Quinto. E assim o faremos agora, com toda a demonstração e certeza, porque esta é a base e fundamento de toda a nossa História e assunto particular deste I Livro”.

(...)

Já dissemos que os futuros livros ou contingentes (qual é o Império que prometemos) só são manifestos a Deus e a quem os quer revelar. E assim, para fundarmos bem a esperança deste grande futuro, devemos recorrer principalmente aos que a Fé nos ensina que foram verdadeiros profetas, entre os quais, como também deixamos dito, tem o primeiro lugar Daniel, não pelo espírito de profecia que foi tão superiormente ilustrado, mas porque o fez Deus particular profeta dos reinos e das monarquias. Será pois a primeira pedra deste edifício uma grande profecia de Daniel.

Justifica esta sua versão da História como forma de oferecer à natureza humana (e a Portugal) uma visão de futuro ao revelar informações ocultas a partir de fontes Divinas (Deus, “fonte de toda sabedoria”), justificado ainda pelo neoplatonismo vigente:

Declara-se a primeira parte do título desta História, e quão própria é da curiosidade humana a sua matéria. Nenhuma cousa se pode prometer à natureza humana mais conforme ao seu maior apetite, nem mais superior a toda a sua capacidade, que a notícia dos tempos e sucessos futuros; e isto é o que oferece a Portugal, à Europa e ao Mundo esta nova e nunca vista história. As outras histórias contam as cousas passadas, esta promete dizer as que estão por vir; as outras trazem à memória aqueles sucessos públicos que viu o Mundo; esta intenta manifestar ao Mundo aqueles segredos ocultos e escuríssimos que não chega a penetrar o entendimento. Levanta-se este assunto sobre toda a esfera da capacidade humana, porque Deus, que é a fonte de toda a sabedoria, posto que repartiu os tesouros dela tão liberalmente com os homens, e muito mais com o primeiro, sempre reservou para si a ciência dos futuros, como regalia própria da divindade.

(...)

A ciência dos futuros — disse Platão — é a que distingue os deuses dos homens, e daqui lhes veio sem dúvida aquele antiquíssimo apetite de serem como deuses. Aos primeiros homens, a quem Deus tinha infundido todas as ciências, nenhuma lhes faltava senão a dos futuros, e esta lhes prometeu o Demônio com a divindade, quando lhes disse: *Eritis sicut Dii, scientes bonum et malum*. Mas ainda que experimentaram o engano, não perderam o apetite. Esta foi a herança que nos ficou do Paraíso, este o fruto daquela árvore fatal, bem vedado e mal apetecido, mas por isso mais apetecido, porque vedado.

Tal concepção acompanhará o imaginário Português até já bem avançado o século XIX. Fernando Pessoa revendo o mito de Nabucodonosor no prefácio de *O Quinto Império*<sup>7</sup> (in: GOMES, 1934), expressa as características diferenciadoras deste Império, de caráter civilizacional e conotação espiritual, para além dos aspectos materiais dos anteriores:

A esperança do Quinto Império, tal qual em Portugal a sonhamos e concebemos, não se ajusta, por natureza, ao que a tradição figura como o sentido da interpretação dada por Daniel ao sonho de Nabucodonosor. Nessa figuração tradicional, é este o seguimento dos Impérios: o Primeiro é o da Babilónia, o Segundo o Medo-Persa, o Terceiro o da Grécia e o Quarto o de Roma, ficando o Quinto, como sempre, duvidoso. Nesse esquema, porém, que é de impérios materiais, o último é plausivelmente entendido como sendo o Império de Inglaterra. Desse modo se interpreta naquele país; e creio que, nesse nível, se interpreta bem. Não é assim no esquema português. Esse, sendo espiritual, em vez de partir, como naquela tradição, do Império material de Babilónia, parte, antes, com a civilização que vivemos, do Império espiritual da Grécia, origem do que espiritualmente somos. E, sendo esse o Primeiro Império, o Segundo é o de Roma. O Terceiro o da Cristandade, e o Quarto o da Europa? isto é, da Europa laica de depois da Renascença. Aqui o *Quinto Império* terá de ser outro que o inglês, porque terá de ser de outra ordem. Nós o atribuímos a Portugal, para quem o esperamos. (PESSOA, Prefácio; in GOMES, 1934)

Como veio a afirmar ainda Pessoa, “o mar com fim será grego ou romano; o mar sem fim é português”. O mar como fronteira conquistada, e Portugal como identidade e liderança a ser cumprida, fizeram parte das considerações estratégicas de um país que, até por questões geográficas, se consolida voltado e dependente do mar e das suas benesses.

Assim sendo, a necessidade de se incluir e reconhecer o papel de Portugal num espaço geopolítico Europeu levou autores a procurarem validar o seu valor e o seu destino. Mas como sublinhado, a vocação de Portugal enquanto Quinto Império se origina enquanto proposta contemporânea à consolidação da Dinastia dos Bragança, tanto como sucessora à Dinastia de Avis quanto resgatadora de uma identidade e dignidade nacionais. Considerando-se assim o período a partir do reinado de D. João IV e os reinados Brigantinos subsequentes, coube a D. João VI confrontar a questão de trasladar ou não o Império Português, no contexto da sobrevivência deste Império face às consequências, ramificações históricas e às exigências liberalistas e posteriormente republicanas que surgem seja a partir de 1820, seja nos finais do século XIX, tanto no Brasil como em Portugal.

Por outro lado, já ao ultrapassarmos a esfera simplesmente simbólica, num Portugal constituído e praticamente possuidor das suas fronteiras desde 1140, a ideia do traslado da corte Portuguesa ao Brasil em

1807 assume conotações e denotações adicionais e diferenciadas à forma mais comumente retratada enquanto “fuga”, “refúgio”, fruto da pressão Bonapartista. Contudo Oliveira Lima já afirmava, após suas considerações introdutórias sobre a situação de Portugal em 1808, que “Por isso, é muito mais justo considerar a trasladação da Corte para o Rio de Janeiro como uma inteligente e feliz manobra política do que como uma deserção covarde.” (LIMA, 2006:43)

A ideia deste traslado, seja de forma estratégica seja como cumprimento do sonho de Nabucodonosor, subsistia desde o século XVI numa proposta do donatário Martim Afonso de Souza (1490/1500-1571) a D. João III (1502-1557) sobre as vantagens de se transferir a Corte para a Colônia, já que “doidice seria viver um rei na dependência de seus vizinhos, podendo ser monarca de outro maior mundo”.

D. João IV considerou a hipótese do traslado ao Brasil especialmente no caso de sua morte com a vinda de sua viúva e filhos, em documento encontrado em seus papéis pessoais. D. João V foi aconselhado por D. Luis da Cunha sobre a conveniência de sua mudança para o Brasil, enquanto o Marquês de Pombal, na época do terremoto de Lisboa, e em 1762, e quando da ameaça da invasão espanhola, chega a fazer preparativos para a vinda de D. José I e a família real (NORTON, 1938:18). Em 1801, o 3º Marquês de Alorna, em documento encaminhado ao Príncipe Regente D. João, defendeu a transmigração da Corte para o que chamou de “Grande Império”. Em 1803 já ficava evidente a impossibilidade de manutenção da neutralidade portuguesa diante dos propósitos expansionistas de Napoleão Bonaparte. Nessa oportunidade, D. Rodrigo de Sousa Coutinho, futuro Conde de Linhares, dirige-se a D. João no sentido de transferir para o Brasil a sede da monarquia portuguesa.

No caso Português, este traslado atendia a expectativas comerciais e geopolíticas de forma a consolidar um poderio português na América (Novo Mundo) como também estabelecer a possibilidade de ocupação de um território bastante mais alargado daquele ocupado por Portugal na Europa. Encrustado abaixo dos maciços antigos, e o sendo ainda hoje, o mar foi e é sua maior fronteira e principal desafio, assim como arma estratégica numa afirmação geopolítica portuguesa.

É importante ainda afirmar que tal consecução se dá no contexto de afirmação da Dinastia Brigantina, com sucessora daquelas de Borgonha (ou Afonsina) e Avis, quando a consolidação de um Império Cristão unificado, agora estava não mais sob a ameaça do mundo Islâmico, mas das revoltas Luteranas em parte da Europa.

Assim, se houvera sido possível a D. João VI conhecer o pensamento de Pessoa, a quadra abaixo, retirada de *O Infante* (PESSOA, 1934, *A Mensagem*) poderia ter também servido de mote ao traslado da corte ao Brasil, seja na sua objetivação de um Quinto Império, seja na salvaguarda da possibilidade de cumprir-se Portugal.

Quem te sagrou creou-te portuguez.  
Do mar e nós em ti nos deu signal.

Cumpriu-se o Mar, e o Império se desfez.  
Senhor, falta cumprir-se Portugal!  
(Pessoa, O Infante, in: A Mensagem, 1934)

Como apontado, se o conceito “Império” colabora aqui na compreensão dos sentidos dados aos fatos que levam não só a trasladação da corte Portuguesa ao Brasil como das posteriores alianças e negociações no sentido de uma unificação territorial autocrática Ocidental Cristã, tais conjunturas se encontram nos caminhos e percursos que permitiram, por exemplo, a presença de uma Coleção musical - como a dita “Thereza Christina Maria”, no Brasil, em especial pelos elos e propósitos constituídos entre Braganças e Habsburgos, e posteriormente entre estes e o ramo Italiano dos Bourbons. E, por fim, a inserção desta conjuntura nos contextos mais amplos de instalação de um Império no Brasil.

Neste sentido, não se poderia deixar de considerar os aspectos e motivações que vieram a unir então os Bragança aos Habsburgos, para melhor compreender o contexto geopolítico no que se refere o dito “Heiliges Römisches Reich” – o *Sacrum Romanum Imperium*, cuja linhagem inicia-se com Otto o Grande em 962, e finda com o último imperador Francisco II (1792-1806)<sup>8</sup> - precisamente o pai da futura Imperatriz Leopoldina, e que veio a ser obrigado abdicar e dissolver o Império em 1806 por ocasião das Guerras Napoleônicas.

O conceito de um “Sacro Império Romano”, que Voltaire em *Essai sur l'histoire generale et sur les moeurs et l'esprit des nations* de 1756 já considerava uma “aglomeração que foi chamada e a que ainda se chama o Sacro Império Romano Germânico, [que] não foi Sacro, nem Romano, nem um Império”, surge durante a Idade Média pela necessidade de pospor-se uma identidade para o quarto Império, não somente de forma a resgatar o vigor simbólico da profecia de Nabucodonosor, mas também como forma de eliminar a necessidade de reconhecer o Império Bizantino (ou Romano do Oriente) como governante legítimo do mundo Cristão então consolidado. Embora o Império Romano do Ocidente fosse o resultado do esforço de unificação pelos Carolíngios, atingindo seu auge em Carlos Magno<sup>9</sup>, chegando inclusive a considerá-lo como o primeiro Sacro Imperador Romano, o HRR surge como uma continuação do quarto e último império e ainda como uma imagem sucessória adequada para o Império Romano do Oriente. Geograficamente correspondem às terras da parte Oriental ou Germânica do Império Carolíngio, constituída pela então Austrásia (atual Alemanha e partes da Áustria e norte da Itália), em contraposição à parte Ocidental deste Império, constituída pela Borgonha e então Nêustria (atual França). Como tal, darão identidade ao que

---

8

<sup>8</sup> 12 February 1768 – 2 March 1835.

9

<sup>9</sup> Coroado em 25 de Dezembro de 800.

depois será identificado como o mundo Germânico, hoje as atuais Alemanha, Áustria, partes da Hungria, Tchecoslováquia e Polônia.

Contudo, será a consolidação das práticas musicais no espaço cortesão no âmbito Europeu, acompanhando ainda ambições no exercício do poder, que darão testemunho sobre o aporte, o significado e a forma pela qual tais práticas se desenvolverão mesmo que no âmbito dos novos contextos transladados.

## **Espaço cortesão e práticas musicais**

Na compreensão da constituição e de uma relevância da existência física da coleção musical em questão, primeiro consideraremos a importância da prática musical nos espaços cortesãos que antecede a “vinda” ou “chegada” da corte no Brasil e o que esta veio a representar no imaginário nacional em gesta.

Ocupando espaços sociais da vida cortesã desde principalmente o século XV, a prática musical passa a corroborar nos processos da crescente teatralização da sociedade na qual comportamentos polidos ou civilizados demarcam os limites entre a *civilité* e a barbárie, dicotomia que iria prosseguir de alguma forma - e em mais de um nível - nos embates da chegada da corte no Rio de Janeiro.

No relato do *maître d’hotel* Olivier De La Marche (ca.1471-92), a música ocupa de modo ubíquo este espaço social, no qual os hábitos, costumes e práticas cortesãs se desenvolvem em meio a representações cujas temáticas digressionam seja sobre as ameaças à cristandade nos movimentos cruzadistas do século XV, seja sobre rivaldades entre senhores na expansão dos seus domínios feudais.

O salão onde foi realizado o banquete era grande e maravilhosamente ornado com uma tapeçaria ilustrando a vida da Hercules... Nesta sala haviam três mesas cobertas, uma de tamanho médio, outra grande e outra pequena. Sobre a mesa de porte médio havia uma igreja habilmente feita com transepto e janelas, na qual havia quatro cantores e um toque de sino. ... A segunda mesa, que era a maior, tinha nela (conspicuamente) uma pastelaria na qual havia vinte e oito pessoas vivas, tocando à sua vez vários instrumentos. ...A terceira mesa, menor do que as outras, tinha uma maravilhosa floresta, como uma floresta da Índia, em que havia muitas bestas estranhas e estranhamente feitas que se moviam sózinhas como se estivessem vivas...

Quando todo mundo estava sentado, na forma descrita, a campainha tocou muito alto na Igreja da mesa principal (era o primeiro prato naquela mesa). Depois que o sino parou de tocar, três crianças pequenas e um tenor cantaram uma chanson muito doce. E quando eles tinham terminado, na pastelaria (o primeiro prato sobre a longa mesa, tal como referido acima) um pastor tocou uma gaita de foles de forma muito inovadora. Logo após um momento depois veio pela entrada para a sala um cavalo marchando para trás, ricamente coberto com seda vermelha. Sobre este havia dois trompetistas sentados de costas um para o outro sem sela. Eles estavam vestidos em mantos de seda cinza e preta, com chapéus e máscaras; e eles conduziam o cavalo de trás para a frente sobre o comprimento da sala, ao mesmo tempo tocando uma fanfarra em suas trombetas. Para ajudar nesta ação haviam dezesseis cavaleiros vestidos como cavaleiros.

Quando isso terminou um órgão foi tocado na Igreja e uma corneta alemã soou, muito estranhamente, na pastelaria. Em seguida, um duende entrou no

saguão, um monstro muito desfigurado com as pernas cabeludas e pés e garras longas de um grifo, da cintura para baixo, e a forma de um homem, da cintura para cima. ...Quando o duende já havia partido, aqueles na Igreja cantaram e na pastelaria tocou-se uma charamela com outro instrumento; e um pouco mais tarde quatro trompetes soaram uma fanfarra alegre e muito alta. As trombetas estavam atrás de uma cortina verde pendurada sobre um grande pedestal em uma das extremidades do salão. Quando a fanfarra terminou a cortina de repente foi levantada e uma pessoa no papel de Jasão, fortemente armado, foi espiada no pedestal. ... Depois desta representação [sobre Jasão], órgãos na Igreja executaram um moteto, e depois deles três doces vozes na pastelaria cantaram uma longa chanson chamada "Proteção da minha vida".<sup>10</sup> (...) (De La Marche, *Mémoire de sur la maison de Bourgogne*, ca.1471-92; apud Strunk 1998:313-314.)

Finalizando ainda,

Quando vi esta cena (ou seja, da Igreja Mãe), e um castelo nas costas de uma besta tão estranha, eu me perguntava se eu poderia compreender o que tudo aquilo significava. Eu acho que deve ser entendido desta maneira: a Besta, extremamente diferente e estranha a nós, ao conduzir para longe a senhora significa que ela luta contra muitas grandes adversidades; nisto ela desempenha o papel de Constantinopla, cujas adversidades conhecemos bem. Seu castelo significa a Fé. Além disso, o gigante armado que a conduz dá-nos a entender que ela teme os braços dos Turcos que a caçam e procuram destruí-la.<sup>11</sup> (De La Marche, *Mémoire de sur la maison de Bourgogne*, ca.1471-92; apud Strunk 1998:316.)

Tais costumes e práticas são ainda relatados por Baldassare Castiglione no paradigmático *Il Libro dei Corteggiano* (1528), onde a prática musical recomendada ao cortesão é justificada pelos antecedentes

---

10

<sup>10</sup> The hall where the banquet was held was large and beautifully hung with a tapestry depicting the life of Hercules . ...In this hall were three covered tables, one medium-sized, another large, and another small. On the medium sized table there was a skillfully made church with transept and windows, in which there were four singers and a ringing bell. ...The second table, which was the largest, had on it (most conspicuously) a pastry in which there were twenty-eight living persons playing in tum various instruments: ...The third table, smaller than the others, had on it a marvelous forest, like a forest of India, in which there were many strange and strangely made beasts that moved by themselves as if alive ....When everyone was seated, in the manner described, a bell rang very loudly in the church on the principal table (it was the first course on that table). After the bell had stopped ringing, three little children and a tenor sang a very sweet chanson. And when they had finished, in the pastry (the first course on the long table, as noted above) a shepherd played a bagpipe in a very novel fashion. Hardly a moment after that there came in through the entrance to the room a horse walking backwards, richly covered with red silk. On it were two trumpeters seated back to back without a saddle. They were dressed in mantles of gray and black silk, with hats and masks; and they led the horse backwards up and down the length of the room, all the while playing a fanfare on their trumpets To help in this action there were sixteen knights dressed as stablehands. When this was finished an organ was played in the church and a German cornett was played, very strangely, in the pastq Then a goblin entered the hall a greatly disfigured monster with the hairy legs and feet and long talons of , griffin from the waist down and the form of a man above the waist. ... Where the goblin had departed, those in the church sang and in the pastry were played a shawm with another instrument; and a bit later four trumpets sounded a joyous and very loud fanfare. The trumpets were behind a green curtain hung over a large pedestal at one end of the hall. When the fanfare ended the curtain was suddenly drawn and a person playing the role of Jason, heavily armed, was spied on the pedestal. After this mystery play [of Jason], organs in the church played a motet, and after them three sweet voices in the pastry sang a long chanson called "Sauvegarde de ma vie."

11

<sup>11</sup> When I saw this action (that is, of Mother Church), and a castle on the back of so strange a beast, I wondered whether I could fathom what it all meant. I think it must be understood this way: The beast, exceedingly different and strange to us, in leading the lady away signifies that she struggles against many great adversities; in this she plays the role of Constantinople, whose adversities we know well. Her castle signifies Faith. In addition, the armed giant leading her gives us to understand that she fears the arms of the Turks who hunt her and seek to destroy her.

ocidentais do *ethos* grego, associada não só ao bem-estar psíquico e mental, mas como emprego do tempo dedicado ao entretenimento, ao romance e a atividades sociais exclusivas à corte.

Nisso todos eles riram. E o Conde, começando novamente:

"Meus senhores (disse ele), vocês devem pensar que não estou satisfeito com o cortesão se ele não for também músico, e além da sua compreensão e astúcia sobre o livro, tenha habilidade de maneira semelhante em diversos instrumentos. Porque se pesarmos bem, não há facilidade em trabalhos e curas de mentes fracas que seja mais honesta e mais louvável no tempo do lazer do que ela. E principalmente nas cortes, onde (além do alívio a vexames que a música traz a cada homem) muitas coisas são postas à mão para agradar as mulheres, cujos seios macios e suaves são logo penetrados com melodia e repletos de doçura. Por conseguinte, não se abisme que nos velhos tempos e nos de hoje elas sempre fossem inclinadas aos músicos, e considerasse [a música] como um dos mais aceitáveis alimentos da mente."<sup>12</sup> (Castiglione, ...*Corteggiano*, 1528, livro 1, capítulo 47; apud Strunk 1998:326).

De igual forma, registra-se a conexão das práticas musicais a referenciais greco-latinos:

"Não diga nada," respondeu o Conde. "Já que entrarei num grande mar de louvor à música e chamarei à discussão o quanto ela sempre foi reconhecida entre aqueles do velho tempo e referido como uma questão Sagrada; e como foi a opinião da maioria dos sábios filósofos que o mundo é feito de música, e os céus ao moverem-se fazem uma melodia pela qual nossa alma igualmente se emoldura, e da mesma forma eleva-se e (por assim dizer) revive as suas virtudes e força com a música. Portanto está escrito que Alexandre foi um dia tão fervorosamente movido com esta que (de certa forma) contra a sua vontade que ele foi forçado a levantar-se de banquetes e buscar a arma, e depois o músico tendo alterado o toque e o seu modo de soar, pacificou-se novamente e retrocedeu da arma para o banquete. E devo dizer que o grave Sócrates quando já bem alanceado pela idade, aprendeu a tocar a harpa. E lembro que compreendi que Platão e Aristóteles consideraram um homem bem educado, ser também um músico; e declarar com razões infinitas a força da música como grande propósito para nós e para muitas causas (que devem ser muito longas para enunciar) deve necessariamente ser aprendida desde a infância de um homem, não somente a melodia superficial que é ouvida, mas ser suficiente em trazer-nos um novo hábito que é bom e um costume inclinando à virtude. (...) Você não leu que entre as primeiras instruções que o bom velho Chiron ensinou a Aquiles na sua tenra idade, a quem ele tinha criado desde o berço, a música era uma delas? E o sábio mestre tinha as mãos que deveriam derramar tanto sangue Trojano, muitas vezes a serem ocupadas em tocar a harpa? Que soldado existiria (assim) que acharia uma vergonha seguir Aquiles, omitindo muitos outros capitães famosos que eu poderia

<sup>12</sup> Trad. do autor: At this they all laughed. And the Count, beginning afresh: "My lords (quote he), you must think I am not pleased with the Courtier if he be not also a musician, and besides his understanding and cunning upon the book, have skill in like manner on sundry instruments. For if we weigh it well, there is no ease of labors and medicines of feeble minds to be found more honest and more praiseworthy in time of leisure than it. And principally in courts, where (besides the refreshing of vexations that music brings unto each man) many things are taken in hand to please women, whose tender and soft breasts are soon pierced with melody and filled with sweetness. Therefore no marvel that in the old days and nowadays they have always been inclined to musicians, and counted this a most acceptable food of the mind."

alegar?<sup>13</sup> (Castiglione, ...*Corteggiano*, 1528, livro 1, capítulo 47; apud Strunk 1998:326-327).

A questão da prática musical como sedução junto ao sexo feminino, aqui assume conotações não só intimistas, mas de clivagem social em que se identifica o interesse específico desta nobreza pela música (“elas fogem da multidão e especialmente da não-nobreza”):

Agora no que toca ao tempo e ao momento em que estes tipos de música devem ser praticados, eu acredito que em todos os momentos quando um homem está em companhia familiar e amorosa, não tendo nada mais a fazer. Mas especialmente se destinam a ser praticadas na presença de mulheres, porque essas situações adoçam as mentes dos ouvintes e torna-as mais aptas a serem penetradas pelo encanto da música, e também elas movem os espíritos dos próprios realizadores. Estou bem satisfeito (como disse), elas fogem da multidão e especialmente da não-nobreza.<sup>14</sup> (Castiglione, ...*Corteggiano*, 1528, livro 2, capítulo 13; apud Strunk 1998:329).

Vemos assim como a música, numa prática formativa do comportamento da elite – i.e. do cortesão, assume prerrogativa outorgada por antecedentes históricos formadores do pensamento ocidental que nortearão comportamentos e gostos posteriores, associada a julgamentos valorativos sobre a nobreza, a moral e o comportamento dito civilizado.

Nada mais importante então do que o exercício destas virtudes e a sua projeção nos círculos sociais imediatos ou remotos, como forma de distinção e demonstração de poder. Não é, portanto, de forma ligeira que tal prática foi desenvolvida nos círculos aristocráticos Borguinhões, no contexto da consolidação do Império Carolíngio e logo no que seria denominado o Sacro Império Romano, herdeiros do espaço geopolítico unificado pelo monoteísmo cristão face à ameaça do Oriente islâmico.

---

13

<sup>13</sup> Trad. do autor: "Speak it not," answered the Count. "For I shall enter into a large sea of the praise of music and call to rehearsal how much it hath always been renowned among them of old time and counted a holy matter; and how it hath been the opinion of most wise philosophers that the world is made of music, and the heavens in their moving make a melody, and our soul framed after the very same sort, and therefore lifts up itself and (as it were) revive the virtues and force of it with music. Wherefore it is written that Alexander was sometime so fervently stirred with it that (in a manner) against his will he was forced to arise from banquets and run to weapon, afterward the musician changing the stroke and his manner of tune, pacified himself again and returned from weapon to banqueting. And I shall tell you that grave Socrates when he was well stricken in years learned to play upon the harp. And I remember I have understood that Plato and Aristotle will have a man that is well brought up, to be also a musician; and declare with infinite reasons the force of music to be to very great purpose in us, and for many causes (that should be too long to rehearse) ought necessarily to be learned from a man's childhood, not only for the superficial melody that is heard, but to be sufficient to bring into us a new habit that is good and a custom inclining to virtue. (...) Have you not read that among the first instructions which the good old man Chiron taught Achilles in his tender age, whom he had brought up from his nurse and cradle, music was one? And the wise master would have those hands that should shed so much Trojan blood to be oftentimes occupied in playing upon the harp? What soldier is there (therefore) that will think it a shame to follow Achilles, omitting many other famous captains that I could allege?"

14

<sup>14</sup> Trad. do autor: "Now as touching the time and season when these sorts of music are to be practiced, I believe at all times when a man is in familiar and loving company, having nothing else ado. But especially they are meant to be practiced in the presence of women, because those sights sweeten the minds of the hearers and make them the more apt to be pierced with the pleasantness of music, and also they quicken the spirits of the very doers. I am well pleased (as I have said) they flee the multitude, and especially of the unnable".

A vinda da corte para o Brasil assume assim o seu papel mais significativo, na transladação não só de uma corte, mas do conceito de “Império” enquanto um dos, embora relativamente periféricos epicentros de poder. Esta fase, que nunca deixa de ser lembrada pelos historiadores contemporâneos, passará a ser considerada neste estudo como uma das fases da nossa historiografia seguida pela elevação a Reino e consolidação do Império, mas também pelo aporte da chegada de Leopoldina, não só como aliança geopolítica pelo casamento de um Bragança à filha do último Sacro Imperador (Francisco I de Áustria), como também aporte de mentalidades, costumes e práticas na consolidação do nosso dito Império.

## Capítulo 2 – Contextos musicais

### Música na Europa aos finais do Século XVIII

#### A Música Instrumental

SE OS USOS E COSTUMES DAS PRÁTICAS MUSICAIS nos espaços cortesãos consolidam a música enquanto aulicismo necessário, observamos que, enquanto tradição musical, a prática musical transforma-se em distintos contextos a partir de condições, prerrogativas e direções histórico-filosóficas. Neste sentido, a consolidação da música enquanto linguagem e discurso remetem ainda a uma mudança fulcral quando da consolidação da música instrumental de forma independente a da música vocal.

Se a música vocal prima nos espaços medievais e renascentistas no contexto sacro (cantochoão) ou secular (*chanson*, motete), a música instrumental verá seu desenvolvimento de forma mais concentrada após o renascimento, principalmente após o desenvolvimento da tipografia musical (aprox. 1503) e das tentativas de se estabelecer uma linguagem musical calcada nos dispositivos expressivos neoplatônicos, fundamentados no *ethos* grego e nos mecanismos da retórica a serviço da expressão das paixões ou sentimentos humanos.

A importância da música instrumental no desenvolvimento da linguagem musical - especialmente no que diz respeito à música dita pura, independente de textos, referências pictóricas e descritivas - é clara e precisa, por evidenciar os aspectos musicais relacionados com a arquitetura e a construção de obras musicais, por desenvolver uma escrita idiomática específica, e por permitir neste conjunto de fatores, um determinado grau de experimentação pela desvinculação a um conteúdo pragmático. Dentro deste âmbito, torna-se ainda mais visível a relação da forma e do seu conteúdo, na qual, afastada de referências diretas, eleva a um nível sublimado de conotação metafórica.

A construção musical reflete o pensamento dos seus autores e permite-nos atravessar épocas e estilos tornando claras as estruturas musicais. Ao acompanhar a evolução de uma única forma instrumental, podemos entender as diferenças estilísticas e conceituais entre os diversos momentos da história musical ocidental. O mesmo ocorre com as demais formas musicais, até mesmo para a compreensão das formas aleatórias e abertas, exploradas durante o século XX.

Além da questão de estilos e conceitos, a escrita instrumental permite elaborar diretamente uma linguagem específica dos instrumentos musicais a qual, agindo em sincronia com os demais aspectos musicais, aprofunda e enriquece o vocabulário musical, ampliando gradualmente as possibilidades tímbricas e expressivas.

O domínio nesta área da música foi capaz de definir a contribuição específica de determinados autores e culturas no desenvolvimento da música ocidental. A relevância deste desenvolvimento ocorre em vários

planos, mas principalmente encerra a consolidação de uma linguagem e uma estrutura de linguagem independente, não subordinada à palavra. Enquanto as relações entre texto e música subsistem desde as mais simples formas musicais das civilizações da antiguidade até cerca dos inícios do período barroco, estas relações se transformarão principalmente quando da emancipação do idiomatismo instrumental<sup>15</sup> e utilização de mecanismos da retórica para expressar conteúdo musical sem que seja necessária a presença da palavra. Ou seja, a semântica musical passa a vigorar em outros planos e os seus significados passam a se entrelaçar a uma compreensão mais orgânica e integral dos sons articulados num dado contexto sociocultural.

Tal episteme revela de forma clara as aquisições do humanismo renascentista, na sua valorização do homem e das suas capacidades expressivas, mas, sobretudo, dos desdobramentos do discurso iluminista na emancipação metódica dos processos racionalistas das longas cadeias da razão, que ao se expressar na “dúvida metódica” estrutura as fases deste discurso em evidência, análise, síntese e por último “desmembramentos tão complexos... a ponto de estar certo de nada ter omitido”.

Transportado à música, vemos aí os princípios fundamentais da forma sonata no seu desdobramento em exposição (evidência), desenvolvimento (análise), reexposição (síntese) e Coda (“desmembramentos tão complexos... a ponto de estar certo de nada ter omitido”).

Assim, aos finais do século XVIII, vemos surgir novos contextos para a inserção das práticas musicais nas quais a música instrumental surge, ao lado da música vocal, como portadora de um discurso próprio a ser cultivado pelos seus próprios significados. Isto se tornará especialmente relevante no caso da Coleção Thereza Christina Maria no que dirá respeito às tipologias das obras musicais ali encontradas e na sua identificação com suas respectivas proprietárias, seja a Austríaca Leopoldina ou a Italiana Thereza Christina Maria, duas práticas, dois momentos, dois gostos, costumes, numa só coleção.

### **A partitura musical como produto: colecionismo, amadorismo e espaços para sua execução**

Alguns outros aspectos sobre a prática musical são igualmente relevantes na compreensão do conjunto documental proposto, especialmente no que concerne o colecionismo em música e como este se articula com o amadorismo e/ou diletantismo musical, permitindo um maior acesso dos indivíduos a produtos musicais e a realização de execuções, sejam estas privadas, públicas, ou direcionadas ou mesmo promovidas por agrupamentos sócio-literários.

Impulsionada pela ascensão progressiva de uma burguesia europeia, inclusive na consolidação dos seus Impérios Ocidentais, e pelos mecanismos de reprodução permitidos pela prensa musical, os espaços sociais e os objetos de fruição musical se modificaram conjuntamente com o crescimento da leitura e a aquisição de livros. Assim como se torna prestigioso ser proprietário de uma biblioteca literária entre a burguesia afluyente da segunda metade do século XVIII (HÖRWARDHNER, 1976, in SISMAN, 1997:441), a constituição de uma biblioteca musical testemunha a superioridade intelectual deste novo cortesão.

Considerando-se o conteúdo da biblioteca pessoal de Joseph Haydn,<sup>16</sup> os contextos intelectuais e sociais e instituições em torno de Haydn – os salões literários, a correspondência, a relação com a literatura inglesa, o desenvolvimento do canto cênico, são apontados como possíveis razões para o aumento da sua biblioteca pessoal após a década de 80.

Desta forma, destaca-se o enorme avanço na literatura, educação e cultura na Áustria, alcançado em grande medida por maçons e, especialmente, em Viena, pela influência do Salão de Greiner de orientação Maçonica. Neste contexto, o papel exercido pela Imperatriz Maria Theresia como promotora do interesse pela literatura, serve como sustentáculo à influência do Iluminismo alemão, enquanto o desejo e o gosto pela leitura, aquisição de livros, e o ato de doar livros como presentes, são atribuídos à nova educação burguesa e à nova liberdade de imprensa sob seu filho, Imperador José II (1781) (SISMAN, 1997:441).

A episteme sócio filosófica do iluminismo abrange assim os diversos níveis e áreas na interação de saberes e práticas no âmbito da cultura, seja na Alemanha, Áustria, França, Itália, Inglaterra, e outros países Europeus. E ao passo que os livros e a música impressa se tornam bens de consumo, a cultura se torna também uma *commodity*, uma mercadoria a participar de um ciclo econômico da mesma forma que “qualquer bem [ou produto] (...) produzido em larga escala e com características físicas homogêneas, seja qual for a sua origem, e possivelmente destinado ao comércio externo” (HOUAISS, 2007).

Sem ainda dispor dos meios de comunicação de hoje (especialmente tecnologias de gravação, e sua difusão por meio do rádio e televisão, e ainda a Internet), nada mais apropriado do que a possibilidade de fazer circular cópias gravadas das obras em questão.

A circulação da música sob a forma impressa progredirá a par e passo aos desenvolvimentos de um mercado de e para a música, expresso nas seguintes dimensões e agentes:

- a. Qual é o volume de publicação (editores e suas estratégias),
- b. O que é publicado (autores e suas obras),

<sup>16</sup> O documento de origem é um catálogo de livros escrito à mão que fazia parte dos documentos de propriedade de Haydn, agora localizado no arquivo cidade de Viena (Wiener Stadtarchiv, Mag. Abh. 2436/1809). O original apresenta ambos a avaliação e os preços de venda em duas colunas à direita dos livros na forma como entraram e foram adicionados sequencialmente no final de cada uma das sete páginas da lista. In: *Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit, [Joseph Haydn and the literature of his time ]*, ed. Herbert Zeman, *Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte* 6 [Anuário de História Cultural Austríaca ] (1976): 157-207.

- c. Em que espaços físicos as obras podem ser apreciadas (salas de concertos, música ao ar livre, concertos cujo acesso passa a ser remunerado), e,
- d. Quais instrumentos musicais estão disponíveis para a sua execução (pianoforte e forte, advento do sistema Boehm, etc).

Embora não tenha sido possível ainda dimensionar em termos quantitativos toda a produção da música impressa de um dado período, seu crescimento pode ser estimado a partir do crescimento das casas de edição espalhadas por toda a Europa. Não é portanto estranho observar, do ponto de arquivístico, mudanças na tipologia de documentos a serem encontrados, evoluindo desde principalmente manuscritos (autógrafos ou cópias de terceiros) a partir da antiguidade a 1500, com o subsequente crescimento gradativo das obras impressas a partir sobretudo do século XVII.

Da mesma forma, podem-se constatar as mudanças naquilo que é publicado. Fará parte das estratégias editoriais tanto a escolha pelos autores em voga (sejam estes maiores ou menores) como também por edições facilitadas, reduções de grandes obras para conjuntos menores ou mesmo para um só instrumento, da mesma forma arranjos e adaptações, assim como conjunto de variações de praxe instrumentais a partir de melodias e obras vocais.

De igual maneira, os espaços físicos para sua audição e apreciação transformam-se, e ora ocupam academias de diletantes, ora estabelecem-se enquanto concertos privados, concertos públicos, e concertos de caráter amadorístico, contextos nos quais as obras da Coleção Thereza Christina Maria poderiam ter sido também perfeitamente executadas.

Por último, o impacto sobre os próprios instrumentos musicais surgem, em primeiro plano, devido à ocupação destes novos espaços, os quais possuem dimensões diferentes e variações quando comparado com as antigas câmaras reais. Portanto, a substituição do cravo pelo pianoforte e logo pelo piano, assim como os desenvolvimentos organológicos que viriam a consolidar-se no sistema Boehm (ca. 1840), vieram atender as necessidades de execução e audição das obras musicais, aperfeiçoando a afinação no âmbito das modulações cada vez mais ousadas dentro do sistema tonal, como ampliando o volume adequando-o aos espaços cada vez mais amplos nos quais a prática musical era apreciada.

Assim, no âmbito da episteme iluminista, o desenvolvimento de uma linguagem musical do ponto de vista retórico e discursivo veio, por sua vez, expressar-se nas principais formas da música instrumental aos finais do século XVIII. E com o desenvolvimento da impressão musical, a difusão das obras e autores transformou a experiência musical permitindo acesso em espaços e contextos alternativos.

Não se poderia deixar de afirmar que tais práticas pressupõem a sua globalização no contexto Europeu. E embora os países Europeus acabem por embarcar neste projeto, o principal desenvolvimento neste sentido ocorre na região dos países Austro-Húngaros e Germânicos, principalmente no eixo das cidades de

Berlim, Viena, Salzburgo, Praga, cidades ao longo do Reno e Danúbio, que desde os tempos Romanos haviam servido como fronteira Imperial ao nordeste, o *Limes Germanicus*.

### Capítulo 3 – Duas Imperatrizes, Uma Coleção



**CAROLINE JOSEPHA LEOPOLDINE FRANZISKA  
FERDINANDA VON HABSBURG-LOTHRINGEN<sup>17</sup>**

É DE TODO MODO INTRIGANTE perceber que, na sua tentativa de reescritura *Do Império à República* Sérgio Buarque de Holanda abra o seu primeiro capítulo, “Para uma pré-história do Império do Brasil”, e ofereça como fonte documental primária na caracterização da atmosfera no Rio de Janeiro na qual “andava no ar (...) o projeto de instaurar-se aqui um governo federal autônomo e semelhante ao que prevalecia na antiga América Inglesa”,<sup>18</sup> a correspondência da princesa real, arquiduquesa Leopoldina, endereçada do Rio de

---

17

<sup>17</sup> Viena, 22 de Janeiro de 1797 — Rio de Janeiro, 11 de Dezembro de 1826.

18

<sup>18</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. Para uma pré-história do Império do Brasil. In: **Capítulos de história do Império**. Fernando A. Novais, org. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 15.

Janeiro ao pai, o imperador Francisco I de Áustria, e ao seu auxiliar, o Major Schäffer. Intrigante não pelo simples relato, mas pela possibilidade de reconstrução de uma parcela da história brasileira a partir de fragmentos de experiências vividas de uma princesa, elevada a Imperatriz, com passagem de cariz fugaz e trágico no Brasil. Adiciona-se a este relato, uma experiência vivida desde um ponto de vista feminino, com todos os altos e baixos, ajustes e melindres, inclusive aqueles próprios aos contextos da época.

A escolha de Holanda torna-se ainda duplamente (ou triplamente) relevante/intrigante para este trabalho, não só por partir de um legado historiográfico nacional na abordagem de uma questão nacional, mas apontando ainda metodologia semelhante aqui utilizada, que ao partir de fragmentos musicais existentes na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (conteúdo) busca compreender os processos e mecanismos de contatos entre culturas e como (forma) estes teriam contribuído na construção de um processo identitário nacional.

Apesar de tais perspectivas já estimularem estudos renovados sobre Leopoldina, a exemplo do que destaca Novais (2010) sobre a obra de Holanda, buscam-se aqui “articulações entre o geral e o particular, (...) inserindo ainda “o particular no geral; (...) mobilizando o geral para a compreensão do particular”<sup>19</sup>; designadamente, partindo-se de um conteúdo musical para se melhor compreender a sua articulação com as mudanças e aportes sociais na cultura de um Império recente.

Mas se este trabalho não versa especificamente sobre Leopoldina, este não poderia deixar de o fazer no que esta representa um elo fundante de uma literatura musical que passa, mesmo que sutilmente, a integrar as práticas musicais e culturais da nova metrópole.

### **Uma Habsburgo nos trópicos**

Dona Maria Leopoldina Josefa Carolina de Habsburgo (Viena, 22 de Janeiro de 1797 - Rio de Janeiro, 11 de Dezembro de 1826), arquiduquesa da Áustria, primeira imperatriz do Brasil e, durante oito dias de 1826, rainha de Portugal. Casou-se em 13 de maio de 1817 por procuração, em Viena, e depois, em 6 de novembro de 1817, no Rio de Janeiro com D. Pedro de Alcântara, futuro Imperador D. Pedro I do Brasil e Rei D. Pedro IV de Portugal.

Filha do imperador Francisco I de Áustria (também Francisco II, último imperador do Sacro Império Romano), teve educação primorosa segundo as mais tradicionais monarquias europeias, mas terminou seus dias como Imperatriz do Brasil. Seu encontro com os “bons selvagens de Rousseau” (MORITZ, 2006) lhe

valeu uma dura experiência de um estranhamento conjugal e cultural, como ainda um papel histórico na luta pela salvaguarda da monarquia no contexto das conquistas e derrotas Napoleônicas e da independência do Brasil. O drama pessoal, revelador de uma personalidade moderna e politicamente informada, vem ocupando um espaço à altura de sua dimensão histórica por meio da produção acadêmica na área<sup>20</sup>.

Oriunda da corte de Viena, que vinha já se consolidando como o centro da contrarrevolução, agregando intelectuais e artistas românticos (Müller, Tieck, Werner, Schlegel, Kleist, etc) em cujos ideais predominavam ainda o “conceito de indivíduo e o individual, a sociedade pré-moderna e o catolicismo universalista” (KANN, 2006a, p. 55). Em meio ao estado de guerra instalado, operava-se uma transformação em vários níveis no estabelecimento da Áustria enquanto Estado. Metternich sobe ao poder como Ministro das Relações Exteriores (1809-1848), quando se assiste à implementação dos seus planos reformistas do sistema judiciário e da política educacional, visando à formação de “cidadãos crentes, úteis e economicamente bem-sucedidos” (KANN, op.cit., p. 58).

Apesar destas diretrizes, o gasto militar é a principal causa do desajuste financeiro, com o Estado pagando juros por empréstimos contraídos no financiamento para a guerra. Este cenário terá propiciado a riqueza das grandes casas bancárias (Fries, Arsntein, Eskeles, Geymüller, Steiner), que permitiu à sua vez os gastos com entretenimentos nobres e luxuosos em salas de bailes, como o então célebre Salão Apolo (KANN, op.cit., p. 59).

Nesse contexto, a atividade musical passa claramente a servir como pano de fundo em espaços de negociação e acertos durante, por exemplo, o Congresso de Viena (1 .10.1814 a 9 .06.1815), quando surge o célebre comentário de Charles-Joseph Lamoral, 7ème Prince de Ligne: “*le Congrès ne marche pas; il danse!*” ou ainda em Kann:

Além dos eventos oficiais, Metternich organiza, para as elites políticas reunidas em Viena, bailes na corte, bailes mascarados, concertos, teatro e saraus, que não serviam apenas para diversão, mas também ofereciam a possibilidade de prosseguir as negociações oficiais de um modo por assim dizer oficioso. (KANN, op.cit., p. 60).

O contraste entre uma Viena dançante e uma Viena pobre era por vezes mesclado nas festividades populares enquanto a nobreza frequentava os salões de dança e teatros da periferia. O glamour Vienense é pontuado em vários espaços sociais e de socialização onde brilhavam certas estrelas:

A estrela da vida musical vienense na época do Congresso chama-se Ludwig van Beethoven e seus mecenas, o Arquiduque Rodolfo, o Príncipe Lichnowski e o Príncipe Kinzky, lhe garantem a subsistência na capital austríaca. Ao mesmo

tempo floresce a música doméstica. A casa imperial é exemplar, pois lá se tocava quarteto como nas casas burguesas e o imperador se incumbia do primeiro violino. Pela primeira vez soa na periferia da capital austríaca o novo ritmo da “valsa vienense”. (KANN, op.cit., p. 61).

Contudo, a inflação se instala insuflada pela impressão do papel-moeda, tendo estas festividades custado cerca de 7,3 milhões de florins (um par de sapatos custaria cinco florins) (KANN, op.cit., p. 61). Viena dá já mostras de sua identidade exuberante e frívola e, *mutatis mutandis*, não se diferenciaria totalmente de certas outras realidades sociais e políticas que a Arquiduquesa enfrentaria no Brasil.

Com o seu casamento com D. Pedro I negociado em Viena por Marialva, o representante português na Áustria, no qual teriam transitado joias, barras de ouro, diamantes brasileiros, e uma grandiosa festa com ceia para mais de 400 convidados, tornando mais sedutor como destino o Império tropical, Leopoldina chega ao Brasil em 1817.

### **Leopoldina no contexto histórico e geo-político do Brasil**

Se a vinda da corte Portuguesa em 1808 revoluciona a práxis vivencial do Rio de Janeiro, a chegada de Leopoldina em 1817, para consumir fisicamente o casamento com D. Pedro I, marca e reconfigura as relações de poder no contexto geopolítico Europeu e das suas relações com esta nova América. Este aporte, feito a um contexto recentemente alterado pela Corte, exerce um incremento ainda mais diferenciado sobre as relações e práticas sociais rumo a uma identidade nacional em seus primórdios. Leopoldina destaca-se neste contexto e representa quase que uma modificação qualitativa dentro duma modificação já ocorrida, revelando e aprofundando a influência e projeção do seu papel no contexto nacional.

Esta influência se dá de diversas formas, muitas destas ocultas ou liminares na historiografia geral a exceção das revisões mais recentes. [nota de rodapé, com bibliografia + recente] Se vinha sendo representada como uma mártir traída pelo comportamento infantil de D. Pedro, hoje Leopoldina emerge como personagem cuja influência pode ter sido decisiva na aquilatação de posições e consequentes decisões tomadas durante as duas décadas que demarcam a transição Regência - Império.

Seu papel ainda pode ser examinado enquanto reconfiguração do eixo político entre França e Inglaterra, que vinha polarizando as tensões e interesses do xadrez político Português. Não terá sido portanto uma coincidência a escolha de um representante dos Habsburgos para dar continuidade à casa de Bragança. Em efeito, a vinda de Leopoldina está associada aos desdobramentos do Congresso de Viena, tendo sido inclusive negociado naquela ocasião.

Foi o 6.º marquês de Marialva, D. Pedro José Joaquim Vito de Meneses Coutinho, o embaixador encarregado por D. João VI de pedir em casamento a arquiduquesa para seu filho, o príncipe D. Pedro de Alcântara, mais tarde D. Pedro IV de Portugal, e I do Brasil. O marquês também teve o encargo de, por procuração, representar o noivo nos esponsais que se realizaram em 23 de Maio de 1817. A embaixada do

marquês de Marialva foi uma das mais sumptuosas que se haviam apresentado até então em Viena de Áustria. O nobre fidalgo tornou-se notável pelo fausto e luxo verdadeiramente extraordinários, em que gastou largamente os dinheiros da sua casa opulentíssima. Em seguida ao casamento, acompanhou a nova princesa do Brasil, a bordo duma esquadra portuguesa que esperava em Livorno para transportá-la ao Rio de Janeiro, onde chegou a 5 de Novembro.



**TERESA CRISTINA MARIA GIUSEPPA GASPARE  
BALTASSARE MELCHIORE GENNARA FRANCESCA DE PADOVA DONATA  
BONOSA ANDREA D'AVELINO RITA LUITGARDA GELTRUDA VENANCIA  
TADDEA SPIRIDIONE ROCCA MATILDE<sup>21</sup>**

TODO OUTRO CONTEXTO É EVOCADO em relação a Thereza Christina, que assim assinava o seu nome, como pode ser verificado em assinatura (Fig. 4) sob fotografia tirada por Otto Hees da Família Imperial reunida sob a escadaria do Palácio Isabel, em Petrópolis, 1889, e autografada a bordo do navio Alagoas, em 24 de novembro de 1889, já a caminho do exílio. Fotografia paradigmática do contexto no qual a Família Imperial deixa o país (Fig. 5), portadoras do significado expresso nas várias supostas versões da frase: "Brasil, terra abençoada que nunca mais verei".

A assinatura também reveladora, na qual visivelmente a assinatura de D. Pedro II atravessa aquela mais abaixo de Thereza Christina Maria. Serão estes indícios também de sua passagem à historiografia como a "A Silenciosa", "A imperatriz invisível" e outras designações que a acompanham como também "A Mão dos Brasileiros", entre outras.

Nota-se assim que a sua passagem "à história" não terá sido feita com o mesmo protagonismo de Leopoldina, e isso se atribuem algumas razões, inclusive à falta de correspondência ou de registros escritos sobre Thereza Christina. Ainda lhe atribuem ser levemente claudicante e de início rejeitada por D. Pedro II, que teria se decepcionado ao vê-la desembarcar no Brasil.

Apesar de tudo, foi Princesa do reino das Duas Sicílias, do ramo italiano da Casa de Bourbon, a quarta e última imperatriz-consorte do Brasil, esposa do imperador Dom Pedro II e mãe das princesas Isabel e Leopoldina. Teve uma educação esmerada: belas artes, música, canto, bordado, francês e religião. Sabe-se pouco sobre a sua formação, mas estudiosa da cultura clássica, interessou-se especialmente pela arqueologia e as descobertas que estavam sendo realizadas, na sua época, em Pompéia e Herculano, tendo financiado e conduzido as escavações em Veio, um sítio Etrusco, 15 km ao norte de Roma, razão pela qual veio a ser conhecida como “A Imperatriz Arqueóloga”.

D. Pedro II ao cumprir 18 anos em 1842, motivou que o ministro do Império, Pedro de Araújo Lima enviasse à Europa Bento Silva Lisboa para que arranjos fossem feitos buscar uma esposa para o Imperador. Considerado “pobre”, D. Pedro II não poderia almejar um casamento com princesa de primeira linhagem, e como não havia muitas princesas a quem fosse permitido morar no Brasil, teve que contentar-se com Thereza Christina, cujas negociações culminaram na assinatura em 20 de maio de 1842 em Viena do contrato de casamento entre a Princesa Teresa Cristina Maria e D. Pedro II. A celebração se deu por procuração, em Nápoles, a 30 de maio de 1843, e sua mão entregue ao Imperador Dom Pedro II na pessoa do embaixador brasileiro, o Sr. José Alexandre Carneiro Leão (Visconde de São Salvador de Campos), pelo príncipe de Cila, ministro e secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros, na qualidade de delegado de Sua Majestade o rei das Duas Sicílias, a 1º de julho do mesmo ano, na Capela Palatina do Palácio Chiamonti. Quatro anos mais velha que o imperador, vinha de um Estado sem grande expressividade no contexto Europeu.

Dom Pedro envia em 1842 a Nápoles uma frota para trazer a imperatriz, que chega ao Brasil no dia 3 de setembro de 1843, a bordo da fragata Constituição na Fortaleza de São João (no atual Bairro da Urca - Rio de Janeiro), acompanhada pelo irmão, o príncipe Luís, Conde de Áquila, que se casaria com Dona Januária, irmã do Imperador. O desembarque ocorreu em 4 de setembro sendo que a Fragata Constituição foi precedida pela Corveta Euterpe, que anunciou aos brasileiros a chegada da imperatriz.

Não obstante todos estes percalços, o casamento duraria 46 anos.

## Uma Coleção chamada Thereza Christina Maria

A coleção de música impressa e manuscrita denominada “Coleção Thereza Christina Maria” que se encontra na Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), acabou por cercar-se de inúmeras considerações, por vezes duvidosas, não tendo obtido uma devida apreciação, tanto do seu conteúdo como da sua importância para o estudo musicológico, seja sobre a difusão do classicismo no Brasil, entre outros países, seja sobre a circulação da música impressa, e de temáticas correlatas.

Ao exame do seu conteúdo chama atenção um autógrafo manuscrito recorrente, *Erzherzogin Leopoldin* [fig. 1] pertencente à então Arquiduquesa Maria Leopoldina de Áustria, da casa de Habsburgo-Lorena. Tal fato norteou, desde o início, o questionamento sobre a atribuição à Imperatriz Teresa Cristina Maria como titular-proprietário original desta coleção. Em entrevista pessoal com Mercedes Reis Pequeno confirmou-se que tal designação foi feita quando da doação por D. Pedro II à Biblioteca Nacional do Brasil, numa homenagem do imperador à sua esposa Teresa Cristina Maria de Bourbon das Duas Sicílias e Bragança<sup>22</sup>. Esta definição possibilitou o aprofundamento sobre duas temáticas oriundas da pesquisa de pós-doutoramento realizado em Portugal entre 2002-2008, a serem mais bem exploradas no Brasil: a prática da música instrumental e a circulação da música impressa no espaço luso-brasileiro na transição do período colonial ao Império até o II Reinado<sup>23</sup>. Assim, não só a riqueza e qualidade do material ali contido, como o volume de informações permitiria um estudo comparativo com dados encontrados em Portugal, Espanha<sup>24</sup> e França<sup>25</sup>.

---

22

<sup>22</sup> Ao doar a coleção de ca. 48.000 volumes para a Biblioteca Nacional de Brasil, D. Pedro II fez só uma exigência: que a coleção levasse o nome de sua esposa (Coleção Teresa Cristina Maria). A parte referente à fotografia, com cerca de 21,742 itens foi classificada como patrimônio documental da humanidade em 2003 pelo

**Programa Memória do Mundo da UNESCO.** Ver em: [http://portal.unesco.org/ci/en/ev.php-URL\\_ID=22865&URL\\_DO=D\\_O\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/ci/en/ev.php-URL_ID=22865&URL_DO=D_O_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

23

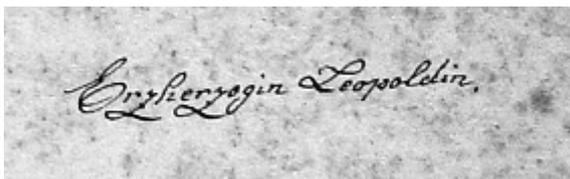
<sup>23</sup> Até então a coleção havia sido excluída dos estudos sobre o Brasil I Reinado uma vez que a sua atribuição pertenceria ao II Reinado. Conforme comunicado, por exemplo, ainda em Portugal, por Beatriz Nizza da Silva, que não teria aprovado a sua inclusão desta coleção nas pesquisas por ela orientadas sobre esta temática.

24

<sup>24</sup> Pesquisa no Departamento de Musicologia do Instituto Milà y Fontanals, CSIC, Barcelona, fevereiro 2008, premio outorgado pela *Fundación Carolina* da Espanha.

25

<sup>25</sup> Pesquisa no Departamento de Música da Bibliothèque National de France (BNF), Paris, março a junho 2007, prêmio *Profession Culture* outorgado pela BNF.



## A música da coleção

Não foi ainda possível estabelecer como esta coleção de música efetivamente chega ao Brasil, o mais provável sendo que fora incluída na sua bagagem de viagem. Tampouco é possível discriminar aquilo que Leopoldina terá trazido consigo daquilo que ela terá adquirido após a sua chegada até a sua morte em 1826. Na coleção pode-se apenas distinguir aquilo que leva a sua assinatura, identificando o material do qual ela fizera talvez maior uso. Nenhuma das partituras, contudo, mostram marcas de uso, seja por um hábito da época não documentado, seja por uma falta de uso na execução musical.

Para a análise da coleção, constata-se que a Biblioteca Nacional não possui ainda um catálogo específico completo das partituras, a exemplo da publicação da Biblioteca Nacional de Madrid sob a direção de María Mena<sup>26</sup>. Existe apenas um livreto, datado de maio 1955, que terá servido como guia à Exposição “Edições Raras de Obras Musicais – Coleção Teresa Cristina Maria”, com introdução de Eugenio Gomes, então Diretor Geral, informando que a seleção para a exposição fora “organizada pela Bibliotecária Mercedes Reis Pequeno” [fig. 2]. Este livreto contém referências a 88 obras e alguma iconografia referente às páginas de rosto de edições de época, concentrando-se assim nas várias 1<sup>as</sup> edições (“raridades”) do acervo da BN.

O catálogo de partituras disponível on-line tampouco oferece os recursos necessários para identificação das obras da coleção através de filtro específico: apenas 65 obras foram catalogadas incluindo-se o campo “coleção”, as demais só podem ser identificadas a partir do campo “notas”, o qual não responde a filtros. Para se determinar o conjunto total de obras da coleção foi preciso construir um catálogo manualmente<sup>27</sup> selecionando as obras por meio do cruzamento de informações e do campo “ano de publicação” para observar o campo “notas” na discriminação de cada entrada.

---

26

<sup>26</sup> María Mena, *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional* (Madrid: Ministério de Cultura, Dirección General el Libro y Bibliotecas, 1989). Este catálogo representa um dos primeiros esforços da Espanha em contribuir ao RISM, atualizando catálogos anteriores (como Anglés y Subirá) e identificando músicos de corte Espanhóis. Um esforço similar faz-se necessário em Portugal e nos países Latino-Americanos.

27

<sup>27</sup> Estima-se que o volume total aproxime-se a cerca de 250 obras, tendo portanto sido identificadas cerca de 80% do seu volume total. Para a elaboração do catálogo utiliza-se o programa Excel do Microsoft Office.

Das cerca de 200 obras identificadas até ao momento, 75% são datadas entre 1786 (*Partie III. Contenance trois Sonates pour le clavecin ou piano-forte... de Kozeluch*) e 1823 (1ª edição das Variações para piano, op. 120 de Beethoven), decrescendo quantitativa e qualitativamente até o fim da década de 1830.

Cerca de 15% destas (30 obras) levam a assinatura da Arquiduquesa, sendo identificáveis neste grupo diversas peças de caráter pedagógico.

Posto em perspectiva poder-se-ia afirmar que, ao vir para o Brasil aos 20 anos de idade, Leopoldina terá trazido uma parte de uma vivência pessoal (e musical) assim como a projeção de uma vivência que lhe permitiria “brilhar” na nova corte: “Agora estou mais empenhada na música, que é muito apreciada no Brasil, e quero aproveitar todas as oportunidades para me tornar popular em meu futuro país.” (KANN, 2006, p. 250).

Argumenta-se aqui, portanto, que determinada mundividência é traduzida em práticas, que à sua vez se traduzem em hábitos e gostos que são reproduzidos em espaços análogos (mas não idênticos) ao de sua origem. A música da coleção revela não somente autores, mas escolhas em função da ocupação de espaços tanto num nível pessoal como público. Depreende-se, neste contexto, que o caráter dialógico da música do classicismo, onde a exposição de antecedentes e consequentes, o tratamento harmônico da melodia e da presunção da primazia do conteúdo musical sobre o conteúdo textual, revelaria as estruturas internas de uma prática bem inserida no seu contexto sociocultural. Desta forma, emular (no Brasil) os espaços de discussão e negociação vivenciados na Viena de então, fato comum às cortes Europeias, era ainda traço inerente à própria formação dos Habsburgos que cultivavam a sua participação em eventos artísticos como forma de desenvolver, entre outros, a sua personalidade pública<sup>28</sup>.

No nível pessoal, Leopoldina teve relação privilegiada com diversos artistas<sup>29</sup> dos quais destacamos Kozeluch<sup>30</sup> e a sua amizade de infância com Franz Schubert,<sup>31</sup> além da possibilidade de poder escutar em concerto a música de Beethoven e Haydn: “...então alguém tocou um concerto de Beethoven para piano,

---

28

<sup>28</sup> Para se melhor avaliar a forma como a família se relacionava com as artes em Viena, cf. dedicatórias a Maria Teresa de Sicília (mãe de Leopoldina) de obras de Beethoven (Septeto em Mi b maior), e Haydn (Theresienmesse).

29

<sup>29</sup> Goethe e o pintor Thomas Ender, são apenas dois exemplos.

30

<sup>30</sup> Leopold Kozeluch (1753-1814), professor de música de Leopoldina.

31

<sup>31</sup> Seu companheiro no coro da igreja segundo Lustosa, 2006, p. 80.

que foi tão aborrecido que adormeci.” (KANN, op.cit., p.191);<sup>32</sup> “Ontem ouvi A Criação de Haydn, que foi horrivelmente tocada.” (KANN, op.cit., p.269)<sup>33</sup>.

Tais impressões não se confirmam diretamente no exame do conteúdo da coleção. Identificam-se cerca de 45 obras de Kozeluch datadas entre 1786 a 1817, mas nenhuma obra de Schubert, contudo, e mesmo Leopoldina não tendo apreciado a sua execução, identifica-se entre as obras de Haydn, em encadernação original, a 1ª edição de 1801 de A Criação (RISM H 2521), com etiqueta: “*Imported and sold by Longman, Clementi & C.*” Beethoven é também representado, datando desde uma 1ª edição da Sonata op.51 (1798) a diversas obras arranjadas para o pianoforte até cerca de 1823, indicativo que Leopoldina terá continuado a adquirir edições musicais mesmo após a sua vinda para o Brasil.

Sobressaem-se assim dois níveis no tipo de música encontrado na coleção: um nível de prática interna (pessoal) e, outro, relativo a uma prática externa representado pelos principais expoentes das correntes musicais da época (cf. Haydn e Beethoven). Mozart ocupa à sua vez uma posição diferenciada, pois é identificado em diversas edições de coletâneas [fig.3] ou em adaptações de óperas, conferindo a estas edições uma função de escuta *a posteriori* ao do seu próprio tempo em vida.



Figura - Folha de rosto, Obras Completas de Mozart. (op.cit., 1955)

Resta ressaltar que a catalogação feita pela BN-RJ vem de uma parte permitindo o mapeamento destas fontes em nível internacional (através da identificação via RISM), embora nem

---

32

▣ Carta à sua irmã Maria Luisa, (Viena, 03.03.1812). In: KANN, 2006, p. 191.

33

▣ Carta à sua irmã Maria Luisa, (Viena, 24.12.1816). In: KANN, 2006, p. 269.

todas as entradas estejam catalogadas de forma consistente. De outra parte, o mapeamento da circulação da música impressa tem sido possível a partir da identificação das casas de impressão em cruzamento com outros dados catalográficos (ver exemplo acima, p.5, RISM H 2521). Outro exemplo é a indicação da origem da compra em Florença como na etiqueta: *“In Firenze calcografia di musica di Giuseppe Lorenzi”* encontrada nas partituras impressas em Paris do compositor Daniel Steibelt (1765-1823) - Paris: Carli et Cie, Paris: Cherubini, Mehul, Kreutzer, Rode, Isouard et Boieldieu e Paris: Aug. Le Duc, e do compositor Johann Ludwig Dussek (1760-1812) - Paris: Imbault. Portanto no caso exposto, as aquisições deveriam ser mais facilmente feitas a partir da Itália, de certa forma explicando a predominância das edições Vienenses e Alemãs em detrimento das Francesas e Inglesas, como encontrado em Portugal e Espanha. Assim a posição geográfica facilitaria a difusão (e aquisição) da obra, mas há traços indicativos da utilização de canais alternativos com algum grau de especificidade, questão ainda a ser explorada.

Assim, além da função de transmitir uma escuta e uma prática musical sintonizada ao gosto da época, a coleção remete a diversos espaços onde esta música deveria/poderia ser executada. No caso do Brasil, devem ser considerados os diversos espaços ocupados pela Família Imperial, inclusive os da Fazenda de Santa Cruz,<sup>34</sup> para aferir com maior acuidade a sua extensão, assim como as ramificações posteriores facultadas pelas estreitas relações com a casa de Áustria e do seu impacto nas práticas musicais do país.

<sup>34</sup> Numa tentativa de efetivamente conhecer o seu papel na constituição de corpos estáveis instrumentais, questão engendrada pela controvérsia a partir de Balbi (1822), Cernicchiaro (1926), Almeida (1942), Edmundo (1957), e retomada por Cardoso (2008, p.113).

## BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Brighiet, 1942.

BALBI, Adriano. *Essai statistique sur le royaume du Portugal et d'Algarve*. Paris: Rey et Gravier, 1822. 2v.

CARDOSO, André. *A Música na Corte de D. João IV*. São Paulo: Martins, 2008.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile...* Milão: Fratelli Riccioni, 1926.

DE TROYES, Chrétien. *Cligès*. Circa 1176.

EDMUNDO, Luiz. *A corte de D. João no Rio de Janeiro (1808-1821)*. Rio de Janeiro: Conquista, 1957. 3v.

GRAFTON, Anthony; MOST, Glenn W.; SETTIS, Salvatore. *The Classical Tradition*. Harvard: Harvard University Press, 2010. p. 310. ISBN 0674035720.

HÖRWARDTHNER, Maria. Joseph Haydn's Library: an attempt at a literary-historical reconstruction. Kathrine Talbot, translator. In: SISMAN, Elaine (ed.). *Haydn and his world*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997. P. 395-462.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Para uma pré-história do Império do Brasil. In: *Capítulos de história do Império*. Fernando A. Novais, org. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HOUAISS, Antônio. Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Versão 2.0a. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia/Editora Objetiva, 2007. 1 CD-ROM.

KANN, Bettina; et alli (orgs.). *D. Leopoldina (1797-1826). Cartas de uma Imperatriz*. São Paulo: Estação Liberdade: 2006.

KANN, Bettina. A Áustria e a corte de Viena (1790-1817). In: *D. Leopoldina (1797-1826). Cartas de uma Imperatriz*. Bettina Kann et alli.(orgs). São Paulo: Estação Liberdade: 2006(a), p. 51-61.

\_\_\_\_\_. Apontamentos sobre a infância e juventude de Leopoldina. In: *D. Leopoldina (1797-1826). Cartas de uma Imperatriz*. Bettina Kann et alli.(orgs). São Paulo: Estação Liberdade: 2006(b), p. 64-82.

LE GOFF, Jacques. *La civilisation de l'Occident médiéval*. Paris. 1964; English translation (1988): *Medieval Civilization*, ISBN 0-631-17566-0 – "translatio imperii" is discussed in Part II, Chapter VI, section on "Time, eternity and history".

LIMA, Oliveira. *D. João VI no Brasil*. 4ª edição (Edição original 1908). Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

LUSTOSA, Isabel. *D. Pedro I: um herói sem nenhum caráter*. Série Perfis Brasileiros. E. Gaspari e L. Schwarcz, coord. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, 340p.

LYRA, Maria de Lourdes Viana. *Relações diplomáticas e interesses políticos no casamento de D. Leopoldina*. In: IHGB. 200 anos: Imperatriz Leopoldina. Rio de Janeiro: IHGB, 1997.

MENA, María. *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministério de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1989.

MORAW, Peter. *Heiliges Reich*, in: *Lexikon des Mittelalters*, Munich & Zurich: Artemis 1977–1999, vol. 4, col. 2025–2028.

NORTON, Luiz. *A corte de Portugal no Brasil*. São Paulo: 1938.

NOVAIS, Fernando A. Nota introdutória. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Para uma pré história do Império do Brasil." Edição: Fernando A. Novais, 15-38. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

OBERACKER Jr., Carlos H. *A Imperatriz Leopoldina. Sua vida e sua época*. Ensaio de uma biografia. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1973.

PESSOA, Fernando. *A Mensagem*. \_\_\_\_\_. Prefácio. In: GOMES, Augusto Ferreira. *Quinto Império*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1934. XXIX. 61 p.

SCHWARCZ, Lilian M. *Dissabores da vida de Imperatriz*. Cartas de Maria Leopoldina oferecem uma visão bastante particular da Independência do Brasil. In O Estado de S. Paulo. Data: 5/11/2006.

VIANNA, Hélio. *História do Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1963. Tomo II.

The Emperor's collection: foreign and Brazilian photography in the XIX century. Memory of the World. UNESCO's programme aiming at preservation and dissemination of valuable archive holdings and library collections worldwide. Disponível em: [http://portal.unesco.org/ci/en/ev.php-URL\\_ID=22865&URL\\_O=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/ci/en/ev.php-URL_ID=22865&URL_O=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html) Acesso em: 30.04.2009.

