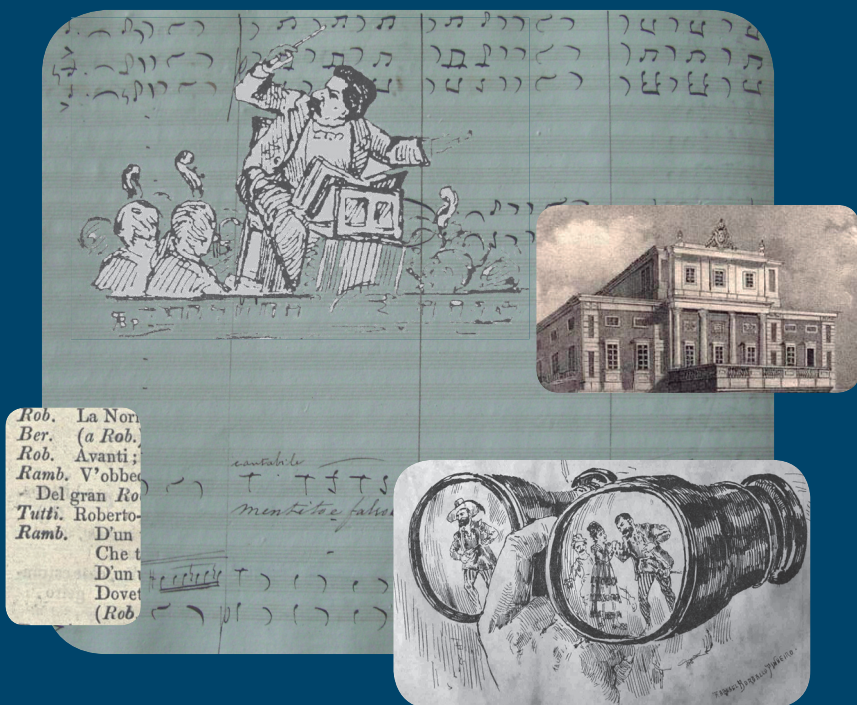


Luísa Cymbron

OLHARES SOBRE A MÚSICA EM PORTUGAL NO SÉCULO XIX

Ópera, virtuosismo e música doméstica



Edições Colibri



Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
Universidade Nova de Lisboa

Olhares sobre a música em Portugal no século XIX:
ópera, virtuosismo e música doméstica

Colecção: **ENSAIOS MUSICOLÓGICOS**

Coordenação: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
(C.E.S.E.M.) da Faculdade de Ciências Sociais
e Humanas – Universidade Nova de Lisboa

Direcção: Prof. Doutor Manuel Pedro Ferreira

1. *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*
Cristina dos Anjos Raminhos Delgado Teixeira
2. *Constança Capdeville – Entre o Teatro e a Música*
Maria João Serrão
3. *Interpretação Musical: Teoria e Praxis*
Francisco Monteiro e Ângelo Martingo (coordenação)
4. *Investigação em Psicologia da Música – Estudos Críticos*
Helena Rodrigues e Christopher Johnson (coordenação)
5. *Medieval Sacred Chant: from Japan to Portugal*
/ Canto sacro medieval: do Japão a Portugal
Manuel Pedro Ferreira (coordenação)
6. *Expression, Truth and Authenticity:*
On Adorno's Theory of Music and Musical Performance
Edited by Mário Vieira de Carvalho
7. *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo / and their time*
Coordenador / Editor: David Cranmer
8. *Ópera & Caricatura. O Teatro de S. Carlos*
na obra de Rafael Bordalo Pinheiro (vol. I e II)
Luzia Rocha
9. *Mémoires... Miroirs*
Conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho
Paulo de Assis (Coordenação)
10. *Marcos Portugal – uma reavaliação*
David Cranmer (Coordenação)
11. *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX:*
ópera, virtuosismo e música doméstica
Luísa Cymbron

Esta colecção é apoiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia
através do financiamento plurianual de unidades de investigação

This series is supported by the Foundation for Science and Technology
[Fundação para a Ciência e a Tecnologia]

Luísa Cymbron

Olhares sobre a música em Portugal no século XIX:
ópera, virtuosismo e música doméstica

Edições Colibri

Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

Biblioteca Nacional de Portugal – Catalogação na Publicação

Cymbbron, Luísa Mariana de Oliveira Rodrigues, 1963-
Olhares sobre a música em Portugal no século XIX: ópera, virtuosismo e música doméstica. – (Estudos musicológicos; 11)
ISBN 978-989-689-248-7

CDU 782

792

Título: *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX:*

ópera, virtuosismo e música doméstica

Autora: Luísa Cymbbron

Edição: Edições Colibri/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

Paginação: Rui Magno Pinto

Capa: (Autor). Ilustrações: Pormenor de Francisco Xavier Migone, *Sampiero*, partitura de orquestra (Biblioteca Nacional de Portugal); pormenor de Guilherme Cossoul dirigindo a orquestra do Teatro de S. Carlos, desenho de Rafael Bordalo Pinheiro in Júlio César Machado, *Os theatros de Lisboa*, Lisboa, Livr. Edit. de Matos Moreira, 1875; pormenor de *Teatro de S. Carlos*, Lisboa, ca. 1850 (Biblioteca Nacional de Portugal); pormenor de *Roberto do diabo, opera em 5 actos para se representar no Real Theatro de S. Carlos*, Lisboa, Typographia Lisbonense, 1838; pormenor de benefício de Francesco Pandolfini, segundo Rafael Bordalo Pinheiro in *O António Maria*.

Depósito legal: n.º 347 319/12

Lisboa, Dezembro de 2012

Livro publicado com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

É um pobre rapaz de calça de xadrez, colete polka e bengalinha de cahoutchou, que se sentou na sua cadeira moyen-âge, e sonhou que vinha da Palestina... ele chegou agora de San'Carlos.

(Almeida GARRETT, *O arco de Sant'Ana*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, p. 56)

O piano era um velho caco triste que D. Francisca raramente acordava com uma valsa ou uma mazurka. Ao tampo, cor de tabaco, faltavam umas lascas do folheado; tinha a caixa pontuda pregueada de um estofa cor-de-rosa desbotado do sol e do silêncio, e parecia, sob os dedos ossudos de Mateus Dulmo e forçado pelas notas recordadas, exalar os estalidos dos meses que passava ensacado, recolhendo o relento e a presença dos móveis escuros enquanto as donas veraneavam na sua casa do Cachorro, lá para as vinhas do Pico. Mateus Dulmo não estava seguro dos primeiros compassos do Nocturno, que os graves um pouco coxos embrulhavam de quando em quando. Mas, à insistência do pianista e ao precisar-se a música, o piano parecia sair do fundo do torpor e desenvolvia uma sonoridade salpicada, de cravo ou espineta, que imprimia um recuo levemente freirático às intenções de Chopin.

(Vitorino NEMÉSIO, *Mau tempo no canal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994, p. 66)

À memória do avô António que, apesar da sua repugnância pelo melodramma italiano e pela sensibilidade tétrica do Romantismo, foi para mim o testemunho vivo de um modo de vida e de uma cultura ainda marcadamente oitocentistas.

Índice

Prefácio	i
Introdução	iii
Siglas	ix
1. Entre a tradição italiana, a reforma garrettiana e as motivações políticas – os compositores de ópera na Lisboa de meados do século XIX	1
2. A contratação dos cantores e a formação das companhias nos teatros de S. Carlos e de S. João (1833-1853)	39
3. As orquestras dos teatros de ópera em Lisboa e no Porto durante o século XIX	77
4. “Algumas modinhas de bom gosto, e duetos Italianos para Meninas”: a música e a educação de uma família açoriana do início do século XIX	115
5. A Arcádia nas Laranjeiras ou os faustos da elite liberal: <i>Il sogno del zingano</i> de António Luís Miro	147
6. O teatro de Scribe em Lisboa após a vitória liberal (1834-1853)	171
7. “O celebre auctor dos Lombardos e do Hernani”: a recepção de Verdi em Portugal na década de 1840	209
8. Revisitando uma obra de juventude: José Francisco Arroyo e a ópera <i>Bianca di Mauleon</i>	239
9. “[E]sta sempre maçadora opera”: <i>Don Giovanni</i> e o Teatro de S. Carlos no século XIX	271
10. À descoberta das ilhas: os Açores nas rotas do virtuosismo oitocentista	307
11. Aspectos da recepção de Wagner no Portugal dos anos 1861 a 1883: em torno de <i>Eurico</i> de Miguel Ângelo Pereira	327
Índice dos principais nomes citados no texto	349

Prefácio

Quando, no início da década de 1990, recebi a incumbência de redigir um capítulo sobre o século XIX numa obra de síntese sobre a história da música em Portugal, deparei-me com a invisibilidade do tema na literatura então disponível sobre o assunto, senão mesmo com a quase inexistência de informações fiáveis sobre o período em questão, numa situação aberrante do ponto de vista da historiografia cultural do País. Movidas nos seus primórdios pela sedutora mitologia dos “séculos de ouro” e pelo prestígio da antiguidade, a musicografia e a musicologia portuguesas tinham concentrado no essencial a sua atenção nos períodos históricos mais recuados; se porventura algum olhar recaía acidentalmente sobre o século de Oitocentos, esse olhar rapidamente procurava distanciar-se de uma época geralmente conotada com a “decadência” das práticas musicais subsequente à implantação do liberalismo, numa reacção a que não era alheia a difusa persistência de um fundo ideológico tradicionalista no campo dos estudos musicológicos.

Nessa altura, através de escritos e intervenções diversas, tive oportunidade de chamar a atenção da comunidade musicológica – a que a fundação do Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa, cerca de uma década antes, viera imprimir um renovado impulso – para a necessidade urgente de alargar horizontes conceptuais e metodológicos no tocante àquilo que chamei, creio que sem grande exagero, “o século rejeitado”. Em particular, parecia-me inaceitável que a obsessão com os presumíveis “monumentos” da música portuguesa ocultasse em parte todo um potencial domínio dos estudos musicais, especialmente relevante, aliás, para a plena compreensão de processos estéticos, discursivos e comunicacionais estruturantes para a *nossa* modernidade, com consequências directas ou indirectas assinaláveis praticamente até aos nossos dias.

É-me particularmente grato registar que esse apelo foi ouvido, e que o panorama da disciplina se alterou entretanto substancialmente. Uma das investigadoras que desde muito cedo compreendeu o sentido

do apelo foi Luísa Cymbron, a quem a musicologia portuguesa deve alguns dos contributos mais valiosos para o estudo e interpretação das grandes problemáticas da vida musical oitocentista em Portugal, agora reunidos no presente volume. Nele, poderá o leitor tomar contacto com os resultados de mais de uma década de investigação dedicada a questões tão diversificadas como a organização do sistema produtivo operático, o circuito dos *virtuosi* ou as práticas musicais domésticas, os quais constituem outras tantas peças basilares para o conhecimento da história não apenas musical mas sociocultural do período em causa, enriquecendo de forma decisiva a bibliografia musicológica portuguesa.

Ao longo dos capítulos que integram estes *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX*, Luísa Cymbron traça com perspicácia e clareza as grandes linhas de força inerentes às suas temáticas de predilecção, apoiando-se num trabalho rigoroso e sistemático ao nível do levantamento e crítica de fontes, e evidenciando uma exemplar capacidade de diálogo com a produção musicológica congénere, a nível nacional e internacional. O resultado é um volume repleto de informação inédita e profundamente estimulante para todos os que se dedicam aos estudos artísticos e culturais em Portugal, cuja leitura vem demonstrar a riqueza e complexidade de uma época à qual começamos enfim a prestar justiça. Com este livro, ficamos a dever à autora a confirmação inequívoca de que a história da música em Portugal no século XIX merecia, de facto, ser contada.

Paulo Ferreira de Castro

Departamento de Ciências Musicais
FCSH, Universidade Nova de Lisboa

Introdução

O presente volume reúne um conjunto de textos escritos maioritariamente ao longo dos últimos dez anos, juntando assim quase toda a minha produção científica da primeira década do século XXI. Foram artigos elaborados para actas de congressos, revistas da especialidade, em homenagem a colegas ou como *output* de projectos de investigação, alguns deles publicados no estrangeiro: o típico portfólio que emerge da oficina de qualquer académico. Do ponto de vista temático, eles lançam olhares sobre a música em Portugal no século XIX a partir de diferentes ângulos, mas mantendo como elemento central e a até certo ponto unificador o teatro, que era de facto no Sul da Europa a “menina dos olhos” das sociedades urbanas. No entanto, esses olhares dirigem-se também para outras situações e fenómenos, como o virtuosismo instrumental e a emergência de uma tradição de concertos públicos, ou o culto da música em ambiente doméstico, os quais nos contextos estudados foram sempre de uma forma ou de outra devedores da actividade teatral. A minha perspectiva enquadra-se, até certo ponto, no conceito de “musicologia urbana”, que Tim Carter tem discutido a partir da Itália do Renascimento, e que nos alerta para a necessidade de ver a música como elemento definidor de espaços, tanto funcionais como conceptuais.¹ Espero que alguma unidade possa emergir deste *puzzle* e que o leitor tenha a possibilidade de reconstituir, através dos seus próprios caminhos, um ou vários quadros da música em Portugal num período que, com uma excepção, se centra entre o final da guerra civil que opôs absolutistas a liberais e a década de 1870.

Há cerca de vinte e cinco anos, quando iniciei a minha carreira académica, o século XIX era um período rejeitado pela musicologia portuguesa² e esse foi, confesso, um dos factores que mais pesou na

¹ Cf. Tim CARTER, “The sound of silence: models for an urban musicology”, *Urban history*, nº 29 (2002), pp. 8-18.

² Sobre o abandono e o mais recente *boom* de interesse de que o século XIX foi alvo por parte da musicologia portuguesa veja-se Paulo Ferreira de CASTRO, “O que fazer com o século XIX? Um olhar sobre a historiografia musical portuguesa”, *Revista portuguesa de musicologia*, nº 2 (1992), pp. 171-183 e Luísa CYMBRON “Introdução”, *Revista portuguesa de musicologia*, nº 10 (2000), pp. [7-9].

escolha da minha futura área de investigação. Numa época em que os estudos de ópera estavam em franca expansão não só nas universidades do mundo anglo-americano como em Itália, a minha atenção virou-se naturalmente para os dois teatros de ópera activos em Portugal ao longo do século XIX: o S. Carlos em Lisboa e o S. João no Porto. Não estava porém só: uma panorâmica dos trabalhos publicados sobre ópera em Portugal até ao ano 2000 mostra o enorme fascínio que o teatro italiano de Lisboa tem exercido sobre diferentes gerações, desde que Fonseca Benevides publicou o seu primeiro estudo, em 1883. Talvez como consequência do incêndio que o destruiu em 1908 (com os correspondentes danos a nível documental), o velho Teatro S. João do Porto tem sido menos acarinhado pelos investigadores e musicólogos. Mas, desde o início, senti que a história dos teatros líricos portugueses ao longo dos séculos XVIII e XIX, enquanto “teatros de importação” e apesar da sua situação periférica, ou em certos casos de periferia da periferia, só podia ser vista como parte da história da ópera italiana. Isso levou-me a olhar para as respectivas histórias não como meras formas de cultura local, mas como parte de uma rede, de uma história múltipla de teatros situados em “muitas cidades mais ou menos ligadas umas às outras”, como a definiu Lorenzo Bianconi.³

Originalmente, o meu interesse centrou-se nos compositores portugueses que tinham escrito ópera, mesmo tendo consciência de que as suas tentativas haviam sido sempre pontuais e na esperança de que um conjunto de circunstâncias particulares lhes abrisse, talvez, as portas do sucesso. Apesar das dificuldades iniciais para localizar essas obras, com o andar dos anos e a facilitação do acesso aos mais relevantes espólios musicais portugueses (como o do Conservatório de Lisboa e o do Teatro de S. Carlos), algumas delas foram emergindo da poeira dos arquivos. Esse processo de redescoberta ditou em boa parte o modo como a minha produção académica foi surgindo e é obviamente um dos responsáveis pelo facto de este volume incluir tantos estudos monográficos sobre óperas. Contudo, a necessidade de as entender e contextualizar – de perceber como, com base em que modelos, para que tipo de práticas interpretativas, de patronos ou de públicos elas foram escritas – levou-me a descobrir e a trabalhar um conjunto de outros fenómenos que vão

³ “di tante città più o meno collegate l’una con l’altra” (“Perché la storia dell’opera italiana?”, *Musica/realità*, nº 17 (Agosto 1985), p. 39).

do sistema produtivo, com as suas várias componentes, às formas de circulação do repertório e à recepção, passando pelas relações dos principais agentes do meio musical e operático português com os círculos políticos, intelectuais e sociais dos contextos em que se inseriam. As minhas preocupações não estavam todavia isoladas e isso permitiu-me, em vários momentos, integrar projectos de investigação quer internacionais quer nacionais. Por exemplo, no final dos anos noventa, por iniciativa de Pierluigi Petrobelli, começou a tomar forma a partir do Istituto di Studi Verdiani (Parma) um projecto de estudar as orquestras dos teatros de ópera italianos, um elemento até aí totalmente ignorado pela musicologia⁴ e que, partindo dos famosos textos de Stendhal e Berlioz,⁵ se tinha transformado num tópico apetecível para caricaturar a tradição italiana face à toda poderosa hegemonia alemã.

A diversidade dos meus olhares abrange também o âmbito geográfico, incluindo interesses mais recentes, como o alargamento da pesquisa aos Açores e ao Brasil, apesar de os resultados sobre este último espaço cultural não estarem ainda integrados no presente volume. A oportunidade, num caso perfeitamente ocasional, de trabalhar sobre um espólio açoriano, levou à descoberta da vida musical numa realidade ultraperiférica, que apesar de situada em pleno Atlântico Norte e integrada em algumas redes comerciais que permitiam ligações tanto com a Grã-Bretanha como com as Américas, manteve Lisboa como principal referência ao nível das relações musicais.

Como já fiz notar num texto anterior, nas últimas décadas assistiu-se a um crescente interesse pelo século XIX por parte da musicologia portuguesa que pode ser explicado entre vários outros factores pela passagem da produção musicológica para um quadro académico, no qual o acesso e a facilidade na abordagem das fontes surgem como fundamentais para a realização de teses nos prazos requeridos.⁶ Mas a semente lançada na década de 1990 parece ter dado os seus melhores frutos nos últimos anos, quando foram finalmente defendidas algumas teses de doutoramento em áreas centrais para o conhecimento da música em Portugal no século XIX, muitas delas citadas ao longo das várias

⁴ Franco PIPERNO (ed.), “Le orchestre dei teatri d’opera italiani nell’Ottocento. Bilancio provvisorio di una ricerca”, *Studi verdiani*, nº 11 (1996), pp. 119-221.

⁵ *Rome, Naples et Florence en 1817*, Paris, Delaunay, 1817 e *Mémoires d’Hector Berlioz*, Paris, 1865.

⁶ Cf. CYMBRON, *op. cit.*.

páginas deste volume. Não só pelo inigualável contributo para a compreensão da condição de músico na Lisboa do período liberal e do ambiente associativo que em torno dela se gerou, como pelo estímulo que para mim sempre constituíram as conversas com o seu autor, devo mencionar a tese de Francesco Esposito, felizmente agora em vias de publicação.⁷

Os textos aqui reunidos são também em boa parte testemunhos da alteração das condições e modos de fazer investigação nas Ciências Sociais e Humanas nos últimos dez anos, com a criação e desenvolvimento de centros de investigação, a possibilidade de trabalhar em grupos (compostos por *seniores* e *juniores*), integrada em projectos, o acesso fácil a bibliografia actualizada. Muitos deles não teriam sido possíveis sem esse enquadramento agora, infelizmente, de futuro incerto. Não posso, por isso, deixar de referir aqui o projecto “O Teatro de S. Carlos e as artes do espectáculo”, sediado no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) e financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, no qual foi possível aprofundar algumas questões anteriormente estudadas e os meus colegas David Cranmer, Gabriela Cruz, Paulo Ferreira de Castro, Paula Gomes Ribeiro e Alberto Pacheco com quem trabalhei num ambiente de excelente camaradagem e estimulante troca de ideias.

Para além das já citadas, as dívidas de gratidão criadas ao longo de tantos anos de trabalho não cabem certamente no espaço destas páginas, por isso, ao longo dos vários artigos, fui referindo todos os que, de alguma forma, ajudaram na sua elaboração. Quero, no entanto, mencionar os que trabalharam comigo mais directamente, muito em especial os colegas do Departamento de Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas e do CESEM. Com muitos deles partilho laços profissionais e de amizade há mais de 25 anos. Não posso além disso deixar de referir os colegas estrangeiros que me convidaram ou estiveram associados às versões originais de alguns dos textos aqui publicados: Alessandro di Profio, Damien Collas, Franco Piperno, Juan José Carreras, Marco Beghelli, Niels Martin Jensen, Roger Parker, Sebastien Werr, Stefano Lavia. Um agradecimento muito especial aos meus co-autores – Isabel Novais Gonçalves, Manuel Carlos de Brito e Maria José Artiaga – e ao Rui Magno Pinto, que não só paginou todo o

⁷ *La vita concertistica lisboeta dell'ottocento: 1822-1853*, 2 vols. Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2008 (policopiado).

volume como foi também um constante e generoso interlocutor para várias das questões abordadas; ao Paulo Ferreira de Castro, uma das referências centrais da minha formação musicológica, que aceitou prefaciá-lo; ao Manuel Pedro Ferreira que sempre apoiou e incentivou incondicionalmente a publicação deste volume; e ainda ao maestro João Paulo Santos com quem, numa profícua colaboração, foi possível fazer voltar a ouvir, no Teatro de S. Carlos, algumas das obras aqui discutidas; e ainda ao grupo da Área de Música da Biblioteca Nacional de Portugal (Sílvia Sequeira, Maria Clara Assunção e Maria Clementina Gomes) sem cujo apoio este trabalho jamais teria chegado a bom termo.

Lisboa, Outubro de 2012

A maioria dos trabalhos reunidos neste volume apareceu originalmente noutras publicações. Fica aqui expresso aos editores o meu agradecimento pela autorização de os publicar novamente:

“Entre o modelo italiano e o drama romântico – os compositores portugueses de meados do século XIX e a ópera”, *Revista portuguesa de musicologia*, nº 10 (2000), pp. 117-150.

“Opera orchestras in Portugal” in Niels Martin JENSEN e Franco PIPERNO (eds.), *The opera orchestra in 18th- and 19th- century Europe, I: the orchestra in society*, vol. 2, Berlim, BWV. Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, pp. 441-446 (artigo publicado com Manuel Carlos de BRITO).

“Algumas modinhas de bom gosto e duetos italianos para meninas”: a música e a educação de uma família micalense do início do século XIX”, *Arquipélago-história*, Revista da Universidade dos Açores, vol. XIII, 2ª série (2009), pp. 87-118.

“Scribe’s theatre in Lisbon during the early Liberal period (1834-1853)” in Sebastian WERR (ed.), *Eugène Scribe und das europäische Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Forum Musiktheater, vol. 6 (2008), pp. 153-174 (artigo publicado com Isabel Novais GONÇALVES). Por cortesia de LIT Verlag.

“O celebre auctor dos Lombardos e do Hernani’: Verdi in Portugal in the 1840’s” in Roger PARKER e Stefano LAVIA (eds.), *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, Turim, EDT, 2002, pp. 253-272.

“Un péché de jeunesse revisité. *Bianca di Mauleon* de José Francisco Arroyo” in Damien COLAS e Alessandro DI PROFIO (eds.), *D'une scène à l'autre*, vol. 2, *La musique à l'épreuve du théâtre*, Collines de Wavre, Éditions Mardaga, 2009, pp. 347-360.

“*Don Giovanni* as performed by the orchestra of the Teatro S. Carlos: nineteenth-century reception” in Niels Martin JENSEN e Franco PIPERNO (eds.), *The opera orchestra in 18th-and 19th-century Europe*, II: *The orchestra in the theatre – composers, orchestras and instruments*, Berlim, BWV. Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, pp. 47-66.

“A estreia de *Don Giovanni* no Teatro de S. Carlos em 1839: um projecto romântico adiado?” in David CRANMER (ed.), *Mozart/Marcos Portugal e o seu tempo*, Lisboa, Colibri/CESEM, 2010, pp. 91-105.

“À descoberta das ilhas: os Açores nas rotas do virtuosismo oitocentista”, *Insulana*. Órgão do Instituto Cultural de Ponta Delgada, nº 62 (2006), pp. 107-122.

“Before the arrival of *Lohengrin*: the Wagner phenomenon and its consequences in Portugal between 1861 and 1883” in *Consequences of Wagner. Proceedings of the international conference*, Lisbon, Portugal – November 26-28 2009, CD-Rom, ISBN 978-989-97732-0-2 (artigo publicado com Maria José ARTIAGA).

Siglas

RISM

GB-Lcm, Londres, Royal College of Music
I-Fn, Florença, Biblioteca Nazionale Centrale
I-Ms, Milão, Archivio Teatrale alla Scala
I-Pai, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani
P-Lm, Lisboa, Montepio Filarmónico
P-Lan, Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo
P-Ln, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal
US-Wc, Washington, Library of Congress

Outras

ARM, Arquivo Regional da Madeira
BPARPD, Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada
EFV, Espólio da Família Vasconcelos
ICS, Instituto de Ciências Sociais
TDF, Teatro D. Fernando
TG, Teatro do Ginásio
TRC, Teatro da Rua dos Condes

Entre a tradição italiana, a reforma garrettiana e as motivações políticas – os compositores de ópera na Lisboa de meados do século XIX¹

O predomínio italiano

No que respeita à música, o século XIX em Portugal caracteriza-se essencialmente por uma persistência de estruturas cujas bases haviam sido lançadas nos primeiros anos do reinado de D. João V, ou seja pela supremacia da tradição vocal italiana nas suas facetas religiosa e operática. A esta situação aplica-se especialmente bem o conceito braudeliano de *longue durée*,² dada a manutenção durante um período de praticamente dois séculos – apesar das transformações de ordem político-social – de uma tradição musical importada, juntamente com os meios e estruturas produtivas correspondentes: modelos religiosos e teatrais, neste último caso tanto arquitectónicos como de funcionamento, cantores, instrumentistas, compositores, partituras, etc. Nela se vão incorporando, não só as mudanças sofridas pela própria tradição italiana, das quais as mais evidentes são as estilísticas, mas também aspectos de outras tradições e práticas musicais que chegaram até nós através de Itália – como é o caso do repertório do opéra comique francês – ou directamente – sendo o exemplo mais conhecido o da introdução do repertório instrumental por João Domingos Bomtempo e a sua Sociedade Filarmónica.

A própria estrutura produtiva do “teatro italiano”, como era frequentemente designado na época o S. Carlos, o centro da vida musical de Lisboa, pode ser vista como um conjunto de camadas sobrepostas, às quais correspondem ritmos de transformação diferentes:

¹ Versão revista e alargada do artigo publicado originalmente na *Revista portuguesa de musicologia*, nº 10 (2000). Os novos dados e reflexões aqui integrados só foram possíveis graças ao trabalho desenvolvido no âmbito do projecto de investigação “O Teatro de S. Carlos e as artes do espectáculo em Portugal” que decorreu entre 2007 e 2010 no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, com financiamento da Fundação para a Ciência e Tecnologia. A secção relativa a Giovanna Rossi-Caccia e ao papel de Vannina procede da comunicação “Scrivere opere senza cantanti: F. X. Migone e il ruolo di Vannina”, efectuada no Colóquio “Texts and singers”, realizado em Lisboa a 28 de Fevereiro de 2009, como iniciativa desse mesmo projecto.

² BRAUDEL, “Histoire et sciences sociales: la longue durée”, *Annales*, nº 4 (1958), pp. 725-753.

os instrumentistas da orquestra, os corais e o pessoal de cena constituíam a base, que se caracteriza por uma relativa estabilidade (note-se que embora muitos fossem descendentes de estrangeiros ou mesmo estrangeiros eram, em grande maioria, residentes em Portugal), enquanto os cantores principais, ditos *di cartello*, vinham apenas sazonalmente, com um ritmo de permanência que se irá tornando cada vez mais curto ao longo do século, dado o número crescente de solicitações e a facilidade dos transportes. Para além disso, cada teatro tinha habitualmente ao seu serviço um *maestro concertatore* ou *direttore dei cantanti*. Este, além do encargo de ensaiar os cantores, adaptava as respectivas partes, fazia os cortes necessários e dirigia os ensaios, sendo, apesar da inexistência de uma direcção centralizada no sentido moderno, a pessoa que maiores responsabilidades tinha em relação à parte musical do espectáculo.



Fig. 1 – Teatro de S. Carlos, Lisboa, ca. 1850 (Biblioteca Nacional de Portugal).

Tendo funcionado sempre como “teatro de importação”, o S. Carlos procurava apresentar algumas óperas propositadamente escritas para ele. Não possuindo os meios do Théâtre Italien ou dos teatros de Londres ou Viena, que podiam encomendar novas produções aos compositores italianos mais em voga, o teatro de Lisboa recorria aos maestros por ele contratados e, de preferência, aos estrangeiros que já tinham, como veremos em seguida, provas dadas. Sabe-se, a partir de um contrato com o copista, que estes deviam habitualmente escrever uma

ópera ou cantata por ano e que, para além disso, compunham frequentemente música para bailados, como aliás acontecia em Itália.³

Tal como havia sucedido no primeiro terço do século XIX – recorde-se, por exemplo, os casos de Carlo Coccia ou Saverio Mercadante – durante a década de trinta foram contratados regularmente maestros compositores em Itália. Em 1833 veio para Lisboa, através do agente e empresário Bartolomeo Merelli, o jovem Francesco Schira, que estreara em 1832 a ópera *Elena e Malvina* no Scala e que, de acordo com a tradição celebrativa típica dos teatros régios, no seu primeiro ano de actividade escreveu apenas duas cantatas, ambas elas alegóricas.⁴ Além de várias sequências de música para bailado, apresentou em 1835 a farsa *Il fanatico per la musica*⁵ e só em 1836 conseguiu levar à cena a ópera *I cavalieri di Valenza*.

Apesar de Schira se ter mantido em Lisboa até 1840, em 1838 foi escriturado um outro compositor, o parmesão Angelo Frondoni, que tal como o seu antecessor era um jovem em início de carreira e estava ligado ao meio teatral milanês.⁶ Além de uma abertura tocada em Maio de 1838, pouco tempo após a sua chegada,⁷ a produção de Frondoni para o S. Carlos nos primeiros anos da sua estadia em Lisboa reduz-se a alguma música de bailado e à reposição de uma farsa.⁸ A sua única ópera escrita entre nós, *I profughi di Parga*, sobre um libreto de Cesare Perini,

³ Cf. *P-Ln*, Fundo do Teatro de S. Carlos, Lv. 7, nº 67, 24 de Novembro de 1837 e Luísa CYMBRON, *A ópera em Portugal (1834-1854): o sistema produtivo e o repertório nos teatros de S. Carlos e de S. João*, Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998 (policopiado), p. 307.

⁴ *Il ritorno d'Astrea*, para o aniversário de D. Maria II a 4 de Abril, e *O templo da immortalidade*, para a abertura das Cortes a 15 de Agosto (cf. CYMBRON, *op. cit.*, p. 307). Para outros dados sobre a família Schira ver neste volume “Antes de chegar ao palco: a contratação dos cantores e a formação das companhias nos teatros de S. Carlos e de S. João (1833-1853)”.

⁵ Anteriormente estreada no Teatro das Laranjeiras (cf. Ernesto VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portugueses: Historia e bibliographia da musica em Portugal*, Lisboa, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, vol. 2, p. 290).

⁶ Nascido no ducado de Parma em 1812, Frondoni desempenhou, entre 1833 e 1838, funções de maestro al cembalo nos teatros de Milão (cf. Robert STEVENSON, «Frondoni, Angelo» in *The new Grove dictionary of opera*, Londres Macmillan, vol. 2, p. 312). Em 1837, trabalhava para o Teatro alla Canobbiana, então sob a alçada do empresário Merelli (*Il pirata*, 17 de Fevereiro de 1837), através do qual foi contratado para Lisboa.

⁷ *Diário do governo*, 2 de Maio de 1838.

⁸ Principalmente números novos, para serem introduzidos em bailados já existentes (cf. *Diário do governo*, 29 de Maio e 11 de Novembro de 183, e *O director*, 14 de Janeiro de 1839) e os bailados *A ilha dos portentos* (21 de Janeiro de 1839) e *A volta de Pedro o Grande de Moscow* (20 de Março de 1839) (cf. VIEIRA, *op. cit.*, vol. 1, p. 433. Ver também

só seria ouvida em 1844.⁹ O compositor, que em parte por motivos políticos não mais saiu de Portugal, adaptou-se às características do meio musical português, desistindo de escrever óperas italianas e passando a compor música para farsas e óperas cómicas em português (muitas vezes adaptações de peças francesas) que constituíam o repertório dos teatros secundários e que, em certos casos, tiveram uma tal aceitação que vieram a ser confundidas com o repertório popular português.¹⁰

Porém, se *I cavalieri di Valenza* era um libreto de Gaetano Rossi que Schira deve ter escolhido em virtude de a acção decorrer na Península Ibérica, *I profughi di Parga* procede directamente de referências literárias e pictóricas criadas por alguns dos mais emblemáticos artistas e patriotas da primeira metade do século. O episódio histórico que inspirou o poema homónimo de Giovanni Berchet, publicado em Paris em 1823 (a destruição da cidade de Parga pelos turcos), havia ocorrido durante a guerra da independência da Grécia e tivera um forte impacto dos sectores liberais europeus, sendo imortalizado tanto por Berchet como pelo pintor Francesco Hayez, um participante activo nos círculos intelectuais e patrióticos de Milão, a cidade da qual provinha Frondoni. Tudo leva assim a crer que Frondoni e Prefumo¹¹ tenham utilizado o palco do S. Carlos para expressar um conjunto de ideais que em Itália lhes estavam proibidos.

A reduzida produção de Frondoni para o S. Carlos pode estar também relacionada com o facto de, um ano após a sua chegada, o teatro ter conseguido contratar um novo *maestro*. Tratava-se de Pietro Antonio Coppola, um compositor de segundo plano, pertencente à geração de Rossini, mas com uma carreira respeitável: dez óperas, algumas estreadas em teatros importantes como o Regio de Turim, o Kärntnerthor de Viena ou o Scala, e um grande sucesso, a ópera *La pazza per amore*

Maria Helena de Abreu COELHO, *A dança teatral no primeiro período romântico português*, 2 vols., dissertação de doutoramento, Lisboa, 1998).

⁹ Cf. VIEIRA, *op. cit.*, vol. 1, p. 433.

¹⁰ Cf. Paulo Ferreira de CASTRO, "Nacionalismo e cosmopolitismo na música portuguesa do séc. XX", comunicação apresentada no Congresso Musical de Guimarães, 23-25 de Março de 2012.

¹¹ Esta forma do nome parece não existir em italiano, sendo possível que se trate de um aportunuesamento. Prefumo tinha colaborado com Mercadante a quando da estadia deste compositor em Lisboa no final dos anos 1820, reformulando os libretos de *Adriano in Siria* de Metastasio e *Gabriella di Vergy* de Andrea Leone Tottola (cf. Inocência Francisco da SILVA, *Diccionario bibliographico portuguez*, vol. 1, Lisboa, Imprensa Nacional, 1858, p. 233).

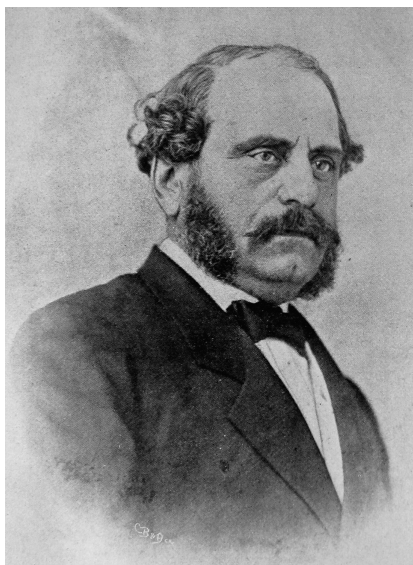


Fig. 2 – Angelo Frondoni, 187? in Ernesto VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portuguezes: Historia e bibliographia da musica em Portugal*, vol. 1, Lisboa, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900.



Fig. 3 – Pietro Antonio Coppola, ca. 1842 (Biblioteca Nacional de Portugal).

(Roma, 1835).¹² Deduz-se de tudo isso que Coppola era visto em Lisboa como um nome consagrado, que traria um maior prestígio ao teatro, ao contrário do que acontecera com os dois jovens que o haviam antecedido, e pode-se dizer que durante a sua primeira estadia em Lisboa correspondeu regularmente a essas expectativas, reformulando ou escrevendo de novo cerca de uma ópera por temporada.¹³ Deixou Lisboa no início de 1842¹⁴ e até 1850, data em que regressou à capital portuguesa, o único maestro compositor italiano que trabalhou no S. Carlos foi Vincenzo Schira, irmão de Francesco, o qual nunca conseguiu apresentar nenhuma ópera sua, embora haja notícia de que, em 1844, se encontrava a escrever *Os dois renegados* sobre um libreto de Antonio Prefumo.¹⁵

Os compositores portugueses

Qual foi então o papel dos compositores portugueses? De que modo interagiram com o Teatro de S. Carlos? Que óperas e sobre que temáticas escreveram? No Quadro 1 pode-se observar uma listagem das óperas compostas ou apenas esboçadas por estes compositores no período que vai de 1835 a 1854. Convém todavia deixar claro que esses nove títulos (dos quais foram efectivamente representados apenas sete) constituem uma reduzidíssima parcela (cerca de 6%) do total das produções operáticas levadas à cena no Teatro de S. Carlos nesses anos.

Ao contrário do que acontecera com vários músicos portugueses do século XVIII, nenhum dos compositores acima citados tinha tido a

¹² Para a biografia e estudo das obras de Coppola veja-se Maria GIORDANO, *Pietro Antonio Coppola. Operista siciliano dell'Ottocento*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2003, pp. 3-30.

¹³ Logo depois da sua chegada, fez subir à cena *Gl'illinesi* (Turim, Regio, 1835) totalmente reformulada. Em 1840 e 1841 estrearia duas óperas escritas propositadamente para o S. Carlos: *Giovanna prima regina di Napoli* e *Ines de Castro*. Em Março de 1841, para a estreia de uma das filhas de Luigia Boccabadati, apresentou uma nova versão da sua ópera *La bella celeste degli spadari* (Milão, Canobbiana, 1837) (cf. *I-Ms*, Carteggi Vari, 1125, Carta a Francesco Lucca, 21 de Março de 1841).

¹⁴ Em carta a Jacopo Ferretti datada de 30 de Abril de 1842 o compositor afirma ter partido de Lisboa nos primeiros dias de Janeiro desse ano (Archivio della Famiglia Ferretti – Roma, informação amavelmente cedida por Francesco Paolo Russo).

¹⁵ Cf. *O espectador*, 24 de Novembro de 1844. Provavelmente inspirado no drama homónimo de Mendes Leal (1839), que retrata os problemas dos judeus portugueses com a Inquisição. Schira pode nunca ter chegado a compor esta ópera, ou uma parte substancial dela, dado que não se conhecem quaisquer outras notícias. Mas a simples referência à sua intenção é importante, pois demonstra que os compositores italianos residentes em Lisboa se interessavam ou eram levados a interessar-se por temas portugueses.

QUADRO 1

Compositor	Título	Libretista	Datas (Estreia/ Composição)
António L. Miró	<i>Il sonnambulo</i>	Felice Romani	Laranjeiras, 1835; S. Carlos, 1836
António L. Miró	<i>Atar ossia il serraglio d'Ormuz</i>	Felice Romani	S. Carlos, 1836
Manuel I. Santos	<i>D. Ignez de Castro</i>	Antonio Prefumo	S. Carlos, 1839
António L. Miró	<i>Virginia</i>	Antonio Prefumo	S. Carlos, 1840
Manuel I. Santos	<i>L'assedio di Diu</i>	Antonio Prefumo	S. Carlos, 1841
João G. Daddi	<i>Ismalia</i>	Felice Romani	1841?
António L. Miró	<i>O cativo de Fez</i>	Antonio Prefumo	1844 apenas iniciada
Francisco X. Migone	<i>Sampiero</i>	Luigi Arceri	S. Carlos, 1853
Francisco X. Migone	<i>Mocanna</i>	Luigi Arceri	S. Carlos, 1854

possibilidade de estudar em Itália ou noutro país (embora alguns deles tivessem passado esporadicamente pelo estrangeiro): tinham adquirido toda a sua formação em Lisboa, primeiro no seio da família, depois no Seminário da Patriarcal (a única escola existente até à década de trinta). As suas carreiras continuaram aliás a ser marcadas pela profunda instabilidade político-financeira que afectou o país nas décadas de 1830-40 e, apesar das óperas que escreveram terem sido pensadas para o Teatro de S. Carlos, nem todos possuíam com ele um vínculo de trabalho. Se António Luís Miró (18??-1853) desempenhou o cargo de *maestro* em simultâneo com alguns dos italianos atrás mencionados, já Manuel Inocêncio Liberato dos Santos (1805-1887) – pianista e compositor especialmente ligado ao serviço da família real mas que neste período se encontrava afastado dos cargos que ocupara, em virtude das suas opções políticas pró-absolutistas – tentou a sua sorte pontualmente e tendo com o mundo teatral apenas uma ligação indirecta (o pai era instrumentista na orquestra do S. Carlos). Por seu lado, o pianista e compositor João Guilherme Daddi (1814-1887), que nunca chegou a ver nenhuma obra sua cantada, lamentava-se em 1861 ao rei D. Luís de que tinham sido em vão todas as diligências para a levar a cena a sua ópera *Ismalia*, provavelmente baseada no libreto homónimo de Felice Romani,¹⁶ “encontrando sempre oposição nas

¹⁶ A partir de *Ismalie, ou la mort et l'amour* (1828) de Charles-Victor Prévot, visconde de Arlincourt.

Empresas daquele theatro [o S. Carlos] com razões, ou antes desculpas que indicação pouca vontade e nenhum amor a cousas nacionaes”.¹⁷

Em 1835, provavelmente por influência do Conde de Farrobo – grande capitalista e mecenas musical, ligado directa ou indirectamente ao financiamento de empresas do S. Carlos desde a década de 1820 –¹⁸ António Luís Miró assumiu o lugar de *concertatore* no teatro, partilhando tarefas com Francesco Schira. No final desse ano, conseguiu levar à cena a ópera *Il sonnambulo*, que já havia sido cantada no Teatro das Laranjeiras,¹⁹ e, em 1836, cada um dos maestros estreou a sua ópera, tendo o correspondente da *Allgemeine musikalische Zeitung* comentado que “Um e outro [...] não deixam de ter talento no seu ramo, e foram chamados à cena várias vezes.”²⁰ O contrato de Miró como “Mestre e Director de Música” para a temporada de 1839 estabelecia como obrigações “ensaiar todas as Operas, Farsas, Elogios, e mais Espectáculos de canto que lhe forem determinados pela Empresa; devendo também escrever de novo algumas peças, e arranjar outras nas Óperas, quando isto seja necessário, para melhoramento dos espectáculos; Também será obrigado a compor uma Ópera Nova no decurso do Ano, sendo o folheto à sua escolha...”²¹ o que, pelo menos teoricamente, o colocava em pé de igualdade com os seus colegas estrangeiros.

¹⁷ Cf. *P-Ln*, Área de Música, Pasta com documentos s/ cota proveniente da Biblioteca do Conservatório. Num outro texto identificado por Manuel Ivo CRUZ como sendo autobiográfico, diz-se que em 1841 tinha escrito uma ópera italiana, destinada a ser cantada pela companhia que então se encontrava no S. Carlos (Luigia Boccabadati, Domenico Conti, Luigi Ferretti, etc.), que pode tratar-se de *Ismalia* (cf. *Documentos para a história da música portuguesa III. João Guilherme Bell Daddi [...] Apontamento autobiográfico*, 2ª Edição, Porto, Renascimento Musical, Fevereiro de 1999; breve Nota Introdutória de M. I. CRUZ). A *Revista universal lisbonense* (29 de Janeiro de 1845, p. 342) diz que Daddi tinha uma ópera pronta que apresentou à empresa do Teatro de S. Carlos, considerando, além disso que a empresa, sendo subsidiada, teria a obrigação de apresentar óperas de compositores portugueses.

¹⁸ Desde 1834 Miró exercia funções de mestre ensaiador no teatro privado na Quinta das Laranjeiras.

¹⁹ A ópera tinha sido estreada a 10 de Fevereiro de 1835 e VIEIRA refere que o libreto de Romani havia sido traduzido por Correia Leal (cf. *op. cit.*, p. 91). Não fica contido claro, dada a manutenção do título italiano, em qual das línguas a ópera foi cantada.

²⁰ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 10 de Maio de 1837, in Manuel Carlos de BRITO & David CRANMER, *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990, p. 65. Contudo, alguns anos mais tarde, um jornal português apreciava negativamente a música de Miró, dando voz a uma ideia de recusa da música de compositores portugueses que apareceria outras vezes nas décadas seguintes (cf. *O director*, 15 de Março de 1839).

²¹ *P-Ln*, Fundo do Teatro de S. Carlos, Lv. 8, nº 4, 29 de Dezembro de 1838.

As primeiras óperas de Miró baseiam-se em textos de um dos mais célebres libretistas italianos da época, Felice Romani, seguindo aliás o mesmo caminho de João Evangelista Pereira da Costa, que trabalhou no S. Carlos no final da década de vinte, tendo contactado com Coccia e Mercadante, e que escreveu uma *Egilda di Provenza* cantada em 1827. É sabido que os libretos de Romani conheceram uma larguíssima difusão, nomeadamente em alguns países periféricos²² e mais do que em Portugal, onde o número de compositores activos é reduzido, este fenómeno pode ser observado em Espanha, onde nomes como Ramón Carnicer e, em menor escala, Mariano Obiols ou Tomás Genovés puseram em música, durante as décadas de 1820-30, um grande número dos seus libretos. Porém, os espanhóis mencionados tinham tido a possibilidade de estudar ou trabalhar no estrangeiro, pelo que se a sua opção reflecte de facto uma integração no mundo da ópera italiana e não apenas esforços isolados de intervenção.

Os anos de 1838 a 1842 foram marcados por um número significativo de óperas escritas expressamente ou reformuladas para o S. Carlos, algumas delas sobre temática portuguesa, como reconheceu o jornal italiano *Il pirata*, que informava os seus leitores de que começava a despontar em Lisboa o gosto pelas produções nacionais.²³ Este período coincide grosso modo com a gestão do Conde de Farrobo, mas encaixa também num momento central para o teatro português, o da acção de Garrett no Conservatório.

Inês de Castro, a primeira ópera de Manuel Inocêncio dos Santos, parte de um episódio da história de Portugal com grandes tradições no mundo operático, e que na década de trinta conheceu um novo surto de interesse fundamentalmente por via de uma ópera de Giuseppe Persiani sobre libreto de Salvatore Cammarano (Nápoles, 1835). Todavia, e apesar de só ter sido estreada depois da primeira audição da obra de Persiani em Lisboa, ocorrida a 10 de Dezembro de 1838, a ópera de Manuel Inocêncio tinha sido composta antes²⁴ e não utilizava o libreto

²² Cf. Alessandro ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996.

²³ *Il pirata*, 25 de Dezembro de 1838.

²⁴ Desde o início do ano de 1838 que os jornais vinham lamentando que a *Inês di Castro* não subisse à cena (cf. *O director*, 13 e 22 de Março de 1838, e *O correio de Lisboa*, 1 de Dezembro de 1838, informações amavelmente cedidas por Francesco Esposito). Aquando da estreia da obra de Persiani, *O director* lamentava que a ópera do compositor

de Cammarano mas sim um outro escrito propositadamente por Antonio Prefumo, um genovês radicado entre nós, que desde 1837 desempenhava as funções de poeta do teatro. Poucos anos depois, no final de 1841, subiria à cena a última obra sobre este tema a ser ouvida no S. Carlos na primeira metade de oitocentos, com música de Pietro Antonio Coppola retomando o libreto de Cammarano.

Parece assim ser indiscutível que, no período em questão, o drama de Inês de Castro se tornou um tema aliciante no meio teatral lisboeta. Interessa porém tentar perceber se existem diferenças significativas entre o modelo dramatúrgico adoptado por Cammarano e o de António Prefumo. Segundo Maria Leonor Machado de Sousa, desde meados do século XVIII que se pode considerar a existência de uma tradição portuguesa da teatralização do tema – que retoma o modelo quinhentista da *Castro* de António Ferreira – por oposição à criada noutros países da Europa, que parte essencialmente das peças de Luís Vélez de Guevara e de Houdar de La Motte.²⁵ Note-se que esta tradição estava particularmente viva em Portugal na década de 1830, tendo o jornal *O entre-acto* publicado um artigo a propósito da estreia da ópera de Persiani em Madrid (1837) na qual já se criticava o libreto de Cammarano, cujas linhas gerais são identificadas como sendo inspiradas na tragédia de La Motte além de várias outras fontes.²⁶ Como seria de prever, o texto de Prefumo filia-se na tradição portuguesa, quer através da morte da heroína apunhalada e não envenenada como em La Motte, quer na introdução dos nomes dos verdadeiros assassinos, Coelho e Pacheco.²⁷ Reforçam estas duas vertentes as reacções da imprensa portuguesa contemporânea: enquanto a ópera de Inocência foi

português tivesse sido preterida, e fazia votos para que o Conde de Farrobo acolhesse melhor o seu compatriota (cf. 20 de Dezembro de 1838). A *Inês di Castro* seria publicada em seguida em redução para piano e dedicada ao Conde de Farrobo, sendo as linhas vocais integradas na textura pianística, o que dificulta qualquer análise da obra.

²⁵ Cf. Maria Leonor Machado de SOUSA, *Inês de Castro na literatura portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa (Biblioteca Breve), 1984, pp. 55 e ss..

²⁶ Cf. 25 de Junho de 1837. John BLACK sistematiza as fontes utilizadas por Cammarano e refere, além da tragédia de La Motte, as obras de Bertolotti (Turim, 1826), Greppi (Veneza, 1792) e um bailado histórico de Cortesi (Milão, 1831) (cf. *The Italian romantic libretto. A study in Salvatore Cammarano*, Edinburgh, The University Press, 1984, p. 172).

²⁷ O libreto de Alberto Scribani para a *Inês de Castro* de Carlo Valentini estreada no Teatro de S. João no Porto em 1827 é referido por CARVALHAIS como sendo também baseado na tragédia de Gomes (cf. *Inês de Castro na ópera e na choreografia italianas*, Lisboa, Typographia Castro Irmão, pp. 44-45).

identificada como *A nova Castro*,²⁸ título da tragédia de João Baptista Gomes Jr., então bastante popular, a de Coppola recebeu uma violenta crítica na *Revista universal lisbonense*, acusando o autor de ter escolhido um mau libreto.²⁹

Nos anos seguintes, Prefumo transformar-se-ia no libretista mais activo entre nós, escrevendo não só para os compositores portugueses como também para os italianos que trabalhavam em Lisboa. Para um benefício de Miró, em 1840, faria o libreto de *Virginia* baseando-se na tragédia homónima de Vittorio Alfieri. Com a sua recusa da tirania e busca da liberdade num sentido ideal, esta foi uma obra várias vezes adaptada ao teatro de ópera em Itália, principalmente por parte de compositores e libretistas conotados com os ideais republicanos do início do século.³⁰ Não é por isso de estranhar que surja em Lisboa pela mão de Prefumo, ele próprio um exilado político, e Miró, um compositor que parece ter estado sempre próximo da facção liberal. Em seguida foi a vez de *L'assedio di Diu*, para Manuel Inocêncio, tomando por assunto um episódio da história portuguesa no Oriente (a resistência dos governadores da fortaleza de Diu, em 1546, perante o segundo cerco dos exércitos muçulmanos) a partir do poema épico quinhentista de Jerónimo Corte Real,³¹ e que parece surgir como uma alegoria a acontecimentos políticos recentes, muito em particular o cerco do Porto que ocorrera durante a guerra civil. Em 1844, Miró terá pelo menos começado a escrever uma outra ópera também sobre texto de Antonio Prefumo e com temática portuguesa: *O cativo de Fez*³² da qual, infelizmente, não se conhece nenhuma fonte.

²⁸ Cf. *Diário do governo*, 8, 15, 19 e 27 de Julho de 1839.

²⁹ Cit. in SOUSA, *op. cit.*, pp. 89-90.

³⁰ Esta temática está a ser estudada por Lorenzo Mattei, que a apresentou na sua comunicação “The opera chorus as a voice of national identity between the Revolution and the Restoration”, 19º Congresso da Sociedade Internacional de Musicologia, em Roma, a 7 de Julho de 2012.

³¹ Cf. *O nacional*, 6 de Março de 1841. A obra de Jerónimo Corte Real intitula-se *Sucesso do segu(n)do Cerco de Diu estando Do Ioham Mazcarenhas por capitam da fortaleza, no anno de 1546* (Lisboa, 1574), tendo sido reeditada em 1784 e, parcialmente, no *Parnaso lusitano ou poesias selectas dos autores portuguezes antigos e modernos, illustradas com notas*, Paris, J. P. Aillaud, 1826-34. Sobre a ópera de Inocêncio veja-se também Vânia Mariete Pereira FERREIRA, *L'assedio di Diu (1841): melodramma italiano, drama histórico e orientalismo na obra de Manuel Inocêncio Liberato dos Santos*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2007 (policopiado).

³² Cf. *O espectador*, 1 de Dezembro de 1844.

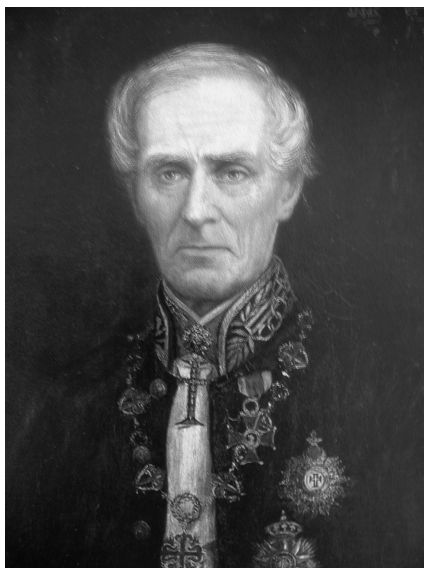
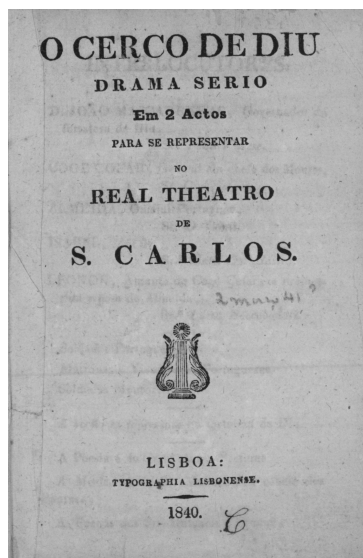
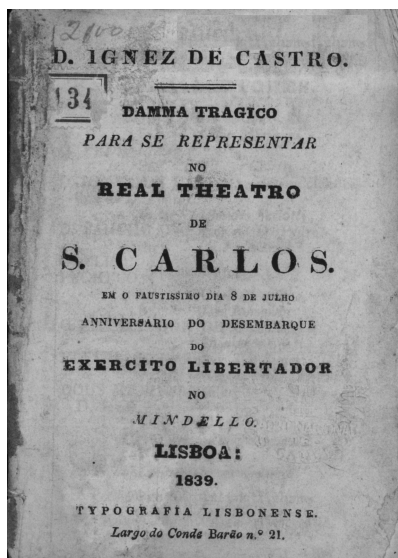


Fig. 4 – Manuel Inocêncio dos Santos por Emília Santos Braga, Lisboa, 187? (Museu da Música, Lisboa).



Figs. 5 e 6 – Libretos de *Inês de Castro*, Lisboa, 1839, e *O cerco de Diu*, Lisboa, 1840 (Biblioteca Nacional de Portugal).

Mas, a deduzir pelo título, deveria tratar-se de uma nova ópera sobre o desastre de Alcácer Quibir, por influência do *Don Sébastien* que Donizetti dedicara à rainha D. Maria II e cuja estreia, em 1843, teve algum impacto nos meios musicais lisboetas,³³ ou do drama homónimo de Silva Abranches, premiado em 1839, uma das fontes nas quais Garrett se inspirou para o *Frei Luís de Sousa*.

Percebe-se assim que os compositores portugueses se interessaram por temas da história portuguesa, seguindo a moda do drama histórico que Garrett tentara animar através do prefácio de *Um auto de Gil Vicente*, afirmando ser necessário “um pensamento nobre, nacional, útil, exequível, necessário, que podia salvar tantos monumentos para a história, ressuscitar tantas memórias que se apagam, levantar tanto ânimo que decai, fazer renascer talvez o antigo entusiasmo pela glória, que morreu afogado nas teorias utilitárias”.³⁴ A falta de documentação não nos permite, porém, saber concretamente se esse era um interesse dos próprios compositores, se dos libretistas ou de ambos. Provavelmente, as situações terão variado de um caso para outro mas a presença de Prefumo aparenta ser determinante, dado que também os compositores estrangeiros radicados em Lisboa que com ele trabalharam, como Schira, fizeram tentativas de pôr em música libretos sobre temas da história portuguesa. Ao contrário do que se passou com Cesare Perini – escritor dramático italiano também radicado em Lisboa que foi protegido por António Feliciano de Castilho, com quem trabalhou no Teatro do Salitre – não temos conhecimento de que Prefumo possuísse ligações ao meio do teatro declamado. Porém, a animosidade manifestada por ele em relação a Perini aquando da estreia de *L'assedio di Diu* (atribuindo-lhe as críticas negativas ao libreto e convidando-o para submeterem ambos ao juízo do Conservatório ou de qualquer “teatro italiano” um drama sobre o mesmo tema)³⁵ confirma uma rivalidade entre os dois italianos e leva a pensar que os libretos de Prefumo sobre temáticas portuguesas podem ter tido como objectivo uma afirmação do seu autor face aos círculos da reforma teatral.

³³ Ver neste mesmo volume “O teatro de Scribe em Lisboa...”.

³⁴ Cit. in SANTOS, *op. cit.*, p. 225.

³⁵ Cf. *O nacional*, 29 de Março de 1841.

Francisco Xavier Migone e o caso de *Sampiero*

Entre as estreias de *L'assedio di Diu* de Manuel Inocêncio e *Sampiero* de Francisco Xavier Migone (1811-1861), ocorrida em Abril de 1853 para comemorar o aniversário da rainha D. Maria II, medeiam doze anos. Sabe-se, no entanto, que ao longo da década de quarenta vários compositores continuaram a escrever óperas mas não tiveram oportunidade de as apresentar, o que configura uma espécie de produção operática subterrânea. Pianista de origem italiana, Migone tinha atingido cedo uma certa estabilidade profissional, sucedendo a Bomtempo como director da Escola de Música do Conservatório em 1842, e acumulando (talvez em consequência do magro salário que recebia no Conservatório)³⁶ as funções de *maestro* no S. Carlos em algumas temporadas. Segundo o jornal *O theatro e bibliotheca familiar*, *Sampiero* já estava terminada no final do primeiro semestre de 1850 e tinha sido destinada aos cantores Marietta Gresti e Gaetano Fiori, que se apresentaram em Lisboa em 1848 e 1849, o que faz recuar a data da sua composição a esses anos. Todavia, de acordo com a notícia referida, as dificuldades para a levar à cena no S. Carlos foram tantas que os jornais, num processo típico de tentar exercer pressão, chegaram a anunciar que o compositor pensava ir apresentá-la a Itália.³⁷

Pela mesma altura em que Migone compunha *Sampiero*, o Conde de Farrobo assumiu o lugar de Inspector Geral dos Teatros e os contratos de adjudicação para a empresa do S. Carlos de 1850 e 1852 passaram a incluir uma nova cláusula que referia a possibilidade de poder ser representada “uma ópera de autor nacional no caso de a haver”.³⁸ Conhecendo o interesse do Conde em proteger os artistas portugueses, pode-se admitir que esta condição tivesse como objectivo incentivar a composição de novas óperas, mas é também muito provável que ela tenha sido colocada nos contratos por já haver obras escritas que aguardavam o momento de subir à cena, como prova o caso aqui em estudo.

Foi autor do libreto outro italiano radicado em Portugal, o advogado siciliano Luigi Arceri, que no exílio se viu obrigado a procurar

³⁶ Cf. VIEIRA, *op. cit.*, vol. 2, p. 86. Ver também Joaquim Carmelo ROSA, “*Essa pobre filha bastarda das Artes*”: a *Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa 1842-1862*, Tese de Mestrado, Faculdade de Ciências sociais e Humanas, 1999 (policopiado), pp. 141 e ss..

³⁷ 7 de Julho de 1850.

³⁸ *P-Lan*, Cartório 5B, Cx. 55, L. 273, ff. 78f a 81f., e Cartório 10, Cx 49, L.245, ff. 92v a 94v.

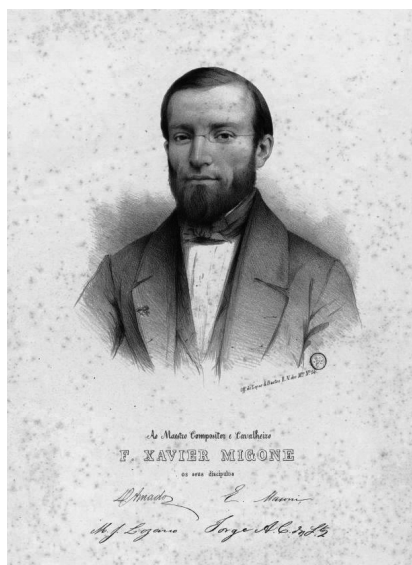


Fig. 7 – F. Xavier Migone, Lisboa, ca. 1850 (Biblioteca Nacional de Portugal).

subsistência no teatro.³⁹ Ao relatar a sua vida em Lisboa, num texto autobiográfico publicado em 1862, Arceri refere que tentou de início manter-se incógnito por temer que um homem da sua posição pudesse ser injuriado por ocupar um “mesquinho emprego” de coralista no Teatro de S. Carlos, e assinala que a oportunidade de obter um lugar melhor surgiu ao escrever o libreto de Sampiero, o que levou a empresa a oferecer-lhe “o lugar de poeta ensaiador, e director de scena”.⁴⁰ É portanto natural que o projecto da ópera tenha amadurecido no círculo do teatro, no qual trabalhavam tanto o libretista como o compositor, e que o primeiro tivesse tomado a dianteira uma vez que tinha fortes motivos de querer ultrapassar a difícil situação em que se encontrava. Note-se que Arceri nunca revela claramente os motivos porque deixou o seu país, referindo-se apenas às contrariedades de “um fatal destino”, mas no texto já referido não perde a oportunidade de fazer a seguinte apologia:

³⁹ Era natural de Palermo e veio para Portugal em 1843, tendo trabalhado no Teatro de S. Carlos como contra-regra, «director de cena» e tradutor de libretos (*Novo systema elementar de pronuncia da lingua italiana...* Lisboa, 1862, p. 12). Despedido em 1860, dedicou-se ao ensino da língua italiana e a assuntos jurídicos. Doente, suicidou-se em 1870 (cf. *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, vol. 3, p. 129).

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 12.

Se um rei [...] ainda que estrangeiro, tivesse unido todos os italianos debaixo do mesmo pendão, excitando-os a amarem-se como irmãos; protegido as sciencias, as artes, a industria, o commercio, qual outra nação do mundo poderia rivalisar com ella, ou dominal-a? Mas a Italia unida foi sempre temida, e por isso reduzida a treze reinos, debaixo de côroas de ferro, e de sceptros covardes; [...] A França estendeu a sua mão ao unico rei de sangue italiano; e este, herdeiro do Desterrado coroadado, o Martyr da liberdade, empunhando a espada sabauda, quebrou os enferrujados ferros da Italia escrava, e onde fluctuavam as côres execrandas dos tyrannos, plantou a italica bandeira, a sombra da qual, não tão longe está o tempo em que gozaremos a paz e a liberdade.⁴¹

Mesmo considerando que esta passagem foi escrita numa época em que o Reino de Itália já havia sido proclamado, é evidente que Arceri desde há muito se identificava com o desejo, partilhado por muitos compatriotas seus, de uma Itália livre da dominação estrangeira (além dos já citados, eram conhecidos no meio teatral lisboeta dessa época outros casos de italianos exilados políticos, como o harpista Gaetano Fontana ou o cenógrafo Giuseppe Cinatti).⁴² Pode-se assim considerar que é no libretista que parece encontrar-se o motivo mais directo para a escolha do episódio da história da Córsega (uma analogia com a Sicília?) que serve de base a *Sampiero* e já tinha sido transformado em libreto anteriormente, com o título de *Vannina d'Ornano*, por um poeta desconhecido, com música de Giuseppe Cotti-Caccia (Asti, 1841),⁴³ e por Francesco Guidi, vindo a ser musicado por Fabio Campana (Florença, 1842).⁴⁴

Na “Advertência” inicial ao seu texto Arceri defende-se contra vozes que o acusavam de copiar Guidi, demonstrando a proverbial tendência que se manifestava na época em Lisboa para denegrir tudo o que se tentasse criar, a nível local, para o teatro italiano, mas também a constante obsessão com a originalidade que deve ser vista, como sugere Carlotta Sorba, como um desejo de consumo transitório e imediato.⁴⁵

⁴¹ *Ibid.*, pp. 31-32.

⁴² Cf. L. CYMBRON, *A ópera em Portugal (1834-1854)*, op. cit., pp. 223-224.

⁴³ US-Wc, *Vannina d'Ornano*, tragedia lirica in 4 atti da rappresentarsi per la prima volta nel Civico Teatro d'Asti nella primavera del 1841, Asti, Dalla tipografia Garbiglia, [1841].

⁴⁴ Cf. I-Fn, *Vannina d'Ornano*, tragedia lirica in tre parti, da rappresentarsi nell'I. e. R. Teatro in Via della Pergola, La Primavera del 1842, Sotto la protezione di S. A. I. R. Leopoldo II, Granduca di Toscana, Florença, Tipografia Galletti, [1842]. Segundo o próprio Guidi o episódio é narrado pelo historiador Carlo Botta (1766-1837) em fonte não identificada.

⁴⁵ “To please the public: composers and audiences in nineteenth-Century Italy”, *Journal of interdisciplinary history*, XXXVI, 4 (Primavera, 2006), p. 611.

Para além disso, esta referência mostra que o libreto de Francesco Guidi era conhecido em Lisboa, podendo ter sido divulgado pela cantora Amalia Patriossi, que estreara em Florença um dos papéis secundários e cantara no S. Carlos nas temporadas de 1847 e 1847-48. Uma comparação dos dois textos deixa claro que foi esta a fonte que serviu de base a Arceri, pois não só a subdivisão em três actos é idêntica (o libreto musicado por Cotti-Caccia era em quatro actos), como idênticos são os nomes das personagens, e, inclusive, várias situações e pormenores do próprio texto, como veremos em seguida. Em linhas gerais, o libreto trata a história do *condottiere* corso Sampiero (1498-1567), que a tradição refere como tendo inspirado Shakespeare na idealização da figura de Otelo. Na sua ausência, a mulher, Vannina, que governava a ilha, é forçada a celebrar um tratado de paz com os genoveses, o que leva Sampiero a acusá-la de traição tanto à causa pátria como a ele próprio, pois suspeita que tenha cometido adultério com o genevês António di San Fiorenzo. No final, perante o assalto das tropas genovesas ao castelo, Sampiero tenta matar Vannina mas, não sendo capaz e sentindo-se prestes a ser capturado, apunhala-se a si próprio. Só, Vannina morre de desgosto.



Fig. 8 – "Sampiero censura a traição da mulher e pronuncia a sua sentença de morte" in Jean-Ange GALLETTI, *Histoire illustrée de la Corse*, Paris, 1863.

Além de que o *rifacimento* era uma prática corrente na época, uma leitura dos dois libretos leva a pôr de parte a hipótese de que Arceri tenha propriamente copiado Guidi. É notório o seu esforço para criar algo de novo, mantendo embora os aspectos centrais do drama e de algumas cenas. Em geral, verificam-se duas modificações de fundo: 1) a cena da assinatura do tratado de paz e da traição política de Vannina no 1º acto, que é introduzida por Arceri e que constitui o aspecto através do qual este altera de um modo mais evidente o libreto de Guidi (no qual o drama passional tem uma muito maior importância e profundidade); 2) o suicídio de Sampiero face à tomada da cidade pelos genoveses, já que no drama de Guidi este não só permanece vivo e anuncia a sua vingança como é ele quem mata a mulher. Esta última alteração explica a mudança do título da ópera bem como a hierarquia das personagens: já não é Vannina quem surge como personagem principal, sacrificada no final à ira e à incompreensão do marido, mas sim este que não querendo aceitar a vitória de Génova se suicida. Até que ponto esta nova arquitectura dramática corresponde à valorização de novas tipologias vocais é um questão que analisaremos mais tarde.

Não obstante a identificação de Arceri com os ideais do *Risorgimento* e da ópera ter sido provavelmente escrita em 1848-49, em simultâneo com as revoluções que eclodiram por toda a Europa e que em Itália constituíram um momento de grande exaltação nacional, o texto do libreto de *Sampiero* não vai além de um conjunto de referências patrióticas de carácter genérico, semelhante a muitos dos seus congéneres italianos de períodos anteriores. Mesmo no libreto de Guidi, escrito no início da década de quarenta quando o ambiente político estava ainda longe da efervescência revolucionária de 1848, é possível encontrar uma linguagem que caracteriza de modo muito mais incisivo este elemento. Por exemplo, o início do 2º acto em ambas as óperas é marcado por um momento de exaltação patriótica entre Sampiero e os seus seguidores. Guidi coloca a cena nos Alpes franceses, durante o exílio do chefe corso, enquanto Arceri apresenta a chegada à Corsega de Sampiero e do seu exército, recebidos em triunfo. Ao desaparecer o elemento nostálgico intimamente ligado à situação do exílio – que será central nas óperas de Verdi deste período, dando origem à sua muito discutida associação directa aos movimentos

do *Risorgimento* –⁴⁶ muda também, completamente, todo o registo poético e dramático. Enquanto em *Vannina d’Ornano* a cena abre com o seguinte recitativo:

SAMPIERO Oh patria! Oh patria mia!... terra diletta!
 Perche non mi fu dato,
 Pria che l’ultimo fato
 Tì prostatesse cosi morir coi forti,
 Che pugnando per te ebbero almeno
 Fine al dolor, ed onorata tomba!...

ao qual se segue uma intervenção do coro que, dentro de um modelo convencional, usa uma versificação em *ottonari*:

SAMPIERO E Vana a noi bugiarda aita
 Prometteva lo stranier;
 Ah! La speme a noi sparita
 Come sogno lusinghier!
 [...]
 Solo un voto, un voto estremo
 Qui si formi e sia compito;
 Coi nemici spegneremo
 Lo stranier che cia tradito;
Vinceremo, e ridonata
 Fia la patria a libertà;
 O morem ma invendicata
 L’ombra nostra non sarà

⁴⁶ Em 1990, Philip GOSSETT referia a ideia do impacto político das primeiras óperas de Verdi (“Becoming a citizen: The chorus in *Risorgimento* opera”, *Cambridge opera journal*, vol. 2, nº 1 (1990)) e mais recentemente contestou abertamente a leitura de Roger PARKER (cf. «*Arpa d’or dei fatidici vati*», Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1997) em “‘Edizione distrute’ and the significance of operatic choruses during *Risorgimento*” in Victoria JOHNSON, Jane FULCHER e Thomas ERTMAN, *Opera and society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 181-242. Baseando-se na visão do historiador Alberto Banti (*La nazione del Risorgimento: Parentela, santità e onore alle origine dell’Italia unita*, Turim, Einaudi, 2000, cit. in GOSSETT, “‘Edizione distrute’ and the significance of operatic choruses... », cit., p. 194 e ss.), GOSSETT considera que, independentemente dos testemunhos jornalísticos, as primeiras óperas de Verdi comungam largamente de um discurso risorgimentale que manipulou e reorganizou formas narrativas e um conjunto de imagens pré-existentes (tais como família, santidade e honra). Se não há dúvida que PARKER desmontou um mito, expondo aliás a forma pouco escrupulosa como certos biógrafos verdianos manipularam as fontes com intuítos nacionalistas (*op. cit.*, p. 23), a leitura de GOSSETT, remetendo-nos para o universo do ideário e das linguagens, leva-nos forçosamente a recolocar de novo a questão.

CORO Noi giuram sul nostro onore
 Teco vincere o morir!
 SAMPIERO Non ci resta che il valore:
 Saprem vincere o morir!

no libretto de Arceri o coro canta:

CORO Oh! Della Corsica
 Duce supremo;
 Noi vinceremo
 Vicino a te.
 Guerriero impavido.
 I forti aterra.
 La patria terra
 Ei salvera
 Giuriamo intrepidi.
 Aspra vendetta,
 Vieni t'affretta
 Si vincerá
 Morire o vincere
 Ognor sapremo
 Duce supremo
 T'appressi già.
 Chi per la Patria
 Combatte, e muore,
 Premio al dolore
 Il Cielo avrá.

Composto por um conjunto de cinco quartinas em *quinario*, métrica que Arceri usa aliás abundantemente, este texto está longe de possuir a grandiosidade que caracteriza os versos com maior número de sílabas (como referia Verdi a propósito de *Macbeth*) usados em muitas óperas da década de quarenta bem como nos hinos patrióticos e revolucionários de 1848.⁴⁷ Do ponto de vista musical, Migone socorre-se de um padrão rítmico muito frequente no século XIX para este tipo de versos – em compasso 4/4 e com início em longa-breve-breve –⁴⁸ e constrói uma melodia em *Allegro marziale* (exemplo 1) mais próxima

⁴⁷ Cf. *Ibid.*, p. 51.

⁴⁸ Cf. Friedrich LIPPMANN, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Nápoles, Liguori Editore, 1986, p. 38.

das que utilizavam Rossini ou Bellini do que dos nostálgicos coros verdianos dos anos quarenta, normalmente em andamentos lentos e com o coro em uníssono.

Allegro marziale

Coro di popolo

Oh del-la Cor-si-ca, du-ce su-pre-mo, noi vin-ce-re-mo, noi vin-ce-re-mo, noi vin-ce-re-mo, vi-ci-no a te.

Exemplo 1

Resta ainda comentar que, independentemente das motivações individuais (neste caso mais do libretista do que do compositor), no Portugal das décadas de quarenta e cinquenta seria difícil que a generalidade dos espectadores relacionasse quaisquer coros patrióticos com os valores do *Risorgimento*.⁴⁹ A prova disso parece estar na crítica publicada na *Revista dos espectáculos*, aquela que mais pormenorizadamente menciona os vários números da ópera, na qual este coro nem sequer é referido. Por outro lado, o escritor e crítico António Pedro Lopes de Mendonça, ao escrever sobre *Sampiero* no jornal *A revolução de Setembro*, reconhece em linhas gerais uma influência verdiana mas, em consequência do seu proverbial cepticismo relativamente à obra deste último compositor,⁵⁰ propõe a Migone uma outra orientação estética, inspirada pelos ideais do *Volksgeist* e do exotismo (em particular através da referência a *Le désert* de Félicien David):

⁴⁹ Sobre esta questão veja-se por exemplo os comentários de GOSSETT a propósito do significado das implicações políticas no teatro de ópera e do seu significado em função de uma mudança de época ou de local (cf. “Becoming a citizen: The chorus in Risorgimento opera”, *Cambridge opera journal*, vol. 2, nº 1 (1990), p. 41.

⁵⁰ Cf. Luísa CYMBRON, “A produção e a recepção das óperas de Verdi em Portugal no século XIX com algumas notas sobre a relação do compositor com o nosso país” in *Verdi em Portugal 1843-2001* [Catálogo da exposição comemorativa do centenário da morte do compositor], Lisboa, Biblioteca Nacional/Teatro Nacional de S. Carlos, 2001, pp. 24-25.

Não incitarão os applausos ao sr. Migone para escrever uma nova opera? Abandonando uma escola, que maior effeito produziu pela novidade [a verdiana], do que por belezas seguras e duradouras, não instará o seu talento nas tradições musicas do seu paiz, e da nossa vizinha Hespanha, aonde tantos motivos sentidos e melancolicos se escutam nas noutes do estio, ou nas manhãs da primavera?

Eu sou dos que acredito, que a musica não pode ser nacional no rigor da palavra: mas é certo que as escólas graduam-se pela indole de cada povo [...] Quem ignora que parte das melodias que nós admiramos em Rossini, são ás vezes cantos soltos escutados em Veneza, em Florença, na Secilia, nas campinas de Roma, nas montanhas da Calabria?

Quem é que pode desconhecer na musica allemã parte da influencia daquelle Rheno tão poetico, daquellas melodias que a natureza cria sem esforço, e que o povo reproduz na sua santa e ingenua simplicidade? A que deve Feliciano David as bellezas que se admiram na ode – symphonia do deserto; senão á reprodução da individualidade arabe, do aspecto monotono e medonho das areas immensas, dos estilos que ele soube escutar as tribus errantes, e que como traduzem os phenomenos da vida patriarchal, e as funebres impressões daquelas regiões tristes?

O sr. Migone é capaz de comprehender, e de se apropriar destas affinidades mysteriosas que existem entre o torrão natal, e as formas da arte: entre a natureza e o povo: entre as emoções religiosas, e as superstições candidas, -- que alimentam a alma do camponez, e os cantos com que ele celebra as suas saudades e esperanças. É uma mina inexplorada esta, e o primeiro talento que a souber cultivar, fundará uma reputação sólida, e abrirá á arte novos e variados aspectos.⁵¹

Aspectos do processo de composição e de montagem

Sampiero é a única ópera de um compositor português de meados do século da qual chegaram até nós não só a partitura autógrafa⁵² como também a maioria das partes vocais e instrumentais elaboradas para a sua produção.⁵³

⁵¹ *A revolução de Setembro*, 9 de Abril de 1853.

⁵² Esta partitura faz parte de um conjunto de obras de Migone que integravam a biblioteca do Conservatório de Lisboa e que é possível que tenham sido um legadas pelo próprio compositor. É constituída por dois volumes de formato oblongo com dimensões aproximadas de 330 x 235mm. Os vários cadernos estão numerados com referência ao acto a que pertencem (1/1, 1/3 etc.) e constituíram, desde sempre, dois volumes separados embora só tenham sido encadernados mais tarde. A existência de dois pequenos orifícios a meio das folhas, junto à lombada, sugere que os vários cadernos de cada acto tenham estado originalmente atados.

⁵³ Hoje depositados na Biblioteca Nacional de Portugal, embora se encontrem divididas entre os Fundos do Conservatório e do Teatro de S. Carlos. A partitura para banda esteve em posse de Michel'Angelo Lambertini, sendo desconhecido o seu actual paradeiro.

Apenas no caso do libreto possuímos somente a versão impressa aquando da estreia em 1853.⁵⁴ Uma leitura do texto inserido na partitura ou nas partes vocais, que se conservam nos fundos do Conservatório e do Teatro de S. Carlos (ambos depositados na Biblioteca Nacional de Portugal), permite encontrar com frequência passagens que diferem do libreto.⁵⁵ Na ausência de outras fontes, pode-se discutir até que ponto o libreto impresso é a fonte que reflecte de forma mais fiel as intenções de Arceri, enquanto a partitura autógrafa mostra a visão do compositor, que não se coibiu de introduzir alterações. As partes, por seu lado, seriam subsidiárias da partitura de onde foram extraídas. Mas também se pode admitir que a partitura seja um testemunho da etapa do processo de composição (talvez do final dos anos quarenta), enquanto o texto impresso apresenta revisões levadas a cabo pelo libretista aquando da montagem da ópera, na sequência da qual veio à luz a sua publicação. Veja-se por exemplo na *Introduzione* do 1º acto as alterações sofridas pela passagem do texto da partitura para o libreto impresso (as palavras que foram suprimidas na versão impressa aparecem rasuradas e as que foram introduzidas de novo em itálico):

CAVALIERI	Suoni festoso il grido Alfin d'amica pace, Trema Paventi ogn'alma audace Di Genova il rigor
DAME	A noi sarà fatale L'arrivo di Sampiero, Quel core audace e fiero La pace sprezza ognor.
TUTTI	Cessi di cruda guerra La stragge ed il error terror!
ANTONIO	O fidi amici apportatore io sono Di fauste nuove <i>ormai</i> ; Ormai Vannina al vostro volete <i>intento alfin</i> piegai; Ella <i>fra</i> poco qui verrà, E la desiata pace Di suo regale pugno segnerà.
CORO	C'inganni tu?...

⁵⁴ *Sampiero, tragedia lyrica em 3 actos, para se representar no Real Theatro de S. Carlos*, Lisboa, Typ. De Elias José da Costa Sanches, 1853.

⁵⁵ Sobre este problema na tradição italiana ver GOSSETT, *Divas and scholars. Performing Italian opera*, Chicago, The University of Chicago Press, pp. 69 e 290.

ANTONIO Uso a mentir non sono,
 E al par di voi la pace *ancor* io bramo.
 (*Cav. e Dame conversando fra loro mentre Ant. fra di sé.*)
 Mi secondi istabil sorte,
 Pria che giunga qui Sampiero;
 Gli giurai orrenda morte,
 E'l suo orgoglio abbatterò.
 I suoi fidi disarmati,
 Saram cinti di catene;
 Al mio piede umil prostrati,
 Io qui solo regnerò.
 (*Suona di dentro la banda*)
 Di Genova ~~a noi~~ s'apressa l'invito duce
 L'ambasciator... Si perdi l'odio antico
 (*ai Cav. e Dam.*)
 CORO ~~Vieni o guerriero invito~~
 ~~Nunzio d'amica pace,~~
 ~~Tiema ogn'alma audace~~
 ~~Di Genova il rigor.~~

Estas alterações apontam umas vezes para uma versão mais simplificada do texto, outras para o inverso, mas o que parece evidente é que o compositor não utilizou o libreto impresso. Por exemplo, no final da intervenção de Antonio, o verso “Di Genova a noi s’apressa l’invito Duce” foi significativamente encurtado neste último verso. Todavia, na partitura o compositor alterou musicalmente a terminação da frase – nas palavras «l’invito Duce» – tornando-a mais longa e prolongando a palavra “Duce” sobre o dó agudo, logo dando-lhe mais peso, e não quase a fazendo desaparecer como se poderia supor através da leitura do texto impresso (exemplo 2).

Para além disso, o libreto omite uma quartina de versos destinada ao coro que retoma os últimos dois versos da sua intervenção inicial. Musicalmente Migone reutiliza aqui a mesma melodia que atribuíra ao coro no começo da *Introduzione*, estabelecendo assim um número absolutamente simétrico composto por coro–recitativo e cavatina (Antonio)–coro, para o qual o papel deste conjunto de versos é fundamental. Na partitura e partes de coro não há aliás quaisquer vestígios de que esta secção tenha sido cortada, pelo que tudo aponta para que, aquando da estreia, Arceri tenha feito cortes que, por vezes, mutilam o texto a partir do qual o compositor tinha criado a estrutura musical e que não correspondem ao que efectivamente se ouviu no palco.

(ai Cav. e Dam.)

Di
(ai Cav. e Dam.)

Ant.

Pno.

331

Antonio

Ge - no - va a noi - sap - pre - ssa l'in vit - to

Ge - no - va a noi - s'ap - pre - ssa l'in

Pno.

336

Antonio

Du - - - ce.

-vi - to Du - ce.

Pno.

ff

Exemplo 2

O autógrafo não apresenta, além disso, grandes cortes nem alterações de fundo, provavelmente por se tratar de um manuscrito já relativamente acabado do qual não existem rascunhos. Todavia, mostra que Migone, tal como muitos compositores de ópera seus contemporâneos, escrevia o mínimo de indicações cénicas. Essa situação reflecte-se muito concretamente nas partes para os solistas, directamente copiadas da partitura, o que confirma que, tal como era hábito nos teatros italianos, todos os movimentos de cena, gestuais e expressivos foram trabalhados com o libretista, que afirma ele próprio ter sido responsável pela *mise en scène*.

A distinção entre os vários números da ópera é facilitada pelo facto de o compositor numerar cada um deles com a indicação de *scena* (v. quadro 2, coluna 1), não se preocupando todavia com a sua designação: com frequência ária ou *duetto* aparecem apenas na margem inferior da página, indicando o início de um *cantabile* ou de um *tempo d'attacco*, as mais importantes partes constitutivas deste tipo de estruturas.⁵⁶ Esta ausência de indicações pode justificar-se se considerarmos que em Portugal, tal como em Itália, as convenções formais eram familiares tanto aos profissionais como a alguns sectores do público.⁵⁷ Nas próprias partes para os solistas, orquestra e coro as designações dos diferentes números vão sofrendo pequenas variantes, uma vez que cada copista os intitulava como achava mais conveniente. Também num artigo sobre a estreia, o articulista da *Revista dos espectáculos* identificava os *pezzi* que mais lhe tinham agradado utilizando com propriedade termos como *cavatina*, *cabaletta*, *stretta* ou *preghiera*.⁵⁸

Em última análise estes factos apontam para um processo de composição e produção, comum a toda a tradição operática italiana, que não se preocupava especialmente com a fixação do texto e assentava em grande parte na comunicação oral, obrigando-nos a tentar perceber nas

⁵⁶ Apesar de já ter sido várias vezes contestado (cf. Roger PARKER, “Insolite forme or Basevi’s garden path”, in *Leonora’s last act. Essays in Verdian discourse*, Princeton, Princeton University Press, 1997, pp. 42-60), o artigo de referência que marcou toda a literatura sobre análise de ópera italiana das décadas de 1980 e 1990 continua a ser Harold POWERS “La solita forma and the uses of convention”, *Acta Musicologica*, vol. 59, Fasc. 1 (Janeiro-Abril 1987), pp. 65-90.

⁵⁷ Como refere PARKER, “operatic style was so uniform, and uniformly understood” (cf. *Nabuccodonosor*, ed. crítica, Chicago/Londres/Milão, University of Chicago Press/Ricordi, 1988, p. xxv).

⁵⁸ vol. 2, nº 5 (Abril de 1853), pp. 38-39.

entrelinhas as intenções do compositor bem como a forma como elas foram interpretadas pelos que estiveram envolvidos na montagem da obra. Por outro lado, constata-se que apesar dos compositores portugueses deste período terem trabalhado em condições substancialmente diferentes das dos seus contemporâneos italianos, em especial no que se refere a prazos e à censura, o estudo das suas partituras coloca problemas idênticos e a sua compreensão remete-nos forçosamente para um enquadramento na tradição operática que lhes estava subjacente.

Um levantamento dos títulos que constam da partitura de Sampiero e a sua análise permite reconstituir a sequência dos vários números ao longo dos três actos da ópera, como se pode ver no quadro 2, segunda coluna.

Em termos da sequência dos vários números que a compõem e das respectivas estruturas internas *Sampiero* apresenta uma mistura entre os velhos modelos da tradição pós-rossiniana e as concepções dramáticas dos

QUADRO 2

Atto 1º

- 1 *Preludio*
- 2 *Introduzione* (António, Vannina)
- 3 *Scena e cavatina* (Vivaldi)
- 4 *Recitativo e finale primo* (Vannina, Vivaldi, Antonio)

Atto 2º

- 5 *Preludio*
- 6 *Introduzione ou coro*
- 7 *Aria* (Sampiero)
- 8 *Coro di donne* (Vannina, Irene)
- 9 *Recitativo e duetto* (Vannina, Sampiero)
- 10 *Finale secondo* (Vannina, Irene, Vivaldi, Rodolfo e Sampiero)

Atto 3º

- 11 *(Preludio e recit.)*
- 12 *Scena e duetto* (Vannina), Vivaldi
Terzetto (Vannina, Vivaldi, Sampiero)
- 13 *(Coro di congiurati)*
- 14 *Finale terzo – preghiera* (Vannina), *duetto* (Vannina, Sampiero) *e rondo finale* (Vannina)

anos quarenta. Este último aspecto começa por ser patente na abundância de prelúdios instrumentais e confirma-se na sequência dramática dos três actos: em especial no número relativamente reduzido de árias e no evitar atribuí-las aos dois protagonistas principais no início da ópera.

A relativa brevidade do 1º acto pode-se também explicar se olharmos para ele como uma espécie de prólogo ao drama que só se desenrolará em seguida. Depois de uma *Introduzione* convencional, como já foi descrito anteriormente, na qual Antonio tem a sua primeira intervenção, e de uma ária para Vivaldi – já que a opção de Arceri e Migone é apresentar de início os vilões – passa-se ao *Finale*. Vannina surge pela primeira vez em palco mas, ao contrário do que ainda era hábito nos finais da década de quarenta e do que acontece no libreto de Guidi, não lhe é atribuído um número a solo. Talvez para acentuar a pressão de que está a ser alvo, a protagonista é integrada no *Terzetto* final, no qual se mostra a debilidade da Córsega esmagada pelo poder vencedor de Génova (representado por Vivaldi e secundado por Antonio).

No 2º e 3º actos há apenas uma grande ária para Sampiero, «Tremo, deliro... avvampo» (António tem também uma segunda ária mas integrada na cena da *Congiura*). Toda a acção se desenvolve em duetos e tercetos. Vannina só atinge o seu grande momento de exibição no final do 3º acto, estruturado precisamente em duas secções diferentes: *Pregghiera* e *Duetto* com Sampiero. A *cabaletta*, que possui aliás uma estrutura estrófica convencional, é cantada apenas pela protagonista, funcionando como um *rondo finale*.

O tradicional papel preponderante da *prima donna* é nesta ópera substituído, de forma mais ou menos tímida, por uma voz masculina, e para além disso por um barítono, reflectindo novas concepções dramáticas e vocais. A ajuizar pelos materiais existentes, as alterações musicais mais marcantes em relação à partitura foram precisamente introduzidas nas partes dos dois protagonistas principais. Na de Sampiero, que foi distribuída ao barítono italiano Ottavio Bartolini (1821-1894), verificam-se aliás alterações de fundo. Bartolini cantou em Lisboa de 1852-53 a 55-56, exibindo o seu vasto repertório que incluía papéis que cobriam toda a gama expressiva, do género *buffo* ao *serio*,⁵⁹ e ainda as óperas de Verdi dos anos quarenta (Nabucco, Carlo em *Ernani*,

⁵⁹ Figaro, Dottore Malatesta em *Don Pasquale* e Sulpizio de *La figlia del regimento* e ainda Torquato Tasso ou Belisario.

Attila e Macbeth). A sua presença na capital portuguesa, ao longo de quatro temporadas consecutivas, permitiu-lhe estreiar no S. Carlos os três papéis de barítono das mais populares óperas de Verdi do início dos anos cinquenta (*Rigoletto*, o *Conte di Luna* e *Germont*) e no ano seguinte à estreia de *Sampiero* representou o papel titular de *Moccana*, a segunda ópera de Migone, o que leva a supor que a sua primeira colaboração com o compositor tenha sido bem sucedida.



Fig. 9 – Ottavio Bartolini, Lisboa, 185? (Biblioteca Nacional de Portugal).

De todos os números em que entra *Sampiero*, o *Duetto* com Vannina no 2º acto foi aquele que sofreu maiores alterações. O início do *cantabile* «Va spergiura...» foi todo reescrito alterando a curva melódica e, principalmente, explorando de forma mais incisiva o registo agudo (com frequentes passagens entre réb e mib3, chegando ocasionalmente até ao fá3) (exemplo 3). Em contrapartida o registo grave, que ia originalmente até sib1, tende a ser abandonado, raramente ultrapassando o mib2. Dir-se-ia que Bartolini se sentia particularmente à vontade nos agudos, o que é notado pela *Revista dos espectáculos* que nos informa que, na *cabaletta* da sua ária no 2º acto, o cantor subia até

não há nenhuma confirmação de que esta nota tenha chegado a ser ouvida pelo público do S. Carlos.⁶⁰ Mas, num sentido mais amplo, a reformulação desta parte aponta precisamente para a tipologia vocal dos barítonos verdianos e o que se sente em todas estas alterações é a adaptação a um novo modelo, pelo que o papel de Sampiero nos aparece como um exemplo interessante da recepção da estética verdiana da segunda fase no repertório operático português.

83 Andante declamato

Samp. declamato

Va - sper - giu - - - ra. fin - gi in

Pno. *p*

85

Samp.

van - - no L'in - no - cen - - zanel tuo

Pno. *f*

87

Samp.

euo - - re, lo vor - rei strap-par - ti a

Pno. *p*

⁶⁰ Na partitura esta nota nunca aparece indicada mas a *cabaletta* foi transposta meio tom acima, passando para Si Maior e fixando a nota mais aguda num fá#. É contudo admissível que o cantor tenha introduzido ornamentação, explorando principalmente as notas mais espectaculares.

60

89

Samp.

bra - - ni Dal tuo pet - - to fal-ma in

Pno.

91

Samp.

- pu - - ra, Ma tre - ma - te fo-ra é giun - ta Di pu

Pno.

94

Samp.

- nir chi mi tra - di si, ma tre - ma - te fo - ra é

Pno.

97

Van.

Ah! Se tu

Samp.

giun - ta di pu - ni - re chi mi tra - di.

Pno.

Exemplo 3

No caso de Vannina, tudo indica que o papel tenha sido concebido originalmente para Maria Gresti, cantora que devia ser ainda bastante jovem quando chegou a Lisboa em 1848.⁶¹ Inicialmente, Gresti parecia sentir-se à vontade no repertório belliniano mas, em 1848, cantou o papel de Lady Macbeth na pequena cidade marchiana de Fermo e, depois – em Lisboa e no Porto, entre 1848 e 1850 – apresentou-se em vários papéis verdianos: Odabella em *Attila*, Lady Macbeth, Amalia em *I masnadieri*, Alzira, ou Lucrezia em *I due Foscari*. Um jornal português, considerando provavelmente as suas interpretações de Odabella e Lady Macbeth, explicava: “A sr.^a Gresti, a quem Verdi condenou a fazer sempre de mulher de faca e calháo, até como actriz merece os mais sinceros louvores.”⁶² Os testemunhos referem que era “um soprano, cheio, suave e natural”⁶³ ou que a sua voz podia ser simultaneamente “argentina e intensa”.⁶⁴ Uma outra crítica explica que “Ao canto valente e sentimental [Gresti] junta o mérito de grande actriz. No *Macbeth* avulta o seu talento com evidente perfeição. No 4º acto sobre tudo é sublime, e domina os espectadores na difficilima execução da scena do delírio.”,⁶⁵ confirmando que possuía simultaneamente bons dotes vocais e de actriz, qualidade que começava a ser essencial para o repertório verdiano.

Já Giovanna Rossi-Caccia, que viria a estrear o papel de Vannina em 1853, tinha à data 35 anos, idade que para muitas cantoras deste período, significava a decadência.⁶⁶ Estivera em Lisboa anteriormente, entre 1843 e 1845, fazendo furor nalgumas óperas de Donizetti,⁶⁷ e depois disso actuara durante vários anos em Barcelona, exibindo-se

⁶¹ Atendendo a que as primeiras notícias que conhecemos sobre a sua carreira são de 1844 e mostram que ela cantava essencialmente nas cidades da Toscana e Emilia-Romagna: Florença (Teatro Alfieri), Modena e Bolonha.

⁶² *A revolução de Setembro*, 24 de Janeiro de 1849.

⁶³ Mendes Leal em *O estandarte*, 7 de Novembro de 1848.

⁶⁴ *O periodico dos pobres no Porto*, 16 de Julho de 1849.

⁶⁵ *O estandarte*, 25 de Janeiro de 1849.

⁶⁶ Nascida em 1818, em Barcelona, filha de um militar catalão e de uma cantora italiana. Começou a sua carreira em Paris, na Opéra Comique, em 1836, em *La dame blanche* de Boieldieu, e em 1840 cantou *Il pirata* no Scala de Milão. Nessa cidade casou com o escultor italiano M. Caccia. Depois regressou a Paris, integrando, em Janeiro de 1843, o elenco da estreia de *La part du diable* de Auber (*A ilustração, jornal universal*, 31 de Maio de 1845). Nesse género conseguiu, de facto, uma reputação sólida. Segundo Mary Ann SMART, Rossi-Caccia estava na Opéra antes de vir para Lisboa, tendo sido uma das supostas vítimas da ambição de Rosine Stolz (“The lost voice of...”, p. 39) mas o jornal *La France musicale* não confirma isto.

⁶⁷ Ver neste mesmo volume ‘O celebre auctor dos Lombardos e do Hernani’.

também noutras cidades de Espanha. No Verão de 1847, o barítono Gaetano Ferri comentava a sua prestação na *Parisina* de Donizetti, explicando que a cantora se tinha desculpado com o facto de estar doente mas que “na realidade ela só pode cantar o Rondó da Anna Bolena, e deste apenas o andante, o resto faz-te dormir.”⁶⁸ Estes comentários, aos quais temos de subtrair as habituais rivalidades do meio teatral, apontam para uma deterioração das suas capacidades de intérprete, bem como para dificuldades de adaptação a novos repertórios e o mesmo pode ser comprovado através do contrato assinado pela cantora para vir cantar a Lisboa na temporada de 1852-53, que mostra que *Anna Bolena* e *Lucrezia Borgia* de Donizetti continuavam a ser os seus papéis de eleição.

Analisando a parte que lhe é destinada em *Sampiero*, nota-se que foram modificadas especialmente as cadências finais de vários números, verificando-se haver coincidência entre o que consta na partitura autógrafa e na parte destinada à cantora,⁶⁹ mas é difícil perceber se foram decisões do próprio compositor ou se, pelo contrário, terão sido sugestões da cantora. Muito provavelmente tratou-se de uma colaboração entre os dois, procurando obter os melhores efeitos, dado que ambos já deviam ter trabalhado juntos na primeira vez que Rossi se exibira em Lisboa.⁷⁰

Os cortes que observamos na parte de Vannina são ou eliminação de passagens, ou modificações do desenho melódico ou ainda alterações da tessitura. Os do primeiro tipo verificam-se pontualmente no 1º e 2º actos, em especial nos *cantabili* e *cabalette* estróficos (nos quais é, normalmente, eliminada a primeira secção) mas tornam-se mais frequentes no 3º acto, que pode bem ser chamado o acto de Vannina, já que o soprano permanece quase sempre em palco, com excepção da cena 3ª que corresponde ao coro de conjurados (ver quadro 2).

⁶⁸ “La Rossi Caccia se [è] scusata col [porsi] ammalata, ma in realtà essa non può cantare che il solo Rondò dell’Anna Bolena, e solo l’andante, il resto ti fa dormire” (*I-Fn*, Carteggi Vari, 362.123, Carta de Gaetano Ferri a Alessandro Lanari, Barcelona, 16 de Agosto de 1847).

⁶⁹ Na partitura, as alterações estão anotadas a tinta e na parte a lápis, parecendo neste último caso serem da mão da própria Rossi-Caccia. Além destas alterações, a cantora assinou várias vezes a sua parte com o mesmo lápis, pelo que podemos considerar que as referidas cadências foram anotadas pela própria Rossi-Caccia.

⁷⁰ Apesar de conhecermos mal o conjunto das óperas que Migone dirigiu no Teatro de S. Carlos entre 1843-45, é muito provável que tenha tido oportunidade de trabalhar com Rossi-Caccia e que conhecesse bem os seus recursos vocais e dramáticos. Este tipo de colaborações entre certos cantores e compositores são estudados por Mary Ann SMART a propósito de Rosine Stolz e Gaetano Donizetti (cf. *op. cit.*, p. 50).

Na *cabaletta* final, a revisão da ornamentação da frase que começa no compasso 306 (*con disperazione*, exemplo 4) parece estar directamente relacionada com problemas de tessitura.

con disperazione

Van. *pi - - ta; Ah! più che mor - te e la mia*

Pno. *p*

307

Van. *vi - ta fra le sma - nie ed il ter -ror, fra le*

Pno. *ff p*

310

Van. *sma - nie ed il ter -ror - re, ed il ter -*

Pno. *ff*

313

Van. *-ro - re, Ah! ed il ter*

Pno. *ff*

vibrato

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line (Van.) and a piano accompaniment line (Pno.). The key signature is one sharp (F#). The first system begins with the instruction 'con disperazione' above the vocal line. The lyrics for the first system are 'pi - - ta; Ah! più che mor - te e la mia'. The piano part has a 'p' dynamic marking. The second system starts at measure 307. The lyrics are 'vi - ta fra le sma - nie ed il ter -ror, fra le'. The piano part has 'ff' and 'p' dynamic markings. The third system starts at measure 310. The lyrics are 'sma - nie ed il ter -ror - re, ed il ter -'. The piano part has a 'ff' dynamic marking. The fourth system starts at measure 313. The lyrics are '-ro - re, Ah! ed il ter'. The piano part has a 'ff' dynamic marking. Above the final vocal line, the instruction 'vibrato' is written. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Exemplo 4

O âmbito melódico original desta secção estava definido entre ré#3 e sib⁴, enquanto na versão revista sobe uma terceira no registo grave (de ré3 para fá#3). Nos compassos 309-310, por exemplo, a alteração melódica parece ter sido pensada para evitar que Rossi-Caccia tivesse que descer até ao ré grave, reflectindo claramente os problemas referidos por Lopes de Mendonça a propósito da sua actuação em *Lucrezia Borgia*:

O menos habituado de um teatro lyrico, comprehende desde logo a ausência das notas graves, e o esforço com que [Rossi-Caccia] executa certas passagens. Mas com que mino cantou a ária de introdução! Que bravura e sentimento no duetto do 2º acto! Como a sua voz é ainda clara, melodiosa e vibrante na escala superior!⁷¹

Um exemplo de como Migone reviu a parte de Vannina adaptando-a às condições vocais de Rossi-Caccia encontra-se, precisamente no final da ópera. Os últimos sete compassos (c. 368-374) foram cortados levando-a a terminar a sua actuação com um momento de força, depois de suster durante 5 compassos um lá⁴ para depois atingir o si agudo (exemplo 5). Por mais que possa parecer um contrassenso dramático – já que o texto mostra a agonia da protagonista que desfalecia (caindo entre os braços das damas “nell’angoscia della morte”) – é evidente que estamos perante uma convenção, sendo possível observar esta sistemática exploração do registo agudo (e a sua consequente exibição de potência vocal) noutras peças com a mesma função dramática do repertório de Rossi-Caccia (em particular *Anna Bolena* e *Lucrezia Borgia*). Porém, quando comparamos a *cabaleta* final com o rondó de *I profughi di Parga* de Frondoni que Rossi criara em Lisboa nove anos antes, verificamos que tanto o âmbito como a ideia de terminar numa nota aguda sustentada são idênticos.⁷² É por isso quase seguro que esta era uma capacidade vocal que a cantora mantinha intacta e que foi não só em função das limitações vocais da cantora mas também do estilo dramático que mais lhe agradava que Migone reescreveu certas passagens do papel de Vannina.

⁷¹ *A revolução de Setembro*, 15 de Janeiro de 1853.

⁷² Nas partes de *I profughi di Parga* (1844) de Ângelo Frondoni que sobreviveram e que se encontram actualmente na Biblioteca Nacional de Portugal, a de Palmira, a protagonista, foi apenas cantada por Rossi-Caccia e contém pouquíssimas alterações a lápis, destinadas normalmente a modificar linhas melódicas de recitativos ou a corrigir notas erradas. No rondó finale o dó5 aparece sustentado durante 8 tempos no final.

LUISA CYMBRON

354 *ff*

Van. *Oh! me, ohi me, oh! ciel. _____*

Pno.



361

Van. *Oh! _____ me!*

Pno.



368

Van. *Sam - pier ti se - guo, oh! Spo so, ah!*

Pno.

Exemplo 5

Os dados analisados mostram até que ponto o Teatro de S. Carlos se manteve como o bastião da cultura musico-teatral italiana em Lisboa e como os modelos dramaturgicos e a *praxis* teatral desta tradição foram sendo tratados e adaptados ao longo dos anos aqui em estudo. Na década de 1830, os compositores italianos pareciam ter uma posição superior à dos portugueses, que eram meros agentes locais, sem o prestígio que a experiência de ter trabalhado num dos grandes teatros italianos podia conferir. Todavia, à medida que avançamos para as décadas de 1840-50, as posições de ambos os grupos tendem para um nivelamento. Isto resulta da formação de um conceito de repertório passando a programação dos teatros a depender muito mais dos grandes sucessos de compositores aclamados internacionalmente, como Verdi, do que da exibição de novas óperas de compositores muitos deles obscuros. A importância dada ao repertório importado levou aliás a que, ao contrário do que era comum em Itália, os compositores que trabalhavam em Lisboa raramente tivessem a oportunidade de escrever ópera para uma temporada e um grupo de cantores em concreto (o facto de existir um contrato que fala na obrigação de compor uma ópera não implica, de forma alguma, que esta fosse a prática corrente). Isso obrigou a que as suas obras fossem normalmente revistas, não só do ponto de vista técnico (em particular as tecituras), como também em termos dos paradigmas dramaturgicos. Se para o papel de Sampiero a adaptação à voz de Bartolini parece favorecer a adopção de um modelo mais moderno, o do barítono verdiano, no de Vannina, passa-se precisamente o oposto: concebido para um soprano que se movia à vontade na dramaturgia de óperas como *Macbeth*, o papel acabaria por ser estreado por Rossi-Caccia, uma cantora que não só perdera já parte dos seus atributos vocais como continuava a ter em algumas heroínas de óperas de Donizetti, compostas no início da década de 1830, os seus grandes veículos expressivos.

Quanto às obras que compuseram, sente-se particularmente a interacção com os ambientes políticos e intelectuais, tanto a nível nacional como europeu. Apesar da sua situação de “teatro italiano”, de ilha cultural no seio da cidade de Lisboa, o S. Carlos mantinha uma estreita ligação com meio que o envolvia (como se poderá aliás confirmar em alguns dos capítulos seguintes deste livro). A produção operática associada a um ideário nacional, contemporânea dos esforços de Almeida

Garrett para renovar o teatro português, é testemunho disso. Mas a ligação aos grandes valores ideológicos da época vai mais além das fronteiras portuguesas. Como vimos, não só os compositores portugueses musicaram libretos de grande tradição republicana em Itália, como alguns italianos se aproximaram de temas portugueses.⁷³ O S. Carlos transformou-se, além disso, em palco para a exibição das aspirações de alguns exilados políticos, como Frondoni ou os libretistas Prefumo e Arceri, que parecem ser os grandes mediadores e motores destes processos. O caso mais interessante é o de *Sampiero*, no qual um compositor português põe em música um tema claramente *risorgimentale*. E embora, como vimos, os elementos patrióticos do libreto tenham sido relativamente atenuados, não é possível saber com clareza até que ponto Migone se sentia solidário com as aspirações políticas de Arceri e dos italianos, sujeitos à dominação de vários regimes autocráticos, identificando-as com a experiência que os portugueses haviam vivido nos finais da década de 1820 e inícios de 1830. Certo, porém, é que todas estas preocupações entroncam, a nível mais lato numa perspectiva liberal da história que, como refere Sérgio Campos Matos,⁷⁴ a coloca ao serviço da criação de uma consciência cívica.

⁷³ O caso típico é o de Inês de Castro, a propósito da qual podemos falar não só de uma ampla utilização do tema a nível teatral e operático como, também de um conjunto de características presentes na literatura dramática portuguesa, nas quais Prefumo e Inocência se enquadram para ir ao encontro não só das suas próprias expectativas mas, principalmente, das do público.

⁷⁴ Cf. *Consciência histórica e nacionalismo. Portugal séculos XIX e XX*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008, p. 37.

A contratação dos cantores e a formação das companhias nos teatros de S. Carlos e de S. João (1833-1853)¹

Em finais de 1957, um agente teatral italiano escrevia ao então director do Teatro Nacional de S. Carlos a propósito das negociações para a vinda de Maria Callas a Lisboa: “instalei-me no café Biffi Scala, com tempo, decidido a definir o assunto Callas; fui bafejado pela sorte porque além de encontrar o comendador Meneghini, tive o prazer de falar também com a senhora Maria, com a qual tivemos uma longa conversa relativa a Lisboa.”² Este modo de agir, fortemente marcado pela oportunidade e pela informalidade, não estaria certamente muito distante daquele que cerca de cento e vinte anos antes experimentavam os empresários do teatro de Lisboa quando se dirigiam a Milão, já então a capital operática da península, para tratarem da contratação de cantores. Mas ele é essencialmente o testemunho de uma parte determinante da actividade operática: aquela que decorre como o preâmbulo do que se passará sobre o palco e que determina significativamente tudo o que aí tem lugar.

A longa tradição musicológica de estudar os diferentes fenómenos musicais e teatrais partindo essencialmente das obras deixou de fora, até à década de setenta do século XX, essas questões,³ inclusive toda a esfera

¹ Este artigo é a adaptação do capítulo 4 da minha tese de doutoramento defendida em Julho de 1999 (cf. Luísa CYMBRON, *A ópera em Portugal (1834-1854): o sistema produtivo e o repertório nos teatros de S. Carlos e de S. João*, Tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998 (policopiada)).

² “ieri mi sono appostato al caffè Biffi Scala, deciso a definire una buona volta la faccenda Callas; sono stato fortunato, perchè, oltre a incontrare il comm. Meneghini, ho avuto il piacere di parlare anche con la signora Maria, con la quale abbiamo avuto un lungo colloquio riguardante Lisbona.” (*P-Ln*, Fundo do Teatro de S. Carlos, Carta do agente teatral F. Ansaloni a José de Figueiredo, 7 de Novembro de 1957, cit. in *Verdi em Portugal 1843-2001. Exposição comemorativa do centenário da morte do compositor* [Catálogo], Lisboa, Biblioteca Nacional-Teatro Nacional de S. Carlos, 2001, pp. [107-108]).

³ Em 1985, Lorenzo Bianconi manifestava a necessidade de considerar, para além dos aspectos ligados ao texto e estilo musical, as componentes espectaculares, visuais, gestuais, a estruturação dramática, os factores institucionais e as estruturas produtivas, como realidades determinantes do fenómeno cultural “teatro de ópera” numa reflexão sobre as bases metodológicas a adoptar no primeiro projecto de elaboração de uma “história da ópera italiana” (“Perché la storia dell’opera italiana?”, *Musica/realità*, nº 17 (Agosto 1985), pp. 34-55). No entanto, o primeiro estudo sobre o

de problemas que envolvia os cantores, os quais ocupavam na época o topo da pirâmide hierárquica constituída pelos artistas que actuavam no interior do teatro italiano. Um primeiro impulso foi dado pelo projecto pioneiro de elaboração de uma história da ópera italiana – que dedica à figura do cantor um longo capítulo –⁴ mas seria o historiador e musicólogo John Rosselli, na sequência do seu estudo sobre o sistema produtivo, a contribuir de forma decisiva para a construção de uma história dessa profissão no âmbito cultural italiano.⁵

Paralelamente, e sobretudo na musicologia anglo-americana, crescia também o interesse pelos cantores (em particular as cantoras), por influência do universo dos chamados *gender studies*.⁶ Mas, mais do que isso, afirmou-se a necessidade de discutir o problema da “voz” e das suas várias implicações (inclusive o seu impacto psicológico e psicanalítico),⁷ enfrentando todavia desafios consideráveis de ordem epistemológica, como reconhece Mary Ann Smart:

Ao contrário das mulheres escritoras, que deixaram as suas vozes gravadas nos textos literários, as cantoras – pelo menos antes da época do som gravado – sobrevivem apenas em detritos de ventríloquo: descrições feitas por críticos, admiradores e outros semelhantes. (Neste contexto, parece significativo que aquilo que frequentemente sobrevive

sistema produtivo do circuito operático italiano deve-se a John Rosselli (cf. *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The role of the impresario*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, depois revisto e traduzido em italiano como *L'impresario d'opera. Arte ed affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Turim, EDT/Musica, 1985).

⁴ Lorenzo BIANCONI e Giorgio PESTELLI (eds.), *Storia dell'opera italiana*, vol. 4, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Tutim, EDT/Musica, 1987, pp. 347-410.

⁵ John ROSSELLI, *Singers of italian opera: the history of a profession*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

⁶ Uma boa análise do percurso destas problemáticas desde a década de 1980 encontra-se em Mary Ann SMART (ed.), “Introduction” in *Siren songs. Representations of gender and sexuality in opera*, Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 6 e ss..

⁷ Na sequência do livro de Wayne KOESTENBAUM, *The queen's throat. Opera, homosexuality and the mystery of desire*, Nova Iorque, Da Capo Press, 1993. Porém, tanto SMART como Susan RUTHERFORD consideram Carolyn ABBATE como a musicóloga que tem escrito com mais eloquência sobre esta problemática (cf. *The prima donna and opera, 1815–1930*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 17). ABBATE sugere que a realidade da ópera está muito mais na voz cantada do que no que se encontra impresso ou mesmo gravado: ao ouvirmos com atenção o que as personagens cantam, mais do que o que dizem ou o que lhes acontece, esta autora considera que poderemos restaurar um sentido da componente física da ópera, e colocar a voz controladora do compositor face a várias outras, muitas delas femininas (Cf. cit. in SMART, “Introduction” in *Siren songs*, op. cit., p. 7).

seja um rico conjunto de evidências visuais: gravuras, figurinos e retratos permitem-nos recuperar um sentido do corpo; o seu poder como signos visuais leva, provavelmente, a ultrapassar ainda mais completamente a memória da voz.) Esse silêncio, no centro da biografia das cantoras, obriga-nos a virarmo-nos para testemunhos incompletos, preconceituosos, imprecisos.⁸

Mais recentemente, as perspectivas têm-se diversificado: começaram também a surgir projectos de fazer a história de uma tipologia vocal, como o tenor, ou contralto, conjugando textos e registos sonoros com testemunhos presenciais.⁹ A pretexto de efemérides, como sucedeu com Maria Malibran, certos cantores atraíram uma atenção particular¹⁰ e a própria figura da “diva” tem sido alvo de estudo e desconstrução.¹¹ Outros autores têm-se interessado por problemas de técnica vocal, como Marco Beghelli e Alberto Pacheco, ou ainda de actuação em palco, como Karen Henson.¹²

Embora assumindo desde o início que parte da ideia de género, o estudo de Susan Rutherford, *The prima donna and opera, 1815–1930*,¹³

⁸ “Unlike women writers, who leave their voices encoded in literary texts, singers – at least before the age of recorded sound – survive only in ventriloquistic detritus: descriptions by critics, admirers and the like. (In this context, it seems significant that what often does survive is a wealth of visual evidence: engravings, costume designs and portraits allow us to recover a sense of the body, their power as visual signs perhaps overwhelming the memory of voice even more completely.) This silence at the centre of singer biography obliges us to turn to testimonies inevitably incomplete, biased, inaccurate.” in Mary Ann SMART, “The lost voice of Rosine Stoltz”, *Cambridge opera journal*, vol. 6, nº 1 (Março 1994), p. 32.

⁹ Cf. Geoffrey RIGGS, *The assoluta voice in opera, 1797-1847*, North Carolina, MacFarland & Company, 2003; John POTTER, *The Tenor. History of a Voice*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2009, e Marco BEGHELLI e Raffaele TALMELLI, *Ermafrodite Armoniche. Il contralto nell'Ottocento*, Varese, Zecchini Editore, 2011.

¹⁰ Cf. Piero MIOLI (ed.), *Malibran. Storia e leggenda, Canto e belcanto nel primo Ottocento italiano*, Bolonha, Pàtron, 2010, actas do colóquio ocorrido em 2008.

¹¹ Veja-se a propósito o congresso The diva — An interdisciplinary conference, realizado em Liverpool, na Hope University, de 5 a 7 de Julho de 2011.

¹² Cf. Marco BEGHELLI, “Il ‘Do di petto’. Dissacrazione di un mito”, *Il saggittatore musicale*, vol. 3, n. 1 (1996), pp. 105-149, Gregory W. BLOCH, “The pathological voice of Gilbert-Louis Duprez”, *Cambridge Opera Journal*, vol. 19, nº 1 (Março 2007), pp. 11-31, Alberto PACHECO, *O canto antigo italiano. Uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Gianbattista Mancini e Manuel P. R. Garcia*, S. Paulo, FAPESP-Anna Blume, 2006 e *Castrati e outros virtuosos. A prática vocal carioca sob a influência da Corte de D. João VI*, Lisboa, AnnaBlume/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2009 ou Karen HENSON, “Verdi, Victor Maurel and fin-de-siècle operatic performance”, *Cambridge opera journal*, vol. 19, nº 1 (2007), pp. 59–84.

¹³ RUTHERFORD, *op. cit.*.

interessa-nos especialmente, não só por estar focado no século XIX, mas também porque olha para a *prima donna* como grupo artístico-social, tentando localizá-lo numa história mais ampla, que não inclui apenas o palco mas a vida para além do teatro. De certo modo, e não se restringindo a nenhuma tradição em particular, nem mesmo até às fronteiras europeias, procura traçar a moldura social, cultural e política que moldou a experiência artística e a recepção por parte da audiência da *prima donna* no período que vai do Congresso de Viena à década de 1930.

Sendo consideravelmente mais modesta e não estando confinada a qualquer tendência de género, a minha perspectiva neste artigo está próxima tanto da de Rosselli como da de Rutherford, procurando analisar todo o processo que antecedia o momento em que os cantores subiam aos palcos dos teatros de S. Carlos e de S. João e a sua arte podia finalmente ser fruída. O meu objectivo é pois o de perceber as suas condições de vida, como e porquê eram escolhidos, em que termos eram contratados e postos a actuar aqueles que vinham trabalhar em Portugal, num período de vinte anos que coincide entre nós com o conturbado reinado de D. Maria II, e, no mundo operático italiano, com a maturidade de Bellini e Donizetti e a primeira fase da afirmação de Verdi. No entanto, nuns casos mais do que noutros, para se perceber o porquê da escolha de certos cantores, é necessário fazer incursões nas respectivas qualidades vocais e repertório. Por isso em alguns momentos se discutirá neste artigo questões já relacionadas com o que se passa sobre o palco.

Circuitos e sistemas de contratação

Mal as tropas liberais entraram em Lisboa, em Julho de 1833, uma das principais preocupações do Duque de Bragança foi o restabelecimento da normalidade nalgumas instituições que haviam permanecido encerradas durante praticamente todo o período miguelista e a guerra civil e tinham um valor emblemático para a vida social da cidade. A primeira delas era, sem dúvida, o Teatro de S. Carlos, que seria aliás ao longo dos anos seguintes considerado como o barómetro da normalidade da situação política na capital (mesmo quando havia agitação política no seu interior). Definido o modo de financiamento,¹⁴

¹⁴ Cf. CYMBRON, *op. cit.*, pp. 45 e ss..

celebrou-se um mês mais tarde um contrato com o empresário Luís Scassa no qual se estipulava que:

sendo impossível o abrir-se o Theatro no primeiro de Janeiro de mil outtocentos e trinta e quatro, com aquella gente que se precisa Escripturár para se fazer huma Opera Seria visto que todos os bons Artistas presentemente estarão escripturados para o Carnaval elle emprezario Luiz Scassa deverá trazer a gente necessaria para uma Opera Burlata, por terra, ficando obrigado de trazer o resto da companhia assim para as Operas Serias como para o Baile na Quaresma proxima, para poder hir em Scena na Primavera, ou mais depressa se possivel for, e as circunstancias ou o tempo permitirem visto que as viagens não são certas obrigando a companhia a achar-se em Genova no primeiro dia da Quaresma e partir com o primeiro bom tempo.¹⁵

São aqui referidos dois aspectos fundamentais para o entendimento do processo de formação das companhias que actuavam nos teatros de ópera portugueses: a dependência dos agentes e empresários italianos para a escrituração de cantores, bailarinos, cenógrafos ou até instrumentistas, e a dificuldade das viagens, feitas geralmente por mar. A estreita relação com o mercado italiano implicava também articular o funcionamento dos teatros portugueses com o ano teatral naquele país, que se dividia em quatro temporadas diferentes: Carnaval (com o seu início a 26 de Dezembro e o seu termo na Terça-feira de Entrudo), Primavera, Verão (nas cidades em que havia feira) e Outono. Destas, a primeira era sem dúvida a mais importante, a que dava trabalho a um maior número de cantores e na qual se pagavam salários mais altos,¹⁶ o que levava Giovanni Valle – o autor de um paradigmático tratado de gestão teatral publicado no início do século XIX – a considerar com algum sarcasmo todas as outras como “temporadas de ócio”, que permitiam a cantoras de segundo plano exibirem-se em qualquer “teatrozinho de aldeia” na “luminosa categoria de *prima donna*

¹⁵ *P-Lan*, Cartório 5B, Cx. 44, Lv. 220, ff. 88v a 90f, 24 de Agosto de 1833. Pelo menos até 1838, quando o Teatro alla Scala estabeleceu o mesmo preço para os bilhetes de um espectáculo de ópera séria e de *opera buffa*, esta última continuou a ser considerada um género mais económico, para o qual também se requeriam cantores de menor qualidade (cf. ROSSELLI, *Singers of italian opera*, *op. cit.*, pp. 124-125).

¹⁶ Nos finais do século XVIII os cantores recebiam nas outras temporadas cerca de um terço do que lhes havia sido pago no Carnaval (cf. *ibid.*, pp. 134-135).

absoluta”.¹⁷ Por esse motivo, era difícil em Agosto conseguir formar uma companhia apta para a produção de ópera séria no Inverno seguinte, uma vez que a maior parte dos cantores já se encontrava contratada e só ficaria disponível na Primavera. Funcionando ininterruptamente durante todo o ano, o S. Carlos dependia assim do fim das temporadas noutros teatros.

Para as contratações os empresários deviam deslocar-se a Itália a fim de contactar com as agências teatrais – uma instituição que se tinha consolidado nos primeiros anos do século – ou procurarem intermediários que levassem a cabo essa tarefa. Os agentes – por vezes também empresários como Bartolomeo Merelli ou Alessandro Lanari – sediavam a sua actividade nas ruas à volta do Teatro alla Scala de Milão, a capital operática da península,¹⁸ fazendo-se muitos negócios em contextos informais, inclusive à mesa dos cafés. A sua função era encontrar cantores, bailarinos, coristas, instrumentistas ou qualquer outro profissional do teatro disponíveis e garantir a sua qualidade aos empresários que os requeriam, cobrando uma taxa que durante toda a primeira metade do século XIX se manteve em 5 ou 6%, conforme se tratasse de contratos em Itália ou no estrangeiro,¹⁹ e que era normalmente paga pelo artista.

Aqueles agentes que não eram simultaneamente empresários buscavam no jornalismo uma fonte de rendimento suplementar. Na Itália do período que se seguiu ao Congresso de Viena, o teatro lírico era uma das poucas actividades toleradas pelos governos e, segundo o jornalista e poeta Antonio Ghislanzoni, era também “a maior preocupação da sociedade culta; e assim o *Pirata*, o *Figaro*, e a *Fama* eram esperados avidamente por quantos sabiam ler”.²⁰ A sua leitura estendia-se até Portugal, havendo mesmo um intercâmbio de notícias:

¹⁷ “stagioni di ozio”, “teatruccio di villaggio”, “luminosa qualità di prima donna assoluta” (G. VALLE, *Cenni teorico-pratici sulle aziende teatrali ossia osservazioni generali e speciali per servire di norma in tutte i contratti che riguardano teatri e virtuosi...*, Milano, Dalla Società Tipog. de'Classici Italiani, 1823, p. 43).

¹⁸ Cf. ROSSELLI, *L'impresario d'opera...*, *op. cit.*, pp. 138-410. Sobre a relação entre cantores e empresários ver RUTHERFORD, *op. cit.*, pp. 179 e ss..

¹⁹ Percentagem indicada no contrato entre a empresa Lima e Alessandro Lanari para cedência do baixo Lorenzo Montemerli com mediação da Agência Bonola (*I-Fn*, Fondo Lanari 131.17). Esse valor é referido por ROSSELLI como tendo vigorado até ao final dos anos setenta (cf. “Agenti teatrali nel mondo dell’opera lirica italiana dell’Ottocento”, *Rivista italiana di musicologia*, vol. XVII (1982), p. 143).

²⁰ “la massima preoccupazione della società colta; epperò il *Pirata*, il *Figaro*, e la *Fama* erano aspettati avidamente e letti da quanti sapevano leggere.” (cit. in ROSSELLI, “Agenti teatrali...”, *op. cit.*, p. 145).

por exemplo, em 1837, Francesco Regli, o redactor de *Il pirata*, informava os seus leitores de que António Porto, então empresário do Teatro de S. Carlos, estava furioso com o jornal, tendo iniciado uma campanha com “Lamentos, declarações, protestos, artigos pelo correio, para cem ou mais jornais da Europa contra o *Pirata*”.²¹ Porém, precisamos de ter em conta que, dada a sua função essencialmente publicitária, esses periódicos eram com frequência bastante parciais. Em 1841, o *Correio de Lisboa* referia que *Il pirata* e o *Figaro* de Milão tinham publicado comentários exagerados sobre o que se passava no S. Carlos. O caso, tal como é contado no jornal português, dizia respeito ao benefício do bailarino Giovanni Casati que, não tendo obtido os favores do público, arranjou ele próprio flores e coroas que lhe foram lançadas de modo a simular um bom acolhimento e permitir que algum cúmplice seu escrevesse notícias favoráveis para os jornais de Milão.²² Convém ter em conta que os jornais eram um dos principais elos de ligação entre os grandes centros operáticos de Itália e a rede de “teatros italianos” fora de península, pelo que, do ponto de vista dos profissionais do espectáculo, estas notícias podiam ser essenciais na obtenção de futuros contratos.

Para preparar a temporada do S. Carlos de 1834 Luís Scassa deve ter partido de Lisboa logo no início de Setembro do ano anterior, uma vez que as viagens eram longas (seguramente mais de vinte dias),²³ e em finais de Outubro o jornal teatral milanês *Il barbiere di Siviglia* dava notícia de que, através de Merelli, formara uma companhia *buffa* que deveria partir de Génova para Lisboa a 12 de Novembro.²⁴ Scassa demorou-se em Itália pelo menos até final de Janeiro de 1834, quando completou a segunda companhia, estando de volta a Lisboa em fins de Março.²⁵ Ao dirigir-se a Milão e empreender negociações com um dos mais importantes agentes da cidade, seguia um processo de formação de companhia que já tinha sido utilizado pelos seus antecessores e seria continuado pelos empresários do teatro lírico de Lisboa nos vinte anos

²¹ “Lamenti, dichiarazioni, proteste, articoli per la posta da inserirsi contro il *Pirata* in cento e più fogli d’Europa” (*Il pirata*, 12 de Maio de 1837).

²² *O correio de Lisboa*, 4 de Junho de 1841.

²³ A título de exemplo, em Fevereiro de 1834 há notícia de que um bergantim sardo tinha feito a viagem Génova-Lisboa, com passagem por Gibraltar, em 24 dias (cf. *O periodico dos pobres*, 19 de Fevereiro de 1834).

²⁴ *Il barbiere di Siviglia*, 26 de Outubro de 1833.

²⁵ Cf. *ibid.*, 29 de Janeiro de 1834 e *Chronica constitucional de Lisboa*, 29 de Março de 1834.

seguintes.²⁶ Entre 1834 e 1854 há notícia de contratações em Milão pelo menos em dezasseis ocasiões diferentes, oito das quais com a deslocação do próprio empresário ou de alguém que com ele trabalhava muito directamente e outras tantas através do correio ou de intermediários.²⁷ Além disso, de modo a obter um maior número de alternativas, maior rapidez e, eventualmente, melhores preços, era comum os empresários encarregarem simultaneamente vários agentes da contratação de uma companhia.²⁸

Quando os empresários não queriam ou não podiam deslocar-se a Itália procuravam intermediários que pudessem levar a cabo a tarefa, os quais cobravam naturalmente uma percentagem.²⁹ No Teatro de S. Carlos encontramos esta solução apenas três vezes: a primeira delas em 1841-42, durante o período em que o teatro foi gerido pelos Contratadores do Tabaco,³⁰ as outras em 1847 e 1848, numa época de profunda crise económica e na sequência de uma guerra civil. Neste último caso, Vicente Corradini deve ter-se servido da sua relação com o Conde de Farrobo, seu fiador durante os anos em que foi empresário, para obter a colaboração do arquitecto Fortunato Lodi, parente do conde e nessa altura residente em Bolonha.³¹ Nos anos sessenta Corradini foi aliás recordado por Júlio César Machado como um empresário que “fazia tudo por cartas”, escriturando os “seus artistas sem inquietação nem sobressalto”,³² mas é necessário considerar que estas eram situações de recurso numa época economicamente difícil.

²⁶ Cf. David CRANMER, *Opera in Portugal 1793-1828: A study in repertoire and its spread*, vol. 1, Tese de Doutoramento, King's College, Universidade de Londres, 1997 (policopiado), p. 71. Era aliás o procedimento corrente dos empresários de outros teatros europeus de repertório italiano, como o Théâtre Italien de Paris (cf. Albert SOUBIES, *Le Théâtre Italien de 1801 à 1813*, Paris, Librairie Fischbacher, 1913, pp. 54-56 e 70-72).

²⁷ Cf. CYMBRON, *op. cit.*, pp. 149-150.

²⁸ Faziam porém constar a cada um deles que pretendiam o seu trabalho exclusivo (cf. *I-Fn*, Carteggi Vari, 372.128, Carta de Lanari a Merelli de 22 de Janeiro de 1838, e 396.58, Merelli a Lanari de 13 de Março de 1838). Este último, que se descrevia a si próprio como o “menos malandro dos agentes” (cit. in ROSSELLI, “Agenti teatrali...”, *op. cit.*, p. 151), transformar-se-ia por meados do século no mais importante agente teatral de Milão e viria a ser o correspondente regular dos empresários de Lisboa.

²⁹ Cf. ROSSELLI, “Agenti teatrali...”, *op. cit.*, pp. 134 e ss..

³⁰ Cf. *Il pirata*, 17 de Maio de 1842.

³¹ Lodi tinha vivido em Lisboa até 1846, quando terminara a construção do Teatro D. Maria II cujo projecto era da sua autoria (cf. Gustavo de Matos SEQUEIRA, *O Carmo e a Trindade*, vol. 3, Lisboa, Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1941, p. 298). Depois disso, tanto quanto se depreende dos dados relativos à contratação de cantores, havia-se fixado em Itália.

³² *A revolução de Setembro*, 8 de Outubro de 1867.

Mais esporádicas parecem ter sido as escriturações de cantores directamente em Madrid ou em Paris, pois neste último caso havia a possibilidade de o fazer através de Gianbattista Bonola, um dos mais conceituados agentes milaneses.³³ Contudo em 1852 a empresa Cambiaggio & C^a informava o público de que tinha mandado escriturar um primeiro tenor em Paris, já que era mais fácil encontrar aí artistas disponíveis e, além disso, este poderia chegar a Lisboa muito mais rapidamente do que vindo de Itália, dada a “frequência e rapidez das comunicações”.³⁴ Nesse mesmo ano, para a empresa de José Domingos Marques Guimarães foi feita pelo menos uma contratação na capital francesa,³⁵ o que parece indicar que a partir da década de cinquenta o recurso a Paris começou a ser mais frequente.

No caso do Porto, a parte mais significativa das contratações efectuava-se em Lisboa: entre 1834 e 1841, dos cerca de vinte e seis cantores (excluindo os secundários) que se apresentaram no Teatro de S. João, dezanove tinham sido escriturados na capital.³⁶ Por vezes Lisboa era apenas ponto de passagem de artistas que, seguindo o percurso das carreiras marítimas, aí desembarcavam em busca de trabalho: em 1838 o tenor Eliodoro Spech, vindo de Cádiz onde cantara, foi ali rapidamente escriturado por Lombardi.³⁷ Mas esgotadas as possibilidades no país, a etapa seguinte era a Espanha.³⁸

A contratação de cantores directamente em Itália só aparece por intermédio dos empresários do S. Carlos ou como último recurso. Há apenas referência a uma deslocação de Lombardi a Milão para formar a companhia para a temporada de 1845-46,³⁹ quando trabalhava como associado de Corradini. Além de uma contratação efectuada por Bonola,

³³ Uma vez que este se tornara em 1836 representante do Théâtre Italien e em 1840 dos Teatros Reais de Paris e de Londres (cf. *I-PAi*, ROSSELLI, *Elenco provvisorio degli impresari e agenti teatrali italiani del 1770 al 1890* (dactilografado), p. 20).

³⁴ *Diário do governo*, 9 de Janeiro de 1852.

³⁵ Cf. *P-Ln*, Área de Música, Contrato com Giovanna Rossi-Caccia, assinado por José Domingos Marques Guimarães e António Porto a 15 de Junho de 1852, sem cota.

³⁶ Cf. CYMBRON, *op. cit.*, p. 153.

³⁷ Cf. *Il pirata*, 23 de Fevereiro de 1838.

³⁸ Em Dezembro de 1834, a propósito da formação da primeira companhia depois da Guerra Civil, Lombardi comunicava ao público que tinha transmitido ordens de aquisição a diversos agentes em Espanha, “como Paiz em que mais proximamente se podem achar Sujeitos disponiveis no menor espaço de tempo.” (*O noticiador dos espectáculos novos...*, nº 1).

³⁹ Cf. *Il pirata*, 12 de Setembro de 1845.

os canais de ligação utilizados por Lombardi eram mais dispersos, baseando-se com frequência em intermediários. Neste caso as relações familiares mostravam a sua importância, pois este empresário recorria com frequência ao cunhado, o baixo Gaetano De Baillou,⁴⁰ e os próprios cantores lhe punham à disposição as suas relações, como aconteceu em 1854 quando alguns artistas foram escriturados em Milão por um irmão da soprano Laura Giordano e a pedido desta.⁴¹ Ao nível dos agentes a situação é também muito diferente da verificada no Teatro de S. Carlos. No Porto, para evitar deslocações a Itália utilizavam-se todos os contactos possíveis (como os familiares), o que resulta numa muito maior variedade de personalidades envolvidas.

Viagens e modos de instalação

Até ao terceiro quartel do século XIX as viagens entre a Itália e a Península Ibérica faziam-se essencialmente por mar. A sua duração era muito variável, embora tenha diminuído ao longo dos anos: em 1835 há notícia de uma viagem que demorou sessenta dias (certamente um caso excepcional)⁴² mas em 1850, quando o governo pôs à disposição dos empresários um navio de guerra, a viagem foi feita em apenas cinco.⁴³ Génova, porto com relações comerciais privilegiadas com Portugal, era o local de embarque mais habitual. O transporte de passageiros fazia-se muitas vezes em veleiros que traziam como carga arroz, cereais, linho e papel, importados por comerciantes italianos radicados em Lisboa, mas também tecidos, relógios, livros, *bijouterie*, pianos, partituras, porcelanas, objectos teatrais, cordas para instrumentos ou papel de música.⁴⁴ Durante o Inverno estes navios viam-se frequentemente obrigados a aportar durante a viagem em consequência do mau tempo. Outras vezes, a ausência de ligações directas entre Génova e Lisboa forçava os passageiros

⁴⁰ Cf. *O periodico dos pobres no Porto*, 21 de Setembro de 1841, e *Il pirata*, 27 de Agosto e 24 de Setembro de 1841 e 5 de Março de 1842.

⁴¹ *O Braz Tisana*, 23 de Janeiro de 1854.

⁴² Cf. *O nacional*, 21 de Março de 1835. Dez anos mais tarde a companhia tinha partido a 27 de Setembro de Milão para Génova, devendo ter chegado ao Porto cerca de três semanas depois (cf. *O periodico dos pobres no Porto*, 20 de Outubro de 1845).

⁴³ Cf. *Diario do governo*, 16 de Novembro de 1850 e F. F. BENEVIDES, *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa. Desde a sua fundação em 1793 até a actualidade*, Lisboa, Typographia Castro Irmão, 1883, p. 232).

⁴⁴ Cf. *P-Lan*, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Cxs. 279 e 280.

a tomarem várias embarcações diferentes, como relatava em 1848 o baixo Nicola Benedetti em carta ao empresário Alessandro Lanari: “fomos obrigados a esperar os vapores e a permanecer parados dois dias em Marselha, três em Barcelona, um dia e meio em Málaga, três dias em Cartagena, porque o mar estava muito mau, e oito dias finalmente em Cádiz.”⁴⁵

A forma mais comum de viajar entre as duas penínsulas era, contudo, apanhar uma ou várias ligações até Gibraltar, para a partir desse porto embarcar num dos paquetes ingleses que faziam carreira para Londres ou Southampton com escala em Lisboa.⁴⁶ Passava-se assim do mundo artesanal dos pequenos navios, à vela ou a vapor, que circulavam no Mediterrâneo, para o dos paquetes ingleses da era industrial, mas esse era, até finais dos anos quarenta,⁴⁷ um privilégio dos cantores mais bem pagos, como a *prima donna* Luigia Boccabadati.⁴⁸

Já na década de cinquenta alguns cantores *di cartello*, ou seja, que já tinham atingido notoriedade num dos principais teatros de Itália, e que actuavam predominantemente em Paris e Londres, seguiam de Lisboa para Norte continuando o percurso dos vapores ingleses que circulavam entre Gibraltar e Southampton. Em 1854, a *prima donna* Anaide Castellan partia com destino a esse porto inglês na Primavera e devia aí voltar em Setembro para regressar a Lisboa. Também o tenor Corrado Miraglia e o barítono Ottavio Bartolini seguiam de Lisboa para Londres,⁴⁹ que, com os seus dois teatros italianos (Her Majesty's e Covent Garden), se transformou no local para onde se dirigiam muitos dos artistas de melhor nível nos finais da década de quarenta.⁵⁰

No Porto, tudo era ainda mais complicado. Os paquetes ingleses não entravam na barra, transferindo ao largo os passageiros para outros barcos que por sua vez os transportavam para terra.⁵¹ Porém a forma mais

⁴⁵ “siamo stati costretti per aspetare i vapori a rimaner fermi due giorni a Marsiglia, tre a Barcelona, un giorno e mezzo a Malaga, tre giorni a Cartagenova, per essere il mare cattivissimo ed otti giorni finalmente a Cadice.” Em consequência os artistas chegaram oito dias atrasados a Lisboa (*I-Fn*, Carteggi Vari, 347.22, 22 de Novembro de 1848).

⁴⁶ Cf. *Diario do governo*, 29 de Junho de 1838.

⁴⁷ Cf. *ibid.*, 17 e 22 de Outubro de 1847.

⁴⁸ Cf. *ibid.*, 27 de Junho de 1842.

⁴⁹ Cf. *P-Lan*, Cartório 5B, Cx. 57, Lv. 281, ff. 85v a 87v, 27 de Maio de 1854; ff. 103v a 105f, 8 de Junho de 1854; ff. 108f a 109v, 10 de Junho de 1854.

⁵⁰ Cf. Harold ROSENTHAL, *Two centuries of opera at Covent Garden*, Londres, Putnam, 1958, pp. 65-71.

⁵¹ Cf. *O periodico dos pobres no Porto*, 6 de Junho de 1844. Assim aconteceu em 1841 com alguns membros da companhia italiana, entre eles o compositor Vincenzo Schira

frequente e mais cómoda de viajar para o Porto era empreender a viagem num dos navios ingleses até Lisboa, seguindo depois num dos vapores nacionais que desde 1823 faziam carreira entre as duas cidades.⁵² Outra alternativa era viajar até um dos portos do Norte de Espanha, normalmente Vigo, e seguir depois viagem por terra numa carruagem particular.⁵³ Mas a paragem em Vigo era por vezes forçada, quando o mau tempo impedia os passageiros de desembarcarem ao largo do Porto, obrigando-os a seguir viagem e voltar para trás por terra.⁵⁴

Dada a importância das relações familiares, numa profissão que se caracterizava por uma aprendizagem artesanal, e as prolongadas estadias no estrangeiro, os artistas viajavam geralmente acompanhados.⁵⁵ O caso das *prime donne* era, de acordo com os códigos morais da época, o mais complicado e, ainda em 1879, a Princesa Ratazzi se referia às cantoras italianas como sendo “escortadas pelos pais quando estão em estado de núpcias, vigiadas pelos maridos e muitas vezes pela prole quando são mães de família.”⁵⁶ Esta situação mostra, de forma muito evidente, o contraste entre o poder que algumas destas cantoras detinham em palco⁵⁷ e a fragilidade da sua condição de mulheres na vida privada.

Todavia, Susan Rutherford explica-nos que a participação das mães e dos maridos na carreira das *prime donne* também nem sempre era bem vista pela sociedade: as mães porque desafiavam o ambiente vincadamente masculino do teatro, os maridos porque eram financeiramente dependentes das cantoras. Naturalmente, como seria previsível numa sociedade ainda profundamente marcada por modelos patriarcais, só o pai era visto como agindo de forma correcta.⁵⁸ No entanto, nem sempre a presença da família nas várias etapas da carreira estava relacionada com questões de convenção social e reputação, havendo que considerar simples situações de dependência e subsistência.

(cf. *ibid.*, 2 de Janeiro de 1841) e em 1854 com os novos cantores para o teatro lírico que haviam sido escriturados em Milão (cf. *O Braz Tisana*, 23 de Janeiro de 1854).

⁵² Cf. Joel SERRÃO, *Temas oitocentistas*, vol. 1, Lisboa, Livros Horizonte, 1980, p. 115.

⁵³ Cf. *ibid.*, p. 117. Foi o caso da p

ara San Sebastián, daí para A Coruña e em seguida

por terra para o Porto (Cf. *O Braz Tisana*, 10 de Outubro de 1854).

⁵⁴ Cf. *O periodico dos pobres no Porto*, 31 de Março de 1845.

⁵⁵ Cf. ROSSELLI, *Singers of italian opera...*, *op. cit.*, p. 91 e ss..

⁵⁶ Maria RATTAZZI, *Portugal de relance*, Lisboa, Edições Antígona, 1997, p. 184.

⁵⁷ Cf. “The lost voice of Rosine Stolz”, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁸ Sobre a importância da família na carreira ver RUTHERFORD, *op. cit.*, p. 120 e ss..

Através dos poucos registos dos passageiros embarcados em Génova que chegaram até nós é possível ter uma ideia dos grupos familiares que seguiam os artistas. A bordo de um bergantim sardo embarcaram para Lisboa em 1836 a actriz Costanza Ponlirdi com três filhos e o cantor Faustino Lonati acompanhado da mulher e da cunhada. No ano seguinte era a vez da cantora Marianna Capelli com uma filha de dezoito meses e da bailarina Luigia Ponzoni Schontag com a mãe e o filho de nove anos.⁵⁹ Muitos cantores e bailarinos formavam casais e procuravam ser escriturados pela mesma empresa, situação da qual existem exemplos abundantes nos dois teatros portugueses. Noutros casos, como o de Boccabadati (casada com um empresário menor mas já separada à data da sua deslocação a Portugal), traziam-se as filhas. Num período em que os contratos fora de Itália eram definidos para estadias prolongadas, os novos locais de actuação proporcionavam também aos vários membros da família outras oportunidades, quer pessoais quer de carreira: por exemplo Augusta, uma das filhas de Boccabadati, lançou-se como cantora no Teatro de S. Carlos, enquanto a outra, Cecília, casou em Lisboa com o barítono Felice Varesi.⁶⁰ Santina Ferlotti veio acompanhada pela irmã Claudia, cuja contratação impôs, a qual também casou em Lisboa.⁶¹ Havia porém famílias cujos membros voltavam aos mesmos teatros em diferentes gerações, retomando assim relações com a sociedade local, quer ao nível do patrocínio, quer das ligações teatrais, sendo o caso porventura mais interessante o da família Schira.⁶²

⁵⁹ Cf. *P-Lan*, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Cx. 279.

⁶⁰ Cf. Igreja do Loreto – Casamentos (1809-1952), 24 de Abril de 1841.

⁶¹ Cf. *I-Fn*, Carteggi Vari, 396.58, Carta de Merelli a Lanari, 13 de Março de 1838. Casou com o tenor Raffaele Vitali (cf. Igreja do Loreto – Casamentos (1809-1952), 1 de Janeiro de 1841).

⁶² O pai, o tenor Michele Schira, tinha cantado no S. Carlos em diferentes temporadas, entre 1795 e 1807, e casara em Lisboa em 1800 com a bailarina Giuseppa Radaelli Pontiggi, que fugira de Madrid na sequência de um envolvimento amoroso com um marquês (Cf. CRANMER, *op. cit.*, vol. 2, p. 455). Os filhos nasceram nas várias cidades em que o casal actuava: Vincenzo em Madrid (1801 ou 1802), Margarida Dioga Joaquina em Lisboa (1804) e Francesco em Malta (1809), quando o casal, depois da primeira invasão francesa, já tinha abandonado definitivamente a Península Ibérica. Vinte e cinco anos mais tarde, em 1833, Francesco Schira, jovem compositor de promissora carreira, aceitou o lugar de “mestre compositor” do Teatro de S. Carlos e casou pouco tempo depois da sua chegada a Lisboa com a bailarina Gesuina Gesualdi, proveniente de uma família italiana já estabelecida em Portugal (cf. Igreja do Loreto – Casamentos (1809-1952), 21 de Julho de 1834.). Poucos anos mais tarde, em 1841, foi a vez de Vincenzo regressar a Portugal para assumir as funções de director musical do teatro do Porto, passando depois a Lisboa onde viria a morrer em 1857 (cf. Ernesto

Atendendo a que, regra geral, a viagem de regresso não era paga pelos empresários,⁶³ e sendo as contratações centralizadas pelos agentes italianos, estes propunham frequentemente a actuação dos cantores noutros teatros ao longo do percurso. A vinda para Lisboa de um determinado cantor podia também ser precedida por contratos em teatros espanhóis, como aconteceu com o baixo Carlo Ottolini Porto, que cantou em Madrid e Cádiz, ou com Felicita Rocca Alessandri, que actuou nos teatros de Barcelona, Sevilha e Cádiz. A situação mais comum era no entanto a dos cantores, após terem cantado em Portugal, aceitarem contratos para teatros espanhóis, em geral do Sul, como Cádiz ou Sevilha, que ficavam no caminho de regresso, demorando-se mais uns meses ou até anos na Península Ibérica e criando assim uma espécie de rede teatral, tal como demonstrou largamente David Cranmer em relação ao período 1793-1828.

Atendendo à incomodidade das viagens, os artistas chegavam frequentemente ao seu destino com problemas de saúde que os impediam de cantar durante algum tempo.⁶⁴ Contudo, numa época em que os empresários assumiam o papel de patrões absolutos era frequente que os cantores exagerassem as queixas que tinham ao chegarem a qualquer nova cidade. A situação era de tal modo habitual que Giovanni Valle comentava ironicamente: “[...] parece que os virtuosos então juntos na *piazza* saem do palácio encantado de uma fada protectora”.⁶⁵ Nicola Benedetti não constitui uma excepção, e no rol de queixas que apresentava a Alessandro Lanari à sua chegada a Portugal relatava:

por ter sido horivelmente assassinado duma tão longa viagem marítima,
mal cheguei, caí doente por cerca de dez dias; e aqui não se paga ao médico

VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portuguezes: historia e bibliographia da musica em Portugal*, vol. 2, Lisboa, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, p. 291). Apenas Margarida Dioga, também ela cantora mas de curta carreira, nunca voltou à cidade em que nascera (cf. Francesco REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Turim, Enrico Dalmazzo, 1860, p. 496).

⁶³ O contrato entre Gomes Lima e Lorenzo Montemerli indicava apenas o pagamento da viagem de Génova para Lisboa, por via marítima, e entre as duas cidades portuguesas (cf. *I-Fn*, Fondo Lanari 131.17⁽²⁾).

⁶⁴ Por exemplo, a doença da *prima donna* Santina Ferlotti obrigou o empresário a adiar por duas vezes o espectáculo previsto para a sua estreia, provocando um atraso de quinze dias na programação (cf. *Diario do governo*, 24 de Maio e 9 de Junho de 1838).

⁶⁵ “Niente è adattato; [...] sembra che i virtuosi allora giunti alla piazza sortano dall’incantato palazzo d’una Fata protettrice.” (VALLE, *Cenne teorico pratiche...*, *op. cit.*, p. 79).

menos de 5 francos por visita, mais os remédios que não custam pouco. E uma vez que o clima quase inteiramente não se quadra ao meu temperamento, estou quase sempre meio adoentado, e não posso digerir a comida [...]. E é por isso que estou sem forças, das quais terei extrema necessidade, para o muito e contínuo trabalho que devo suportar.⁶⁶

Porém, com saúde ou sem ela, os artistas tinham de se instalar. Geralmente o alojamento nos primeiros dias após a chegada era por conta do empresário.⁶⁷ As hospedarias em volta do teatro de S. Carlos eram, muitas delas, propriedade de italianos, alguns deles ligados ao próprio meio teatral, ex-cantores ou comerciantes.⁶⁸ Vários cantores e bailarinos principais alugavam no entanto casa ou aposentos próximo do teatro, tal como acontecia em cidades como Milão ou Paris.⁶⁹ Observando os bairros escolhidos pelos artistas teatrais é notória uma divisão consoante o teatro em que desempenhavam a sua actividade. O *Almanak Estatístico de Lisboa* para os anos de 1839 a 1841 permite-nos verificar que os cantores do S. Carlos se fixavam maioritariamente na área do Chiado, que se transformava na variante local do parisiense Boulevard des Italiens. Os cantores passavam a viver paredes meias com uma parte da sociedade lisboeta que habitava essa zona, o que pressupunha também um processo de sociabilização entre uns e outros que seria depois essencial em termos de sucesso.⁷⁰ Nos anos sessenta Júlio

⁶⁶ “per essere stato maledettamente assassinato dal sì lungo viaggio di mare, sonno appena arrivato, caduto malato per dieci giorni circa; e qui si paga al medico non meno di 5 franchi per visita, oltre le medicine che non portano poco. E si come il clima non si conta quasi affatto al mio temperamento, così sono quasi sempre mezzo ammalato, e non posso dirigere il cibo [...]. Ed è per questo che sonno sfinito di forze, di quei avrei estremo bisogno, per la molta, e continuata fatica, che devo sostenere.” (*I-Fn*, Carteggi Vari, 347.22, 22 de Novembro de 1848).

⁶⁷ Cf. *P-Lan*, Arquivo Costa Cabral, Arquivo C, 3ª Parte, Miscelânea nº 90, *Nota demonstrativa da despesa a fazer no Real Theatro de S. Carlos durante uma epocha teatral de sette mezes*. Em 1854 dois contratos prevêm uma estada de três dias num hotel à chegada pagos pelo empresário (cf. *P-Lan*, Cartório 5B, Cx. 57, Lv. 281, ff. 85v a 87v, 27 de Maio de 1854, e ff. 108f a 109v, 10 de Junho de 1854).

⁶⁸ Cf. SEQUEIRA, *O Carmo e a Trindade*, *op. cit.*, pp. 283-84 e p. 502, cf. *P-Ln*, Cartório 5B, Cx. 57, Lv. 281, ff. 85v a 87v, 27 de Maio de 1854.

⁶⁹ Cf. ROSSELLI, *L'impresario d'opera...*, *op. cit.*, p. 162, e Bellini, Milão, Ricordi, 1995, p. 59 e gravura da zona do Théâtre Italien.

⁷⁰ Sobre os problemas de sociabilização entre os cantores e o público ver Mário Vieira de CARVALHO, *Pensar é morrer ou o Teatro de S. Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1993, p. 73 e ss..

César Machado ainda considerava a estratégia utilizada por Vicente Corradini como a “única e verdadeira arte para conciliar no teatro a satisfação do público e dos artistas”,⁷¹ recordando:

...assim que os apanhava cá [os cantores], em vez de os levar para S. Carlos, levava-os para o [café] Marrare. Até inaugurar a estação lyrica os artistas ensaiavam pouco mas tomavam muito café, bebiam muito vinho do Porto, fumavam muitos charutos, conversavam e riam grandemente com os elegantes da capital frequentadores permanentes daquelle botequim de graciosa memoria. Vicente assistia a tudo isto com a impassibilidade do sabio. [...] De manhã cavaco no Marrare, á tarde café e cognac no Marrare, á noite conversação em casa da prima donna, e da meia noite ás duas chocolate no Marrare.⁷²

Por seu lado, Nicola Benedetti ao descrever a sua vida em Lisboa em 1848 explicava:

[Lodi] dizia-me também que aqui em Lisboa se vive com pouco, e não se gasta muito, eu acho precisamente o contrário [...] vejamos: aqui é preciso manter-se com muito asseio, e até com luxo [...], e aí daqueles que quizerem sair fora disso e fazer o contrário; [...] Já [mudei] de casa duas vezes, e foi inútil – tive de arranjar (como fazem os outros Artistas) como alojamento quarto e salão com comida incluída, e gasto 250 francos por mês – para o piano forte, que é por conta do artista, 30 francos por mês – para a roupa interior quase 100 francos pois fazem-se quatro ou cinco óperas por mês. Conte além disso o branqueador, alguma gorjeta de quando em quando segundo os hábitos, alguma roupa já que em Livorno não pude fazer o fornecimento necessário, como pensava.⁷³

⁷¹ *A revolução de Setembro*, 8 de Outubro de 1867.

⁷² *Ibid.*

⁷³ “mi si diceva pure, che qui in Lisbona si vive con poco, e non molto si spende, io invece trovo tutto al contrario, vale a dire si spende moltissimo in maniere che a dirlo per esagerazione, ma pure è verità. L'economia solita, che io potevo fare in Italia se non in tutto, almeno in parte, qui non si può affatto, ne anche vedendo: qui bisogna tenersi con molta proprietà, ed anche con lusso perché tale è il costume, e guai per quegli che volesse di questo ritirarsi, e fare il contrario; [...] Qui si principia a dire, ho già [mutato] due volte case, ed è stato inutile – ho dovuto prendere (come fanno gli altri Artisti) per alloggio camera e salotto compresso il vitto, e spendo franchi 250 al mese – per il Piano Forte che è a carico dell'Artista F. 30 al mese – per il Basso Vestiario quasi F. 100 mentre si fanno quattro o cinque opere al mese. Conti di più l'imbiancatore, qualche cosa di mancia di quando in quando secondo gli usi, qualche cosa di vestiario, già che in Livorno non ho potuto far la provista necessaria, si come credeva.” (*I-Fn*, Carteggi Vari, 347.22, 22 de Novembro de 1848).

Mas Raffaele Corsi, o marido da primeira bailarina que funcionava também como uma espécie agente local do empresário Alessandro Lanari, contava a este último a sua versão dos factos explicando: “encontro sempre [Benedetti] com a mesma ideia fixa, ele diz que se quer tratar bem, quer estar inteiramente como em Itália, e por isso lhe convém gastar muito”.⁷⁴

Sobre as formas de alojamento escolhidas pelos cantores do Porto conhece-se pouco, mas é provável que se instalassem também em casas de aluguer ou nas várias pensões e hospedarias que existiam nas imediações do Teatro de S. João.⁷⁵ Ao contrário do que acontecia em Lisboa, onde os empresários estavam proibidos por contrato de alugar quartos para habitação permanente no teatro,⁷⁶ no S. João alguns cantores e empresários viviam no próprio edifício, como sucedeu com as duas primeiras damas escrituradas pela empresa Francisco Martins de Almeida, Irmão & C^a. em 1848 e no ano seguinte com o baixo e empresário Angelo Alba.⁷⁷ Isto mostra que os cantores do teatro de S. João tinham um baixo poder económico e que por isso o teatro tinha de facilitar ao máximo as suas condições de instalação.

Organização das companhias

Nos teatros líricos portugueses, de acordo com o modelo italiano, a organização das companhias obedecia a uma estrutura determinada pelos diferentes tipos de vozes e a importância dos papéis destinados a cada cantor. Essa standardização era por certo uma consequência directa da industrialização da ópera italiana⁷⁸ mas assentava também,

⁷⁴ “Non ho mancato di consegnare la tua Lettera al Signore Benedetti, il [quale] lo trovo sempre del medesimo pensiero, esso dice che si vuole trattare bene, e che non vuole stare come affatto in Italia, e perciò li conviene spendere molto” (*I-Fn*, Carteggi Vari, 357.42, Carta de Raffaello Corsi, Lisboa, 1 de Janeiro de 1849).

⁷⁵ Em 1853 a cantora Giulietta Lainati habitava na Rua do Sol, nas imediações do teatro (cf. *A peninsula*, 28 de Fevereiro de 1853).

⁷⁶ Cf. *P-Lan*, Cartório 12A, Cx. 137, Lv. 634, ff. 40v a 42f., 25 de Outubro de 1833.

⁷⁷ Cf. Arquivo Distrital do Porto, Cartório PO 9º (4ª série), Lv. 338, ff. 41v a 42, 17 de Novembro de 1848, ff. 42v a 43, 22 de Novembro de 1848, e Lv. 339, ff. 26 a 26v, 10 de Setembro de 1849.

⁷⁸ RUTHERFORD confirma esta ideia ao considerar que o problema das *convenienze*, ou seja das convenções, não tinha apenas a ver com questões fúteis e de vaidade, tal como foi frequentemente retratado nas fontes oitocentistas, mas com a necessidade de afirmação num mercado altamente competitivo (cf. *op. cit.*, p. 166).

como observa Sergio Durante, no aparecimento de um repertório relativamente estável – sobretudo com o sucesso obtido pelas óperas de Rossini – situação que obrigou os cantores principais a confrontarem-se com papéis que não tinham sido escritos propositadamente para eles e aos quais deviam adaptar os seus recursos vocais e dramáticos.⁷⁹ É verdade que durante o segundo quartel do século XIX muitos compositores continuaram a ser confrontados com a obrigação contratual de escrever para determinados cantores.⁸⁰ Porém, a tendência era cada vez mais para uma afirmação da independência do compositor, como mostram os casos paradigmáticos de Bellini e Verdi, e em teatros que viviam essencialmente da importação era certamente a adequação ao repertório que marcava a constituição das companhias.

O contrato de adjudicação para a empresa do S. Carlos em 1833 previa uma companhia formada por três *prime donne* (dois sopranos e um contralto), dois primeiros tenores (um deles de *mezzo carattere*, ou seja que poderia cantar tanto papéis sérios como cómicos) e dois baixos (um *cantante*, o outro cómico ou *buffo*). Deveriam ser contratadas, além destes, quatro segundas partes: duas mulheres (provavelmente um soprano e um *mezzo*), e dois homens (um tenor e um baixo). Há apenas a notar, tanto neste como nos contratos posteriores, a ausência de menção a qualquer contralto ou *musico* (abreviatura da expressão *prima donna da musico*, relacionada com o desempenho de papéis masculinos, originalmente destinados a castrados ou ainda dentro dessa tradição, uma vez que estes já praticamente não existiam na terceira década do século).⁸¹ E no entanto esta tipologia vocal marcou presença em algumas temporadas do Teatro de S. Carlos. Referindo-se ao contralto Isabella Fabbrica, o jornal milanês *Il pirata* explicava em 1835: “É pena que os contraltos sejam também em Portugal bastante negligenciados! Ela deveria e poderia apresentar-se mais vezes, e o público ficaria contente. Mas em 1835 os contraltos estão condenados a viver em ócio.”⁸² Este comentário reflecte, todavia, mais o

⁷⁹ Cf. Sergio DURANTE, “Il Cantante”, *Storia dell’opera italiana*, vol. 4, Turim, EDT/Musica, 1987, p. 400, e RUTHERFORD, *op. cit.*, pp. 163 e ss..

⁸⁰ Cf. Julian BUDDEN, “Verdi e il mondo del primo Ottocento” in *Le opere di Verdi*, vol. 1, Turim, EDT/Musica, 1985, pp. 4-5.

⁸¹ A expressão é usada pelo jornal *Il barbiere di Siviglia* ao noticiar a companhia contratada para Lisboa em 1834 (cf. 29 de Janeiro de 1834). Para uma definição desta tipologia vocal ver BUDDEN, *Le opere di Verdi*, *op. cit.*, p. 7, e *The new Grove dictionary of opera*, vol. 3, p. 529, e ANDRÉ, *op. cit.*, p. 182.

⁸² “Peccato che i contralti siano anche in Portogallo piuttosto trascurati! Ella dovrebbe

crescente desinteresse por este tipo de vozes que grassava em Itália do que a situação portuguesa (mesmo se os ecos das modas italianas também se sentiram por cá), pois dificilmente se pode considerar que Fabbrica tenha cantado pouco em Lisboa.⁸³ Entre 1834 e 1838, além de ter interpretado Arsace em *Semiramide* e Isabella em *L'italiana in Algeri* de Rossini – duas das suas personagens favoritas – estreou a maior parte dos papéis masculinos para contralto do repertório italiano mais recente: de *Caritea* e *Uggero il danese* de Mercadante a *Caterina di Guisa* de Coccia, e de *Gli Arabi nelle Gallie* e *Il corsaro* de Pacini a *I Capuletti* de Bellini. Após a sua partida, praticamente só *I Capuletti* voltou a ser reposta nos vinte anos seguintes, o que indica que esse repertório foi montado para ela.



Fig. 1 - Isabella Fabbrica, Lisboa, 1835 (Biblioteca Nacional de Portugal)

e potrebbe prodursi più spesso, e il pubblico ne sarebbe contento. Ma nel 1835 i contralti sonno condannati a vivere in ozio. I cantanti ne dan la colpa ai maestri, i maestri ai poeti, i poeti ai maestri e cantanti...” (*Il pirata*, 7 de Julho de 1835). O mesmo tipo de comentários repetia-se em 1837 (cf. *ibid.*, 11 de Agosto de 1837).

⁸³ RUTHERFORD acha aliás que esta falta de interesse estava mais relacionada com os compositores do que com o público (cf. *op. cit.*, p. 222). Por seu lado, Naomi ANDRÉ considera que as vozes graves femininas em papéis de travesti foram características de um período de transição entre o declínio dos *castrati* e a afirmação do tenor romântico e que soavam como um resquício do timbre quase surreal dos *castrati* (cf. *Voicing gender: castrati, travesti, and the second woman in early-nineteenth-century italian opera*, Bloomington, Indiana University Press, 2006, p. 4, pp. 55-56 e 89).

A imagem da cantora vestida com um traje militar, que pode ser associado a vários dos personagens que desempenhou, mostra bem como eram estes os papéis que a tornavam célebre e com os quais obtinha maior aceitação junto do público. Mas os versos que acompanham a imagem são ainda mais reveladores do modo como os espectadores a viam:

Voz suave, presença encantadora,
 Aspecto varonil, graça e beleza;
 Te deu com larga mão a natureza,
 Ó FABBRICA gentil, doce cantora!

Não por acaso, o que é referido em primeiro lugar é a voz. E é essa voz, criadora de uma imagem idealizada, como considera Naomi André,⁸⁴ que permite que “o aspecto varonil” seja apresentado como um atributo de graça e de beleza. Há porém que contar com a circunstância de os papéis masculinos para vozes femininas ou em travesti possuírem, como explica Rutherford, um forte potencial sensual, permitindo de forma muito mais óbvia, a exposição do corpo da mulher em palco.⁸⁵ Por seu lado, o comentário do jornal italiano reflecte a sensibilidade romântica que começava a dominar e pedia uma codificação de cariz sexual que trazia implícita uma verosimilhança dramática que o repertório de Isabella Fabbrica não podia oferecer.⁸⁶

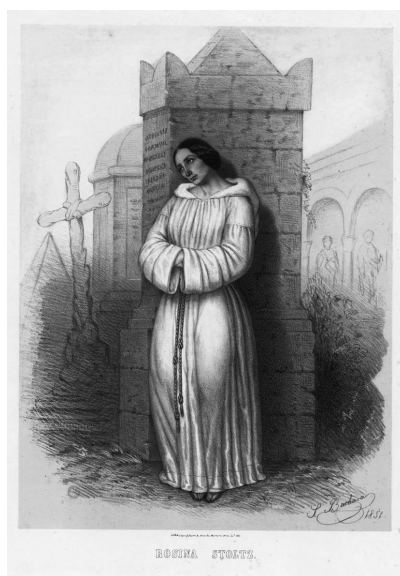
Nos anos seguintes não voltou a ser contratada nenhuma cantora com as características de Fabbrica, e é revelador que as óperas mais emblemáticas do seu repertório (como *Semiramide* e *L'italiana*) só tenham voltado a ser interpretadas no palco do S. Carlos em 1851 pelo célebre *mezzo soprano* Rosine Stolz. O facto de as duas litografias de Stolz estampadas em Lisboa durante os poucos meses em que actuou no Teatro de S. Carlos a retratarem em vestes masculinas é no entanto sintomático de como as tipologias vocais femininas graves continuavam associadas a essa imagem. Porém, elas mostram também as transformações que ocorreram a partir da década de 1840: se Arsace é um papel de travesti, na sequência da velha tradição setecentista, o papel

⁸⁴ ANDRÉ considera que, nas óperas com papéis em travesti, tipologias vocais, personagens e género estavam intimamente ligados. O género da personagem articulava-se principalmente através da tessitura da linha vocal (*op. cit.*, p. 4).

⁸⁵ Cf. *ibid.*, p. 244.

⁸⁶ Cf. RUTHERFORD, *op. cit.*, pp. 205 e ss..

de Leonora, escrito originalmente para a própria Stolz, é inequivocamente feminino, sendo o travesti um mero expediente pontual, que decorre num dado momento da acção dramática.⁸⁷



Figs. 2 e 3 – Rosine Stolz como Arsace em *Semiramide* de Rossini e Leonora em *La favorita* de Donizetti, Lisboa, 1851 (Biblioteca Nacional de Portugal).

Em 1842, é abolida a distinção entre baixo cantante e cómico, o que reflecte o declínio da tradição *buffa*, e cinco anos depois aparece, pela primeira vez numa companhia do S. Carlos, a designação “baixo-barítono”⁸⁸ que, a partir de 1850-51, seria substituída pela de “barítono” (embora como demonstra Marcello Conati este termo já estivesse em uso em Itália desde 1838).⁸⁹ A imposição do termo barítono

⁸⁷ Acrescente-se ainda que esta gravura se baseia noutra, estampada aquando da estreia parisiense da ópera, que mostra Stolz e Duprez abraçados na última cena do 4º acto. Esta não só era a cena de maior impacto dramático, como permitia mostrar os dois grandes cantores da companhia da Opéra. Em Lisboa, todavia, o prestígio do tenor Eugenio Musich, a quem coube a parte de Fernando, não era comparável ao de Stolz (apesar de esta se encontrar numa fase difícil da sua carreira). E certamente por isso a gravura de Lisboa se fixa apenas em Stolz.

⁸⁸ Cf. *P-Lan*, Arquivo da Casa Real, Cx. 4112, Programa da temporada 1847-48.

⁸⁹ Cf. “L’avvento del ‘baritono’: profilo di Giorgio Ronconi” in *L’opera teatrale di Gaetano Donizetti. Atti del convegno internazionale di studio 1992*, Comune di Bergamo, 1993, pp. 281-282.

parece decorrer em boa parte da afirmação do repertório verdiano, como demonstra o caso da temporada de 1847 em Lisboa, quando foram cantadas cinco óperas deste compositor contra outras tantas de compositores todos eles diferentes.⁹⁰

Quatro anos mais tarde o contrato celebrado entre o Estado e Vicente Corradini introduziu várias alterações à prática anterior. Utiliza-se pela primeira vez neste período a “convenção de conveniência” absoluta ou absoluto, tradução do italiano *assoluta*, expressão que já era corrente em Itália desde os finais do século XVIII,⁹¹ e que, de acordo com Giovanni Valle, implicava que o artista fosse o único dentro do seu género na companhia, destacando-se sempre das outras partes congêneres nos papéis que lhe eram confiados,⁹² porém tanto a prática italiana como a portuguesa mostram que se atribuía a designação de absolutos a praticamente todos os cantores de primeiro plano. Também se requeria a contratação de três cantores “suplemento”, uma categoria que, igualmente de acordo com Valle, existia apenas nos teatros principais e que designava os cantores em condições de substituir as primeiras partes em caso de impedimento destas. O referido contrato reduzia no entanto o número de segundas partes, pelo que é possível que a exigência de suplementos não fosse propriamente uma inovação mas antes a explicitação de uma função que os cantores secundários provavelmente já assumiam antes. A existência de cantores contratados para esse efeito no S. Carlos contribui para definir o seu estatuto como teatro de certa importância, se tivermos em conta que em Itália apenas o Scala e o San Carlo de Nápoles se permitiam o luxo de terem regularmente “companhias dobradas”.⁹³ Em contrapartida, no S. João o aparecimento de uma companhia deste tipo em 1845 foi considerado claramente excepcional.⁹⁴

⁹⁰ Ver neste mesmo volume “‘O celebre auctor dos Lombardos e do Hernani’: a recepção de Verdi em Portugal na década de 1840.

⁹¹ Cf. ROSSELLI, “Assoluto, assoluta”, *The new Grove dictionary of opera*, vol. 1, Londres, Macmillan Press, 1992, p. 231.

⁹² *Cenni teorico-pratiche...*, op. cit., p. 39.

⁹³ Cf. ROSSELLI, “Materiali per la storia socio-economica del San Carlo nell'Ottocento” in Lorenzo BIANCONI e Renato BOSSA (eds.), *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX*, Florença, Olschki, 1983, p. 376.

⁹⁴ Cf. *O periodico dos pobres no Porto*, 12 de Novembro de 1845.

Contratos e estatuto dos cantores

De acordo com a prática vigente em Itália desde os primeiros anos do século XIX, os contratos que ligavam cantores e empresários obedeciam a um texto padrão apresentado sob a forma de um formulário impresso⁹⁵ e, de acordo com Susan Rutherford, eram o veículo principal para consagrar o estatuto do cantor.⁹⁶ Em Portugal chegaram até nós apenas alguns exemplares soltos e uma colecção de contratos efectuados durante a empresa do Conde de Farrobo (1837-40) depositados no Arquivo do Teatro de S. Carlos.⁹⁷ Da sua observação conclui-se que o modelo utilizado era idêntico ao italiano. Depois de mencionados os outorgantes, eram indicados a categoria do artista e as tarefas que devia prestar, só em certos casos se especificando as óperas que devia cantar (o que é obviamente interessante pois mostra que certos artistas estavam à disposição para o que fosse necessário, enquanto outros tinham a possibilidade de escolher), a duração do contrato e a sua data de início,⁹⁸ o *cachet* e as condições de pagamento. No final estavam incluídas várias cláusulas que faziam parte de qualquer contrato teatral: a não obrigação por parte do empresário de pagar as récitas que fossem anuladas por motivos de força maior (doença, incêndio, guerra, proibição ou suspensão por parte do governo, etc.), a exclusividade do serviço prestado, a aceitação do vestuário que lhe fosse destinado e a compra à sua custa do chamado “piccolo vestiario” – sapatos, meias, luvas, plumas, etc. que deveriam ser usadas nas representações.⁹⁹ Rutherford refere que esta era a prática na Europa continental, quer se tratasse de artistas do sexo feminino ou masculino, ao contrário da Inglaterra onde alguns artistas tinham possibilidade de exercer algum controlo sobre as produções.¹⁰⁰

⁹⁵ Cf. ROSSELLI, “Il sistema produttivo, 1780-1880”, *op. cit.*, pp. 125-26.

⁹⁶ RUTHERFORD, *op. cit.*, p. 167. Para uma discussão das características dos contratos ver p. citada e seguintes.

⁹⁷ Cf. *P-Ln*, Fundo do Teatro de S. Carlos, [Escrituras da empresa do Conde de Farrobo], Lvs. 6, 7 e 8.

⁹⁸ VALLE refere que o início do contrato era a data da chegada à cidade (cf. *op. cit.*, p. 28) mas os contratos feitos pelas empresas do Teatro de S. Carlos referiam que o cantor se obrigava a estar disponível no local da partida.

⁹⁹ *I-Fn*, Fondo Lanari 13¹.17.

¹⁰⁰ *Op. cit.*, pp. 167-169.

REAL THEATRO
DE S. CARLOS.
CONDE DO FARROBO, EMPREHEARIO DO MESMO
REAL THEATRO.

Declara, que tendo tomado sobre si a Empresa do mesmo Real Theatro, conforme a Authoridade que lhe foi conferida por Aviso de Sua Magestade, para nelle se Representarem Operas Italianas, Sérias, Semi-sérias, Burletas, Farças, e Elogios, tanto em Operas, como em Danças etc.

O Sobredito Empresario em consequencia da presente, que deve valer como Publico, e Jurado Contracto, Escripura o *Abn. Alexandre Lamberti* — " — " — "
que se obriga a prestar seus serviços na qualidade de *primeiro Dono,* com obli-

[illegible]

pelo tempo de um anno a começar desde o dia 22 de Janeiro de 1839
e findará 22 de Novembro de 1840 ficando ao arbitrio do mesmo continuar com as mesmas condições esta
Escritura, por outro anno mais. Em premio das suas virtuosas fadigas satisfará a se sobredito
Senr. a quantia de reis metal. Cento mil em cada mez: mais de
refeicoes, com as despesas a cargo do Beneficiario.

Fig. 4 – Contrato celebrado entre a empresa do Conde de Farrobo e o tenor Alessandro Zambaiti, a 21 de Dezembro de 1838 (Biblioteca Nacional de Portugal).

O contrato celebrado em Paris pela empresa de José Domingos Marques Guimarães com a *prima donna* Giovanna Rossi-Caccia para esta vir cantar a Lisboa durante três meses na temporada de 1852-53 é idêntico ao acima referido mas descrimina as óperas em que a cantora devia participar (*Lucrezia Borgia, Lucia di Lammermoor, I martiri, Marino Faliero, Il reggente, Don Pasquale, Anna Bolena e Linda di Chamounix*).¹⁰¹ O mesmo sucede com o da *prima donna* Anaide Castellan para a temporada de 1854-55, para quem ficavam reservados, além do repertório que já tinha cantado em 1853-54, os principais papéis femininos das óperas *Linda di Chamounix, Roberto il diavolo e Semiramide*, ou com Felicita Rocca Alessandri aquando da sua contratação para o Porto em 1845.¹⁰² Parece ser portanto claro que esta cláusula aparecia com maior frequência nos contratos das *prime donne* já com reputação consagrada, que não estavam dispostas a sujeitar-se ao capricho de qualquer empresário.

Durante este período foi também utilizado um sistema de contratos de longa duração que tornou especialmente necessária a intervenção de agentes teatrais: certos empresários celebravam contratos por vários anos tendo já em vista a cedência dos artistas, mediante o pagamento de uma parte do salário acordado, uma situação que tem algumas semelhanças com os actuais contratos dos jogadores de futebol.¹⁰³ Exemplo disso é a cedência efectuada por Alessandro Lanari à empresa Gomes Lima, em 1843, do baixo Lorenzo Montemerli, mediante o único contrato deste tipo relativo a um teatro português que chegou até nós. O empresário italiano e o cantor tinham celebrado em Outubro de 1841 um contrato através do qual Montemerli ficava às ordens de Lanari, obrigando-se a “prestar os seus serviços na qualidade de Primeiro Baixo para executar todas as óperas sérias, semisérias, ou buffe, que lhe serão destinadas”,¹⁰⁴ por um período de três anos. Uma outra cláusula previa que pudesse ser cedido a outras empresas, o que veio a acontecer cerca de um ano e meio mais tarde. Todavia, se o negócio convinha a Lanari, o mesmo não se

¹⁰¹ *P-Ln*, Área de Música, Real Theatro de S. Carlos/Gerencia de 1852=1754/Subsidios, sem cota.

¹⁰² *P-Lan*, Cartório 5B, Cx. 57, Lv. 281, ff. 85v a 87v, 27 de Maio de 1854, e *Il pirata*, 12 de Setembro de 1845.

¹⁰³ ROSSELLI, *L'impresario d'opera...*, pp. 146 e ss..

¹⁰⁴ “prestare i suoi servizi nella qualità di Primo Basso per eseguire tutte quelle opere serie, semiserie, o buffe, che gli saranno destinate” (cf. *I-Fn*, Fondo Lanari 131.17, 3 de Abril de 1843).

pode dizer em relação ao cantor, que rapidamente protestou, alegando – sem qualquer fundamento – que o contrato que celebrara em 1841 não previa a sua cedência a teatros no estrangeiro. O litígio seria resolvido através de um acordo entre ambas as partes no qual Montemerli se obrigava a cumprir as decisões do empresário enquanto este lhe concedia um aumento de ordenado.¹⁰⁵



Fig. 5 - Lorenzo Montemerli, Lisboa, 1844? (Biblioteca Nacional de Portugal).

Em 1848, o empresário de Florença cedia novo cantor para Lisboa, desta vez o baixo Nicola Benedetti a quem já nos referimos anteriormente, e embora o contrato tenha desaparecido, sobreviveu um conjunto de cartas através das quais se pode observar um sistema de pagamento idêntico ao anterior. Perante situações destas, os cantores não perdiam a oportunidade de tentar convencer os patrões da injustiça da sua situação, como o faz o referido cantor um mês após a sua chegada a Lisboa:

¹⁰⁵ *Ibid.*, 6 de Abril de 1843. O sistema de pagamentos funcionava nos seguintes termos: dos 837 francos auferidos mensalmente pelo cantor, apenas 400 (o equivalente a 64\$000 réis) lhe chegavam às mãos, devendo os restantes 437 francos serem pagos a Lanari (*I-Fn*, Fondo Lanari 22.16, Carta de Alessandro Lanari a António Porto, 28 de Outubro de 1843. Ver também cartas de 21 de Agosto de 1843 e 8 de Março e 3 de Julho de 1844.).

Faça também os seus cálculos e verá que de seiscentos Francos por mês ([...]que não se podem chamar francos mas *svanziche*¹⁰⁶ tal é a desvalorização da moeda) não me restam no fim da temporada que os dinheiros para a viagem, que me permita retornar a casa. Eu portanto fui sempre e quero sê-lo no futuro honesto e cavalheiro, e não quero enganar e ficar com o que não é meu. Mas também deve ser justo e razoável comigo; [...] Como quer agora que eu seja obrigado a desaparecer? A tratar-me mal, e sofrer por fim na própria saúde, a privar-me por economia daquelas coisas que me são indispensavelmente necessárias? Não, não quero acreditar, que seja tão cruel para comigo, e irrazoável. Eu não quero pôr nada de parte, mas desejo, que num país estrangeiro nada me falte. Contento-se portanto em ficar com quase metade da minha paga, e ganhe o justo, e deixe viver discretamente, e honradamente.¹⁰⁷

Havia porém uma outra fonte de receitas. Tal como os bailarinos e até outros funcionários dos teatros, os cantores tinham direito por contrato a meio, a um ou a mais benefícios, ou seja espectáculos cujas receitas (ou parte delas) revertiam a seu favor.¹⁰⁸ Em Lisboa o único dado que conhecemos sobre o rendimento de um benefício data de 1835: trata-se do de Carolina Neri Passerini na ópera *Chiara di Rosemberg*, no valor de 7.500 francos, embora ignoremos se dessa quantia deveriam ser ainda pagas as despesas.¹⁰⁹ Sabe-se contudo que este tipo de espectáculos

¹⁰⁶ Tradução ou pronúncia vulgarizada da palavra alemã *zwanzig*, com a qual se denominava a lira austríaca de 20 soldos nos estados italianos pertencentes ao império austro-húngaro (cf. *Enciclopedia italiana*, vol. 33, Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, 1949, p. 35).

¹⁰⁷ “Faccia pure Ella i suoi calcoli, e vedrà che di seicento Franchi al mese ([...]che non si possono chiamar franchi, ma si benne svangiche, tanto il calo della moneta) non mi rimarrano in fine della stagione che i denari pel viaggio, onde ritornarme a casa. Io adunque sono sempre stato e voglio esserlo per l'avvenire onesto, e galantuomo, e non voglio mica prendere con inganno ciò che non è mio. Ma Ella pure deve essere giusto, e ragionevole con me; [...] Come vuole ora che io sia costretto di scomparire? di trattarmi male, e soffrire per fino alla propria salute, con privarmi per economia di quelle cose che mi sono indispensabilmente necessarie? No, che non voglio credere, che Ella sia meco tanto crudo, ed irragionevole. Io non voglio metter[?] da parte nulla, ma desidero, che in un paese straniero nulla mi manche. Si contenti adunque di prendere quasi la metà della mia paga, e guadagni Ella il giusto, e faccia vivere discretamente, ed onoratamente.” (*I-Fn*, Carteggi Vari, 22.35, Documentos relativos à cedência do baixo Nicola Benedetti (1848)).

¹⁰⁸ Cf. ROSSELLI, *Singers of italian opera...*, *op. cit.*, p. 143.

¹⁰⁹ Cf. *Teatro, arti e letteratura*, 9 de Julho de 1835. ROSSELLI comenta também a dificuldade em documentar os ganhos obtidos através de benefícios, mas indica que em Itália estes dificilmente rendiam mais do que 1.000 a 3.000 francos (cf. *Singers of italian opera...*, *op. cit.*, p. 143).

constituía o melhor recurso dos cantores em má situação após a falência de empresas, de modo a conseguir pagar uma passagem de regresso a Itália,¹¹⁰ e é também a estes eventos que se deve a maior parte da iconografia sobre cantores que chegou até nós e que ilustra este volume já que, para festejar dignamente o homenageado, era hábito mandar gravar e oferecer-lhe o seu retrato.

No seu conjunto, os dados apresentados nos contratos da empresa do Conde de Farrobo mostram uma tendência comum a todo o mundo operático, ou seja a distância entre os *cachets* dos cantores ditos *di cartello* e os cantores secundários: em 1838, enquanto Santina Ferlotti recebia 32.000 francos anuais como *prima donna assoluta* (o que equivalia a cerca de 2.666 francos mensais), uma segunda dama auferia anualmente menos de um décimo desse valor.¹¹¹ Diga-se apenas a título de referência que já na década de trinta cantoras de primeiríssimo plano como a Pasta ou a Malibran tinham atingido em Itália o montante de 1.000 francos por récita.¹¹²

Em Nápoles, Caterina Barili e o seu marido, o tenor Salvatore Patti, recebiam um *cachet* mensal de 1.962 francos, o que por ano equivaleria a 23.554 francos, mas ao virem para Lisboa em 1839 ganhavam 30.000 francos. Também Enrico Tamberlick, no ano em que iniciou a sua carreira, auferia mensalmente na capital do reino das Duas Sicílias 387 francos, enquanto em Lisboa, antes ainda de ter cantado em qualquer outro teatro importante, recebia 1.500 francos mensais. O valor sempre superior do montante ganho em Lisboa, comparativamente com o de um dos mais importantes teatros italianos, pode significar que, regra

¹¹⁰ Por exemplo em 1845, o tenor Giuseppe Sinico fugiu com o soprano Maddalena Belloni deixando no Porto a mulher numa situação muito difícil e obrigando o teatro a fechar por falta de cantores (cf. F. PEREIRA, “O Real Theatro de S. João: apontamentos para a sua História”, *O tripeiro*, 2º ano, nºs 42 e 43 (20 de Agosto e 1 de Setembro de 1909)).

¹¹¹ Quando comparado com os valores pagos no San Carlo de Nápoles, o *cachet* da Ferlotti deve ser considerado médio, pois ali em 1836 a *prima donna* Manzocchi recebia um montante quase idêntico ao acima referido, Caterina Barili auferia apenas 654 francos mensais e em 1842-43 Sofia Loewe e Eugenia Tadolini ganharam respectivamente 4.300 e 3.440 francos mensais (cf. ROSSELLI, *Singers of italian opera...*, *op. cit.*, p. 136). Todos os outros vencimentos de cantores relativos a Nápoles provêm da mesma fonte.

¹¹² Cf. *Ibid.*, p. 135. Para cantar no Théâtre Italien de Paris, Malibran pedia 1.075 francos por récita contra os 1.000 que lhe oferecia o empresário Severini (cf. SOUBIES, *op. cit.*, p. 46).

geral, os cantores exigiam maiores *cachets* fora da península, mesmo quando não se tratava de grandes centros operáticos como Paris e Londres.¹¹³ Vimos já, nos casos de Montemerli e Benedetti, a relutância com que esses cantores encaravam a hipótese de partir para o estrangeiro, principalmente quando estavam em causa cidades que ofereciam poucas possibilidades de promoção na carreira.

De acordo com John Rosselli,¹¹⁴ o aumento dos *cachets* começou com a inflação do período napoleónico mas disparou nas décadas de 1830-40, facto que é confirmado através de uma análise dos valores despendidos com os principais cantores do Teatro de S. Carlos durante o período aqui em estudo: nos catorze anos compreendidos entre 1838 e 1852 o vencimento mensal de uma *prima donna assoluta* praticamente triplicou, o mesmo sucedendo com o *primo tenore*. Apenas no caso dos baixos a subida não é tão elevada. Porém, ao longo da década de cinquenta o aumento dos preços dos cantores de primeira acentuar-se-ia ainda mais, como se pode observar através das contas do período em que o Estado administrou directamente o S. Carlos (1856-1860): por exemplo em 1858-59 Fortunata Tedesco recebeu por sete meses de contrato 11.173\$630 réis e na temporada seguinte Marcelina Lotti Della Santa auferiu 15.844\$445 réis.¹¹⁵ Rosselli refere ainda que o pagamento dos solistas representava quase sempre 40 a 45% dos custos da temporada, embora não discrimine se esse valor incluía apenas as primeiras partes da companhia de canto ou se compreendia também as da companhia de baile.¹¹⁶ Em Lisboa a situação não devia andar muito longe disso: nas contas da empresa Gomes Lima para 1844 toda a companhia de canto custava 31% das despesas totais, mas já nas previsões para uma companhia em 1846 o seu custo representava 54% do total dos gastos.

Por seu lado, o Teatro de S. João é apontado por Rosselli como um dos locais fora de Itália onde se pagavam salários mais baixos.¹¹⁷ Esse facto, confirmado por Nicola Benedetti que referia ter cantado no Porto “com um salário muito mesquinho, apenas o suficiente para poder viver”,¹¹⁸

¹¹³ Cf. *Singers of italian opera...*, p. 141).

¹¹⁴ Cf. *L'impresario d'opera*, p. 57.

¹¹⁵ Cf. BENEVIDES, *op. cit.*, pp. 281-282.

¹¹⁶ Cf. “Il sistema produttivo 1780-1880”, *op. cit.*, p. 91.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 141.

¹¹⁸ “con meschinissima paga, quanto per potere vivere” (*I-Fn*, Carteggi Vari, 347.24, Carta de Nicola Benedetti a Alessandro Lanari, 18 de Abril de 1850).

parece compreensível se tivermos em conta o reduzido subsídio do teatro (cerca de um quinto do S. Carlos) e as dificuldades económicas que os seus empresários sempre enfrentaram, mas quase não possuímos outros dados que permitam estabelecer comparações. Em 1849 uma *prima donna* ganhava 138\$000 réis mensais (cerca de um quarto do *cachet* mais baixo de uma *prima donna* no S. Carlos), uma outra, em conjunto com o marido, segundo tenor, ganhava 119\$600 réis, o primeiro tenor 92\$000 réis e o primeiro barítono e director da companhia auferia 165\$000 réis. Os cantores tinham ainda direito, conforme a categoria, a um ou meio benefício e apenas no caso do baixo Camillo Barbatti, que viera de A Coruña para reforçar a companhia, trazendo consigo a mulher, a empresa assumia o encargo de pagar a viagem a ambos.¹¹⁹ Na mesma temporada no Teatro de S. Carlos Benedetti, como primeiro baixo – uma categoria vocal que nunca atingiu montantes excepcionais –, auferia mensalmente 96\$000 réis, uma quantia próxima da que recebia o primeiro tenor do S. João, mas este era certamente um *cachet* modesto pago pelo empresário do teatro de Lisboa numa época difícil, como se pode constatar através da comparação com os cerca de 289\$000 réis recebidos pelo baixo Pietro Nolasco Llorens em 1856-57.¹²⁰

Sergio Durante comenta aliás que uma das consequências daquilo a que ele próprio chama o “desfrutamento intensivo” foi a subocupação dos cantores menores, aos quais os numerosos teatros de província podiam oferecer ordenados baixíssimos. Tinha-se aprofundado substancialmente o desnível de pagamentos entre os circuitos de primeira e de segunda, pelo que os pequenos teatros constituíam simultaneamente o viveiro dos novos talentos e o limbo dos artistas inferiores.¹²¹ No que respeita ao Teatro de S. João esta situação é especialmente verdadeira, pois encontram-se casos como o do barítono Leone Giraldoni, que se transformaria num dos preferidos de Verdi (criador de papéis como o de Simon Boccanegra e Renato em *Un ballo in maschera*), que veio de Madrid para o Porto em finais de 1849 contratado para reforçar uma companhia lírica que já se encontrava numa situação difícil.¹²² Nessa

¹¹⁹ Cf. Arquivo Distrital do Porto, Cartório PO 9º (4ª série), Lv. 338, ff. 55v a 56, 3 de Fevereiro de 1849.

¹²⁰ Por sete meses recebia 2.023\$415 réis (cf. BENEVIDES, *op. cit.*, p. 279).

¹²¹ Cf. “Il cantante”, *op. cit.*, p. 397.

¹²² Cf. *O periodico dos pobres no Porto*, 31 de Dezembro de 1849 e *O nacional*, 29 de Dezembro de 1849.

época Giraldoni não era ainda um cantor de primeiro plano,¹²³ pelo que a sua presença no Porto se justifica sobretudo pela proximidade geográfica do seu anterior contrato, no Teatro Circo de Madrid.¹²⁴ Porém os jornais portuenses, agastados com a má qualidade da companhia em geral, não conseguiram reconhecer as qualidades do jovem barítono, fazendo afirmações que a história se encarregaria de desmentir:

[A empresa] Annunciou que o Sr. Giraldoni era um artista tão acreditado, que até era barítono *di cartello*! Este Sr. apareceu em scena, e mostrou na *Linda* que não tem voz theatral, e que, não obstante ter pelo seu methodo de canto uma melhoria sobre a nullidade do resto da companhia, não só não é basso *di cartello*, mas nunca o ha de ser!¹²⁵

A respeito dos cantores contratados para Lisboa em 1834 – o soprano Carolina Neri-Passerini, o tenor Giovanni Storti e o já referido contralto Isabella Fabbrica – o jornal teatral *Il barbiere di Siviglia*, escrevia que “Não há nada a dizer sobre a escolha de tais virtuosos, especialmente sobre a senhora Fabbrica, que também ultimamente cantou com sucesso e por duas temporadas consecutivas no Scala.”¹²⁶ Uma apresentação no Scala num papel principal marcava de facto, em paralelo com o San Carlo de Nápoles, o assumir de um estatuto que só podia ser ultrapassado por actuações nos teatros italianos de Paris e Londres, onde os artistas eram inclusive tratados com maior respeito.¹²⁷ Além da Fabbrica,¹²⁸ Carolina Neri-Passerini já estivera em Lisboa entre 1815 e 1818 e actuara com frequência em Nápoles mas em Setembro de 1833, com cerca de vinte anos de carreira, exhibia-se em Pesaro,¹²⁹ o que pode indicar que se

¹²³ Tinha debutado dois anos antes em Lodi e Gustavo MARCHESI diz que se impôs no Scala em 1853 com *Il trovatore* (cf. *Canto e cantanti*, Milão, Ricordi, 1996, p. 406). A data de 1855 é referida por Elizabeth FORBES (cf. “Giraldoni, Leone”, *The new Grove dictionary of opera*, vol. 2, p. 431).

¹²⁴ O seu regresso ao Porto dar-se-ia somente na temporada de 1875-76, já próximo do final da sua carreira (cf. *O primeiro de Janeiro*, 6 de Novembro de 1875).

¹²⁵ *O periodico dos pobres no Porto*, 2 de Fevereiro de 1850.

¹²⁶ “Nulla vi è a dire sulla scelta di tali virtuosi, specialmente sulla signora Fabbrica, che anche ultimamente cantò con successo e per due stagioni consecutive alla Scala.” (*La fama*, 29 de Janeiro de 1834).

¹²⁷ Carta de Edouard Robert ao Visconde de La Ferté, a propósito das condições de actuação de Maria Malibran em Paris, 29 de Setembro de 1830 cit. in SOUBIES, *op. cit.*, p. 47.

¹²⁸ Fabbrica estreara no Scala o papel principal de *Chiara e Serafina* de Donizetti em 1822 e tinha-se continuado a exhibir no principal teatro de Milão com sucesso (cf. REGLI, *op. cit.*, p. 189).

¹²⁹ *Teatro, arti e letteratura*, 19 de Setembro de 1833. Carolina Neri-Passerini nascera cerca de 1795 pertencendo portanto à mesma geração de Giuditta Pasta (cf. CRANMER, *op. cit.*, vol. 2, p. 436).

encontrava já numa fase de declínio. Em 1826 um jornal italiano comentava uma interpretação da *Semiramide* considerando o seu estilo como já um pouco antiquado, carregado de “*rifioriture*”, apesar da “flexibilidade da sua voz”, dotada ainda de uma excelente agilidade.¹³⁰ Por seu lado o tenor Giovanni Storti era referido na temporada de 1826-27 como um jovem em princípio de carreira¹³¹ e poucos meses antes da sua vinda para Lisboa cantava em Lugo, uma pequena cidade da periferia de Ravena.¹³² De igual modo Luigi Ferretti era ainda um principiante, só começando a girar pelos teatros europeus quando foi contratado por Bartolomeo Merelli depois da sua saída de Lisboa em 1843.¹³³ Era porém normal que um teatro que devia funcionar durante um ano inteiro procurasse escriturar apenas um ou dois cantores *di cartello*, completando a companhia com outros mais jovens ou de segundo plano,¹³⁴ já que uma companhia toda formada por cantores de primeiro plano era certamente insustentável do ponto de vista financeiro.

Graças à correspondência entre os empresários Merelli e Lanari, é possível saber com maior exactidão o tipo de cantores que se pretendia contratar para o S. Carlos em 1838. Pelo menos no que respeita a tenores, Lodi desejava músicos aptos a executar as partes escritas ou frequentemente cantadas por Gilbert Duprez e Napoleone Moriani,¹³⁵ as grandes estrelas da Opéra de Paris e dos mais importantes teatros do circuito italiano. A ideia era trazer para Lisboa um cantor do género desses novos tenores – que combinavam doçura e expressividade com um grande poder dramático – mas não os criadores desse novo perfil. O escolhido seria Giovanni Paganini, que tinha “uma bela voz, uma voz imponente”, mas a quem faltavam provavelmente os dotes dramáticos que começavam então a ser largamente apreciados.¹³⁶

No ano seguinte as expectativas sobre as novas contratações eram grandes em Lisboa. Um jornal explicava que o emissário do Conde de

¹³⁰ Cf. *Teatro, arti e letteratura*, 23 de Março de 1826.

¹³¹ *Ibid.*, 1 de Fevereiro de 1827. Giovanni Storti tinha nascido em Bergamo em 1804 e tinha sido aluno de Johann Simon Mayr (cf. REGLI, *op. cit.*, p. 511).

¹³² *Teatro, arti e letteratura*, 19 de Setembro de 1833.

¹³³ Tinha-se estreado no Teatro alla Canobbiana no Outono de 1833 (cf. REGLI, *op. cit.*, p. 199).

¹³⁴ Cf. *Singers of italian opera...*, *op. cit.*, p. 138.

¹³⁵ Cf. *I-Fn*, Carteggi Vari, 372.129, Carta de Lanari a Merelli, 22 de Janeiro de 1838.

¹³⁶ “una bella voce, una voce imponente” (*Il pirata*, 22 de Julho de 1836). Em 1839, Merelli confirmava que Paganini tinha uma “bellissima voce” (cf. *I-Fn*, Carteggi Vari, 396.113, 8 de Setembro de 1839).

Farrobo empreendera “altas diligências para escriturar [...] o tenor Ivanoff que tem assombrado toda a Europa”.¹³⁷ A referência à hipotética contratação de Nicola Ivanoff, que desde o início dos anos trinta a brilhantava as temporadas do Théâtre Italien de Paris e do King’s Theatre de Londres, é sintomática do que se esperava da gestão do conde. Porém, as contratações efectuadas na Primavera de 1839 incluíam a soprano Caterina Barili e o tenor Salvatore Patti (dois cantores de nível médio, que devem a sua celebridade à sua filha Adelina Patti),¹³⁸ o barítono Felice Varesi (que faria uma grande carreira, tendo inclusive sido criador de vários importantes papéis verdianos como Macbeth, Rigoletto e Germon em *La traviata*, mas nesse período era ainda pouco mais do que um estreante),¹³⁹ o baixo Luciano Fornassari e a “egregia” *prima donna* Luigia Boccabadati.¹⁴⁰

A Boccabadati tinha criado em Nápoles vários papéis em óperas de Donizetti e cantara no Théâtre Italien e no King’s Theatre no início da década de trinta. Sendo indiscutivelmente uma cantora de primeiro plano, abeirava-se dos quarenta anos e estava a entrar numa fase de relativo declínio, retirando-se pouco depois da sua saída de Lisboa.¹⁴¹ Mas tratava-se de um grande soprano que no S. Carlos cantou sobretudo o repertório dramático da década de 1830 – em especial *Lucrezia Borgia* e *Maria di Rudenz* – e algumas óperas cómicas, como *L’elisir d’amore* ou *Matilda di Shabran*. Não se negou contudo a aprender novos papéis de óperas escritas por compositores residentes (como *L’assedio di Diu* de Manuel Inocêncio e *Inês de Castro* de Coppola), ou menores (como *I due Figaro* de Giovanni Antonio Speranza). E aproveitou a sua influência no meio operático da capital portuguesa para lançar a carreira da filha, Augusta, fazendo-a participar primeiro nos elencos de óperas do género cómico e sentimental – como *La figlia dello spadaio* de Coppola, *Betty* de Donizetti, *I due Figaro* de Ricci – arriscando depois papéis sérios como o da protagonista feminina em *I Capuletti* de Bellini.

¹³⁷ *O director*, 24 de Abril de 1839.

¹³⁸ *Il pirata*, 16 de Abril de 1839.

¹³⁹ Estreara-se em 1834 mas a sua carreira internacional desenrolar-se-ia a partir da sua aparição no Scala em 1841. Em 1835 era considerado como um jovem artista dotado de “grata e robusta voce di basso, che anzi fu giudicata una delle più forti nel suo genere” (cf. *Teatro, arti e letteratura*, 23 de Julho de 1835).

¹⁴⁰ Cf. *Il pirata*, 15 de setembro de 1840.

¹⁴¹ Cf. REGLI, *op. cit.*, pp. 76-77 e Elizabeth FORBES, “Boccabadati, Luigia” in *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 1, Londres, MacMillan, 1992, pp. 1-2.



Fig. 6 - Caterina Barili, na ópera *Giovanna Prima Regina di Napoli* de Coppola, Lisboa, 1841 (Biblioteca Nacional de Portugal).



Fig. 7 - Luigia Boccabadati em *Lucrezia Borgia* de Donizetti, Lisboa, ca. 1840 (Biblioteca Nacional de Portugal).

No que respeita ao teatro do Porto, a sua dependência em relação ao S. Carlos pelo menos até meados da década de quarenta dispensa uma análise mais aprofundada do tipo de cantores que nele actuavam. Além da apresentação de jovens cantores que depois se transformaram em estrelas, como o já mencionado Leone Giraldoni, há apenas a referir alguns casos de cantoras *di cartello* que, ou em momentos difíceis ou já no declínio, se apresentaram no Teatro de S. João. O exemplo mais significativo é o do *mezzo soprano* Luigia Abbadia, que desde 1838, quando havia sido escriturada por Merelli, tinha cantado em vários teatros importantes incluindo o Scala, onde criara os papeis de Giulietta em *Un giorno di regno* de Verdi e Ines na *Maria Padilla* de Donizetti.¹⁴² Apresentara-se em Londres no Her Majesty's Theatre em 1848, precisamente quando este teatro começou a decair em consequência da concorrência exercida pelo Covent Garden, e a partir desse momento a sua carreira entrou em declínio: em Maio de 1850 encontrava-se em Milão depois de ter regressado de Constantinopla, que não era certamente um teatro relevante, sendo aí escriturada para o Porto.

Na estrutura hierárquica do teatro de ópera italiano, de cunho fortemente piramidal, os cantores ocupavam o topo e por isso não é estranho que a soma dos seus *cachets* representasse a maior fatia do total dos gastos por temporada. Essa situação reflecte-se directamente nos teatros de ópera portugueses, tendo os custos com os cantores atingido, no S. Carlos, cerca de 30% a 50% dos orçamentos das temporadas. Isto decorria também do facto de esta ser a componente do sistema produtivo na qual mais se nota a dependência dos teatros portugueses relativamente a Itália. E essa dependência implicava igualmente um vasto conjunto de problemas humanos, financeiros e logísticos: desde as relações familiares (numa sociedade ainda largamente patriarcal), às disponibilidades (ou não) para poder assumir a contratação de certos cantores, passando pelas complicadas viagens por mar e as formas de instalação. Quando todos estes obstáculos estavam ultrapassados, os teatros, prestes a abrir as suas portas para uma nova temporada, transformavam-se no centro de um conjunto urbano no qual a língua e a cultura italianas assumiam um

¹⁴² REGLI, *op. cit.*, pp. 1-2 e Elizabeth FORBES, *op. cit.*, pp. 1-2.

papel preponderante e se misturavam com os hábitos locais. O S. Carlos com o bairro do Chiado e, em menor escala, o S. João na zona alta do Porto, não parecem ter sido excepções.

Todavia, tratando-se da história de um género italiano que era exportado, juntamente com os seus meios de produção, a localização do nosso país constituía um problema. No extremo ocidental da Europa, a posição geográfica dos teatros de ópera portugueses criava forçosamente dificuldades e dependências relativamente a outras cidades e teatros, levando os empresários e cantores a tentar fazer alguma economia de escala. Porém, se no S. Carlos, em virtude da sua situação de teatro da capital e dos subsídios que auferia, a ligação primordial foi sempre directamente a Itália, já o S. João parece ter funcionado muito mais como satélite deste, recorrendo com frequência a um conjunto de ligações de proximidade. Acresce ainda o facto de a maior parte dos cantores manifestar uma significativa relutância em sair para destinos periféricos. Veja-se como Giuseppina Strepponi, a futura companheira e mulher de Verdi, em 1838, ainda no começo da sua carreira, acrescentara à cláusula do contrato que permitia a Lanari cedê-la a outras empresas a frase “porém apenas em Itália”.¹⁴³ Todavia, três anos mais tarde, ao ser abordada sobre a possibilidade de um contrato para Lisboa, Strepponi sentiu-se tentada a aceitar, mas essa disponibilidade resultava de uma situação concreta: uma conjuntura familiar complicada e a necessidade de se afastar de casa.¹⁴⁴

Em termos genéricos a estrutura das companhias era determinada pela sua adequação ao repertório, reflectindo naturalmente o gosto de cada época. Mas na prática havia que contar com as características e preferências dos cantores, em especial aqueles que já tinham uma reputação consagrada (particularmente as *prime donne*), que não estavam dispostos a sujeitar-se ao capricho de um qualquer empresário. Relativamente aos contratos de cedência, como vimos, boa parte das remunerações era destinada ao empresário o que pode ser uma das explicações para o facto de, pelo menos os cantores mais importantes, auferirem em Lisboa valores mais altos dos que haviam recebido anteriormente em Itália. O outro meio de obter lucro era através da

¹⁴³ “però nella sola Italia”, cit. in Marcello de ANGELIS, *Le carte dell'impresario*, Florença, Sansoni, Editore, 1982, pp. 143-144.

¹⁴⁴ Cf. Frank WALKER, *L'uomo Verdi*, Milão, U. Mursia, 1964, pp. 96-97.

realização de récitas de benefício mas aqui, mais uma vez, os cantores de maior nomeada eram favorecidos. Aliás, os poucos contratos que conhecemos para os teatros portugueses mostram a mesma tendência comum a todo o mundo operático italiano para a diferença entre os *cachets* dos cantores *di cartello* e dos secundários. O S. Carlos, abrindo inicialmente durante todo o ano e depois por temporadas superiores a seis meses, não podia naturalmente dar-se ao luxo de contratar um grande número desses cantores, misturando-os com outros de menor nível ou procurando os melhores substitutos para os perfis vocais e dramatúrgicos mais em moda. O caso dos teatros portugueses espelha assim de forma paradigmática no período aqui em estudo o processo de difusão da ópera italiana nas periferias: um difícil acesso aos grandes cantores, que só eram normalmente contratados em princípio ou final de carreira; a procura, no caso do S. Carlos, de profissionais que se aproximassem das características dos criadores dos novos modelos vocais e dramatúrgicos, como no caso de Moriani; ou o mero recurso a todas as oportunidades, como acontecia com o S. João.

As orquestras dos teatros de ópera em Lisboa e no Porto durante o século XIX¹

À memória de Pierluigi Petrobelli (1932-2012)

De todas as estruturas que actuavam no espaço do teatro de ópera ao longo dos séculos XVIII e XIX aquela que provavelmente foi alvo de menor atenção, por parte dos que se preocuparam com o estudo do sistema produtivo, foi certamente a orquestra.² E, no entanto, em muitos teatros do circuito italiano como noutros por toda a Europa, ela surge como o corpo mais estável de entre os que aí trabalhavam, uma verdadeira instituição dentro de outra instituição.³ Apesar disso, a situação do agrupamento e o seu papel eram muito diferentes no início do século, ou já no seu final. Uma proposta para arrematação da empresa do Teatro de S. Carlos de Lisboa apresentada em 1822 descreve pormenorizadamente toda a companhia, incluindo o número dos membros do coro, mas em relação à orquestra declara unicamente que a gerência se “compromete a ter sempre um corpo de Música instrumental com a dimensão requerida pela grandeza da casa”.⁴ No entanto, cerca de oitenta anos mais tarde, em 1890, o maestro Marino Mancinelli, escrevia ao empresário e compositor Augusto Machado explicando:

Não me sinto com a capacidade nem com a coragem de me apresentar ao público do S. Carlos com a orquestra nas actuais condições. Como tu próprio concordaste, ontem à noite comigo e com a comissão da Orquestra

¹ Este artigo é uma versão revista e alargada da segunda parte do texto “Opera orchestras in Portugal”, publicado juntamente com Manuel Carlos de BRITO, em Niels Martin JENSEN e Franco PIPERNO (eds.) *The opera orchestra in 18th- and 19th- century Europe, I: The orchestra in society*, vol. 2, Berlim, BWV. Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, pp. 441-446, o qual, apesar de publicado em 2008, havia sido escrito em 2000.

² No caso português, só nos últimos anos é que Francesco ESPOSITO e Rui PINTO, a propósito das respectivas teses de doutoramento e mestrado, prestaram alguma atenção ao papel deste agrupamento, sobretudo no caso do Teatro de S. Carlos (cf. F. ESPOSITO, *La vita concertistica lisboeta dell'Ottocento: 1822-1853*, Dissertação de Doutoramento em Ciências Musicais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2008 (policopiado) e R. PINTO, *Virtuosismo para instrumentário de sopro em Lisboa (1821-1870)*, Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2010, (policopiado)).

³ Cf. JENSEN e PIPERNO, “Introduction”, *op. cit.*, vol. 1, pp. 1 e ss..

⁴ Cf. *P-Lan*, Ministério do Reino, Mç. 992, Cx. 1113.

Orquestra, esta deve ser melhorada em muitas partes. Ora sendo impossível praticar esses melhoramentos de hoje para amanhã, sou forçado a comunicar-te que, ou me é concedido o tempo para fazer os ensaios necessários tanto para a Aida como para a Gioconda, atrasando a subida à cena – coisa muito danosa para a empresa – ou esta, entretanto, entregue a direcção destas óperas a outro maestro.⁵

Este artigo pretende traçar uma panorâmica do papel e das transformações das orquestras dos dois teatros de ópera portugueses – o São Carlos em Lisboa e o S. João, no Porto – ao longo do século XIX, focando os aspectos organizativos e financeiros, os processos de recrutamento, a caracterização social dos seus membros e o seu funcionamento (ao nível de organização de ensaios, disposições e instrumentos utilizados), esboçando, sempre que possível um pouco das diferentes sonoridades.

Impacto social, relações com a esfera do poder e questões financeiras

No início do século XIX, Portugal era essencialmente um país rural, com uma população relativamente reduzida (2.931.930 habitantes em 1801), que as transformações políticas e sociais dos anos vinte e trinta, ou depois do fontismo, não conseguiram alterar significativamente.⁶ Neste contexto, e tendo ainda em conta a situação geográfica periférica, a construção e a actividade continuada de dois teatros de ópera italiana – um género que implicava a importação não só de um repertório mas também de boa parte dos meios humanos para a sua realização – nas duas cidades principais deve ser vista como um considerável esforço económico e de gestão de recursos.⁷ Sendo Lisboa a capital e o Porto a

⁵ “Non mi sento la capacità né il coraggio di presentarmi al publico del San Carlos colla Orchestra nelle attuali condizioni. Come tu stesso hai conventuto jeri sera con me e colla deputazione della stessa Orchestra, questa deve essere migliorata in molta parte. Ora essendo impossibile praticare tali miglioramenti da oggi a domani sono costretto a comunicarti che, o mi si concederà il tempo di fare le prove necessarie tanto per l'Aida come per la Gioconda ritardando l'andata in scena – cosa danosissima per l'impresa – o questa affidi pure la direzione di queste opere ad altro maestro.” (*P-Ln*, Espólio de Augusto Machado, Carta de Marino Mancinelli a Augusto Machado, 28 de Outubro de 1890).

⁶ Apesar do acentuado crescimento da população, que em 1890 atingiu 4.660.090, e do êxodo para as cidades, o desenvolvimento social e industrial permaneceu débil: no final do século a taxa de analfabetismo era de 79% e 70% da população ainda vivia da agricultura (cf. Rui CASCÃO, “Demografia e sociedade” in José MATTOSO (dir.), *História de Portugal*, vol. 5, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, pp. 425 e ss.).

⁷ Embora o Teatro de S. João não tenha sido exclusivamente utilizado, durante todo o

“segunda cidade”, como era frequentemente designada na altura, o Teatro de S. Carlos desempenhou sempre o papel de teatro real – apesar de ter sido construído com financiamento privado e de nunca ter havido uma interferência directa do monarca ou da corte na sua gestão – enquanto o Teatro de S. João se identifica antes com o modelo de teatro de propriedade social, construído com fundos obtidos através de uma subscrição pública de acções e gerido por uma direcção eleita entre os seus accionistas.⁸ Embora em ambos os teatros a montagem das temporadas de ópera fosse geralmente entregue a empresários que as exploravam comercialmente, o S. Carlos, enquanto teatro frequentado pela corte e pela elite social e política, foi sempre objecto de particular atenção por parte dos sucessivos governos e recebeu subsídios consideráveis. Por seu turno, o S. João era apoiado de um modo irregular e débil pelas autoridades e as quantias recebidas eram geralmente 10 a 13% das que auferia o teatro de Lisboa,⁹ o que, naturalmente terá os seus reflexos na composição e funcionamento das respectivas orquestras.

É difícil avaliar a importância social destes teatros para além do seu impacto na paisagem e na geografia das cidades, bem como na vida das respectivas elites: o S. Carlos, por exemplo, parece ter sido o agente principal na transformação do bairro circundante, o Chiado, no mais chique da cidade.¹⁰ Mas, de qualquer modo, nos meados do século, o teatro italiano de Lisboa era referido como uma instituição importante em termos do número de empregos que criava.¹¹ Entre estes contavam-se

século XIX, para espectáculos de ópera italiana, albergando normalmente em simultâneo, durante o Inverno, uma companhia de ópera e outra de declamação portuguesa, que actuavam em dias alternados, a sua concepção original era a de um teatro de ópera italiana, construído à imagem e semelhança do Teatro de S. Carlos em Lisboa (Cf. Luísa CYMBRON, *A ópera em Portugal (1834-1854): o sistema produtivo e o repertório nos teatros de S. Carlos e de S. João*, Tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998 (policopiada), pp. 45 e ss.).

⁸ Cf. *Ibid.*, pp. 45 e ss..

⁹ *Ibid.*, pp. 110 e ss.. Sobre estes teatros no primeiro terço do século XIX ver David CRANMER, *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread*, 2 vols., Tese de Doutoramento, King's College, Universidade de Londres, 1997 (policopiado).

¹⁰ Cf. Maria Alexandre LOUSADA, *Espaços de sociabilidade em Lisboa: finais do século XVIII a 1834*, Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995, (policopiado), p. 92.

¹¹ Em 1844 o teatro é referido como dando alimento a cerca de 1000 pessoas (cf. *P-Lan*, Arquivo Costa Cabral, 3ª Parte, Miscelânea 90, 6 de Outubro de 1844). Sobre este assunto ver também Ministério do Reino, Mç. 3721, Proc. 390, Lv. 7, Mç. 3550, Sumário, 19 de Agosto de 1850.

decerto os dos instrumentistas da orquestra que, a partir da guerra civil começaram a esboçar um projecto associativo, ligado a uma loja maçónica,¹² e, nos anos quarenta, constituíam já um corpo altamente organizado – a Associação Música 24 de Junho – com ligação ao Montepio Filarmónico e cuja atitude proteccionista teve um forte impacto em toda a vida musical lisboeta do século XIX.¹³

Durante os primeiros trinta anos da história dos dois teatros, no entanto, as referências à orquestra são muito genéricas. Assim, a já mencionada proposta de arrematação da gestão do S. Carlos apresentada por Luigi Chiari em 1822¹⁴ trata-a como uma despesa fixa, juntamente com a iluminação, o que pode sugerir duas situações: ou este agrupamento era visto como tendo uma função de mero acompanhamento ou, já nessa altura, se considerava que institucionalmente a orquestra possuía uma identidade que não se confundia com a da empresa. Em 1836, logo após a Revolução de Setembro, a recém-criada Inspecção Geral dos Teatros tinha entre as suas funções o controle do modo como o S. Carlos – e de uma maneira menos efectiva o S. João – eram administrados. Contudo, os dados sobre a orquestra e a sua constituição mantiveram-se geralmente vagos. E a mesma falta de informação existe pelo que se refere à forma como esse agrupamento era visto tanto pelo público como pelos críticos: salvo algumas importantes excepções, as recensões publicadas nos jornais nacionais pouco falam da orquestra e o mesmo sucede com os artigos sobre Lisboa publicados no jornal alemão *Allgemeine musikalische Zeitung*, apesar do manifesto interesse dos seus autores pelo culto da música instrumental.¹⁵

Como acontecia com muitas outras congéneres europeias, o mais é provável que durante este período a orquestra tenha estado sempre na dependência do empresário e sob a direcção do primeiro violino. Porém, a partir de 1842, com o estabelecimento de uma associação para a defesa dos interesses

¹² Partindo da documentação apresentada por nós, relativa aos confrontos entre empresário e músicos da orquestra em 1835 (cf. CYMBRON, *op. cit.*, pp. 239-40), ESPOSITO considera que já nessa data se pode notar o embrião associativo do que viria a ser a Associação Música 24 de Junho (cf. *op. cit.*, p. 229).

¹³ Para uma leitura mais aprofundada do papel destas instituições na vida musical lisboeta (cf. ESPOSITO, *op. cit.*, pp. 202 e ss, 215 e ss e 238 e ss).

¹⁴ Cf. *P-Lan*, Ministério do Reino, Mç. 992, Cx. 1113.

¹⁵ Cf. Manuel Carlos Brito e David CRANMER (eds.), *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

¹⁶ Embora a associação só se tenha formalizado nesta data, na opinião de Francesco Esposito, ela tinha começado a esboçar-se desde 1835, quando um conjunto de instrumentistas,

dos instrumentistas (que viria a ser a Associação Música 24 de Junho),¹⁶ a orquestra passou a ter os seus próprios regulamentos,¹⁷ os quais, com algumas alterações, se mantiveram em vigor durante bastante tempo, uma vez que a associação actuou como intermediária entre os empresários do S. Carlos e os instrumentistas até ao final do século. Segundo o capítulo II dos regulamentos de 1844 e 1848, os aspectos disciplinares eram, em primeira instância, assegurados por uma comissão eleita entre os seus membros e presidida pelo primeiro violino e director. No entanto, tudo o que ultrapassava a esfera interna (tal como as dispensas de instrumentistas dos ensaios gerais e récitas), era supervisionado pelo empresário.

Entre 1863 e os anos oitenta, o governo alterou o seu modo de lidar com as empresas, incluindo no contrato de adjudicação uma descrição pormenorizada da constituição da orquestra. Estas exigências demonstram a crescente importância do papel do agrupamento instrumental dentro do teatro de ópera tanto para o governo, que financiava, como para os próprios empresários, apesar de não se saber exactamente até que ponto as exigências foram cumpridas. Por trás disso está, naturalmente, a instituição definitiva em Lisboa de uma cultura orquestral e concertística profissional, que é localizada por Rui Pinto no início da década de sessenta, tendo como seu principal mentor o violoncelista e director de orquestra Guilherme Cossoul.¹⁸ No Porto, e perante a apatia das instituições governamentais sediadas em Lisboa – que se preocupavam relativamente pouco em fazer exigências a um teatro que, apesar de ser considerado do mesmo nível do S. Carlos, não era frequentado pela maioria dos seus membros – e as dificuldades financeiras dos empresários, a orquestra parece ter sido descurada e sofrido poucas alterações ao longo de todo o período aqui em estudo.

todos eles também músicos da Real Câmara, entra em conflito com o empresário (cf. ESPOSITO, *op. cit.*, p. 226).

¹⁷ *Regulamento para os professores que compõem a orchestra do Real Theatro de S. Carlos feito pela comissão da orquestra, e aprovado pelo Conselho da Associação Musica de 24 de Junho reunida ao Monte-Pio Philharmonico*, Lisboa, 1844. Existe um segundo regulamento datado de 1848 mas que foi somente publicado em 1850 (cf. *Regulamento para os professores que compõem a orchestra do Real Theatro de S. Carlos, aprovado pelo Conselho da Associação Musica de 24 de Junho, reunida ao Monte-Pio Philharmonico, e reformado em 1848 na conformidade da portaria do Ministério do Reino*, Lisboa, 1850). Um outro regulamento, publicado em 1884, não aborda estas questões (cf. *Regulamento para os professores que compõem a orchestra do real Theatro de S. Carlos*, Lisboa, 1884).

¹⁸ Cf. PINTO, *op. cit.*, p. 27.

Uma vez que, com excepção do subsídio, não existiam laços institucionais entre as orquestras de ópera e a corte ou quaisquer outras instituições de poder, o seu pagamento era totalmente suportado pelos empresários, independentemente de receberem ou não um subsídio estatal. A disparidade e o difícil acesso aos documentos relativos às contas das empresas dificultam uma análise sistemática dos custos da orquestra. De qualquer modo, para o Teatro de S. Carlos, dado que as temporadas tinham durações muito diferentes (desde as anuais no início do século até aos dados de 1883-84, que se referem a um período de dois meses e meio durante os quais o teatro foi explorado pelo Estado) e o quadro temporal considerado neste artigo é muito longo, o único elemento significativo é a percentagem das despesas com a orquestra no custo total da temporada e a sua relação com outras despesas disponíveis como mostra o quadro 1.

QUADRO 1 – Custo total das temporadas e da orquestra do Teatro S. Carlos

Data	Total da temporada	Orquestra		
	\$	\$	%	
1803 ¹⁹	72.453\$159	9.756\$470	13,5	
1803-4 ²⁰	117.824\$060	10.904\$360	9,2	
1842 ²¹	59.722\$000	6.000\$000	10	
1846 ²²	42.807\$440	6.500\$000	15,1	
1856-57 ²³	93.311\$961	9.407\$800	10	
1857-58 ²⁴	114.914\$359	8.967\$290	7,8	
1858-59 ²⁵	96.240\$534	7.935\$480	8,2	
1859-60 ²⁶	109.991\$016	7.422\$240	6,7	
1876-77 ²⁷	108.412\$002	15.538\$953	14,3	
1883-84 ²⁸	79.629\$065	9.946\$855	12,4	

¹⁹ *P-Lan*, Ministério do Reino, Mç. 992, Cx. 1113, Lisboa, 28 Fevereiro 1803, e Francisco da Fonseca BENEVIDES, *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa. Desde a sua fundação em 1793 até a actualidade*, Lisboa, 1883, p. 78.

²⁰ *Ibid.*, *ibid.*; *Demonstração da receita e despesa do Real Theatro de S. Carlos desde a Paschoa de 1803, athe ao Entrudo de 1804*.

²¹ Estimativa para seis meses feita pelo jornal *O espelho do palco* (cf. CYMBRON, *op. cit.*, pp. 96-97).

²² *P-Lan*, Arquivo Costa Cabral, Arquivo C, 3ª Parte, Miscelânea nº 90, *Projecto sobre a empresa do Theatro de S. Carlos*, 25 de April de 1846.

²³ Cf. BENEVIDES, *op. cit.*, 1883, pp. 279-80.

²⁴ *Ibid.*, pp. 280-81.

²⁵ *Ibid.*, pp. 281-82.

²⁶ *Ibid.*, pp. 282-83.

²⁷ *P-Lan*, Ministério do Reino, Mç. 3721, *Sociedade lyrica. Assembléa Geral de 25 de Julho de 1887. Relatorio da Direcção e parecer do Conselho Fiscal. Gerência de 1876-77*, Lisbon, Lamellant Frères, Typ., 1877.

²⁸ Cf. BENEVIDES, *op. cit.*, 1902, pp. 11-12.

Esta percentagem oscilou entre cerca de 7 e 15% mas o que é interessante é notar que se atinge o número mais baixo numa das temporadas em que o teatro foi gerido por um comissário nomeado directamente pelo governo, ou seja, supostamente com menores preocupações relativamente a lucros. Do mesmo modo se verifica que, de longe, a maior fatia do orçamento é representada pelos *cachets* dos cantores: na temporada de 1803-04, em que a despesa total foi de 117.824\$060 réis, esses *cachets* somaram 50.484\$130 réis, o que corresponde a quase 43% do total. Em 1838, durante o primeiro ano da gerência do Conde de Farrobo, o total dos salários dos membros da orquestra foi de 1.084\$200, diminuindo no ano seguinte para 1.023\$100 réis.²⁹ Em 1843-44, quando os dois teatros estiveram sob a mesma gerência, foi de 1.028\$000 réis³⁰ mas a orquestra do S. João custou só 444\$000 réis (ou seja menos de 50% do dispendido com a do S. Carlos). Apesar de este ser o único valor que possuímos para a orquestra do Porto, permite-nos (juntamente com outros dados relativos às estruturas locais do Teatro de S. João) observar que, quando o empresário do teatro de Lisboa levava a sua companhia ao Porto, apostava essencialmente na apresentação de um bom elenco de cantores, deixando de parte o melhoramento das estruturas locais.

Como se pode concluir dos dados apresentados no quadro 1, o investimento na orquestra do S. Carlos parece ter diminuído até meados do século. Nas temporadas entre 1856 e 1860, durante as quais o teatro foi gerido pelo governo, as despesas com a orquestra, que correspondiam inicialmente a 10% do total, baixaram para 6,7% (de 9.407\$800 réis para 7.422\$240). É precisamente o oposto do que sucedeu com os *cachets* pagos às *prime donne*: Teresa De Giuli-Borsi auferiu 7.200\$000 em 1856-57; Eugénie Chartron 8.966\$800 em 1857-58; Fortunata Tedesco 11.884\$945 em 1858-59 e Marcellina Lotti Della Santa 15.844\$ 45 em 1859-60.³¹ Tudo isto é sintomático das prioridades do comissário nomeado pelo governo e das expectativas do público para o qual este orientava a sua gestão.³² Só na temporada de 1876-77 se regista um

²⁹ *P-Ln*, Fundo do Teatro de S. Carlos, [Escrituras da empresa do Conde de Farrobo], Lv. 6.

³⁰ Cf. *P-Lan*, Ministério do Reino, Mç. 3535, Proc. 501, Lv. 1, *Quadro presuntivo apresentando toda a despesa mensal dos Reais Theatros de S. Carlos em Lisboa e S. João no Porto...*

³¹ Cf. BENEVIDES, *op. cit.*, 1883, pp. 279-280.

³² Aliás uma crítica à *Lucrezia Borgia* assinada Francisco Teixeira Viegas narra como cerca de 2 a 30 músicos da orquestra do S. Carlos, vendo os seus pagamentos atrasados,

aumento significativo da quantia gasta com a orquestra (14,3%) mas os *cachets* dos cantores representaram mesmo assim 46,5% do total das despesas.³³

Por outro lado, uma análise dos salários pagos aos instrumentistas revela uma diferenciação baseada no lugar que cada um deles ocupava na orquestra (se era ou não chefe de naipe), a maior ou menor “nobreza” do seu instrumento, e a sua própria qualidade como solista (quadro 2).

QUADRO 2 – Salários diários dos membros da orquestra do Teatro de S. Carlos (em réis)

Instrumentos	1808	1838 ³⁴	1839 ³⁵	1848-49 e 1850-51
1º Violino	2\$000	1\$400	1\$400	1\$555
2º Violino	1\$600	-----	\$666	1\$000
1º Viola	\$960	\$720	\$720	\$800
1º Violoncelo	2\$000	1\$280	1\$280	1\$420
1º Contrabaixo	2\$000	1\$000	1\$000	1\$420
1º Flauta	1\$200	\$900	\$900	1\$110
1º Oboé	1\$200	1\$000	1\$000	1\$110
1º Clarinete	1\$200	1\$280	1\$533	1\$000
1º Fagote	1\$200	\$700	\$700	\$610
1º Trompa	1\$200	\$900	\$900	1\$1000
1º Trompete	\$960	\$600	\$600	\$790
1º Trombone	-----	\$480	\$480	\$580
Timbales	\$800	\$500	\$500	\$530
Harpa	-----	1\$000	1\$000	1\$110

Em cada uma das temporadas aqui consideradas há uma nítida distinção entre os chefes de naipe e os seus colegas (embora no quadro 2 tenhamos decidido apresentar somente os valores referentes aos primeiros). Em 1808 tal não acontece no caso dos violas – os quais eram sempre os instrumentistas de corda mais mal pagos – ou dos trompetistas (que recebiam 960 réis).

havia decidido não tocar. O comissário teve de comprometer-se a pagar a quantia de 600\$000 réis, o produto dessa récita, para que o espetáculo pudesse prosseguir. O articulista comentava, todavia, que os cantores, que recebiam muitos contos de réis, eram pagos adiantadamente (cf. *O Braz Tisana*, 2 de Dezembro de 1858).

³³ *P-Ln*, Ministério do Reino, Mç. 3721, *Sociedade lyrica. Assembléa Geral de 25 de Julho de 1887. Relatorio da Direcção e Parecer do Conselho Fiscal. Gerência de 1876-77*, Lisboa, Lamellant Frères, Typ., 1877.

³⁴ Pagamento diário calculado com base no salário mensal mencionado nos contratos em *P-Ln*, Fundo do Teatro de S. Carlos, *Real Theatro de S. Carlos. Conde do Farrobo empresario do mesmo Real Theatro*, Lvs. 7 e 8.

³⁵ *Ibid.*

Os músicos que auferiam os salários mais altos, para além do primeiro violino, eram o primeiro violoncelo e o primeiro contrabaixo (2\$000 réis), enquanto que o salário mais alto atribuído ao grupo dos instrumentistas que tocavam instrumentos da família das madeiras era de 1\$200 réis.

Nos anos de 1838 e 1839 os pagamentos mensais variaram entre 58\$000 réis para o primeiro violino nos bailados e 10\$800 réis para um dos trombonistas, ou seja, menos de um quinto do salário auferido pelo colega. Os salários dos chefes de naipe oscilaram consideravelmente, dependendo do tipo de instrumento, sendo os mais baixos pagos aos que tocavam instrumentos de bocal. Para se ter uma ideia das proporções, enquanto o primeiro trombone recebeu 14\$400 réis, o primeiro fagote 21\$000 réis e o primeiro viola 21\$600 réis, o primeiro contrabaixo e o primeiro violino receberam 30\$000. Ao clarinetista José Avelino Canongia, que se encontrava no final de uma longa carreira durante a qual tinha efectuado tournées por vários países europeus, foram pagos 38\$400 réis em 1838 e, no ano seguinte, o seu salário tinha subido para 46\$000 réis, mais do que o do director de orquestra, que recebeu 42\$000 réis.

Este perfil de pagamentos mantém-se aproximadamente o mesmo até aos finais dos anos 1840 e início dos de 1850, mas é interessante notar que os salários mais altos foram pagos no início do século, o que se deve, certamente, ao nível da inflação nessa época. Devemos ter também presente que a maioria dos dados que possuímos se refere aos anos trinta e quarenta, um período caracterizado por uma profunda crise económica e política em consequência da guerra civil e da difícil afirmação do novo regime.

Formas de recrutamento e associação

Desconhecemos os métodos utilizados pelos teatros de ópera portugueses para contratar instrumentistas nos primeiros anos de oitocentos. No caso do S. Carlos a maioria pertencia provavelmente à Real Câmara (situação confirmada pela lista de 1808) e poderia ter tocado anteriormente no Teatro da Rua dos Condes, onde se cantou ópera italiana até 1792, uma vez que tanto o empresário como a companhia nele estabelecida se transferiram para o novo Teatro de S. Carlos, aquando da sua inauguração em Junho de 1793.³⁶

³⁶ O segundo empresário que assegurou a gestão do S. Carlos na temporada de estreia era um trompista da orquestra de corte, Andrea Lenzi (cf. CYMBRON, *op. cit.*, p. 57).

Na segunda década do século XIX chegou a Lisboa, e em menor número ao Porto, um novo grupo de instrumentistas estrangeiros. Com a corte ausente no Brasil e num período de grande instabilidade política, pouco propício à expansão de quaisquer actividades artísticas, estes músicos parecem ter sido contratados directamente para a orquestra do S. Carlos, o que mostra como o teatro era praticamente a única instituição com uma actividade musical digna de nota no seio da cidade. Em 1817, o empresário Manuel Baptista de Paula mencionava aliás o facto de ter mandado vir músicos vocais, instrumentistas e bailarinos de Inglaterra, França e Itália com grandes despesas em salários e viagens e, de facto, há registo de que, em 1816, um grupo de instrumentistas, na sua maioria italianos, assinou o registo da Irmandade de Santa Cecília, a associação de músicos de cuja pertença dependia a possibilidade de trabalhar em Lisboa, tendo, a partir dessa data, integrado, durante muitos anos, a orquestra do teatro. É o caso com o oboísta Antonio Cotinelli, os contrabaixistas Vincenzo e Gaetano Pesana (pai e filho), o trombonista Christian Friedrich Rorich e o violinista Giovanni Achille Ripamonti. Além destes, em 1821, sabemos de da incorporação na orquestra do S. Carlos de Novaretti e Sartirano, dois trompistas que tinham chegado a Lisboa cerca de 1817, e do violinista Giovanni Galli que passou a pertencer à orquestra do S. Carlos.³⁷

Com a efervescência associativa que marcou o primeiro liberalismo, as tentativas de protecção por parte dos instrumentistas de orquestra que trabalhavam em Lisboa acentuaram-se. Assim, segundo Ernesto Vieira, nos anos vinte, os membros da orquestra do S. Carlos juntaram-se para defesa dos seus interesses, tendo em 1825 apresentado uma petição ao rei solicitando que não fossem contratados nenhuns músicos estrangeiros enquanto houvesse portugueses em condições de tocar os instrumentos que eram necessários apesar de, muitos destes assim chamados portugueses, serem também estrangeiros ou de ascendência estrangeira.³⁸ Porém, até ao início da década de quarenta os empresários do S. Carlos costumavam aparentemente contratar os

³⁷ BRITO e CRANMER (eds.), *op. cit.*, p. 50.

³⁸ Com data de 9 de Agosto de 1825 (cf. Ernesto VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos Portuguezes: historia e bibliographia da musica em Portugal*, vol. 1, Lisboa, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, p. 342). Sobre a presença de estrangeiros na vida musical de Lisboa ver PINTO, *op. cit.*, pp. 10 e ss..

instrumentistas individualmente, como se pode deduzir dos livros de contratos da empresa do Conde de Farrobo.³⁹

Em Julho de 1842, em vésperas da passagem das temporadas do Teatro de S. Carlos de anuais para semestrais, os membros da orquestra decidiram formalizar o projecto – em embrião desde o fim da guerra civil – de criar uma associação para defender os seus interesses através da qual a orquestra seria contratada como um todo, com o primeiro violino como seu representante. Esta iniciativa – que transformou a orquestra num corpo verdadeiramente organizado dentro da estrutura teatral, permitindo não só um maior confronto com os empresários como até formas de pressão ao nível do governo⁴⁰ – recebeu um rápido apoio de todos os instrumentistas da capital que a ela se juntaram dando origem à Associação Música 24 de Junho.⁴¹

Porém, a solução era de tal modo desvantajosa para os empresários que, mesmo já depois da nova associação ter sido registada em notário, o empresário do S. Carlos tentou fingir que desconhecia a sua existência, lançando a discórdia entre o grupo dos músicos da orquestra, ao convidá-los para renovar as suas escrituras individualmente.⁴² As tentativas de contestação seriam aliás frequentes durante os anos que se seguiram. Em 1846, Francisco José Martins de Castro, autor de um projecto de sociedade para gerir o Teatro de S. Carlos acompanhado pelo respectivo orçamento,⁴³ mostrava-se favorável à escrituração individual e em 1848 a empresa do S. Carlos publicava um comunicado no qual reflectia sobre as desvantagens da situação. As reacções não se fizeram esperar,⁴⁴ pelo que o empresário Vicente Corradini, sem desistir dos seus intentos, explicava à rainha que:

³⁹ *P-Ln*, Fundo do Teatro de S. Carlos, [Escrituras da empresa do Conde de Farrobo]. Lvs. 7 e 8.

⁴⁰ Segundo ESPOSITO, a Associação chegou a ter poder para influenciar a escolha dos próprios empresários (*op. cit.*, p. 221).

⁴¹ A escritura que dá origem à depois denominada Associação Música 24 de Junho data de 8 de Julho de 1842 (cf. *P-Lan*, Cartório 6, Cx. 49, Lv. 261, ff. 63v-65). Iniciativas semelhantes foram tomadas pelos membros do coro do S. Carlos, tanto masculinos como femininos, embora em associações separadas (cf. *P-Lan*, Cartório 6, Cx. 49, Lv. 261, ff. 69-70, 14 de Julho de 1842, e ff. 72-73v, 19 de Julho de 1842). Mas, ao contrário da associação dos instrumentistas, as dos coralistas não teve nenhuma consequência prática que se conheçam. Sobre o papel da Associação durante o século XIX ver ESPOSITO, *op. cit.*, p. 216 e ss..

⁴² Cf. *Diário do governo*, 8 de Agosto de 1842.

⁴³ *P-Lan*, Arquivo Costa Cabral, Arquivo C, 3ª Parte, Miscelânea nº 90, *Projecto sobre a empresa do Theatro de S. Carlos*, 25 de Abril de 1846.

⁴⁴ Cf. *P-Lan*, Ministério do Reino, Mç. 3541, Proc. nº 357, Lv. 4, 29 de Maio de 1848.

tendo a experiencia de annos mostrado, quanto é prejudicial para o bom andamento e desempenho dos espectaculos, a colligação feita entre os Musicos Instrumentistas d'esta Capital, por isso que esta obstando, a que os professores se possam escripturar individualmente com a Emprêsa, colloca a estes na posição de somente poderem ser representados pelo Prezidente d'essa colligação, que a seu bel prazer ajusta os artistas que bem lhe parece, sem que a Empresa tenha vóto na escôlha, e ignorando sempre quaes são os de que se compõe a Orquestra; – crescendo que pelas faltas que possam commetter (aos ensaios com especialidade) a Empresa não póde exigir cumprimento de deveres, porque lhes falta a necessaria fiscalisação; deixando tambem de comparecer a muitos espectaculos alguns d'elles, entre os quaes algumas primeiras partes, para irem desempenhar a sua profissão a outros Theatros e divertimentos; sendo por esse Presidente prehenchidos os logares [...] porque faltando a união na Orquestra, e mais partes componentes do espectaculo, este não produz o seu effeito, e póde mesmo ficar inutilisado.⁴⁵

Todavia, a posição dos músicos tinha apoios de peso. O Inspector Geral dos Teatros, em carta ao Ministro do Reino, invocava aquelas que considerava serem as duas questões sociais mais importantes da época, o direito à propriedade e o direito ao trabalho, para defender os instrumentistas explicando que “A existencia da Associação [...] representa uma fórmula anormal, e uma excepção social. Na generalidade, a sua apologia é incompativel com os bons principios de direito, com a liberdade commercial, e com as grandes noções da concorrência. Mas a Inspeção Geral é forçada a observar que os abusos da Associação nasceram, talvez, d'outros abusos não menos repugnantes.”⁴⁶ Depois de considerar que não havia qualquer exorbitância na tabela de remunerações proposta, acrescentava:

A empresa do theatro lyrico não está absolutamente no caso de outra qualquer empresa. Não pode allegar uma liberdade illimitada, porque não dispõe unicamente dos seus capitaes. Como seu co-associado no fundo productor, o Gôverno não póde deixar de intervir no modo da producção. Se a empresa tem jus ao seu interêsse, o publico tem-o igualmente porque pactuou com ella, no subsidio que sai dos dinheiros do Estado.⁴⁷

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, 8 de Julho de 1848.

⁴⁷ *Ibid.*

No que se refere ao recrutamento de instrumentistas, o *Regulamento para os professores que compõem a orchestra do Real Theatro de S. Carlos*, de 1844, estipulava que os lugares disponíveis seriam preenchidos por meio de concurso realizado perante um júri composto de nove membros que incluiria o presidente (o primeiro violino e director da orquestra) e o secretário da Comissão da Orquestra, um examinador e um representante da gerência. No entanto, a comissão poderia admitir instrumentistas “praticantes”, dando sempre preferência, em igualdade de circunstâncias, aos filhos ou discípulos dos professores da orquestra, uma condição que contribuía para manter os lugares preenchidos por um número muito reduzido de instrumentistas e seus parentes.⁴⁸ A documentação relativa a uma das temporadas em que o teatro foi gerido pela empresa Cossoul, em 1866, mostra que dos 66 postos da orquestra 36 (55%) estavam vinculados a determinados instrumentistas, quer estes os ocupassem ou não,⁴⁹ o que é revelador do carácter anacrónico da associação e de como os postos de trabalho na orquestra do S. Carlos eram vistos como uma espécie morgadios, ironicamente na década em que esta instituição foi definitivamente abolida em Portugal.

Desde o início, os estatutos da Associação Música 24 de Junho estabeleceram um modo bastante autocrático de funcionamento. Todo o poder estava concentrado no seu presidente, cujo cargo era vitalício. O facto de manter um número restrito de membros, que conseguiam automaticamente emprego nas orquestras de todos os teatros da capital, foi despertando, ao longo dos anos, grande animosidade no meio musical.⁵⁰ Em Maio de 1878, um grupo de instrumentistas reuniu-se numa tentativa de reformar os estatutos, o que levou a uma cisão entre os associados. Ao mesmo tempo, e pela primeira vez desde 1842, o empresário do S. Carlos rompeu o acordo com a associação e escriturou os instrumentistas individualmente (uma parte da orquestra foi contratada em Lisboa e o resto em Itália),⁵¹ mas em 1880 a associação tinha de novo retomado o seu papel como intermediário na contratação dos instrumentistas do S. Carlos. Contudo, a vida musical lisboeta começava a tornar-se mais diversificada e o Teatro de S. Carlos a perder

⁴⁸ *Regulamento*, 1844, pp. 17-18.

⁴⁹ P-Lmf, *Relação do pessoal vinculado na orchestra do Theatro de S. Carlos com os respectivos vencimentos dos quaes se ha-de deduzir a pensão de 20%*. Informação cedida por Rui Pinto.

⁵⁰ Cf. ESPOSITO, *op. cit.*, p. 216 e ss..

⁵¹ Cf. VIEIRA, *op. cit.*, vol. 1, p. 345.

o seu papel central: entre 1879 e 1882, por exemplo, o grupo dissidente decidiu promover várias séries de concertos dirigidos por maestros estrangeiros, entre eles Francisco Asenjo Barbieri e Edouard Colonne, que tiveram um papel fundamental na criação de uma tradição de concertos sinfónicos em Lisboa.⁵²

Durante os anos oitenta os contratos de adjudicação do S. Carlos começaram a exigir um tipo mais moderno de profissionalismo, em contraste com o velho sistema em que o lugar era transmitido de pai para filho ou discípulo, estipulando que só poderiam ser admitidos aqueles instrumentistas que possuíssem um diploma ou cujos currículos provassem a sua aptidão,⁵³ e que todos os lugares disponíveis seriam submetidos a concurso, o qual seria anunciado na imprensa. Em 1886 por exemplo, para os lugares de violinista e viola solista o júri incluía Bernardo Moreira de Sá – o mais destacado violinista português da época –, os maestros do S. Carlos Marino Mancinelli e Arturo Pontecchi, e ainda seis membros da associação escolhidos por sorteio. Num período em que o repertório sinfónico começava a adquirir relevância em Portugal, é importante notar que, para além de uma peça obrigatória, o solo do 3º acto de *I Lombardi* de Verdi, os candidatos escolheram tocar, entre outros, o concerto de violino de Mendelssohn e dois dos concertos de Bériot acompanhados ao piano ou por um pequeno conjunto instrumental.⁵⁴

Apesar da Associação Música 24 de Junho se ter esforçado durante cerca de quarenta anos para assegurar que os lugares na orquestra do principal teatro de ópera português fossem preenchidos pelos seus associados, o “fantasma” da contratação de músicos estrangeiros voltou a emergir em várias ocasiões. Em 1848, durante as dissidências entre o empresário e a orquestra, o primeiro tentou pressionar o governo ameaçando mandar vir instrumentistas do estrangeiro,⁵⁵ e em 1891 a associação viu-se na contingência de ela própria fazer o mesmo.⁵⁶ A situação mais extraordinária contudo sucedeu em 1894-95, numa época em que o subsídio do governo havia sido suprimido em virtude da situação de bancarrota que o país enfrentava, quando o empresário

⁵² *Ibid.*, p. 346 e BENEVIDES, *op. cit.*, 1883, pp. 373 e 415 e ss..

⁵³ *P-Lan*, Ministério do Reino, Mç. 3721, *Programa para adjudicação da empresa do Teatro de S. Carlos pelas temporadas de 1889 a 1894*.

⁵⁴ *Amphion*, 1 de Outubro e 1 de Novembro de 1886.

⁵⁵ Cf. CYMBRON, *op. cit.*, 1998, p. 247. Ver também ESPOSITO, *op. cit.*, pp. 225 e ss..

⁵⁶ Cf. *Amphion*, 16 de Outubro de 1891.

contratou uma orquestra que fora anteriormente organizada para o teatro lírico do Rio de Janeiro, sob a direcção de Marino Mancinelli (que se tinha entretanto suicidado), e que era na sua maioria composta por italianos.⁵⁷ Fazendo eco dos interesses dos instrumentistas, os jornais comentaram que uma tradição centenária tinha sido quebrada,⁵⁸ mas a situação manteve-se parcialmente, tendo na temporada seguinte a mesma orquestra sido reforçada por uns vinte instrumentistas portugueses.⁵⁹

Sobre o modo como os membros da orquestra do S. João eram contratados sabe-se muito pouco, mas algumas indicações de que dispomos mostram que, até aos anos setenta, vigoraram sobretudo formas de contratação individuais. Porém, pontualmente, foram ensaiados outros sistemas: nas temporadas de 1857-58 e 1858-59, José Francisco Arroyo, um compositor, clarinetista e dirigente da banda da Guarda Municipal da cidade, foi encarregue da organização e contratação da orquestra, pelo empresário Ângelo Alba, mediante o pagamento de uma quantia fixa. A fim de poder obter lucro, reduziu o número de instrumentistas e contratou outros, de menor nível, o que lhe valeu fortes críticas por parte do público e da imprensa.⁶⁰

O número limitado de instrumentistas disponíveis no Porto leva-nos a pensar que seria difícil fazer uma verdadeira selecção.⁶¹ As poucas listas de músicos conhecidas e outras referências permitem-nos concluir que, além dos instrumentistas residentes na cidade, os outros eram sobretudo contratados em Lisboa e em Espanha, como acontecia aliás com os cantores.⁶² Não faltaram, porém, as proverbiais reacções à presença de músicos estrangeiros, pois em 1859 o jornal *O Braz Tisana* noticia a existência de reclamações pelo facto de, de acordo com um grupo de instrumentistas, os dois empresários estrangeiros, então com actividade no Porto, estarem deliberadamente a preterir os músicos nacionais.⁶³

⁵⁷ *Ibid.*, 1 de Outubro de 1894.

⁵⁸ *Ibid.*, 1 de Janeiro de 1895.

⁵⁹ Cf. *ibid.*, 30 de Setembro de 1896. Os instrumentistas de orquestra da Associação dos Professores de Música de Lisboa foram também autorizados a integrar a orquestra do S. Carlos (cf. *ibid.*, 15 de Outubro de 1896).

⁶⁰ *O direito*, 22 de Outubro de 1857; *O Braz Tisana*, 12 de Outubro de 1858, Fevereiro de 1859.

⁶¹ Cf. *O nacional*, 6 de Junho de 1851.

⁶² Cf. *O direito*, 22 de Outubro de 1857 e *O Braz Tisana*, 21 de Novembro de 1857. Em 1857, por exemplo, Francisco José Arroyo, refere que alguns instrumentistas viriam de Cádiz e Madrid.

⁶³ *O Braz Tisana*, 8 e 19 de Janeiro de 1859.

Os instrumentistas e o seu estatuto profissional

Durante a primeira metade do século XIX as orquestras dos teatros dependeram em larga medida dos músicos estrangeiros que tinham vindo para Portugal nos finais do século anterior, em particular para a orquestra da corte, ou de outros que chegaram nos primeiros vinte anos daquele século. Dos trinta e sete instrumentistas da orquestra do S. Carlos em Maio de 1808, vinte e dois eram estrangeiros ou descendentes destes (ou seja 60%) e quinze eram portugueses, mas devemos notar que todos os chefes de naipe sem excepção eram estrangeiros. Alguns deles não tinham vindo para Lisboa para ingressar na orquestra de corte: é o caso de Giuseppe Ferlendis e do seu filho, que ocuparam os lugares de oboístas, ou do clarinetista Johann Anton Wisse ou Weisse.⁶⁴ Em 1839 e depois na temporada de 1849-50 eram quase 50 ou 45% respectivamente, distinguindo-se apelidos como Calvet, Canongia, Carrero, Casassa, Chion, Cossoul, Cotinelli, Fiorenzuola, Fontana, Galli, Jordani, Mazoni, Neuparth, Reinhardt, Ripamonti, Rorich, Roth, Sanz, Solter e Talassi, os quais continuaram a trabalhar na orquestra durante várias décadas. Em 1866, os estrangeiros e seus descendentes eram ainda 31% do total dos instrumentistas e das 20 famílias acima citadas, 8 continuavam a estar representadas na orquestra. Devemos também notar que, se em 1838-39 havia somente quatro portugueses entre os chefes de naipe,⁶⁵ em 1866 este número tinha duplicado o que é certamente indicativo de um acréscimo de qualificações por parte dos músicos nacionais.

Os esforços proteccionistas que a Associação Música 24 de Junho tentou impor durante décadas seriam porém destruídos pela conjuntura financeira dos anos 1890 e uma nova vaga de instrumentistas italianos entrou na orquestra do S. Carlos. Algumas das partes de orquestra de óperas cantadas entre esses anos e os primeiros do século XX, como *Macbeth* ou *Le prophète*, dão bem conta dessa realidade ao terem sido assinadas por nomes como Avanzini, Candelli, Gamberino, Grassi, Majocchi, Maselli, Masi, Suggia ou Ziliani, até aí totalmente estranhos ao meio musical lisboeta. Todavia e salvo algumas excepções, tratava-se de presenças sazonais e não se uma corrente migratória que conduzisse a uma fixação em Portugal, tal como havia acontecido no século XVIII e início de XIX.

⁶⁴ VIEIRA, *op. cit.*, vol. 1, p. 410. Ver também PINTO, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁵ *P-Ln*, Fundo do Teatro de S. Carlos, [Escrituras da empresa do Conde de Farrobo], Lvs. 6 e 8.

Na orquestra do S. João, havia, nos finais dos anos trinta, pelo menos treze instrumentistas estrangeiros (ou seja 42%).⁶⁶ É interessante verificar contudo que, lado a lado com alguns italianos (Turchi, Badone,⁶⁷ Morelli), que representavam a nacionalidade principal na orquestra de Lisboa, havia também uma presença considerável de nomes espanhóis (Paco, Pirol, Ribas). O caso mais relevante é sem dúvida o da família Ribas, de origem galega, a qual, desde que Juan António, ou João António Ribas se fixou no Porto na segunda década do século, tomou uma parte muito activa na vida e na orquestra do teatro: em finais dos anos vinte e depois, na década de trinta, havia quatro membros desta família na orquestra, em 1872-73 três e em 1879 dois.⁶⁸ Entre 1818 e 1857, o primeiro violino e director era João António, que foi substituído pelo seu filho Nicolau.⁶⁹ Hipólito Medina Ribas, irmão deste último, era segundo flautista em 1837 e mantinha ainda o seu lugar em 1879, quarenta anos depois. Uma situação semelhante sucedeu com Romão Gil Ribas, que tocava viola em 1837 e em 1872-73 pertencia ainda à orquestra, se bem que tivesse passado para o naipe dos violoncelos. A presença da família Ribas em orquestras de teatros de ópera ultrapassou aliás as fronteiras portuguesas já que, a partir de 1835, José Maria Ribas, um irmão de João António, ocupou durante muitos anos o lugar de primeiro flautista da orquestra do Teatro Italiano de Londres.⁷⁰

A lista da orquestra do S. João em 1872-73⁷¹ confirma o aumento progressivo do número de instrumentistas portugueses, tal como sucede no S. Carlos, uma situação que é em parte consequência do desenvolvimento da cultura instrumental em Portugal e, no caso lisboeta,

⁶⁶ Existem apenas duas listas de instrumentistas da orquestra do Teatro de S. João: uma anotada na contra capa de uma parte de trompa da ópera *Chiara di Rosenberg* (P-Ln, Fundo do Teatro de S. Carlos); a outra, também elaborada na contracapa da parte de Ottavino da ópera *I Capuletti e i Montecchi* (*ibid.*), está incompleta. O autor chegou ainda a escrever “Bassos”, mas não completou os nomes dos músicos que tocavam esse instrumento bem como os dos violoncelistas e percussionistas.

⁶⁷ Em 1879 ainda havia dois membros desta família na orquestra do Teatro de S. João.

⁶⁸ Cf. *O primeiro de Janeiro*, 4 de Dezembro de 1872 e Arquivo Distrital do Porto, Mç 3090, Teatro de S. João, Companhia Lírica de 1879, 25 de Junho de 1879 [Carta enviada ao Governador Civil juntamente com os recibos dos pagamentos dos 32 músicos que compunham a orquestra do Teatro de S. João].

⁶⁹ Deixou o cargo em Junho de 1857 (cf. *O nacional*, 2.6.1857).

⁷⁰ Cf. Rachel COWGILL e Gabriella DIDERIKSON, “Opera orchestras in Georgian and early Victorian London”, *The opera orchestra in 18th- and 19th- century Europe, I: The orchestra in society*, vol. 1, Berlim, BWV. Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, p. 290.

⁷¹ *O primeiro de Janeiro*, 4 de Dezembro de 1872.

da criação do Conservatório de Lisboa em 1835-36, onde vários dos membros mais destacados da orquestra do teatro se tornaram professores de instrumento. De qualquer modo, no Porto do terceiro quartel de oitocentos, uma comparação entre as listas de músicos que chegaram até nós (1872-73 e 1879)⁷² leva à constatação de que dos trinta e seis instrumentistas que compunham o agrupamento na primeira temporada, apenas dezasseis aí permaneciam seis anos mais tarde. E se uma boa parte dos que haviam abandonado a orquestra eram os melhores músicos da cidade – como Bernardo Moreira de Sá, Augusto Marques Pinto ou João Nepomuceno Medina Paiva, todos eles instrumentistas de cordas – que estiveram na origem da Sociedade de Quartetos e da emergência de uma *praxis* instrumental na cidade, dos outros dificilmente se encontra rasto. Esta elevada rotatividade parece ter resultado não só da ausência de qualquer forma de associativismo proteccionista como também, e principalmente, das condições pouco apelativas de trabalho que o Teatro de S. João oferecia.

Em Lisboa, a união dos instrumentistas de orquestra numa corporação realçava significativamente o seu estatuto como grupo profissional, mas existiam também inegáveis diferenças entre os membros dessa corporação, como já se observou relativamente aos vencimentos. Os chefes de naipe parecem ter gozado de um prestígio social relativamente elevado, enquanto possuidores de uma competência artística e técnica que era ainda rara no país, tomando parte em concertos e pertencendo a sociedades amadoras ao lado da aristocracia e da alta burguesia, mas a única informação que temos sobre os outros instrumentistas reduz-se geralmente aos seus nomes, o que é sinal da sua falta de reconhecimento tanto em termos sociais como dentro do seu próprio grupo profissional. No Porto, esta discrepância é ainda mais evidente, excepto nos casos da família Ribas ou de José Francisco Arroyo que, apesar de muito contestado enquanto organizador da orquestra do Teatro de S. João, adquiriu uma certa proeminência e cujos filhos – o engenheiro e crítico de arte António Arroyo e o catedrático, político e compositor João Arroyo – se tornaram importantes figuras públicas no final do século.

⁷² Arquivo Distrital do Porto, Mç 3090, Teatro de S. João, Companhia Lírica de 1879, 25 de Junho de 1879.

Porém, para a maioria, o estatuto de músico de orquestra não parece ter sido satisfatório. Chegaram até nós retratos a óleo de alguns desses músicos, um meio comum de imortalização entre a burguesia oitocentista, mas é curioso notar que, com a excepção de Vicente Tito Mazoni (fig. 1), um violinista italiano que se fixou em Lisboa em 1834 e que atingiu um amplo reconhecimento profissional e social, nenhum dos outros escolheu fazer-se retratar com o instrumento com que ganhava o seu sustento diário. O caso mais interessante é o de Francisco António Norberto dos Santos Pinto (1815-1860), um músico militar e compositor, primeiro clarim da orquestra do S. Carlos, que é representado segurando na mão a abertura de orquestra que dedicara a Liszt durante a visita deste último a Lisboa em 1845 (fig. 2). No entanto, o desenho feito na parte de *piccolo* da ópera *Nina pazza per amore* de Coppola, provavelmente da autoria do flautista Manuel Joaquim Botelho, mostra-o na sua condição de instrumentista de orquestra, cansado e abatido, segurando na mão o seu instrumento (fig. 3).



Fig. 1 –Vicente Tito Mazoni, retrato a óleo (Museu da Música).



Fig. 2 – Francisco António Norberto dos Santos Pinto, retrato a óleo (Museu da Música).



Fig. 3 – Santos Pinto retratado provavelmente pelo flautista Manuel Joaquim Botelho, parte de *piccolo*, P. A. Coppola *Nina pazza per amore*, (Fundo do Teatro S. Carlos, Biblioteca Nacional).

Sonoridades: instrumentos, direcção, disposições e ensaios

A primeira descrição conhecida da orquestra do S. Carlos data de 15 de Maio de 1808,⁷³ durante o período das Invasões Francesas, numa altura em que o empresário Francesco Antonio Lodi foi forçado pelo general Junot a tomar conta do teatro e em que houve alguns espectáculos de gala avulsos. A formação da orquestra apresentada nesse documento – mesmo que possa ter sido ocasional, de acordo com a situação excepcional em que o teatro se encontrava – não é significativamente diferente de outras configurações mais tardias (com a excepção de alguns instrumentos desnecessários para a execução do repertório do início do século XIX), ou das orquestras organizadas em Lisboa no primeiro quartel do século para várias festividades, particularmente de natureza religiosa.⁷⁴

Na temporada de 1854-55, o pianista Emílio Lami publicou um artigo sobre a orquestra do S. Carlos em que comentava a sua “decadência” e que deu origem a alguma controvérsia, sobretudo por parte dos próprios músicos.⁷⁵ Segundo Lami, as causas desta “decadência” eram: (1) o reduzido número de ensaios, (2) o número desproporcionadamente pequeno de cordas em relação aos outros instrumentos, (3) a má qualidade de alguns dos instrumentos, (4) a falta de cuidado na afinação, (5) a má disposição da orquestra. Outro artigo publicado imediatamente a seguir, na *Revista dos espectáculos*, insiste na deficiente proporção das cordas em relação aos sopros – algo que era de facto reconhecido como um velho problema pelos próprios instrumentistas – e refere que a Inspecção Geral dos Teatros tinha requerido uma reforma da orquestra que estava já em andamento.⁷⁶

⁷³ Publicada em *Amphion*, 16 de Maio de 1893.

⁷⁴ Cf. *P-Lm, Manifestos dos directores*. Estas listas, apresentadas à Irmandade de Santa Cecília, indicam os instrumentistas que tocavam em diferentes funções musicais. Sobre a situação das orquestras e este tipo de documentação entre 1770 e 1820 ver Vanda de Sá, *Circuitos de produção e circulação da música instrumental em Portugal entre 1750-1820*, Tese de Doutoramento, Universidade de Évora, 2008 (policopiado), pp. 120 e ss.

⁷⁵ Emílio LAMI, “A Orchestra do Real Theatro de S. Carlos”, *O trovador* (1855), nº 3, p. 17-19, nº 4, p. 27-29, nº 5, p. 35-37, nº 6, p. 43-45.

⁷⁶ Cf. *Revista dos espectáculos. Periodico de litteratura, theatros e variedades*, vol. 3, nº 15 (16 de Agosto de 1855). Note-se que os naipes dos sopros poderiam ainda ser aumentados, pelo menos em 1838 e 1839, pelos instrumentistas que compunham a “Banda Militar” ou *banda sul palcoscenico*, que podiam ser integrados na orquestra quando a banda não tivesse trabalho a realizar (cf. *P-Ln*, Fundo do Teatro de S. Carlos, Lv. 6, nºs 121-122, 1 de Abril de 1838 e 1 de Março de 1839).

Lami explica que, naquela temporada, as cordas quase não se conseguiam ouvir, com excepção dos primeiros violinos quando tocavam no registo agudo. Nos bailados, a situação tornava-se ainda mais complicada devido a uma cláusula que dispensava certos músicos, o que reduzia o número de primeiros violinos a quatro, incluindo o chefe de naipe e director, que muitas vezes não podia tocar uma vez que tinha de marcar os andamentos. Fornece-nos também a pouca informação que possuímos sobre a disposição da orquestra do S. Carlos, embora não indique há quanto tempo estava em vigor. O agrupamento tocava numa plataforma que em 1854-55 era considerada demasiado pequena para os cerca de quarenta e sete músicos, deixando de fora alguns dos sopros (quase seguramente os instrumentos de bocal). Por outro lado, a colocação destes nos dois extremos da orquestra e de outros sopros (as madeiras provavelmente) entre as cordas e o público abafava completamente estes últimos. Na temporada de 1855-56, contudo, foram feitas algumas modificações, permitindo que as cordas ficassem junto à plateia superior, a plataforma foi alargada e uma parede foi construída para separar a orquestra do espaço sob o palco, o que ajudava a reflectir o som na direcção da sala.⁷⁷ O próprio Lami, numa adenda ao seu artigo, nota que o volume sonoro tinha melhorado consideravelmente.⁷⁸

Depois da guerra civil, nos finais da década de 1830, a orquestra era ensaiada e dirigida pelo primeiro violino (como se pode confirmar através dos contratos celebrados com Caetano Jordani em 1838 e 1839),⁷⁹ mas – tal como acontecia em Itália – nos primeiros dias de um novo espectáculo essa responsabilidade deveria cabia aos *maestri concertatori* que, sucessivamente, foram ganhando proeminência: por exemplo, em 1839, na altura da estreia de *Don Giovanni* no S. Carlos, o autor de um texto publicado no *Diário do governo*, ciente das dificuldades da escrita orquestral, preveniu o maestro da necessidade de impor a sua autoridade à orquestra,⁸⁰ e nos anos quarenta, aquando a estreia de algumas óperas de Verdi, como *Nabucco* ou *Macbeth*, a direcção do espectáculo,

⁷⁷ *Revista dos espectáculos*, nº 16, 31 de Agosto de 1855.

⁷⁸ *O trovador*, nº 5, 31 de Outubro de 1855, p. 33.

⁷⁹ *P-Ln*, Fundo do Teatro de S. Carlos, [Escrituras da empresa do Conde de Farrobo], Lv. 6, nº 68, 1 de Janeiro de 1838; [Escrituras da empresa do Conde de Farrobo], Lv. 8, nº 54, 1 de Janeiro de 1839. Jordani é designado como “Primeiro Rebeca Director da Orquestra”.

⁸⁰ *Diário do governo*, 5 de Janeiro de 1839.

incluindo a orquestra, foi atribuída a *concertatori* como Francisco Xavier Migone ou o italiano Vincenzo Schira.⁸¹ No Porto, nos finais da década de cinquenta, a situação era idêntica, distinguindo-se Carlo Dubini,⁸² que apesar de ser incansável e ensaiar “com excellent methodo, valendo-se da sua muita intelligencia e saber para não deixar passar o mais leve descuido”,⁸³ nem sempre era obedecido por todos os músicos. No S. Carlos, a emergência da figura do director de orquestra, como alguém que centraliza a responsabilidade musical da produção, sente-se claramente a partir dos anos sessenta não havendo quaisquer dúvidas de que quem dirigia a orquestra eram Pietro Antonio Coppola, Guilherme Cossoul ou Emílio Lami. Ao retratar o S. Carlos, em *Os theatros de Lisboa* de Júlio César Machado, Rafael Bordalo Pinheiro deixou-nos um testemunho gráfico de Cossoul a dirigir a orquestra, ainda encostado à ribalta e com o agrupamento nas suas costas, como era hábito na primeira metade do século XIX (figs. 4 e 5).



Fig. 4 – Guilherme Cossoul dirigindo a orquestra do Teatro de S. Carlos, desenho de Rafael Bordalo Pinheiro in Júlio César Machado, *Os theatros de Lisboa*, Lisboa, Livr. Edit. de Matos Moreira, 1875.

⁸¹ *O raio theatral*, 22 de Outubro de 1843 e *O Estandarte*, 25 de Janeiro de 1849.

⁸² *O Braz Tisana*, 13 de Novembro de 1857; em 1866 Dubini decidiu abandonar o seu lugar de maestro.

⁸³ *O Braz Tisana*, 24 de Novembro de 1857.

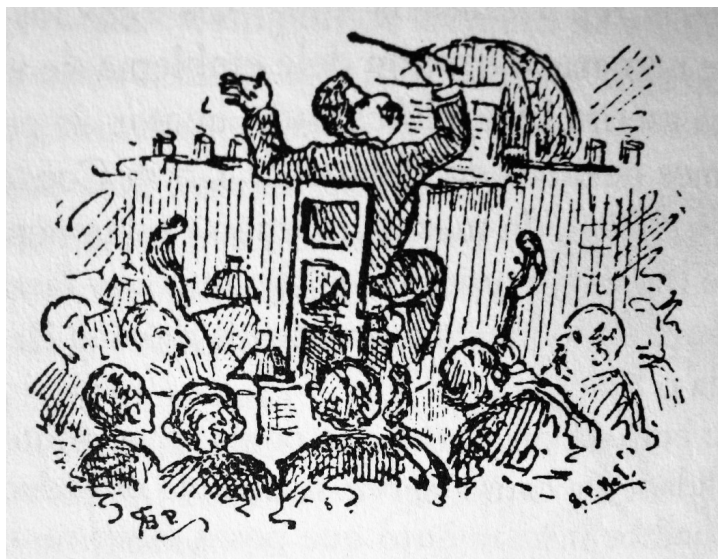


Fig. 5 – Vista de parte da orquestra do Teatro de São Carlos, com Guilherme Cossoul a dirigir o espetáculo. Desenho de Rafael Bordalo Pinheiro, *ibid.*

Já em 1874, o jornal *A arte musical* informava que as obras dirigidas pelo maestro siciliano Luigi Kintherland eram executadas sempre “sem colorido, sem unidade e com indecisão”.⁸⁴ A mesma crítica era formulada pelos jornais *Diario illustrado* e *Arte drammatica*,⁸⁵ o qual transcrevia uma carta dos músicos na qual estes se queixavam que:

durante as representações [o maestro] mostra sempre uma fisionomia impassível, sem denotar a menor emoção, e batendo o compasso sem que dos seus movimentos de depreenda o menor sinal de piano, forte, crescendo ou diminuendo. Às vezes mesmo chega a largar a batuta, ou a olhar distraidamente para os camarotes e plateia.⁸⁶

Isto mostra como, tanto os músicos quanto a crítica, viam na orquestra um veículo importante do espetáculo, inclusive com uma função expressiva que requeria um total empenhamento por parte de quem a dirigia.

⁸⁴ *A arte musical*, 1 de Dezembro de 1874.

⁸⁵ *A arte drammatica*, 1 de Fevereiro de 1874.

⁸⁶ *Ibid.*

Porém, no que respeita às disposições da orquestra, uma área que sofreu profundas reformas a partir da década de setenta na maior parte dos teatros italianos, muito pouco parecia ter mudado no S. Carlos.⁸⁷ Um desenho datado de 1882, da mão do caricaturista Rafael Bordalo Pinheiro, é uma das poucas representações que existem do interior do teatro; nele podemos ver a orquestra antes de a fossa ter sido construída (fig. 6) e embora não se consiga distinguir claramente a posição da maioria dos instrumentos, nota-se que o primeiro violoncelo e o primeiro contrabaixo ainda tocavam juntos (algo que pode ser confirmado pelas partes de orquestra) – numa anacrónica persistência do velho *violoncello al cembalo*, estando colocados por trás do maestro, que agora já se sentava no centro, o que – relativamente ao que se passava com Cossoul – lhe permitia um muito maior envolvimento na direcção da orquestra.

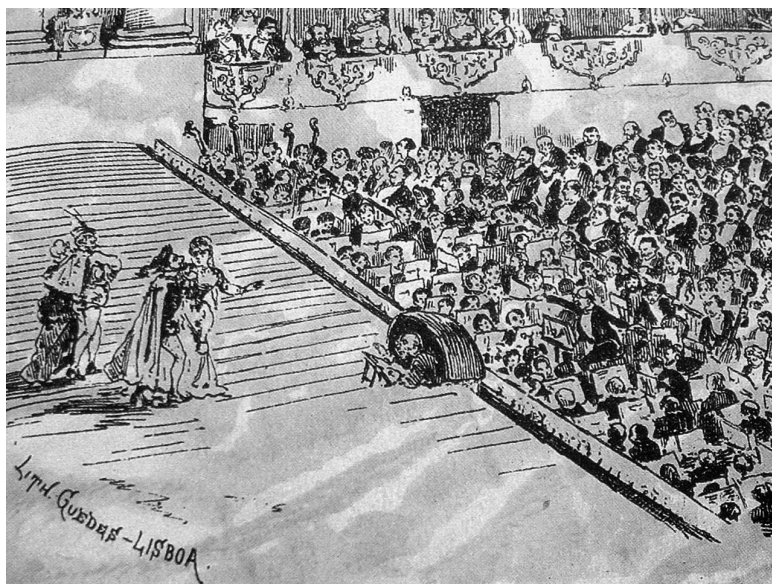


Fig. 6 – Interior do teatro de S. Carlos (pormenor), desenho de Rafael Bordalo Pinheiro in Francisco da Fonseca Benevides, *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa. Desde a sua fundação em 1793 até a actualidade*, Lisboa, 1883.

⁸⁷ Cf. António Rostagno, “Verdi’s *Aida* and performing practice in nineteenth-century Italian opera orchestras” in *The opera orchestra in 18th-and 19th-century Europe, II: The orchestra in the theatre – composers, orchestras and instruments*, Berlim, BWV. Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, pp. 297-329.

Pelo que se refere aos ensaios, nos anos cinquenta Lami diz que os que eram responsáveis por eles só tinham tempo para uma leitura da partitura, descurando todas as questões de interpretação, porque:

O empresario, quando vê acabados os ensaios a piano, julga a obra prompta, e não considerando que a orchestra é uma parte importantissima da opera, não dá em geral ao ensaiador mais do que o tempo para dous, e muitas vezes um unico ensaio de orchestra, sendo opera conhecida, e para cinco ou seis, sendo opera nova!⁸⁸

O facto de alguns músicos terem anotado ocasionalmente nas suas partes o número de ensaios realizados para certas óperas permite-nos saber que a realidade era mais variada do que pretendia Lami. Enquanto, na temporada de 1838, para *Gemma di Vergy*, uma ópera que não se distinguia particularmente do repertório italiano comum na época, foram efectuados quatro ensaios antes do ensaio geral (dois para cada acto da ópera),⁸⁹ para a estreia de *Macbeth*, em 1849, realizaram-se oito ensaios, incluindo o geral,⁹⁰ e a orquestra mereceu grandes elogios por parte da crítica. Já no Porto, a mesma ópera foi montada com apenas quatro ensaios, o que, se atendermos às suas características e à dificuldade da obra, parece manifestamente pouco. Mas a crescente complexidade da escrita orquestral, tanto no repertório italiano como, principalmente, no francês, bem como as dificuldades sentidas pelas orquestras de teatros que não tinham qualquer prática de repertório sinfónico, torna-se nítida quando analisamos a tabela de ensaios da orquestra do S. Carlos para *Il profeta* de Meyerbeer, em 1850 – houve vinte e dois ensaios de orquestra, totalizando 71 horas e 15 minutos de trabalho –⁹¹ ou verificamos a preparação para a estreia de *Fausto* de Gounod, em 1865, levada a cabo por Cossoul (para a qual só a orquestra

⁸⁸ LAMI, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁹ *P-Ln*, Fundo do Teatro de S. Carlos, *Gemma di Vergy*, Tromba Pma.

⁹⁰ *P-Ln*, Fundo do Teatro de S. Carlos, [*Macbeth*] trombone 1º. O mesmo número de ensaios tinha sido realizado para a estreia de *La regina di Cipro* de Pacini.

⁹¹ *P-Ln*, Fundo do Teatro de S. Carlos, [*Il profeta*], Fagottes. A anotação é muito provavelmente de autoria de Augusto Neuparth. A obra teve, nessa temporada, 20 representações durante o mês de Abril. O ensaiador foi Vincenzo Schira (cf. 3º e 4º Cor). Nesta última parte os trompistas Francisco de Sales Machado e Jerónimo Talassi anotaram o número de ensaios récitas e maestros das várias vezes em que a obra foi reposta. Daí se percebe que, como é natural, o número de ensaios foi decrescendo e que os ensaiadores foram: 1858, Santos Pinto; 1860, Cossoul; 1864, Lami; 1865, Cossoul.

realizou mais de vinte ensaios).⁹² Mais tarde, já na década de 1870, num período em que o repertório tendia a estabilizar e em que, como vimos, o conceito de interpretação se impunha cada vez mais, os músicos consideravam que:

Os ensaios de orquestra, sem a concorrência dos cantores, só se podem admitir de óperas totalmente novas, para leitura à primeira vista, e para corrigir e emendar os papéis; para isto só dois ensaios de orquestra bastam: os seguintes devem já ter por objecto o colorido segundo o pensamento do autor, fazendo sentir as belezas dos efeitos. O maestro deve indicar todos esses efeitos sem a menor hesitação, e com uma firmeza inabalável.⁹³

A sonoridade da orquestra dependia também, naturalmente, da qualidade dos instrumentos e da sua afinação. Em 1855, Lami queixava-se da má qualidade destes e do pouco cuidado postos num e noutro respectivamente. Os músicos mostravam-se particularmente relutantes em usar os novos instrumentos de válvulas e pistons, continuando a utilizar as trompas, trompetes e trombones naturais, mesmo quando as bandas militares da capital já possuíam instrumentos mais modernos.⁹⁴ Somente na temporada de 1855-56 é que as terceira e quarta trompa da orquestra do S. Carlos foram substituídas por instrumentos de válvulas, enquanto as outras duas continuaram provavelmente a ser instrumentos naturais, com os problemas de afinação daí resultantes. António José Croner, que foi primeiro flauta entre as décadas de 1860 e 1880, nunca deixou de tocar no velho instrumento de cinco chaves, construído pela família Haupt, de que lhe tinha sido oferecido pelo seu professor e com o qual se fez fotografar (fig. 7).⁹⁵ A década de oitenta parece ter sido, porém, aquela em que a orquestra mais se modernizou, tanto do ponto de vista do número de efectivos, que ascendeu aos 80, como em termos dos instrumentos utilizados, tendendo para uma homogeneização tímbrica.

⁹² Cf. VIEIRA, *op. cit.*, vol. 1, p. 306.

⁹³ *A arte musical*, 11 de Janeiro de 1875.

⁹⁴ *O trovador*, nº 4, 25 de Julho de 1855, pp. 28-29.

⁹⁵ Cf. VIEIRA, *op. cit.*, vol. 1, p. 487.



Fig. 7 – O flautista Antônio José Croner com a sua flauta Haupt de 5 chaves. Foto gentilmente cedida por Elisa Lamas.

No que respeita à afinação, segundo Lami, nem todos os instrumentos usavam o mesmo diapasão (sendo o das madeiras mais baixo que a das cordas)⁹⁶ e ainda nos anos oitenta, Fonseca Benevides aborda a questão do diapasão por considerar que continuava a haver disparidades. O processo de afinação da orquestra, dirigido pelo primeiro violino, processava-se deste modo:

Um quarto de hora antes de começar o espectáculo, estando já os instrumentistas nos seus respectivos lugares, dá-se o sinal para começar a affinação geral; o chefe de orchestra affina a sua rebeca por um diapasão mais alto do que o de quasi todos os instrumentos de vento da

⁹⁶ Ver a discussão de Benevides sobre os diapasões, o que mostra que em 1883 este problema estava ainda na ordem do dia (cf. BENEVIDES, *op. cit.*, 1883, pp. 285-290).

orchestra, e em seguida faz afinar pela sua cada uma das primeiras e segundas rebecas; em quanto aos instrumentos de vento, deixa a sua affinação entregue aos instrumentistas que quasi nunca tem o cuidado de os combinar com os d'arco, e que nunca os combinam entre si...⁹⁷

Em 1863 o governo publicou as condições do contrato de adjudicação e estabeleceu certas condições relativamente à constituição da orquestra, exigindo que o número dos instrumentistas aumentasse para cerca de 68, o que iria essencialmente fazer crescer os naipes das cordas (particularmente os violinos e o reforço dos registos médio e baixo, ao equalizar o número de violas, violoncelos e contrabaixos), que o oficleide fosse substituído por um saxhorn contrabaixo, e que o número de instrumentos de percussão fosse aumentado (quadro 1). Estas condições foram criticadas na imprensa, já que o governo, durante os quatro anos em que gerira o teatro, nunca as ousara implementar e na medida em que iriam resultar em grandes despesas para a gerência (pois além do número extra de músicos, o espaço para a orquestra teria também de ser ampliado, resultando na eliminação da primeira fila da plateia). Porém, no seio da orquestra e do próprio teatro havia, de facto, uma nova sensibilidade no que se refere ao papel da orquestra, que levou os vencedores do contrato aceitarem as condições. Os críticos, logo em seguida, não hesitaram em escrever que:

ha muito tempo que em o nosso theatro não se ouve uma execução tão cuidada; as diferentes nuances foram bem determinadas, e nem uma so vez se notou aquelle balanço usual que ali costuma haver [...] a orchestra [...] actualmente esta magnifica, tanto individual como collectivamente. Poderosa nos cheios, melodiosa quando se requer suavidade, segura e agradável em todas as entradas a solo, sejam de que instrumento forem, a orchestra tem causado agradaveis surpresas ao publico...⁹⁸

Todavia, como se pode observar no quadro seguinte, e apesar de pequenas variações, o número dos músicos da orquestra cumpriu em linhas gerais as condições estabelecidas pelo governo em 1863.

⁹⁷ LAMI *op. cit.*, p. 35. Já em 1816 uma crónica publicada na *Allgemeine musikalische Zeitung*, datada de 26 de Junho, refere que era difícil encontrar em Lisboa uma orquestra que tocasse afinada, porque os músicos tentavam afinar todos ao mesmo tempo e os sopros nunca afinavam entre si (cf. BRITO e CRANMER, *op. cit.*, p. 39).

⁹⁸ *A chronica dos theatros*, 14 de Outubro de 1864.

QUADRO 3 – Distribuição dos instrumentos na orquestra do Teatro de S. Carlos

Datas	Vln.	Vla.	Vlc.	Cb.	Fl.	Ob.	Cl.	Fg.	Tpa.	Trp.	Tbn.	Outros	Total
1808 ⁹⁹	12	3	3	5	2	2	2	2	3	2	--	Timbales	37
1838 ¹⁰⁰	16	4	4	6	2	2	2	3	4	2	3	Corneta de chaves, oficleide, harpa, timbales, bombo	53
1839 ¹⁰¹	17	4	4	4	2	2	2	2	4	2	3	Oficleide, harpa, timbales, bombo	50
1843 ¹⁰²	12	4	3	5	2	2	2	1?	4	2	3	Oficleide, harpa, timbales?, bombo?	44
1843-44 ¹⁰³	12	4	3	5	2	2	2	2	4	2	3	Oficleide, harpa, timbales?, bombo?	46
1848-49 ¹⁰⁴	13	4	3	5	2	2	2	2	4	2	3	Corneta de chaves, oficleide, harpa, timbales	46
1850-51 ¹⁰⁵	12	4	3	5	2	2	2	2	4	2	3	Corneta de chaves, oficleide, harpa, timbales, bombo, címbalos	46
1854-55 ¹⁰⁶	12	4	3	5	2	2	2	2	4	2	3	Oficleide, harpa, timbales, 4/5 instrumentos de percussão	c.47
1866 ¹⁰⁷	24	6	6	7	2	2	2	2	4	2	3	Saxhorn contrabaixo, harpa, 5 instrumentos de percussão	67
1876 ¹⁰⁸	24	6	6	6	2	2	2	2	4	4	3	Saxhorn baixo, harpa, 4 instrumentos de percussão	c. 67
1879 ¹⁰⁹	32	8	8	8	3	2	2	2	4	2	3	2 harpas, 3 instrumentos de percussão	c. 79
1883 e 1889 ¹¹⁰	32	8	8	8	3	2	2	2	4	2	3	2 harpas, timbales, 2 bombos, címbalos	c. 79

⁹⁹ Cf. *Amphion*, 16 de Maio de 1893.

¹⁰⁰ *P-Lan*, Arquivo do Teatro de S. Carlos, *Livro de escrituras*.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *P-Lan*, Cartório 6, Cx. 49, Lv. 261, ff. 121-22, 14 de Dezembro de 1842. Este contrato de adjudicação apenas inclui os nomes tendo a atribuição dos instrumentos sido feita com base nas listas de outras temporadas dos anos 1840.

¹⁰³ Contrato para a orquestra na temporada de 1843-44 (cf. *P-Lan*, Cartório 6, Cx. 49, Lv. 262, ff. 66-67, 4 de Setembro de 1843) e *Revista universal lisbonense*, vol. 2, série 4, 10 Agosto 1843, p. 585. A atribuição dos instrumentos sido feita com base nas listas de outras temporadas dos anos 1840.

¹⁰⁴ *P-Lm*, *Terceira epocha da empresa de Vicente Corradini, no Real Theatro de S. Carlos, vencimentos da orchestra por mez, e dia*.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Reconstruído a partir do artigo de LAMI, *op. cit.*

¹⁰⁷ O contrato de adjudicação para a temporada de 1864-67 mostra que este era exactamente o modelo de orquestra definido pelo Estado (cf. *A chronica dos theatros*, 1 de Setembro de 1863).

¹⁰⁸ *P-Lan*, Ministério do Reino, Mç. 3721, Programa e contrato de adjudicação da empresa do Teatro de S. Carlos para as temporadas de 1876 a 1879. Um outro documento menciona o saxofone mas não há evidências de que ele tenha integrado a orquestra nessa temporada.

¹⁰⁹ *Ibid.*, *Contrato de adjudicação da empresa do Teatro de S. Carlos para as temporadas de 1879 a 1884*.

¹¹⁰ *Ibid.*, *Projectos para adjudicação da empresa do Teatro de S. Carlos, 1883 e 1889 (Janeiro de 1889)*.

Entre 1879 e o início dos anos noventa, os contratos de adjudicação previram grandes aumentos no número de instrumentistas, particularmente na secção das cordas (quadro 3), o que mais uma vez parece ter sido cumprido, se bem que não de uma forma sistemática. Benevides cita aliás os sucessivos cortes do palco, efectuados entre 1879 e 1880, com o pretexto de conseguir acomodar melhor a orquestra.¹¹¹ No entanto, essas modificações, por si só, não eram garantia de qualidade. Em 1890, na carta citada no início deste artigo, Marino Mancinelli constatava que a orquestra devia “ser melhorada em muitas partes” e que essas alterações não podiam ser feitas “de hoje para amanhã”,¹¹² o que nos leva a pensar que apesar de toda a atenção que tanto os músicos como a crítica vinham atribuindo ao papel da orquestra desde a década de 1860, a orquestra do S. Carlos estava ainda longe de atingir os padrões de outros teatros italianos.

A situação financeira crítica que o país atravessou na década de 1890, levou a que o Estado decidisse extinguir, em 1892, o subsídio pago ao Teatro de S. Carlos. Apesar do crescente reconhecimento do papel da orquestra como componente do espectáculo operático, que fica claro ao longo deste artigo, a orquestra sofreria, naturalmente, com esta nova situação. Assim o número de instrumentistas decresceu consideravelmente: em 1895 foram contratados apenas 55 músicos,¹¹³ e os contratos de adjudicação para as temporadas de 1897 a 1902 diziam somente que a orquestra devia ter um mínimo de 54 instrumentistas, o que, na realidade, significava um regresso ao volume instrumental anterior às grandes reformulações da década de sessenta.

Sobre a orquestra do S. João, os dados são muito mais limitados. Conhecem-se duas listas da primeira metade do século, uma de 1837 e a outra muito provavelmente também dos finais dos anos trinta:¹¹⁴ a segunda lista indica um total de 31 instrumentistas, um número muito próximo dos que são mencionados em 1842 (32) e 1849 (30). Em 1857 os efectivos parecem ter aumentado, conhecendo-se uma referência a 42

¹¹¹ Cf. BENEVIDES, *op. cit.*, 1883, p. 377.

¹¹² *P-Ln*, Espólio de Augusto Machado, carta de Marino Mancinelli a Augusto Machado, 28 de Outubro de 1890.

¹¹³ *Amphion*, 1 de Outubro de 1894.

¹¹⁴ A outra, que foi também anotada na capa traseira da parte de *piccolo* da ópera *I Capuletti e i Montecchi* (*ibid.*), está incompleta. O autor escreveu “Bassos” mas não completou os seus nomes nem os dos violoncelistas e percussionistas.

instrumentistas, mas, até ao final do século, o seu número parece ter-se mantido reduzido visto que uma lista publicada na imprensa em 1872 mostra que a orquestra era composta de 35 músicos somente, em 1879 de 32,¹¹⁵ e o contrato de adjudicação para a temporada de 1892-93 pedia só que a orquestra fosse composta de 40 instrumentistas.¹¹⁶ O progressivo aumento de efectivos que se verificou no S. Carlos, a partir dos anos 1860 – e que permitia a adopção de uma sonoridade romântica, essencial para certos obras – parece ter sempre ficado por cumprir no Porto. Esta foi, porém, uma característica comum a muitos teatros de província, nos quais a orquestra reflectiu sempre de forma clara a exiguidade dos meios financeiros.

QUADRO 4 – Distribuição dos instrumentos na orquestra do Teatro de S. João

Datas	VI	Vla	Vc	Cb	Fl	Ob	Cl	Fg	Cor	Tr	Trn	Outros	Total
1837 ¹¹⁷	10	2	[2]	[3]	2	---	2	2	2	2	2	2timb.	[31]
1837/41 ¹¹⁸	10	2	2	3	2	---	2	2	2	2	2	2timb.	[31]
1856-57 ¹¹⁹	[10]	[2]	3	3	2	[2]	2	2	3	[2]	4	[1]	[36]
1857-58 ¹²⁰	[14] ¹²¹	[2]	3	4	2	[2]	2	2	[4]	[2]	4	[1]	42
1872 ¹²²	10	2	3	3	2	2	1	---	4	2	5	1timb.	36
1879 ¹²³	[10]	[2]	[3]	[3]	[2]	---	[2]	[2]	[2]	[2]	[3]	[1timb.]	32

¹¹⁵ Arquivo Distrital do Porto, Arquivo do Governo Civil, Mç. 3090, Teatro de S. João, Companhia Lírica de 1879, 25 de Junho de 1879.

¹¹⁶ *Amphion*, 16 de Dezembro de 1892.

¹¹⁷ *P-Ln*, Fundo do Teatro Nacional de S. Carlos, *Chiara di Rosenberg*, parte de trompa.

¹¹⁸ *Ibid.*, *I Capuletti e i Montecchi*, *piccolo*, contracapa. Esta lista está incompleta. O autor escreveu “Bassos” mas não completou os seus nomes nem os dos violoncelistas e percussionistas.

¹¹⁹ *O Braz Tisana*, 9 de Novembro de 1857. As alterações da orquestra foram no início dessa temporada bem sucedidas. Os problemas começaram a seguir, principalmente por causa do primeiro violoncelo que tinha vindo de Espanha (cf. *O Braz Tisana*, 21 de Novembro de 1857).

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ 16 era o número total de violinos e violas (cf. *Ibid.*).

¹²² *O primeiro de Janeiro*, 4 de Dezembro de 1872.

¹²³ Arquivo Distrital do Porto, Mç 3090, Teatro de S. João, Companhia Lírica de 1879, 25 de Junho de 1879 [Carta enviada ao Governador Civil juntamente com os recibos dos pagamentos dos 32 músicos que compunham a orquestra do Teatro de S. João].

Pelo que se refere aos instrumentos utilizados, quando comparados com os de outros teatros de ópera europeus, a orquestra do S. Carlos não mostra nenhuma diferença significativa excepto entre os anos trinta e sessenta, pelo uso do oficleide como o baixo da família dos metais, o que a torna desse ponto de vista mais semelhante às orquestras dos teatros franceses ou ingleses do que às dos teatros italianos, onde até muito tarde esta função era cumprida pelo *cimbasso*. De facto os modelos orquestrais franceses parecem ter tido alguma influência em Portugal, uma vez que em 1855 a disposição da orquestra proposta por Fétis no seu *Manuel des compositeurs, directeurs de musique, chefs d'orchestre et de musique militaire*¹²⁴ era considerada como sendo a mais adequada.¹²⁵ Pelo que diz respeito aos sopros, tanto os seus números totais como a sua distribuição podem ser considerados dentro dos padrões. Sabemos, no entanto, que a harpa só foi incluída pela primeira vez em 1835, no momento em que chegou a Portugal o milanês Gaetano Fontana, exilado por motivos políticos, que ocupou esta vaga por muitos anos.¹²⁶ Apesar de Fontana e o seu filho Galeazzo se terem dedicado também ao ensino – sobretudo de elementos do sexo feminino –¹²⁷ a presença de outros harpistas na orquestra do S. Carlos só volta a estar documentada já dos primeiros anos do século XX, através da presença de instrumentistas italianas, o que é sintomático de como, em Portugal, a profissão de músico de orquestra continuava a estar vedada às mulheres.¹²⁸

Do mesmo modo que sucedia em Lisboa, pelas listas acima citadas podemos notar que a orquestra do S. João tinha uma secção de cordas muito pequena, particularmente no caso dos violinos, e o número de contrabaixos era maior do que o dos violoncelos, à maneira italiana. Nas temporadas de 1857-58 e 1858-59, quando Arroyo organizou a orquestra, as muitas críticas referiam que, na mira de obter lucro, este havia sacrificado ainda mais os naipes das cordas, contratando, em contrapartida, grande parte dos músicos militares da cidade, todos eles instrumentistas de sopro e, em certos casos, seus subalternos como dirigente da banda da Guarda Municipal.¹²⁹

¹²⁴ Paris, 1837.

¹²⁵ LAMI, *op. cit.*, pp. 27-28.

¹²⁶ Cf. VIEIRA, *op. cit.*, vol. 1, pp. 423-24.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Tratava-se de Lina Caruffi em 1902 e Ines Maselli em 1907 (cf. *P-Ln*, Fundo do Teatro de S. Carlos, *Le prophète*, Harpa).

¹²⁹ Cf. *O periodico dos pobres no Porto*, 29 de Outubro de 1857 e 24 de Novembro de 1858.

Encontramos aqui uma das características centrais das orquestras dos teatros de ópera portugueses, que perdurou até ao final do século XIX: a presença de músicos militares o que, em certos casos, complicava a vida do dia a dia, pois as obrigações castrenses obrigavam estes músicos a ausências frequentes.¹³⁰

Porém, o naipe mais deficiente era, sem dúvida, o das madeiras. Em 1858, louvava-se a presença como segundo flauta ou flautim de João Emílio Arroyo, já que este lugar havia sido anteriormente ocupado, por um principiante vindo da banda da Guarda Municipal.¹³¹ Na década de trinta, faltavam os oboés, como se pode observar nas listas citadas. E vinte anos mais tarde havia um só oboé na orquestra, estante ocupada por Soller, um músico que habitualmente tocava vários instrumentos mas não este.¹³² Na temporada de 1857, referia-se também as deficiências do naipe dos clarinetes, já que depois da morte de Joaquim Morelli (ocorrida em data que não conseguimos averiguar) não tinha sido possível escutar uma bonita sonoridade.¹³³ Nesse período, havia também problemas com o segundo fagote, distribuído a um músico do Regimento nº 6 que, segundo o jornal *Braz Tisana*, tocava quatro instrumentos, todos eles mal.¹³⁴ A crítica a *Lebrea* de Halevy, em 1874, espelhava exemplarmente as situações referidas:

A substituição de uns instrumentos por outros destrói os efeitos magníficos imaginados pelo autor; e é o que sucedeu na Hebreia substituindo um dos dois cornes-ingleses por um clarinete, e um dos dois fagotes por um saxofone baixo, etc.. As rebeças são tão poucas e tão débeis, que, se não fosse a do snr. Nicolau Ribas, a sonoridade deste instrumento desapareceria completamente dos tutti. Em quanto à execução é sofrível, e o defeito mais notável é a desigualdade de afinação nas trompas e clarinetes, e o trémulo pouco artístico do corne-inglês, no ritornello do quarto acto, trecho que deveria ser executado por dois instrumentos iguais [...].¹³⁵

¹³⁰ Cf. João Carlos de Lima SOARES, *O Teatro de S. João e a imprensa periódica portuense nas décadas de 1870 a 1890*, Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2004 (policopiado), p. 86.

¹³¹ *O Braz Tisana*, 5 de Janeiro de 1858. Sobre João Emílio Arroyo, irmão mais novo de José Francisco, ver VIEIRA, op. cit., vol. 1, p. 57.

¹³² *O Braz Tisana*, 19 Janeiro de 1859. Não foi possível saber de qual dos membros desta família se tratava. Mas, segundo Vieira, o único que residia no Porto era o pianista António Soller (cf. VIEIRA, op. cit., vol. 2, p. 339).

¹³³ *O Braz Tisana*, 9 de Novembro de 1857.

¹³⁴ *O Braz Tisana*, 12 de Outubro de 1858.

¹³⁵ *Aginalda de Eutherpe*, 15 de Novembro de 1874 cit in. J. C. de Lima SOARES, op. cit., p. 85.

O fenómeno da circulação de músicos entre os diferentes naipes da orquestra, que existia também em Lisboa, parece ter sido aqui levado às últimas consequências quer por motivos financeiros quer pela reduzida escolha que a cidade oferecia.

Quanto à harpa, as listas da orquestra nunca referem este instrumento, e em 1845 a parte que lhe é dedicada em certas óperas era tocada ao piano.¹³⁶ Em 1859, a propósito de uma récita de *La favorita*, *O Braz Tisana* fazia referência à “supressão da harpa, ou pelo menos do piano ou manicórdio, o qual foi substituído sómente pela orchestra, a arbítrio da empreza, que faz o que quer.”,¹³⁷ confirmando que este instrumento era, normalmente, substituído pelo piano ou, eventualmente, por um velho clavicórdio. Todavia, poucos anos mais tarde, em 1863, temos notícia de um benefício da harpista Colombini, naquela que é primeira referência à presença de uma mulher na orquestra de um teatro de ópera em Portugal.¹³⁸ É muito provável, no entanto, que se tenha tratado de uma contratação pontual, pois as listas mais tardias da orquestra do Teatro de S. João não mencionam este instrumento. Contudo, o facto de haver testemunhos da existência de vários harpistas na cidade não exclui a hipótese de, ao longo da segunda metade do século, terem continuado a ser feitas outras contratações esporádicas.

Porém, os instrumentos que requeriam um menor nível de especialização, eram sem dúvida os de percussão. Em Lisboa em 1838-39 eram percussionistas da orquestra João Baptista Greno, que desempenhava também funções de copista,¹³⁹ e Duarte de Sousa Mascarenhas que depois passou a pertencer ao naipe das violas. No Porto, em 1859, a propósito da estreia de *L'assedio di Arlem* de Verdi, a versão censurada de *La battaglia di Legnano*, numa orquestração pirata, um crítico aponta uma situação em tudo semelhante à que se passava no S. Carlos. Ao fazer eco do mal-estar do público, que se queixava do “destemperado estampido dos instrumentos de vento e dos tambores” explicava ser para ele “incomprehensível como o bombista (João Lopes), sendo inteligente, e tendo servido de ponto em scena, toque tão brutalmente”.¹⁴⁰ E algum tempo depois, escrevendo sobre uma récita de

¹³⁶ Cf. *O periodico dos pobres no Porto*, 29 de Maio de 1845, sobre a *Saffo* de Pacini.

¹³⁷ *O Braz Tisana*, 8 de Novembro de 1858.

¹³⁸ *O Braz Tisana*, 7 de Janeiro de 1863.

¹³⁹ Cf. CYMBRON, *op. cit.*, 1998, p. 269.

¹⁴⁰ *O Braz Tisana*, 8 Janeiro de 1859.

La favorita, manifestava-se agradado por não se terem ouvido “as pancadas seccas e horripilantes, com que o interessante bombo da orchestra, pertencente á guarda municipal, ou de seu motu próprio ou de ordem superior, aturdiu os expectadores nos Lombardos...”¹⁴¹

Apesar dos montantes gastos com a sua manutenção terem sido ao longo do século muito inferiores aos que eram destinados ao pagamento dos cantores, as orquestras dos teatros de ópera portugueses afirmaram-se como instituições com uma individualidade própria. Esta característica sente-se, todavia, muito mais no S. Carlos, no qual, a partir da década de 1840, a orquestra assumiu um desenho altamente organizado e protecctionista para os seus membros, o qual é considerado por Francesco Esposito como um dos grandes inibidores da liberalização da vida musical lisboeta. Era provavelmente o agrupamento musical melhor organizado da cidade, com forte capacidade reivindicativa. No Porto, a orquestra nunca conseguiu assumir um estatuto coeso e relevante. Este facto, sendo comum nos teatros de província, deriva em grande parte da falta de apoio governamental de que o S. João gozava: a instabilidade financeira em que os empresários trabalhavam não possibilitava aos músicos reivindicarem qualquer tipo de privilégios, contentando-se, provavelmente, em manter os respectivos lugares quando as temporadas duravam a totalidade dos meses previstos, sem serem interrompidas por uma declaração de falência. A partir da década de 1870 estes empregos não parecem sequer ter sido atractivos para os mais destacados músicos da cidade, que tocam na orquestra apenas pontualmente.

Quando considerado individualmente, o lugar de músico de orquestra não foi visto pelos instrumentistas, em especial pelos membros da orquestra do S. Carlos, como portador de um *status* social interessante. Muito mais curioso é o facto de ser na orquestra do teatro do

¹⁴¹ *O Braz Tisana*, 8 de Novembro de 1858. O mesmo jornal, em 23 de Outubro e 1858, a propósito de *I Lombardi*, cita também o bombo da banda que tocava no “proscénio, o qual parece estar alli a executar em fôrma de José Pereira, como nas romarias das aldeas – e por isso deve ser substituído, embora na guarda municipal seja considerado uma joia.” A banda tinha ainda problemas de tempo. O artigo refere que foi necessário que Dubini deixasse a orquestra para no 4º acto para com “um malho, a fazer executar a tempo – e ainda assim não encarreirou!”

Porto que se verificam os maiores saltos sociais, com as famílias Ribas e Arroyo: entre os anos de 1820 e 1870 estes passaram da condição de músicos de orquestra estrangeiros, em busca de uma vida mais estável, à de membros da alta burguesia da cidade, no primeiro caso, e da elite intelectual e política do país, no segundo. Essa situação é elucidativa de como na sociedade portuense a mobilidade social parece ter sido mais fácil mas, sobretudo mostra até que ponto, o ambiente proteccionista criado em Lisboa pelo Montepio Filarmónico e pela Associação Música 24 de Junho, foram também inibidores dessa mobilidade. Todavia, e embora não tão rápidas nem espectaculares, há também que ter alguns processos de ascensão social interessantes, entre os membros da orquestra do S. Carlos, como os casos da descendência de Vicente Tito Mazoni ou de Santos Pinto.

Até ao início da década de 1860, quando em Lisboa começa de facto a surgir uma sensibilidade sinfónica, não se verificam grandes modificações na orquestra do S. Carlos. Mesmo a partir daí o motor das grandes mudanças foi sempre o Estado, que, enquanto entidade financiadora, se achava no direito de exigir um conjunto de quesitos que estavam também a ser implementados noutros teatros europeus.¹⁴² Os empresários e os críticos parecem ter aderido rapidamente. No S. João a ausência de apoio do governo teve como resultado a introdução de muito menos modificações na orquestra ao longo do século e os seus efectivos mantiveram-se sempre muito incompletos, fazendo com que o recurso a reforços temporários devesse ter sido frequente durante todo o século XIX. A dependência da orquestra do S. Carlos em relação ao Estado sente-se, porém, particularmente, no final do século quando perante a crise económica e financeira o subsídio desapareceu.¹⁴³ A orquestra regrediu para um número de instrumentistas não muito diferente daquele que possuía na década de trinta. A busca de uma vasta massa sonora, de uma sonoridade romântica à imagem do que também acontecia nos grandes teatros europeus, não passara afinal de uma miragem passageira.

¹⁴² Franco Piperno e António Rostagno mostram no seu artigo dedicado às orquestras dos teatros de ópera italianos como só no início dos anos 1870 começou a surgir em Itália a preocupação em criar modelos orquestrais *standard* (cf. “The orchestra in nineteenth-century Italian opera houses”, in *op. cit.*, vol. 1, p. 42).

¹⁴³ No S. João, apesar de haver um decréscimo do número de músicos na década de 1870, a quebra não é tão abrupta como a que se verifica na orquestra do S. Carlos em 1895, quando houve uma redução de 34 instrumentistas.

**“Algumas modinhas de bom gosto, e duetos Italianos para Meninas”:
a música e a educação de uma família açoriana do início do século XIX¹**

Há alguns anos atrás tive conhecimento da existência em Ponta Delgada de uma pequena colecção de partituras na posse de particulares. Tendo-me sido facultada a sua consulta, verifiquei que se tratava de um conjunto de manuscritos e impressos que podiam *grossa modo* ser datados da primeira metade do século XIX, e que as peças nele contidas tinham sido na sua maioria escritas para piano ou para uma ou duas vozes com acompanhamento instrumental, o que apontava para um contexto de prática musical doméstica. Além disso, algumas das espécies possuíam assinaturas ou dedicatórias, sendo que, na maior parte dos casos, os nomes referidos eram os de Maria Luísa, Maria Jacinta e Maria Ângela de Vasconcelos, que foi possível identificar como as três filhas de António José de Vasconcelos, um comerciante residente em S. Miguel na primeira metade de oitocentos. Estava assim na presença de um espólio que parecia reflectir a vida musical de uma família açoriana há quase duzentos anos.

Em Portugal é raro terem-se conservado até aos nossos dias acervos relacionados com a prática musical doméstica,² pelo que o estudo deste espólio ultrapassa a mera curiosidade histórica local para assumir os contornos de um *case study* de interesse mais abrangente. Porém, a variedade das espécies contidas num fundo deste tipo – coleccionadas de forma relativamente aleatória e durante um período indeterminado – levanta uma série de questões cujas respostas nem sempre são fáceis de obter. Para além das características genéricas já enunciadas, em que consistia,

¹ Artigo publicado originalmente em *Arquipélago-história, Revista da Universidade dos Açores*, vol. 13, 2ª série (2009), pp. 87-118. Este artigo não teria sido possível sem a ajuda de um grupo de familiares, colegas e amigos. Por isso aqui deixo os meus agradecimentos a Rui Freitas da Silva, Manuel Carlos de Brito, António Jorge Marques, Rui Magno Pinto, José Nelson Cordeniz e Isabel Soares de Albergaria.

² O caso mais importante é o do Fundo do Conde de Redondo (actualmente na Biblioteca Nacional de Portugal) mas que abrange um intervalo cronológico muito amplo. Além disso, em virtude da protecção que esta família exerceu continuamente junto de muitos músicos portugueses e da ligação de vários dos seus membros a instituições profissionais, não reflecte exclusivamente a típica prática musical doméstica.

de facto, este repertório? De que modo chegara a S. Miguel? Teria sido coleccionado ao longo de uma ou mais gerações? Que graus de dificuldade técnica requeria? Estaria apenas relacionado com a prática musical doméstica? Era este um repertório contemporâneo dos seus proprietários ou, pelo contrário, seria anacrónico, confirmando a ideia pré-concebida de que a recepção cultural nas periferias ocorre com um desfasamento cronológico? Reflectia o gosto musical português da época ou aproximava-se mais do dos grandes centros culturais europeus, alguns dos quais, como Londres, tinham relações comerciais privilegiadas com S. Miguel?

Os dois primeiros passos foram o de inventariar o espólio e tentar estabelecer um quadro genealógico da família Vasconcelos, com a datação precisa dos coleccionadores. A pesquisa – realizada principalmente na Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada e no arquivo familiar, nomeadamente através da leitura dos volumes do copiador de correspondência de António José de Vasconcelos que chegaram até nós – revelou-se particularmente interessante, fornecendo-nos, além dos dados biográficos mais óbvios, um conjunto de informações fundamentais para a reconstituição do círculo familiar e social dos Vasconcelos, de relevante significado para a compreensão do papel da música na sua vida.

A família Vasconcelos e o seu círculo de relações

Os Vasconcelos não eram originários de S. Miguel, tendo-se António José fixado nesta ilha no início de 1801, depois de se ter tornado subconcessionário do Contrato do Tabaco.³ Nascido em Angra, a 22 de Fevereiro de 1766,⁴ Vasconcelos exercera actividade como comerciante no Funchal, pelo menos a partir da última década do século

³ Espólio da Família Vasconcelos (daqui em diante EFV), “Cópia das Cartas do Contrato”, carta de 21 de Março de 1801 na qual se explica que Vasconcelos tinha tomado posse do contrato no início do ano e que era administrador do tabaco, rapé e sabão. No Almanaque de 1800 que refere os 12 maiores comerciantes da cidade, a administração do Contrato do Tabaco é ainda atribuída a Joaquim da Costa Barradas (cf. Francisco Maria SUPICO, *Escavações*, vol. 2, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1995, p. 475).

⁴ Filho de pais terceirenses: António José de Vasconcelos, natural da Freguesia de S. Bartolomeu do lugar dos Regatos, e Jacinta Caetana da Anunciada, natural da Freguesia de S. Mateus da Calheta, ilha Terceira. Teve como padrinhos o Padre Vigário António Borges da Silva e a sua ama Tinélia [sic] Maria (cf. Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Angra do Heroísmo, Baptismos – S. Pedro, Lv. 11, f. 137f.).

XVIII, tendo, em 1798, casado nessa mesma cidade, em casa do morgado Agostinho José d'Ornelas Esmeraldo e Vasconcelos, com Maria Coleta de Meneses Calhau.⁵ Este casamento indica uma proximidade com a nobreza local, com a qual a noiva tinha ligações por parte de sua mãe, e é possível que o estatuto social de António José nessa data não resultasse exclusivamente da sua actividade como comerciante mas tivesse já sido, pelo menos em parte, herdado da sua família terceirense.⁶ Apesar dos elementos constantes do seu registo de baptismo não permitirem avaliar com clareza a posição social dos seus pais, na sua correspondência vislumbram-se traços de um certo *status*, nomeadamente a referência aos bens do pai, incluindo várias propriedades e o pagamento de mesadas a algumas das suas irmãs,⁷ bem como a sua amizade com Henrique Teixeira de Sampaio, o futuro Conde da Póvoa.⁸

As cartas comerciais expedidas do Funchal abrangem datas que vão de 1793 a 1800 e mostram-nos que, nesse período, a actividade de Vasconcelos estava essencialmente centrada no comércio de vinhos (que exportava para a Baía e para a América do Norte), fazendas e ainda, em menor escala, outros géneros.⁹ À boa maneira dos outros comerciantes

⁵ Filha do licenciado João Joaquim Curado Calhau e de sua mulher Luísa Micaela de Meneses e Vasconcelos, Maria Coleta nasceu na freguesia da Sé no Funchal a 6 de Março de 1782 tendo como padrinho o Governador e Capitão General da Ilha, D. Diogo Pereira Forjaz (cf. Arquivo Regional da Madeira, daqui em diante ARM, Baptismos – Sé (1775-1783), Nº 192-193, f. 276). Casou aos 16 anos com António José tendo ele o dobro da sua idade (cf. ARM, Sé – Casamentos, Lv. 62, p. 134).

⁶ Apesar de tudo, olhando para os respectivos registos de nascimento, é muito evidente a diferença de estatuto social entre António José e sua mulher. Além de ter sido apadrinhada pelo governador da ilha, já os pais de Maria Coleta haviam casado em 1773 na capela privada do bispo D. Gaspar Afonso da Costa Brandão, e o irmão da noiva, que levou a sua procuração, ostentava o título de capitão, sinais inequívocos de que pertenciam à nobreza local (cf. ARM, Sé – Casamentos, Lv. 61, f. 3).

⁷ EFV, “Copiador para o anno/de/1804 – Principiam as cartas neste Caderno em 19 de Julho/de 1804, e findão em 13 de Março de 1805”. Carta a António Graham de 19 de Dezembro de 1804 que trata essencialmente da compra e venda de bens no Faial e no Pico, alguns deles do pai.

⁸ EFV, [Copiador de 24 de Novembro de 1801 a 22 de Março de 1803], carta de 24 de Janeiro de 1803 para António Teixeira de Sampaio na qual refere a amizade particular que tem com o irmão mais novo deste, Henrique, o futuro Conde da Póvoa, ambos filhos de um fidalgo da Casa Real e comerciante de grosso trato que se havia fixado em Angra (cf. *Nobreza de Portugal*, vol. 3, Lisboa, Editorial Enciclopédia, 1961, pp. 173-174).

⁹ EFV, “1793/ Copiador”, “1799/ Lembrança do dinheiro e líquidos das fazendas que tenho recebido de Cibraes e Companhia/ e sahida do mesmo/ Vasconcellos” e “Requeira competentemente. Funchal/8 de Novembro de 1800”, neste último documento diz-se que era “rendeiro do contrato da imposição dos [vinhos des]ta cidade”.

da sua época, António José possuía uma rede de apoio noutras localidades, nomeadamente na ilha Terceira, onde um irmão seu, Vitorino José, o representava e zelava pelos seus interesses,¹⁰ bem como no Faial onde residia o primo António Graham.¹¹

Porém, à data do nascimento da primeira filha, em Maio de 1801, a família encontrava-se já instalada na freguesia da Matriz de Ponta Delgada, provavelmente na casa da Rua da Misericórdia que havia sido residência do anterior concessionário do Contrato do Tabaco,¹² e que seria depois a morada familiar dos Vasconcelos. Dessa data até 1808 – período durante o qual nasceram os filhos Maria Luísa, António (que morreu criança), Maria Jacinta e Maria Ângela – as relações sociais que se podem descortinar através dos respectivos registos de nascimento (considerando não só os padrinhos mas também aqueles que foram seus procuradores) mostram que os Vasconcelos se encontravam muito próximos do grupo dos grandes comerciantes da praça da cidade e, através destes, de alguns altos funcionários da hierarquia eclesiástica e pública. Esta situação é particularmente evidente no caso de dois membros da família Carvalho – os irmãos Francisco Caetano e Dâmaso José, este último ouvidor eclesiástico¹³ – que foram procuradores dos padrinhos de António¹⁴ e Maria Luísa respectivamente.¹⁵ No mesmo

¹⁰ Cf. EFV, “1793/ Copiador” e “1796/Copiador” entre outros.

¹¹ EFV, [Copiador de 24 de Novembro de 1801 a 22 de Março de 1803], carta de 10 de Maio de 1802, a António Graham, filho de Alexandre que havia sido Cônsul Geral de Inglaterra, a quem chama “Primo do Coração”. Envia-lhe a patente de vice-cônsul de Espanha, que conseguira para ele próprio, e designa-o seu procurador no Faial.

¹² Das notas relativas às moradas de Thomas Hickling e George Kent depreende-se que a residência do Estanqueiro ficava na mesma rua (cf. Henrique de Aguiar OLIVEIRA RODRIGUES (ed.), “Diário de Catherine Green Hickling 1786-1789”, *Insulana*, vol. 49 (1993), p. 118).

¹³ Os irmãos Carvalho constituíam um dos núcleos mais poderosos dentro do grupo dos grandes comerciantes de Ponta Delgada, estando na origem de uma das maiores fortunas micaelenses do século XIX: Jacinto Inácio Rodrigues da Silveira, 1º Barão de Fonte Bela, que foi herdeiro de Francisco Caetano. A sua influência fazia-se também sentir ao nível da oligarquia eclesiástica, dada a carreira de Dâmaso José de Carvalho (1745-1807) que assumiu respectivamente os cargos de ouvidor eclesiástico (1775), capelão-mor da Santa Casa de Misericórdia (1778), e beneficiado da Matriz (1790) (cf. José Damião RODRIGUES, *São Miguel no século XVIII: casa, elites e poder*, vol.1, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 2003, pp. 537-8).

¹⁴ Cf. Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada (daqui em diante BPARPD), Matriz – Baptismos, Lv. 27 (1801-1803), f. 82f. A madrinha de António era Ana Rosa, mulher de Francisco Caetano de Carvalho, o qual a representou por procuração.

¹⁵ Cf. BPARPD, Matriz – Baptismos, Lv. 27 (1801-1803), f. 19v.

grupo podemos incluir o major Bento Sodré Pereira, um dos principais negociantes da cidade em finais do século XVIII e princípios do XIX,¹⁶ que representou a madrinha de Maria Jacinta ou José da Silva Loureiro, mencionado entre os doze maiores de Ponta Delgada num documento de 1808, procurador do padrinho de Maria Ângela,¹⁷ e ainda dos irmãos do próprio casal, Vitorino José¹⁸ e Luís Ricardo Curato.¹⁹

Desde que se ligara ao Contrato do Tabaco, António José de Vasconcelos correspondia-se por motivos profissionais com a elite dos grandes negociantes da praça de Lisboa estabelecida no período pombalino, detentora da exploração dos mais lucrativos monopólios comerciais e também, na sua maioria, financiadora entre 1792-93 da construção do Teatro de S. Carlos: o 1º Barão de Quintela, Anselmo José da Cruz Sobral e Jacinto Fernandes Bandeira, bem como com outros comerciantes de trato mais reduzido mas igualmente ligados ao Contrato, entre eles o italiano Francesco Antonio Lodi, que havia sido empresário do Teatro da Rua dos Condes e depois, a partir de 1793, do Teatro de S. Carlos.²⁰ Porém, se inicialmente essa correspondência era

¹⁶ O seu nome consta da lista dos principais negociantes em 1800 e era ainda vivo em 1841, tendo sido um dos fundadores da Associação Comercial de Ponta Delgada (Supico, *op. cit.*, p. 475). Segundo RODRIGUES, foi grande rival de Nicolau Maria Raposo e do filho deste (cf., *op. cit.*, vol.1, pp. 152 e 387).

¹⁷ Cf. BPARPD, Matriz – Baptismos, Lv. 29 (1807-1813), f. 35v, 15 de Setembro de 1808 e Supico, *op. cit.*, vol. 2, pp. 414 e 475.

¹⁸ Cf. registo de nascimento de Maria Jacinta de Vasconcelos em 1805 (Cf. BPARPD, Matriz – Baptismos, Lv. 28 (1804-07), f. 48f) e de António José Jr. em 1810 (cf. Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada, Matriz – Baptismos, Lv. 29 (1807-1813), f. 107f). Ainda foi padrinho de casamento da sobrinha Maria Jacinta em 1821 (cf. BPARPD, Matriz – Casamentos, Lv. 12 (1816-1829), f. 70v.).

¹⁹ Cf. BPARPD, Matriz – Baptismos, Lv. 29 (1807-1813), f. 35v. Supico diz que tinha vindo para S. Miguel com António José e que já velho ainda vivia na ilha, retirado dos negócios, sob a protecção do cunhado (cf. *op. cit.*, vol. 2, p. 479).

²⁰ Natural de Bolonha, Francesco Antonio Lodi veio para Portugal acompanhado por alguns irmãos seus (cf. Igreja do Loreto – Baptismos 1797-1817, ff. 50 e 213). Em Portugal, tornou-se detentor de uma fortuna mediana que lhe permitia ostentar um certo nível de vida: era dono de uma quinta em Benfica, à Cruz da Pedra (cf. Jorge PEDREIRA, *Os homens de negócio de Pombal ao Vintismo* (1755-1822), Tese de Doutoramento, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1996 (policopiado), p. 312). À data da sua morte a sua fortuna valia cerca de 101.000\$000 réis, o que, segundo PEDREIRA, o colocava ao nível dos comerciantes médios (*ibid.*, p. 270 e 311). Casado com uma portuguesa, Lodi daria origem a um núcleo familiar que na geração seguinte assumiria uma importância fulcral na vida musical e operática de Lisboa (cf. Luísa CYMBRON, *A Ópera em Portugal (1834-1854): o sistema produtivo e o repertório nos teatros de S. Carlos e de S. João*, Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998 (policopiado), pp. 57 e ss.).

meramente formal, com o andar dos anos os laços de amizade parecem ir-se sedimentando, mesmo quando se continuam a manter as devidas distâncias. A Lodi – cujo *status* era mais próximo do seu – Vasconcelos trata-o, em 1803, por “Meu bom amigo do coração” e, cerca de dez anos mais tarde, considera-o o “meu Raro Amigo a quem amo como um segundo Pai”.²¹ Com o Barão de Quintela, Vasconcelos mantém uma relação de subalternidade: em 1812, desejando-lhe as melhoras, explica que espera “que os protegido[s] de V. S. tenham sempre a honra de receber as Suas Ordens, em cujo número espero sempre merecer-lhe o ser contemplado.”²² A escolha de Joaquim Pedro Quintela para padrinho do filho,²³ apesar de se enquadrar na típica relação de protecção existente entre um patrão e o seu subconcessionário, entre os grandes negociantes da praça de Lisboa e os seus congéneres das ilhas, aponta no sentido de um estreitamento das relações de Vasconcelos fora dos arquipélagos dos Açores e da Madeira e a ambição de um relacionamento mais íntimo com a elite dos homens de negócios da capital.²⁴

Esta pretensão é complementada de forma muito mais próxima pela escolha de Maria José do Carmo de Mendonça e Valadares de Matos e Góis para madrinha. Tratava-se da mulher de José Pedro Caupers, um fidalgo da Casa Real de ascendência austríaca, que ocupou cargos, tanto nas cortes de D. Maria I como de D. João VI, mas que se encontrava também ligado ao mundo dos negócios, tendo sido representante no Rio de Janeiro de vários comerciantes dos Açores, nomeadamente de Nicolau Maria Raposo de Amaral.²⁵ A sua permanência em Ponta Delgada, em 1810,²⁶ constituiu uma etapa da viagem que o levou ao Rio de Janeiro, para se juntar à família real, mas deve-se também a questões de ordem comercial, como prova a sua correspondência com Vasconcelos durante os anos em que residiu no Brasil. Para António José esta amizade

²¹ EFV, “1814 N° 20/Março/Copiador”, carta de 20 de Junho de 1814.

²² EFV, [Copiador de 10 de Março de 1812 a 18 de Agosto de 1812], carta de 10 de Março de 1812.

²³ Cf. BPARPD, Matriz – Baptismos, Lv. 29 (1807-1813), f. 107f, 17 de Setembro de 1810.

²⁴ O monopólio de algumas actividades comerciais nos Açores estava, desde meados do século XVIII, ligado ao grupo dos grandes comerciantes da praça de Lisboa, como Inácio Pedro Quintela, tio de Joaquim Pedro (cf. RODRIGUES, *op. cit.*, vol. 1, pp. 208 e Margarida Vaz do Rego MACHADO, *Uma fortuna do Antigo Regime: a casa comercial de Nicolau Maria Raposo de Amaral*, Cascais, Patrimónia, 2006, p. 45 e ss.).

²⁵ MACHADO, *op. cit.*, p. 139.

²⁶ Cf. BPARPD, Matriz – Baptismos, Lv. 29 (1807-1813), f. 107f.

parece ser a porta de entrada no círculo das famílias patricias de S. Miguel: aquando da partida de Caupers para o Brasil, em 1811, seguia com ele José Inácio Machado de Faria e Maia, o herdeiro de uma das principais casas senhoriais de Ponta Delgada, que viria a casar no Rio, aparentemente contra a vontade da família, com uma das filhas de Caupers, Maria José,²⁷ e mais tarde casaria ainda com outra, Mariana Isabel. Por seu lado, a mais velha das irmãs Caupers, Maria Teresa, tornar-se-ia mulher de um seu primo em primeiro grau, Cipriano de Sousa Machado Canavarro, reforçando assim a relação de parentesco com a família Canavarro, também ela com foro de fidalguia. Seria precisamente uma filha deste casal, que levaria António José de Vasconcelos Jr. a casar-se quando já se abeirava dos sessenta anos, sedimentando assim através de laços de sangue uma aproximação entre duas famílias que tinha uma origem comercial que datava da época do seu baptismo.

Os casamentos das filhas de Vasconcelos reflectem de forma exemplar os diferentes pólos em que as relações da família se foram definindo: se Maria Jacinta contraiu matrimónio aos dezasseis anos com o herdeiro de uma das mais velhas linhagens de Santa Maria, o morgado Laureano Francisco da Câmara Falcão,²⁸ Maria Ângela só casou tarde, aos trinta e dois anos, com António Maria Eduardo Fuschini,²⁹ um músico de Lisboa descendente de um pintor italiano que viera para Portugal a convite do Marquês de Pombal para participar na montagem de várias fábricas de cerâmica.³⁰ Quanto a Maria Luísa, morreria solteira, em 1865,³¹ tendo

²⁷ Sobre a estadia de Caupers nos Açores ver Francisco de Athayde Machado de FARIA E MAIA, *Um deportado da Amazonas: monografia histórica, época liberal nos Açores (1810-34)*, Ponta Delgada, 2/1931, pp. 63 e ss..

²⁸ Cf. BPARPD, Matriz – Casamentos, Lv. 12 (1816-1829), f. 70v, 6 de Julho de 1821. A família Câmara Falcão de Santa Maria possuía relações comerciais com Vasconcelos. É possível encontrar correspondência com pelo menos duas gerações: o velho morgado Laureano Francisco (n. 1746), a quem Vasconcelos servia de intermediário na cobrança de rendas de um morgadio que a família possuía na Ilha da Madeira (carta de 4 de Novembro de 1810), e o filho deste, o sargento-mór Manuel José da Câmara (n. 1772) (carta de 12 de Junho de 1811). Com este último as relações parecem ter início a propósito do comércio do sal, mas, progressivamente, vão-se tornando mais familiares, ao ponto de Vasconcelos se permitir dar conselhos sobre como ele se devia comportar e, finalmente, ocupar-se da educação do filho.

²⁹ Cf. BPARPD, Matriz – Casamentos, Lv. 13 (1829-1841), f. 209f.

³⁰ A atestar a proximidade de António Maria Fuschini com a corte está o facto de o registo do seu casamento referir que tinha sido baptizado na Capela Real de Nossa Senhora da Ajuda (Cf. BPARPD, Matriz – Casamentos, Lv. 13 (1829-1841), f. 209f.).

³¹ Cf. SUPICO, *op. cit.*, vol. 2, p. 718.

permanecido na casa paterna. Se o caso de Maria Jacinta significa uma aproximação à nobreza, na sequência do que António José havia iniciado na Madeira cerca de um quarto de século antes,³² o de Maria Ângela mostra o reforço das ligações para fora do arquipélago, nomeadamente com gente que, de forma directa ou indirecta, gravitava na esfera da corte.

Porém, se António José Jr. morreu centenário, vários outros membros da família tiveram uma vida curta. A primeira metade da década de quarenta foi aliás particularmente sombria para a família Vasconcelos: além de Maria Ângela que morreu de parto em 1841,³³ o pai e uma filha de Maria Jacinta³⁴ morreriam em 1844 e esta última em 1845.³⁵ Tendo em conta que, aquando do seu falecimento, António José era já viúvo, constatamos que o núcleo familiar que se formara na primeira década do século estava reduzido aos irmãos Maria Luísa e António José Jr., ambos solteiros. No entanto, o testamento de António José de Vasconcelos, ditado e selado no ano da sua morte, em 1844, dá-nos a prova definitiva da integração da família no patriciado urbano micalense, pois entre as testemunhas do acto contavam-se três membros da família Faria e Maia, inclusive o próprio morgado José Inácio, José de Sousa Canavarro, genro deste, e o morgado António Cymbron Borges de Sousa.³⁶

³² A integração de António José de Vasconcelos no grupo da nobreza será ainda complementada pela obtenção em 1823 do Hábito de Cristo, sendo dispensado de todas as provas (*P-Lan*, Habilitações à Ordem de Cristo, Letra A, Mç. 40, Doc. 101). Em 1824 e 1825 foram respectivamente admitidos, através de processo idêntico, José Inácio Machado de Faria e Maia (Letra J, Mç. 72, nº 125) e Laureano Francisco da Câmara Falcão (Letra L, Mç. 13, nº1). A proximidade destes três processos é indicativa da intimidade e da coincidência de estratégias existente entre Vasconcelos, o seu genro e o morgado José Inácio. Esta situação é também elucidativa das mudanças que se tinham dado na passagem do séc. XVIII para XIX: antes era difícil a nobilitação sem o abandono da actividade comercial, agora pelo contrário, já essa actividade não era impeditiva (cf. PEDREIRA, *op. cit.*, pp. 142-43).

³³ BPARPD, Matriz – Óbitos, Lv. 11 (1821-1846), f. 244f., 20. Maria Ângela deixou porém um filho, António, nascido a 19 de Novembro de 1841, na véspera da sua morte (cf. BPARPD, Matriz – Baptismos, Lv. 35 (1840-1845), f. 57v.).

³⁴ Cf. BPARPD, Carlos MACHADO, *Genealogias*, ff. 65-66. Maria Jacinta da Câmara Falcão morreu a 16 de Dezembro de 1844.

³⁵ BPARPD, Fajã de Baixo – Óbitos (1830-1860), f. 89.

³⁶ BPARPD, Livro da Administração do Concelho (nº 7) a fls 183v a 187v. A presença de José Inácio Faria e Maia em momentos importantes e íntimos da vida de António José de Vasconcelos ultrapassa o da feitura do testamento e demonstra uma amizade que estava para além de qualquer relação meramente social. Para citar apenas um exemplo, foi testemunha do baptismo *in extremis* do filho de Maria Ângela e António Fuschini (cf. BPARPD, Matriz – Nascimentos, Lv. 35 (1840-1845), f. 57v.).

Um *pater familias* e a educação feminina

Em S. Miguel, nos finais da década de oitenta do século XVIII, a jovem americana Catherine Green Hickling havia comentado a presença da música na vida quotidiana das mulheres e em geral das famílias com as quais se relacionava,³⁷ estabelecendo a diferença entre o comum dos micaelenses e de algumas famílias que se preocupavam em facultar a suas filhas uma educação que contemplasse também uma componente intelectual. Neste último grupo, incluía uma das filhas de Joaquim da Costa Barradas, o detentor do estanco do tabaco que antecederia António José de Vasconcelos, considerando que esta se parecia “mais com as minhas amigas americanas do que qualquer outra da ilha”,³⁸ à excepção de Hellen Kent, a filha do cônsul da Dinamarca que “é uma rapariga amável e sensível [...]. Tem tido uma educação literária, fala várias línguas, escreve e lê com gosto e elegância e é uma boa conversadora quando não está constrangida.”³⁹

Sem querer cair em generalizações abusivas, parece ser possível deduzir das opiniões de Catherine que a escolha de uma educação mais moderna para as raparigas (assim definida por contraste com o modelo do Antigo Regime, que em S. Miguel pode ser exemplificado através das filhas do grande comerciante Nicolau Maria Raposo de Amaral, e que estava muito ligado à vida conventual)⁴⁰ estaria associada às famílias de alguns comerciantes de grosso trato e de estrangeiros. Assim sendo, Vasconcelos não constituiria excepção, tendo sido também um pai zeloso da educação dos seus filhos e dada a circunstância de o único rapaz ser o mais novo dos quatro, viu-se obrigado a começar a definir os padrões que julgava apropriados em função de modelos de educação feminina. Os borrões de correspondência constituem uma preciosa fonte de informações privadas, pois com os parceiros com quem tinha maior intimidade, principalmente com Lodi, o estancheiro vai deixando entrever alguns aspectos da sua vida doméstica e encomendando os bens

³⁷ Oliveira RODRIGUES (ed.), “Diário de Catherine Green Hickling 1786-1789”, *Insulana*, vol. 49 (1993), p. 90.

³⁸ Cf. *Op. cit.*, p. 67.

³⁹ *Ibid.*.

⁴⁰ Cf. MACHADO, *op. cit.*, p. 292 e ss. Sobre a educação feminina em meados do século XVIII ver também Vanda de SÁ, *Circuitos de produção e circulação da música instrumental em Portugal entre 1750-1820*, vol. 1, Tese de Doutoramento, Universidade de Évora, 2008 (policopiado), pp. 354 e ss..

de que necessitava para as mais diversas situações: de jóias a sapatos, passando por comédias e música. Logo em 1811, escreve:

Como Vossa mercê tem toda a amizade com os Muzicos de melhor gosto, espéro me obtenha delles, alguãs Overturas, para Cravo das de melhor gosto, e do mesmo modo algumas variaçõens e modinhas, tudo do melhor gosto, e terá [...] de mandar fazer toda a despeza necessaria; pois he para as minhas Menina que já vão fazendo alguma couza.⁴¹

Nesta passagem define-se o repertório que se requeria para as raparigas: peças para instrumentos de tecla e modinhas, com insistência na ideia de “melhor gosto” que mais do que bom gosto, deve ser entendido como uma expressão de actualidade, o gosto da época, ou moda. No entanto, a referência às “minhas Meninas” tem de ser contextualizada, já que se Maria Luísa, então com quase dez anos, estava na idade certa para começar a tocar esse repertório, Maria Jacinta, com seis, encontrava-se seguramente numa fase de iniciação e Maria Ângela, com três, muito dificilmente o poderia abordar. É assim evidente que as peças pedidas se destinavam a Maria Luísa (talvez pontualmente a Jacinta), mas é possível no entanto supor que António José, com o sentido prático que o caracterizava como homem de negócios, pensasse já em aproveitá-lo também para as filhas mais novas. Quatro anos mais tarde, voltava a pedir: “Se ouverem algumas modinhas de bom gosto, e duettos Italianos para Meninas cantarem que estejam impressos, me fará obsequio de mandar comprar alguns”.⁴²

Os borrões mostram também que, em 1814, Vasconcelos devolvera a Lodi um conjunto de partituras que este lhe enviara por não serem adequadas aos efectivos instrumentais existentes em Ponta Delgada, especificando: “aqui só há Rebecas, Rebecão, Flautas, Fagote, e Violetta e trompas, e mais nada; e por isso torna ahir para ser trocada por Muzica propria para estes instramentos e tudo Sinfonias, e Overturas; e podem vir algumas variaçoems para Cravo, de Cremer [...]”.⁴³

Mas neste caso, as sinfonias e aberturas pedidas parecem remeter para uma prática musical de adultos, possivelmente concertos

⁴¹ EFV, [Copiador de 27 de Agosto de 1810 a 6 de Março de 1811], carta a Francisco António Lodi, 6 de Fevereiro de 1811.

⁴² EFV, “Copiador Nº 22”, carta a Francisco António Lodi, 8 de Julho de 1815.

⁴³ EFV, “1814 Nº 20/Masso/Copiador”, carta a Francisco António Lodi, 20 de Abril de 1814. O termo utilizado para designar Abertura é “Overtura” e Crammer é identificado como “Cremer”.



Fig. 1 – Domingos Sequeira, retrato da filha Mariana Benedita, um dos poucos testemunhos visuais da prática musical doméstica como atributo tipicamente feminino, no Portugal dos primeiros anos do século XIX (Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga).

promovidos por um grupo de amadores, à imagem do que era comum em várias casas de comerciantes e aristocratas em Lisboa⁴⁴ e do que Catherine Hickling também regista em S. Miguel, ao escrever “Na noite passada o Coutinho ofereceu em sua casa um pequeno concerto onde estiveram todos os Grandes da Terra. D. Antónia, a mulher do Juiz e eu, éramos as únicas senhoras presentes, mas a companhia era excelente e a música foi ótima.”⁴⁵

Não se conhecendo qualquer interesse musical da parte de António José e atendendo a que é a única vez em toda a correspondência que encontramos um pedido deste tipo, é possível deduzir que ele não estivesse directamente envolvido nesses grupos de músicos amadores mas antes que actuasse como seu intermediário, dada a sua familiaridade com Lodi e, por sua vez, a deste último com o meio musical lisboeta.

⁴⁴ Cf. Manuel Carlos de BRITO & David CRANMER, *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989, pp. 39 e 49 e ss..

⁴⁵ Oliveira RODRIGUES (ed.), *op. cit.*, p. 87.

Já as variações de Johann Baptist Cramer (1771-1858), destinavam-se certamente ao estudo das filhas, e mostram como em S. Miguel havia quem conhecesse as mais recentes modas londrinas, pois nesses anos Cramer era certamente o professor de piano mais admirado da capital inglesa e a sua música alimentava as diferentes necessidades técnicas e artísticas do público feminino.

Por volta de 1817, Vasconcelos inicia uma troca de correspondência com o magistrado Manuel Alves do Rio (1767-1849) – um dos membros do grupo de personalidades, suspeitas de simpatia pelos franceses, que havia sido deportado para os Açores em 1810⁴⁶ – com quem, muito provavelmente, travara conhecimento aquando da residência deste em Ponta Delgada, depois de 1814. Numa das cartas explicava:

Eu preciso alguns livros para Maria Luiza Ler, e me parecia Ser bom a nossa Estoria Portuguesa e tao bem a Romana, e alguns de Estoria geral e porque Vossa Senhoria tem todo o voto nesta Materia; por isso lhe recomendo me mande aqueles que julgar mais aperposito: nada de novelas, nem de Cousa que com hisso se pareça; e entre elles me mandara o Thesouro de Adultas, por Madama Le Prince de Beaumont em dous volumes; pois os dous volumes primeiros chamados Thezouro de Meninas cá os tenho, e tam bem quero a tradução da Eitica[?] de Genuençe feita pelo meu mestre Farinha pois se sumio a que tinha.”⁴⁷

A correspondência com Alves do Rio só surge no momento em que António José deve ter começado a preocupar-se com a educação do filho e quando as qualidades intelectuais de Maria Luísa já se haviam revelado plenamente (até essa data, tudo parece indicar que considerara os recursos locais como suficientes). É, aliás, interessante observar como

⁴⁶ Cf. FARIA E MAIA, *op. cit.*, pp. 42 (nota 1), 43, 57 e 75 (nota 1). A *Revista universal lisbonense* dava a notícia da sua morte a 18 de Outubro de 1849. Era católico, proprietário e magistrado. Foi maçom, tendo pertencido à Loja Filantropia em S. Miguel, na década de 1820. Foi deputado às cortes constituintes de 1821-2 e deputado pelos Açores em 1826-28. Depois de 1828, exilou-se em Paris e Roma (cf. António LOPES, *A maçonaria portuguesa e os Açores*, Lisboa, Enasius, 2008, pp. 304-5).

⁴⁷ EFV, N.º 31/Copiador Particular//. Principiado em 28 de 9brº de 1817, carta a Manuel Alves do Rio, 6 de Dezembro de 1817. A tradução do Thesouro de adultos de Mme Le Prince de Beaumont (1711-80) foi publicada em Lisboa em 1795 por Joaquim Inácio de Frias (1749-1805). A obra de Genovesi citada deve ser *Lições de metafysica feitas para uso dos principiantes por António Genuense, professor de ethica na Real Academia dos Estudos de Nápoles. Traduzidas por Bento José de Sousa Farinha professor régio de filosofia em Lisboa*. Nova edição. Lisboa, Na Typographia Rollandiana, 1828. A primeira edição datava de 1788.

Vasconcelos se preocupa em instruir a filha na história pátria e romana, o que revela uma visão do mundo marcadamente setecentista, oposta ao incipiente romantismo que então despontava e que se começava a sentir nos romances que ele recusava. Mas é na referência à “Ética de Genuense” ou melhor de Antonio Genovesi (1713-69), que o perfil intelectual de Vasconcelos mais se revela, demonstrando a sua faceta de homem educado no espírito da reforma pombalina, no culto da defesa do experimentalismo e do jusnaturalismo nos quais a valorização da história era a base da formação cívica.⁴⁸ Como outros jovens da sua geração pertencentes às classes abastadas – pois como convinha ao despotismo esclarecido de Pombal a sua reforma era profundamente elitista – Vasconcelos formou-se na leitura das duas obras do filósofo e economista italiano que Bento José Farinha (1740-1820) traduzira para português. Genovesi desligou-se da educação eclesiástica e defendeu a liberdade de filosofar, de procurar a verdade através dos caminhos da razão mas manteve-se firme na recusa das correntes ateístas e materialistas.⁴⁹ Do mesmo modo, Farinha aceitava a reforma das instituições – a qual, em sua opinião, só era possível através da educação – mas não admitia a sua alteração radical. No seu pensamento, razão e fé complementavam-se sem se contrariarem.⁵⁰

Este parecia ser também o espírito de Vasconcelos que, no seu testamento, se afirmava “católico romano”⁵¹ mas cujo pragmatismo se nota de forma constante ao longo de toda a sua correspondência, como na seguinte carta a Alves do Rio, na qual comenta pormenores da educação dos dois filhos mais novos:

⁴⁸ Francisco António Lourenço VAZ, *As ideias pedagógicas em Portugal nos fins do século XVIII – Bento José de Sousa Farinha*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1992 (policopiado).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 92 e ss..

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 165-67.

⁵¹ BPARPD, Livro da Administração do Concelho (nº7), f. 183v. A referência a Farinha como seu mestre pode ser indicativa do facto de António José ter recebido formação académica em Lisboa, talvez na cadeira de Filosofia do Bairro do Loreto, que Farinha leccionou entre 1779 e 1789, mas esta hipótese não pode ser confirmada. Alguns filhos de comerciantes açorianos pertencentes à mesma geração de Vasconcelos, como os de Nicolau Maria Raposo, foram enviados para colégios em Lisboa (Cf. MACHADO, *op. cit.*, p. 296 e ss.) mas não foi, até ao momento, possível determinar a até que ponto as posses do pai de Vasconcelos permitiam esse luxo.

muita inveja me causa não ver o meu [filho] com iguais princípios, porém vai muito devagar; pois nunca o quis deixar ir a escolas, para o livrar de companhias; [...] Ele e a Irmã pequena vão agora a uma Mestreza de Inglês que mora ao pé de nós logo adiante da Botica; para onde os mando para se acostumarem a terem Sujeição. [...] A Menina de Gil, e a de Gabriel estão já muito adiantadas no Inglês; falando, e escrevendo; tomara eu que já os meus assim para poderem falar com estes Capitães que vêm à fruta, com quem me não sei entender.⁵²

Mas a escolha do livro de Genovesi (um manual didáctico, destinado aos jovens) para a formação de Maria Luísa revela-nos um plano pedagógico que transcendia em muito os parâmetros comuns da educação feminina portuguesa e, por maioria de razão, micaelense, e mesmo as excepções referidas por Catherine Hickling. É aliás possível imaginar que, numa época em que a esperança média de vida era baixa, António José, aos cinquenta e um anos e com um filho varão de sete anos apenas, tentasse preparar a filha mais velha para, em caso de necessidade, o substituir na gestão do património (aspecto que parece aliás ser confirmado pelo seu testamento, no qual Maria Luísa é a primeira testamenteira). Por isso, o que está em causa no excerto acima citado é o definir de uma formação ética e moral com o objectivo de fornecer a uma jovem adolescente os instrumentos necessários para, eventualmente, intervir num mundo reservado aos homens. A música, como elemento dos mais básicos atributos femininos, tinha sido introduzida anteriormente.

As fontes musicais e o seu repertório

É difícil estabelecer um número preciso de espécies para o total do espólio musical da família Vasconcelos que chegou até nós, dado que uma parte dessas espécies se encontra truncada ou em folhas soltas, tornando a sua reconstituição praticamente impossível. Além disso, várias delas são miscelâneas, ou porque foram originalmente concebidas como tal, em conjuntos de peças do mesmo género, ou porque, sobrando algum papel, este era aproveitado para copiar uma nova peça, regra geral do repertório de dança, que surge aqui como uma espécie de

⁵² EFV, “1818/ Junho 15/ Copiador”, carta a Manuel Alves do Rio de 27 de Dezembro de 1818.

“erva daninha”, que se mistura com quase todos os outros géneros nas fontes manuscritas. Em todo o caso, o número total ronda as 80 a 90 espécies, sendo, como se pode ver no quadro 1, a maior parte delas para piano, logo seguida das peças para vozes com acompanhamento deste instrumento:

QUADRO 1

Géneros	Quantidade	%
Obras didácticas		
Várias	3	2,5
Peças para vozes com acompanhamento de piano		
Excertos de óperas	33	27,6
Géneros de salão	5	4,1
Peças para piano		
Variações e fantasias	8	6,6
Aberturas de ópera em redução	6	4,9
Sonatas/Concertos	6	4,9
Peças programáticas	3	2,5
Música de dança	c.23	c.18,9
Outras		
Várias	2	1,6
Total	c. 82	

Vinte e três das espécies inventariadas possuem a assinatura do proprietário, ou este encontra-se identificado através da indicação de que a peça foi copiada para seu uso pessoal.⁵³ As obras que estão assinadas confirmam o facto de, na família Vasconcelos, a música ser essencialmente vista como um atributo feminino pois os homens mencionados não pertencem ao círculo familiar.

⁵³ Como é o caso das contradanças de Ana Machado de Faria e Maia. As outras indicações de propriedade encontradas no espólio fazem referência aos seguintes nomes: Agostinho Cymbron Borges do Canto; A. F. T. B. S.; Ana Machado Faria e Maia; Emília; Francisco do Canto; José Inácio Machado [de Faria e Maia]; Manuel Machado; Maria Ângela Coleta Meneses Vasconcelos; Maria Jacinta da Câmara Falcão; Maria Luisa Vasconcelos e Teodoro J. Furtado e Vasconcelos.

Deve-se ainda notar que, na sua maioria, as espécies são manuscritas, sendo o número de impressos muito reduzido (apenas 26). De acordo com o único estudo de fundo existente sobre edição musical em Portugal, da autoria de Maria João Albuquerque, no primeiro quartel do século XIX a venda de música manuscrita era uma prática corrente em Portugal, levada a cabo pelos mais importantes editores – como Johann Baptist Waltmann ou Paolo Zancla – bem como por alguns outros profissionais mais modestos do mundo da música.⁵⁴ A gravação ou o método da litografia – que, em Lisboa, Zancla foi o primeiro a usar aplicado à música – eram ainda demasiado morosos e dispendiosos para um mercado tão pequeno como o nacional, o que leva a que, mesmo numa família abastada como os Vasconcelos, a cópia manual fosse o tipo de partitura mais corrente.⁵⁵

Este expediente é confirmado pela presença na folha de rosto de algumas cópias feitas por profissionais de uma identificação da firma portuguesa que as comercializava.⁵⁶ Por exemplo, o Duetto “Far calzette, che impostura!” extraído da ópera *La sciocca per astuzia* do compositor italiano Giuseppe Mosca (1772-1839), possui a indicação “Vende-se no Armazém de Música de Paulo Zancla na Travessa de Sta. Justa, N.º 37, 1.º Andar. Lx.ª” (fig. 2). E o mesmo processo pode ser encontrado em impressos importados de editores estrangeiros, como no caso do “Concert. pour le Fortepiano, ou Clavecin...” do compositor e editor vienense Franz Anton Hoffmeister (1754-1812), que tem uma etiqueta de Waltmann, Rua Direita de S. Paulo (fig. 3). Para Maria João Albuquerque este processo não constitui um tipo de contrafacção mas sim uma forma de controlo de propriedade, já que muitas destas partituras podiam ser alugadas, permitindo ao executante aprender ou

⁵⁴ Maria João Durães ALBUQUERQUE, *As fábricas de música. A edição musical em Portugal nos finais do Antigo Regime*, Dissertação de Mestrado, Departamento de História-Universidade de Évora, 2004 (policopiado), pp. 95 e 208. Este trabalho foi publicado com modificações (cf. *As fábricas de música. A edição musical em Portugal nos finais do Antigo Regime*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda/ Fundação Calouste Gulbenkian, 2006). No entanto, por incluir dados fundamentais para os assuntos que trataremos, a versão aqui citada será sempre a dissertação de mestrado.

⁵⁵ Um exemplar interessante desta prática é a obra de Pierre Anselme MARECHAL *As azeitonas ou le crie de la marchande d'olives*, um conjunto de tema e variações para piano publicado em 1796 mas que neste espólio aparece sob a forma de manuscrito, assinado pelo seu proprietário José Inácio Faria e Maia.

⁵⁶ Com caligrafias idênticas a outras muito frequentes em manuscritos portugueses dos primeiros anos do século XIX.

copiar a peça e devolvê-la ao editor, poupando com isso algum dinheiro. Mas é também possível que a identificação do vendedor (pois nos casos que encontramos na colecção Vasconcelos jamais se fala de edição) funcionasse como um simples expediente publicitário, permitindo aos que de alguma forma tomassem contacto com essas partituras, em Lisboa ou em qualquer outro ponto do país, terem conhecimento do estabelecimento onde as podiam adquirir. Estas etiquetas têm, além do mais, a vantagem de, em virtude de indicarem a morada, nos permitirem conhecer, com maior ou menor exactidão, o momento da sua cópia ou venda. Assim, se para o Concerto de Hoffmeister é difícil saber concretamente quando foi adquirido, pois terá chegado ao distribuidor entre 1803 e 1824,⁵⁷ o Duetto de Mosca foi copiado no início da década de 1820, certamente entre 1823 e 1824, ano em que Zancla usou a morada indicada no frontispício.⁵⁸ Em qualquer caso, e apesar dos intervalos de datação serem muito díspares, o que parece evidente é que uma parte considerável deste repertório chegou às mãos das suas proprietárias entre os meados da década de 1810, quando elas atingiram a adolescência, e os anos 1820. Outras cópias foram claramente feitas por amadores locais como veremos mais tarde.

Ao nível das peças para canto e piano, o espólio reflecte essencialmente o panorama dos teatros italianos dos primeiros anos do século XIX, antes da explosão do fenómeno Rossini, com um número alargado de compositores nascidos entre os anos cinquenta e oitenta do século XVIII. Mas nota-se, muito em particular, a influência do que se passava no S. Carlos de Lisboa: a presença de maestros que nele trabalharam, como Marcos Portugal (1767-1830), Valentino Fioravanti (1764-1837), e Carlo Coccia (1782-1873), e peças editadas em Londres por Vincenzo Pucitta (1778-1861) mas escritas para a soprano Angelica Catalani, o tenor Diomiro Tramezzani e o baixo Giuseppe Naldi, todos eles cantores que se tinham lançado em Lisboa na primeira década do século, no período em que Lodi era empresário do teatro.⁵⁹ Já para a geração de compositores seguinte, é evidente a existência de uma cultura operática mais internacional, baseada num número restrito de autores de grande sucesso.

⁵⁷ Cf. ALBUQUERQUE, *op. cit.*, p. 210.

⁵⁸ Cf. *Ibid.*, p. 224.

⁵⁹ Para mais informações sobre estes cantores e o período em que actuaram em Lisboa cf. David CRANMER, "Operatic relations between Portugal and London during the Napoleonic period", *Revista portuguesa de musicologia*, nº 10 (2000), pp. 11-30.

Aliás, é no grupo dos contemporâneos de Gioacchino Rossini e seus seguidores (incluindo nestes Saverio Mercadante, Giovanni Pacini, Gaetano Donizetti e Vincenzo Bellini), que se pode encontrar o maior número de peças, dezanove (de oito compositores) num total de trinta e um, e também a única ópera completa do espólio, a *Norma* de Bellini, numa bela edição de Ricordi. Não há nenhum compositor que se destaque especialmente.

Como seria de supor, o repertório operático é, na sua maioria, para vozes femininas: doze peças para soprano ou meio soprano solo e seis para duas vozes femininas, cinco peças para vozes femininas e masculinas e ainda algumas apenas para vozes masculinas. Percebe-se, assim, a sua perfeita adequação às jovens da família Vasconcelos, que deviam cantar juntas na maioria dos casos, ou com amigas e, mais esporadicamente, com amigos.

Misteriosa é, contudo, a inexistência de modinhas entre o conjunto das partituras encontradas. De facto, vimos António José de Vasconcelos pedir repetidamente a Francesco António Lodi exemplares de peças deste género luso-brasileiro que era o mais comum nos salões da sociedade portuguesa da época e também o mais adequado à idade das jovens Vasconcelos, atendendo ao seu nível técnico relativamente pouco exigente. Porém, nenhum destes exemplares chegou até nós, facto que só pode ser explicado se considerarmos que o termo modinha era, na época, empregue de forma muito genérica podendo designar um grande leque de peças para voz e acompanhamento.

Quanto à música para piano, não é por acaso que ela constitui a parte mais numerosa deste fundo musical. Em S. Miguel verificava-se o mesmo que as crónicas de estrangeiros diziam sobre Lisboa, a afirmação do piano como instrumento predilecto da sociedade oitocentista. Já nos anos oitenta do século XVIII, segundo o testemunho de Catherine Hickling, a prática musical doméstica estava enraizada entre as famílias dos comerciantes portugueses e estrangeiros radicados em Ponta Delgada (nomeadamente as dos irmãos Carvalhos e do estaqueiro, Joaquim da Costa Barradas) nas quais o piano ocupava um lugar central:

passámos o serão com Mr. Calvert e outros cavalheiros a tocar e a ouvir música. O meu Pai é um bom apreciador e toca flauta muito bem. Quando estamos todos reunidos, formamos quase uma orquestra, o Coutinho no piano e Mr. Calvert no violino, acompanhados pelas flautas e algumas vozes mais ou menos harmoniosas.⁶⁰

⁶⁰ Oliveira RODRIGUES (ed.), *op. cit.*, p. 60.

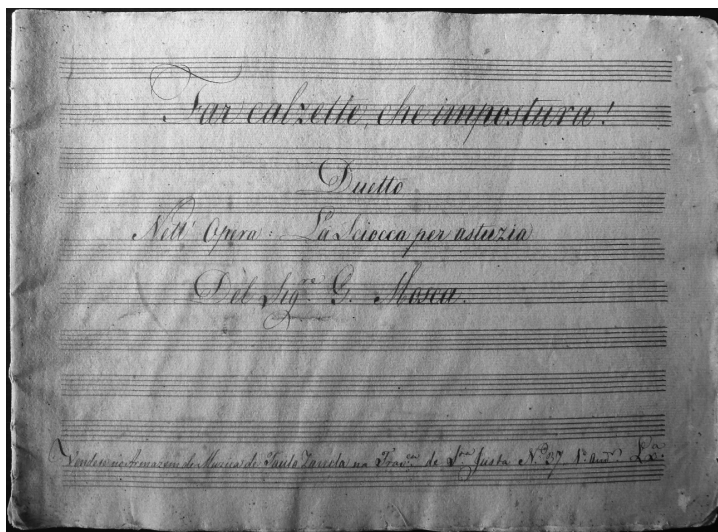


Fig. 2 – Espólio da Família Vasconcelos, cópia manuscrita da partitura do Duetto “Far calzette, che impostura!” da ópera *La sciocca per astuzia* de Giuseppe Mosca.



Fig. 3 – Espólio da Família Vasconcelos, Parte de piano do Concerto em Sol Maior para Fortepiano ou Cravo, 2 violinos, 2 oboés, 2 trompas, viola e baixo de Franz Anton Hoffmeister.

No espólio da família Vasconcelos esse repertório está representado por um conjunto variado de compositores, na sua maioria hoje considerados figuras menores ou mesmo desconhecidas, como José Acuña, W. H. Astor, Jan L. Dussek (1757-1831), Johann F. Edelmann (1749-94), Joseph Gelinek (1758-1825), Franz A. Hoffmeister (1754-1812), Johann F. A. Jansen, B. Lentini, Pierre Anselme Marechal, J. S. Madail, Ignaz Pleyel (1757-1831) e Daniel Steibelt (c. 1764-1823) aos quais devemos, ainda, juntar Johann B. Cramer, mencionado por Vasconcelos na sua correspondência, e estranhar a ausência de qualquer referência a Muzio Clementi (1752-1832), o outro grande mestre do piano contemporâneo. Destes, Pleyel era sem dúvida o compositor mais popular na Lisboa de finais do século XVIII, levando Waltmann a fechar o catálogo que publicou em 1795 com uma nota como a seguinte que, apesar de estranha, espelha a versatilidade com que este repertório era abordado:

avisa-se aos curiosos de Música e Músicos que toda a música de Inácio Pleyel serve para todos os instrumentos: isto é, aquela composta para o Piano-forte serve para a rabeca, Alto viola, Violoncelo, flauta, e fagote. Aquela composta para Rabeca, serve para Piano-forte. Acha-se também em casa do dito J. B. Waltmann pequenos Rondós, tirados das melhores obras de Pleyel, muito úteis e agradáveis aos principiantes.⁶¹

Dos outros, aqueles que são identificáveis, apontam para o pianismo em dois grandes centros europeus, Paris e Viena, além de Lisboa, onde estavam radicados o editor Pierre Anselme Marechal ou o músico espanhol José Acuña.⁶² Um confronto destes nomes com o já citado catálogo de João Baptista Waltmann, composto, na sua maioria, por géneros de música instrumental, permite verificar que a colecção Vasconcelos reflecte muito directamente o panorama musical lisboeta dos finais do século XVIII e inícios do XIX, mais do que outro qualquer europeu, como o inglês, que pudesse ter chegado aos Açores através dos laços comerciais existentes com a Grã Bretanha. Ou seja, indica que o espólio que chegou até nós resultou dos pedidos enviados para Lisboa (como os feitos a Lodi) mas mostra também que a cultura da música instrumental em Portugal era muito mais vasta do que tradicionalmente e por falta de testemunhos documentais se tem considerado.

⁶¹ Cit. in ALBUQUERQUE, *op. cit.*, p. 168.

⁶² Compositor activo durante a década de 1820, quando editou em Lisboa um conjunto de obras por conta própria (cf. ALBUQUERQUE, *op. cit.*, p. 263).

Apesar disso, o tipo de obras que a família Vasconcelos possuía mostra uma cultura musical subsidiária da ópera, fenómeno muito comum na prática musical doméstica, em particular dos países do Sul da Europa. Se o teatro de ópera era nos séculos XVIII e XIX o centro da vida social urbana, espaço onde se ia para ver e ser visto, nas cidades ultra-periféricas, como as das ilhas, onde raras vezes havia a possibilidade de assistir a um espectáculo desse tipo, a recepção do repertório exibido nos grandes teatros ia-se tornando progressivamente mais fragmentada. A interpretação de excertos de óperas ou de peças para instrumentos, como o piano, que se inspiravam nos temas mais populares das óperas de sucesso, constituía a forma possível de aproximação à actividade lírica dos grandes centros urbanos. Por isso, a ópera atravessa transversalmente todo o repertório da colecção Vasconcelos: os excertos de obras, como árias e duetos, que eram cantados com acompanhamento de piano; a redução para piano de algumas partes instrumentais dessas óperas (como as aberturas que no catálogo de Waltmann se vê que eram muito populares na Lisboa de finais de setecentos) usadas como peças solísticas; e a utilização dos temas mais populares para a construção de conjuntos de variações destinados a um ou mais instrumentos, ou ainda, como base para conjuntos de danças de salão.

A grande maioria do repertório utilizado na educação das três raparigas era assim constituída por peças para instrumentos de tecla, muito provavelmente para piano, embora não se possa excluir a hipótese de Maria Luísa ter começado a sua aprendizagem musical ainda no cravo (apesar de na segunda década de oitocentos este ser um instrumento já caído em desuso por toda a Europa). Catherine Hickling documenta a presença em S. Miguel de pianos vindos de Inglaterra nos anos oitenta do século XVIII. Deste modo, não obstante António José, na sua correspondência com Lodi, referir repetidamente a palavra “cravo”, tudo leva a crer que não seria este o instrumento que estudavam as três irmãs. Em nossa opinião, a designação utilizada por Vasconcelos não deve ser tomada à letra, mas antes ser entendida como um termo genérico (não nos esqueçamos de que em Portugal o piano foi originalmente denominado “cravo de martelos”) adoptado por alguém que pertencia a uma geração para quem o instrumento mais familiar era ainda o cravo.

Oito destas peças estão identificadas com as iniciais “De M. L. V.”, ou seja, Maria Luísa Vasconcelos. Parece normal que o maior número de partituras tenha sido comprado ou copiado para a mais velha das três irmãs, sem prejuízo de poder ter sido, em seguida, utilizado pelas outras.

Mas é interessante notar que a maior parte das peças com essa identificação se destina ao piano e que se trata das de mais alto nível em toda a coleção, pelo que se pode deduzir que Maria Luísa possuía um nível técnico no piano, que embora não ultrapassando a mediania, demonstrava não só um certo desembaraço como até o interesse num repertório mais sofisticado, do qual é exemplo a obra *La chasse* de Dussek e, provavelmente, *La mort de Marie Antoinette* do mesmo autor (embora esta última não se encontre assinada).

A irmã Maria Ângela aparece relacionada com um repertório mais tardio: uma ária da ópera *Anna Bolena* de Donizetti (estreada em Milão em 1830), e uma peça para piano de autoria desconhecida, *The great battle*, datada de 1836.⁶³ É muito possível que o método de canto de Bonifaccio Asioli (1769-1832) que aparece entre as peças didáticas do espólio tenha sido comprado para ela, pois a edição portuguesa é de meados dos anos trinta. Fica, no entanto, por esclarecer até que ponto a sua ligação ao repertório operático do Romantismo italiano não terá sido influenciada pelo homem com quem veio a casar, que era músico de profissão.⁶⁴ Já com Maria Jacinta a situação é mais problemática, pois as peças identificadas ostentam a assinatura de Maria Jacinta da Câmara, ou da Câmara Falcão, sendo muito provavelmente não a filha de António José de Vasconcelos mas a neta.

Em geral, a música de dança aponta para uma origem mais tardia, posterior à década de trinta. Várias contradanças e valsas são inspiradas em temas operáticos do repertório mais popular desse período, como *Guillaume Tell* de Rossini, *Norma* e *I Puritani* de Bellini, *Lucia di Lammermoor* e *Don Pasquale* de Donizetti, ou fazem referência a terem sido usadas nos bailes de máscaras do Teatro de S. Carlos, que tiveram início em 1836.⁶⁵ Também a Quadrilha de Contradanças “Les Six

⁶³ Na partitura de *The great battle* (1836) há referências a “prussiens” e “imperiaux”, ou franceses, o que mostra que é uma evocação de uma das batalhas das guerras napoleónicas, embora seja difícil precisar qual.

⁶⁴ Desconhece-se o motivo que trouxe Fuschini a S. Miguel entre a Primavera de 1839 e o início de 1840. A única ligação que encontramos com o mundo da música é a presença do Padre Joaquim Silvestre Serrão (organista e compositor radicado em Ponta Delgada) como oficiante do seu segundo casamento a 22 de Dezembro de 1845 (cf. BPARPD, Matriz – Casamentos, Lv. 14 (1840-1854), f. 68v). Em 1852 ainda se encontrava na ilha, sendo identificado por Supico como professor de piano (cf. *op. cit.*, vol. 1, p. 139).

⁶⁵ Cf. CYMBRON, *op. cit.*, p. 39.

Heroínas” – que se reporta ao contexto das Guerras Peninsulares e das lutas liberais, com a evocação das mulheres dos heróis militares e políticos (as duquesas de Bragança, de Palmela e da Terceira, as marquesas de Saldanha e de Ficalho e a Condessa do Cabo de S. Vicente) – data de meados da década de quarenta pois o título de Conde do Cabo de S. Vicente só foi concedido em 1842.⁶⁶ Algumas dessas partituras eram propriedade de Ana Machado de Faria e Maia, irmã do morgado José Inácio e da mesma idade das meninas Vasconcelos; outras pertenceram provavelmente à já referida filha de Maria Jacinta mas a sua datação não é, de um modo geral, posterior a 1844, ano em que esta última faleceu. Há no entanto alguns exemplos mais tardios, como o de “La donna è mobile”, que analisaremos em seguida.

O dueto “Non crudel, mai non m’amasti” da ópera *Camilla* de Fioravanti: um estudo de caso

Um dos exemplos mais interessantes do espólio em estudo é o dueto “Non crudel, mai non m’amasti” pertencente à ópera *Camilla* de Valentino Fioravanti. Composta propositadamente para o Teatro de S. Carlos, em 1804, esta obra enquadra-se no género *semiserio*, em cujo libreto se juntam elementos sentimentais e até cómicos misturados com a componente séria. Apesar do libreto ter uma origem vienense, a fonte original era uma obra teatral francesa⁶⁷ e, por isso, sente-se a influência do modelo da *opéra de sauvetage* do período revolucionário, com a abundância de *loci horrendi* e a exaltação do exemplo e da coerência morais, que possuem claramente um perfil já pré-romântico. O enredo trata a história de Camilla, casada secretamente com um nobre napolitano, o Duque Alberto, que é acusada pelo marido de infidelidade

⁶⁶ Um exemplar impresso desta obra encontra-se em *P-Ln* (cf. J. J. G. J., *Les six heroines. Quadrille de contredanses arrangé et dédié au beau-sexe*, Lisboa, Lithografia Armazem de Musica e Instrumentos da Casa Real, [184?]).

⁶⁷ O libreto que Giuseppe Caravita arranjou para Fioravanti tinha como base um outro, da autoria de Giuseppe Carpani, escrito em Viena e posto em música por Ferdinando Paer (1799). Este, por sua vez, baseava-se em *Camille, ou le souterrain*, uma peça teatral de Benoît-Joseph Marsollier des Vivetières. Difundido através do *opéra comique*, o subgénero *opéra de sauvetage* (que explorava um vasto conjunto de aspectos ligados à prisão, normalmente por perseguição política, e ao esforço para salvar o injustiçado) obteve um enorme sucesso na Viena dos primeiros anos do século XIX, sendo inclusive a base da mais célebre produção operática vienense da época, *Fidelio* de Beethoven.

e, como castigo, encerrada no subterrâneo de um castelo semi-abandonado. Esta é aliás a única obra deste tipo que Fioravanti escreveu nos anos em que trabalhou em Lisboa (as outras são todas *opere buffe* e uma *seria*) e o facto de ter sido estreada no seu benefício⁶⁸ revela este carácter de excepcionalidade. Para os papéis principais o compositor contou com dois grandes cantores que integravam nesse ano a companhia *buffa* do S. Carlos, o soprano Elisabetta Gafforini e o baixo Giuseppe Naldi, mas não sabemos o número de récitas que a ópera atingiu nem temos notícia de reposições noutras temporadas,⁶⁹ pelo que, enquanto espectáculo, é difícil avaliar o seu sucesso.

Os Vasconcelos possuíam três espécies extraídas desta ópera: duas cópias do já referido dueto – escrito para Camilla e Alberto, um soprano e um baixo – e o rondó de Camilla “Oh momento fortunato”. Destes, o rondó foi copiado por um profissional, com uma caligrafia que aparece frequentemente no espólio,⁷⁰ enquanto os dois exemplares do dueto são de mão de amador. Além disso, um deles (que designaremos como A2) foi claramente copiado a partir do outro (que passará a ser designado como A1). Tanto em A1 como A2 aparecem as duas linhas vocais mas, em vez do normal acompanhamento para piano, foi copiada apenas uma linha de baixo, o que parece indicar que a primeira cópia tenha sido feita a partir de uma partitura de orquestra, tendo-se o copista limitado a transcrever a parte dos violoncelos e contrabaixos. Porém, é pouco crível que em S. Miguel existisse uma partitura de orquestra de *Camilla*.⁷¹ Um exemplar do mesmo dueto, existente actualmente na Biblioteca Nacional de Portugal mas proveniente do Mosteiro de Arouca,⁷² é a chave para

⁶⁸ Espectáculo cuja receita revertia na sua quase totalidade a favor do seu organizador e homenageado.

⁶⁹ Sobre a estreia da ópera e o período de permanência de Fioravanti no S. Carlos ver David CRANMER, *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread*, Tese de Doutoramento, Universidade de Londres, 1996 (policopiado), vol. 1 pp. 40 e ss. e vol. 2, p. 277.

⁷⁰ Provavelmente a mesma mão que copiou *As azeitonas ou le crie de la marchande d'olives* de Pierre Anselme Marechal.

⁷¹ Na tradição operática italiana de inícios do século XIX, as partituras completas, para vozes, coro e orquestra, a partir das quais se montava a ópera, eram exclusivamente profissionais e, por isso, não se disponibilizavam ao público. Apesar da ausência de qualquer processo de uniformização, os textos públicos do repertório operático eram apenas o libreto – para que o texto pudesse ser seguido inclusive durante os espectáculos – e uma enorme variedade de excertos para canto e piano ou canto com acompanhamento de conjuntos variados de instrumentos, que permitiam a sua realização doméstica.

percebermos de que modo esta peça chegou às mãos da família Vasconcelos. Trata-se de um manuscrito com nove fólios, em excelente estado de conservação, que contém uma cópia de mão de profissional do dueto “Non crudel mai non m’amasti”, em papel com a marca de água J. Whatman 1810, o que permite, logo à partida, saber que a cópia é dessa data ou posterior. Para além disso, a espécie em questão tem a particularidade de não ser uma simples redução para canto e piano, a forma mais comum de circulação do repertório operático nos meios de amadores, mas uma adaptação para soprano, tenor, dois violinos e baixo, pressupondo assim um núcleo de intérpretes mais alargado. Sucede ainda que a atribuição da voz masculina a um tenor, é também uma variante do original, pois, como foi atrás indicado, este destinava-se a soprano e baixo. Esses factos apontam todos claramente para a popularidade do dueto em análise: se as adaptações reflectem uma resposta às diferentes necessidades do público amador – que pretendia refazer em casa o repertório teatral com os meios que tinha à disposição – a data da cópia mostra como a peça não havia caído no esquecimento, facto a destacar no ambiente operático dos primeiros anos do século XIX, marcado pela superabundância de novas produções, no qual uma obra estreada em 1804 teria, seis ou sete anos mais tarde, fortes possibilidades de já não interessar ao público.

Não será pois de estranhar que, quando em 1815, António José de Vasconcelos pede a Lodi “duettos Italianos”, o antigo empresário tenha procedido a uma escolha daqueles que haviam atingido maior popularidade, alguns dos quais, como este caso, provinham de óperas que haviam sido estreadas durante o período em que ele próprio dirigia o S. Carlos. Mas, estando já afastado dessas funções, é também muito provável que tenha recorrido ao comércio local e enviado ao seu amigo o repertório que se encontrava em circulação. Tudo isto nos leva a concluir que A1 tenha sido elaborada a partir de uma cópia muito semelhante à de Arouca que devia circular no mercado lisboeta de então.⁷³

⁷² *P-Ln*, MM 345//8.

⁷³ Esta hipótese é reforçada pelo facto de A1 e A2 terem sido copiadas na tonalidade de Lá Maior, a mesma em que se encontra o manuscrito de Arouca, enquanto o dueto original foi escrito em Fá Maior (cf. *GB-Lcm*, Ms. 196). No Fundo do Conde de Redondo existe ainda outra partitura do mesmo dueto que deve ter sido copiada a partir da partitura completa, pois mantém a mesma tonalidade e efectivos instrumentais (cf. *P-Ln*, Fundo do Conde de Redondo, 76.14).

No entanto, num momento em que duas das irmãs Vasconcelos haviam já atingido um nível de aprendizagem suficiente para cantarem em conjunto, quase certamente nos finais da década de dez, alguém, o respectivo professor ou talvez uma delas, terá decidido adaptar a partitura para dois sopranos e, não tendo à sua disposição o efectivo instrumental requerido decide apenas copiar a linha de baixo, que se destinaria a fornecer um suporte harmónico mínimo para apoio das vozes.⁷⁴ Estamos, pois, na presença da utilização para fins pedagógicos e de entretenimento de um excerto operático de grande difusão e uma análise pormenorizada das várias fontes revela bem a simplificação e a deterioração do texto original. Não sabemos além disso se, na prática, o acompanhamento se resumia à linha melódica do baixo ou se o suposto professor, realizava, tal como no passado, uma estrutura harmónica à maneira de um baixo contínuo. Podemos, no entanto, estar certos de que o resultado sonoro que terá sido ouvido pelos Vasconcelos e o seu círculo já só remotamente se reportava ao que o público de Lisboa começara por escutar em 1804.

Mas o interesse desta espécie não termina aqui. No final de A1 uma caligrafia tosca acrescentou uma versão para piano de “La donna è mobile”. A presença da *canzone* do Duque de Mântua em *Rigoletto* de Verdi, ópera estreada em 1851 e ouvida pela primeira vez no S. Carlos cerca de três anos depois, dá-nos a certeza de que este espólio continuou a ser utilizado para além da década de quarenta, data em que, como já foi mencionado, morreu a maioria dos membros da família Vasconcelos. A sua estrutura muito seccionada e a modificação do compasso (que do 3/8 original passa aqui a 2/4) apontam para uma peça de dança, provavelmente parte de uma quadrilha de contradanças, as quais eram compostas por vários números, muitos deles em compasso binário.⁷⁵ A questão que se levanta é a de saber se esta peça foi copiada ou escrita de ouvido: a alteração da tonalidade (que era Si Maior e passa a Ré

⁷⁴ A ideia da produção a nível local é ainda reforçada pela configuração do papel, que apresenta 9 pentagramas por página, o que não é de todo comum e aponta no sentido da utilização de um rastrum simples, que traçava um pentagrama de cada vez. Os rastra mais normais no início do séc. XIX eram de 10 e 12 pentagramas. Agradeço a António Jorge Marques a preciosa ajuda para o estudo da crítica textual externa.

⁷⁵ No espólio encontram-se outros exemplos do mesmo tipo, como uma cópia da ária de *Tancredi* de Rossini “Di tanti palpiti” e da de *Don Giovanni* “Fin che dal vino”, ambas em versão para piano.

Maior/Lá Maior) podia levar a pensar neste último sentido mas, por outro lado, um certo número de pormenores, como a precisão de certos sinais de dinâmica ou expressão (por exemplo, a indicação de crescendo no primeiro sistema da fig. 4b), parece apontar mais para a cópia.

Esta análise levou-nos a tentar localizar peças para piano baseadas em temas de *Rigoletto* que circulassem em Portugal em meados da década de 1850, tendo sido encontradas várias fantasias sobre motivos da ópera e ainda uma quadrilha.⁷⁶ O exemplar da quadrilha, composta por cinco contradanças, e publicado pelo Armazém de Música de Joaquim Inácio Canongia (nº de chapa 121), sem indicação de autor,⁷⁷ conservou-se na Biblioteca Nacional⁷⁸ e da sua observação rapidamente se conclui que foi esta a fonte utilizada para a cópia que encontramos no espólio Vasconcelos (ver figs. 4a, 4b e 5).

A forma relativamente confusa e pouco perfeita como foi copiado (no exemplo 4a as duas pautas que contêm os últimos 5 compassos da introdução não estão ligadas de modo a formar um sistema) mostra que se destinava apenas a ser utilizado pelo seu autor, talvez ainda Maria Luísa. Mas o que intriga é o facto de apenas ter sido copiada esta segunda contradança. Ao serem excluídas as restantes secções, que constituíam no seu conjunto a quadrilha, ficamos com a ideia de que, a quem a copiou, esta peça não interessava no seu todo, como género de dança, mas apenas enquanto melodia. A quadrilha parece surgir assim como uma oportunidade para alguém fixar a melodia de “La donna è mobile” (não por acaso uma das mais populares de todo o repertório operático dos anos cinquenta), tocá-la e deleitar-se com ela.

⁷⁶ Como demonstrou Francesco ESPOSITO, estas peças eram a forma mais comum de chamar à atenção do público para uma nova ópera, muitas vezes ainda antes de ela ter sido estreada, e consistiam na selecção dos momentos melódicos mais sugestivos, para serem depois adaptados a uma textura pianística, ou variados e trabalhados do ponto de vista temático-motívico. Tratando-se de peças que eram com frequência lançadas no mercado antes das óperas terem subido à cena, os seus compositores estavam geralmente ligados aos teatros (como ensaiadores ou membros da orquestra) e tinham acesso às partituras utilizadas para a produção ou reproduziam de ouvido os excertos que escutavam nos ensaios (Cf. “O sucesso de Verdi na música pianística: as edições musicais lisboetas do século XIX” in *Verdi em Portugal 1843-2001, Exposição comemorativa do centenário da morte do compositor. Catálogo*, Lisboa, Biblioteca Nacional – Teatro Nacional de S. Carlos, 2001, pp. 41-58).

⁷⁷ Embora não seja de excluir a hipótese do compositor que se esconde sob o anonimato ser Francisco António Norberto dos Santos Pinto. Para mais informações ver, neste volume, “As orquestras dos teatros de ópera em Lisboa e no Porto durante o século XIX”.

⁷⁸ P-Ln, M.P. 482//17 A.



Fig. 4a e b – Espólio da Família Vasconcelos, Quadrilha de contradanças sobre temas de *Rigoletto*. Cópia existente no final da partitura do dueto “Non crudel, mai non m’amasti” da ópera *Camilla* de Fioravanti.

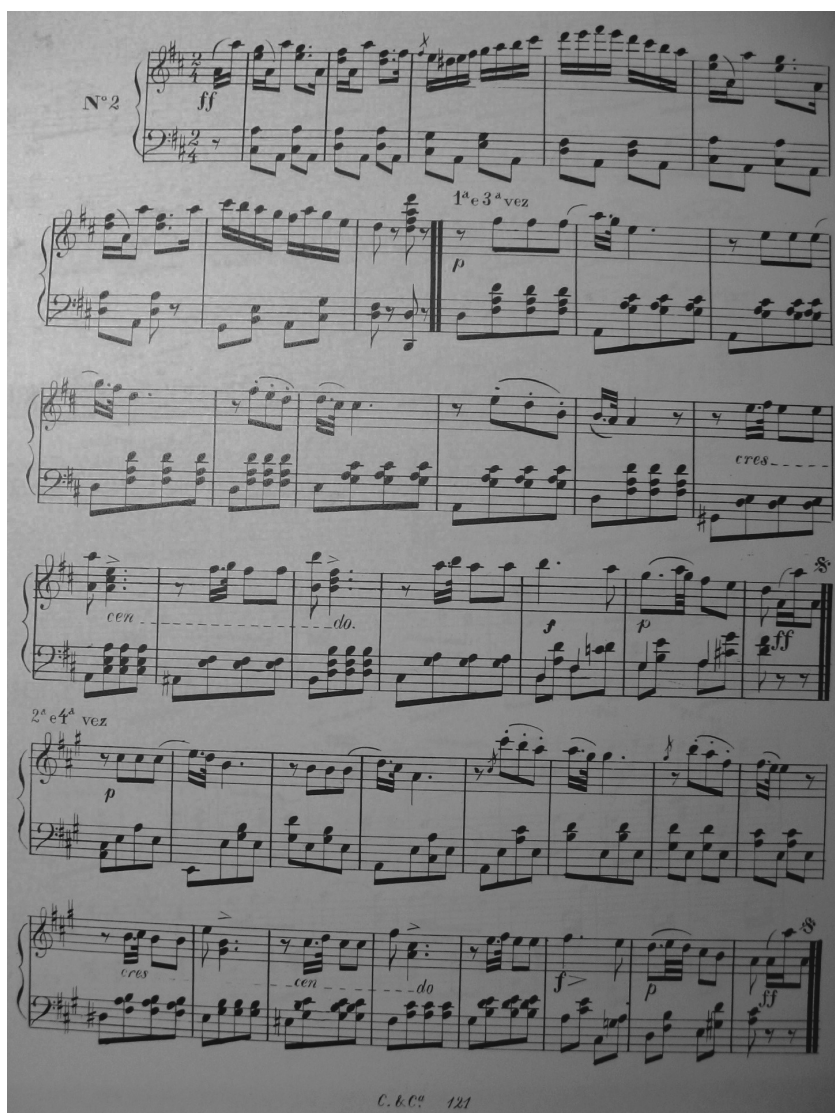


Fig. 5 – Quadrilha de contradanças extrahida da nova opera "Rigoletto" de Verdi, Lisboa, Joaquim Inácio Canongia, [c.1853]. Fonte a partir da qual terá sido copiada a partitura apresentada nas figuras 4a e 4b.

A educação das irmãs Vasconcelos – filhas de um grande comerciante açoriano formado no espírito pombalino e em busca de alianças com a nobreza local – distancia-se claramente do modelo do Antigo Regime. E nessa nova concepção educacional, em S. Miguel tal como em toda a Europa, a música era uma componente essencial da educação feminina, uma das primeiras a serem tidas em conta, a par das primeiras letras, como mostra a correspondência consultada. Todavia, consoante as necessidades familiares e nos casos em que existia um património a administrar, algumas mulheres podiam ser sujeitas a outro tipo de educação, mais próxima da masculina, neste caso de modelo iluminista e virada essencialmente para uma formação moral, como a que António José define para a filha primogénita, Maria Luísa.

Este predomínio da música na educação das mulheres tinha em vista objectivos funcionais, em contextos privados, como forma de entretenimento próprio ou de animação de reuniões sociais. A esse nível, os testemunhos recolhidos e a análise do repertório contido no espólio da família Vasconcelos, mostram-nos que, em S. Miguel, a vida musical doméstica está muito próxima da sua congénere lisboeta. Apesar de algumas espécies mais antigas não terem provavelmente sobrevivido nota-se uma presença relativamente forte de obras dos finais do século XVIII e princípios do seguinte, num espólio que foi sendo constituído a partir dos anos 1810 e cuja utilização máxima pode ser localizada entre as décadas de 1820 e 1850. No entanto, mesmo considerando a hipótese de algum anacronismo, esse repertório atesta uma ligação directa e profunda com o que se vendia e ouvia na capital desde finais de setecentos, demonstrando que as ligações culturais com o reino se sobrepunham às com outros países, com os quais a ilha tinha relações comerciais intensas, como é o caso da Grã Bretanha.

Tal como seria previsível, todo o espólio é construído com base no piano, como instrumento solista, de acompanhamento, ou ainda como suporte do repertório de dança. Mas apesar da preponderância deste instrumento como veículo transmissor, a influência determinante é a do teatro de ópera, a partir do qual se constrói quase todo o repertório. E esta subalternidade da música instrumental face ao mundo lírico é precisamente uma das características mais marcantes da cultura musical italiana e, por extensão, sul europeia. Algumas das espécies aqui

estudadas permitem-nos reconstituir aspectos da cadeia de transmissão e mesmo alguma da sonoridade da época. Elas são além disso, o espelho das diferentes formas de utilização de um espólio como este, onde, na mesma espécie, coexistem géneros diversos, de compositores que não pertencem à mesma geração, utilizados em momentos e com funcionalidades diferentes por, pelo menos, duas gerações da mesma família.

A Arcádia nas Laranjeiras ou os faustos da elite liberal: *Il sogno del zingano* de António Luís Miró¹

À memória de Filipe de Sousa Jr. (1927-2006)

Em 1844 Joaquim Pedro Quintela, 1º Conde de Farrobo, regressava a casa depois de uma viagem que o levara a Paris, e durante a qual participara, entre outras iniciativas, num “concerto monstro”, sob a direcção de Berlioz.² Tratava-se da figura dominante da nova aristocracia liberal lisboeta, o milionário e melómano que exerceu uma influência decisiva na vida musical da capital portuguesa entre as décadas de 1830 e 1850. Filho do 1º Barão de Quintela, um dos grandes negociantes do período pombalino, depois Joaquim Pedro herdara muito jovem o título e a fortuna do pai. Porém, o seu carácter voluntarioso, propenso a trilhar por si próprio os caminhos escolhidos, fez-se notar rapidamente, em particular no episódio que protagonizou ao casar, contra a vontade da família, com Mariana Carlota Lodi, filha do primeiro empresário do teatro lírico de Lisboa.³ Nas suas duas principais propriedades – o palácio Quintela (na Rua do Alecrim, em pleno centro urbano de Lisboa) e a Quinta das Laranjeiras (em Sete Rios, a sua

¹ Uma versão preliminar deste texto foi apresentada no IV Coloquio de Musicologia “La Ópera a la escena: conceptos de dramaturgia musical” (organizado pela Universidade de Zaragoza e pela Institución Fernando el Católico, em Zaragoza, a 26 e 27 de Novembro de 2010), a convite de Juan José Carreras, a quem agradeço. A edição da partitura de *Il sogno del zingano* – que me havia sido dada a conhecer há alguns anos atrás por Filipe de Sousa, seu proprietário – foi elaborada no âmbito do projecto de investigação “O Teatro de S. Carlos e as artes do espectáculo em Portugal”, sediado no CESEM e financiado pela FCT. Quero ainda agradecer a Marco Beghelli a preciosa ajuda na revisão do texto do libreto.

² Durante a Exposição Industrial de 1844 (cf. Francesco ESPOSITO, *Berlioz na imprensa lisboeta do seu tempo* [Notas de programa], Lisboa, Teatro Nacional de S. Carlos, 2006, p. 8).

³ Cf. Mário MOREAU, *Cantores de ópera portugueses*, vol. 1, Lisboa, Livraria Bertrand, 1981, p. 245. Sobre a vida do Conde de Farrobo continuam a ser importantes, as biografias semi-ficcionadas de Eduardo de NORONHA (cf. *O Conde de Farrobo e a sua época*, Lisboa, João Romano Torres, s.d. e *A sociedade do delírio. Continuação do romance o Conde de Farrobo e a sua época*, Lisboa, João Romano Torres, [1922]). Recentemente, foi publicado por José NORTON um romance (*O milionário de Lisboa*, Lisboa, Livros d’Hoje, 2009) que, no entanto, para as questões que nos interessam não traz dados novos.

residência estival) – cultivava um estilo de vida que, à escala portuguesa, podia ser equiparado ao dos príncipes italianos do Renascimento ou a algumas cortes da aristocracia centro-europeia, como os Esterházy. Um viajante descreveu-o, a ele e ao ambiente que o rodeava, como:

Amante apaixonado das belas-artes, o conde protégeas como Mecénas ; [...] a sua casa é mantida de modo assaz original: ele exige que todos os seus criados saibam tocar um instrumento ou que o aprendam sob a sua orientação; ele próprio toca a sua parte nos respectivos concertos, que são verdadeiramente notáveis. [...] durante o Outono, a elite da sociedade de Lisboa vem representar o drama ou a comédia no lindo teatro que ele fez construir junto da sua deliciosa casa de campo.⁴

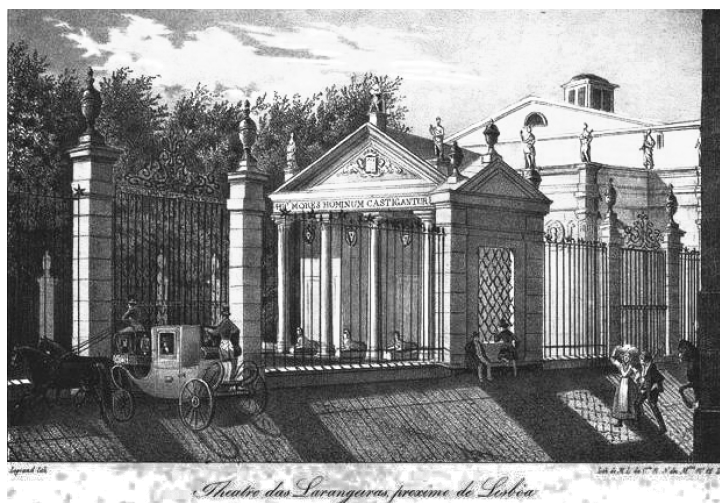


Fig. 1 – Aspecto exterior do Teatro das Laranjeiras (Biblioteca Nacional de Portugal).

Na Quinta das Laranjeiras, o Conde construíra o mais famoso teatro privado de Lisboa – frequentado pela elite social incluindo, algumas vezes,

⁴ “Amateur passionné des beaux-arts, le comte les protège en Mécène; [...] sa maison est tenue sur un pied fort original: il exige que tous ses valets sachent jouer d’un instrument ou qu’ils apprennent sous sa direction; lui-même fait sa partie dans leurs concerts, qui sont vraiment remarquables. [...] pendant l’automne, l’élite de la société de Lisbonne vient jouer le drame ou la comédie sur le joli théâtre qu’il a fait construire près de sa délicieuse retraite.” (Charles DEMBOWSKY, *Deux ans en Espagne et au Portugal pendant la guerre civile 1838-1840*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1841, pp. 178-179).

a própria família real – no qual levava à cena *opere buffe* e *opéras comiques*,⁵ representadas por ele próprio, pela sua família e amigos, coadjuvados por um grupo de músicos seus protegidos. O compositor siciliano Pietro António Coppola, que esteve durante vários anos ao serviço do Teatro de S. Carlos de Lisboa e manteve uma grande proximidade com o conde,⁶ explicava ao libretista Jacopo Ferretti, a propósito de uma encomenda que Farrobo lhe havia feito:

Obrigui-me [...] a mandar-lhe [...] uma ópera *buffa* para ser levada à cena no seu teatro particular e ser cantada pelas suas filhas e outros amadores, e o próprio Conde canta papéis de *buffo*, e asseguro-lhe que representa como um verdadeiro artista, tendo-o já visto e ouvido em diversos papéis cómicos. [...] A companhia seria um tenor, um baixo cantante que faça de jovem, uma ou duas *prime donne*, um *buffo* cómico, algumas segundas partes, se não se puder fazer por menos, e coros de ambos os sexos pois existem em Lisboa bons amadores que executam os coros respeitavelmente.⁷

De facto, apesar da sua pose de grande aristocrata, o conde tinha um particular gosto pelo género cómico, metamorfoseando-se em palco, como sugere Coppola. Desde 1825 que vinha desempenhando papéis de *buffo* nas produções que montava em sua casa,⁸ sendo o momento mais

⁵ Farrobo colaborou com Almeida Garrett na criação da sociedade Thalia, cujos espectáculos tiveram lugar no Teatro das Laranjeiras (cf. Maria de Lourdes Lima dos SANTOS, *Intelectuais portugueses na primeira metade de oitocentos*, Lisboa Editorial Presença, 1985, p. 209).

⁶ Coppola foi protegido de Farrobo e depois do seu regresso a Lisboa, nos anos 1850, vivia inclusive em casa deste, passando os verões nas na Quinta das Laranjeiras. A intimidade entre os dois era de tal ordem que todas as economias do compositor eram guardadas pelo conde. Isto levou a que, a quando da falência de Farrobo, Coppola perdesse tudo o que tinha (cf. Maria GIORDANO, *Pietro Antonio Coppola. Operista siciliano dell'Ottocento*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2003, pp. 25 e ss.).

⁷ “mi sono obbligato [...] di mandarci [...] un'opera buffa per eseguirsi nel suo Teatro particolare e cantarsi dalle sue figlie e da altre dilettanti, e lo stesso Conte canta da buffo comico, che vi assicuro che agisce da artista, avendolo veduto e inteso in diversi caratteri comici. [...] La compagnia sarebbe un tenore, un basso cantante che faccia da giovane, una o due primedonne, buffo comico, qualche seconda parte se non può farsene di meno e cori d'ambo i sessi poichè vi sono in Lisbona buoni dilettanti che eseguiscano i cori egreggiamente.” (Arquivo da Família Ferretti, Carta de P. A. Coppola a Jacopo Ferretti, 30 de Abril de 1842, cópia amavelmente cedida por Francesco Paolo Russo).

⁸ Mercadante, *Il castello degli spiriti* e *La testa di bronzo*; Generali, *Chiara di Rosenberg*; Rossini, *L'occasione fa il ladro*; Cordella, *Gli avventurieri*; Coccia, *Arrighetto* (cf. MOREAU, *op. cit.*, pp. 247-263).

alto o da representação de *La cenerentola*, em 1840, não nas Laranjeiras mas na quinta do Farrobo, por um conjunto de cantores profissionais, entre eles Luigia Boccabadati no papel de Angelina, contracenando com Farrobo no de D. Magnifico.⁹ Além da ideia de prestígio, o género cómico surge também neste contexto associado a um ideal de lazer e é sintomático que, durante a sua longa permanência em Lisboa, a Boccabadati só tenha cantado a referida ópera de Rossini, que constituía um dos seus grandes êxitos em Londres, em casa do conde.



Fig. 2 - Joaquim Pedro Quintela, 1º Conde de Farrobo (Biblioteca Nacional de Portugal).



Fig. 3 – O baixo italiano Luigi Lablache, como Dulcamara em *L'elisir d'amore* de Donizetti. Sendo o seu repertório *buffo* muito próximo do do Conde, esta gravura pode ajudar a compreender e a sugerir a imagem de Farrobo em cena.

Depois da guerra civil, a produção de espectáculos nas Laranjeiras entra numa nova fase, aquela que aqui verdadeiramente nos interessa, na qual o grupo central dos que actuam é composto pelo conde e o seu núcleo familiar mais próximo, nomeadamente as filhas mais velhas (Maria Joaquina e Maria Carlota, ambas sopranos) e o genro, D. Carlos

⁹ Cf. Idalina NUNES, “Três saraus musicais na Quinta do Farrobo”, *Arte musical*, IV série, vol. 1, nº 4 (Julho 1996), pp. 169-184.

da Cunha e Meneses (barítono).¹⁰ Não havendo nenhum membro da família que os pudesse desempenhar, os papéis de tenor foram distribuídos por vários parentes e amigos (o arquitecto Fortunato Lodi ou Duarte Cardoso de Sá, o amigo de Garrett, que em 1843 criaria o papel de Romeiro na estreia de *Frei Luís de Sousa*). O repertório centrava-se agora no *opéra comique*, cantado na língua original,¹¹ o que faz com que o Teatro das Laranjeiras surja, na Lisboa da época, como um balão de ensaio para repertórios que depois serão transferidos para os teatros públicos.¹²

Na sua actividade mecenática, o conde protegeu não só os artistas portugueses que haviam estado ligados à facção liberal mas também aqueles que tinham apoiado D. Miguel e ainda um grupo de estrangeiros, exilados políticos, que vivia entre nós. Apesar de no período da usurpação e da guerra civil ter apoiado inequivocamente os liberais (e de ter lucrado com isso, pois veio a receber mais tarde a concessão do contrato do tabaco, o mais importante monopólio comercial da época),¹³ em tempo de paz o conde, apesar de se manter fiel a um liberalismo moderado, colocava-se acima dessas questões, afirmando-se como figura hegemónica, e gerindo o “capital musical” como mais lhe convinha, à semelhança do que haviam feito os animadores dos principais salões literários na Lisboa da primeira metade do século XIX.¹⁴ Tanto na imprensa¹⁵ como em

¹⁰ Quando Maria Joaquina (n. 1819) começa a actuar tem apenas 15 anos (*La testa di bronzo*, 1834) e a sua parte incluía uma nova ária, expressamente escrita para ela, por Francesco Schira. Maria Carlota (n. 1821) estreia-se em 1844, provavelmente quando a irmã tem menos disponibilidade, em consequência das sucessivas gravidezes. Joaquim Pedro (n. 1823) canta o papel de Alpino (tenor?) em *Il sogno*, também cantou num pequeno número de produções. As outras duas filhas, Maria Palmira e Mariana, actuaram mais esporadicamente (cf. MOREAU, *op. cit.*, pp. 293-295, 303-305 e 322-323).

¹¹ *Ibid.*, pp. 286-289.

¹² Cf. Lima dos SANTOS, *op. cit.*, p. 209 e Francesco ESPOSITO, *La vita concertistica lisboeta dell'Ottocento: 1822-1853*, vol. 1, Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2008 (policopiado), pp. 96 e ss.. Ver também ESPOSITO “L'età farrobiana: caratteristiche e tendenze della vita musicale della Lisbona liberale (1833-1853)”, *Confluenze. Rivista di studi iberoamericani*, vol. 2, nº 2, pp. 254-271.

¹³ Cf. Luísa CYMBRON, *A ópera em Portugal (1834-1854): o sistema produtivo e o repertório nos Teatros de S. Carlos e de S. João*, Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998 (policopiado), pp. 54.

¹⁴ Cf. Lima dos SANTOS, *op. cit.*, p. 290. Esta autora reconhece aliás a relativa independência de Farrobo face aos diferentes grupos partidários (*ibid.*, p. 291).

¹⁵ Cf. João Luís M. S. L. da SILVA, *O diário A revolução de Setembro (1840-1857): música, poder e construção social de realidade em Portugal nos meados do século XIX*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2006 (policopiado), p. 126 e ss..

folhetos soltos, distribuídos provavelmente em récitas do teatro italiano durante o período em que foi empresário, abundam os elogios superlativos à sua magnanimidade e generosidade, como este excerto de uma poesia publicada aquando do seu abandono da gestão do S. Carlos:

Tua magnificência, oh Conde excelso,
Tanto fez, tanto pode! Amor das Artes,
Nobre ambição de gloria te inspiravam,
Não mercenário zelo, e sede de ouro
De vulgar director que tem por mira
Mui pouco despende, e ganhar muito!
[...]
E aos applausos de hum Povo embriagado
De delicias, de assombros, de harmonia
Accompanhavam bênção de infelizes,
Que por ti vivem, que por ti não penam!¹⁶

Apesar de ter tido origem no seio da sua própria família, o drama lírico em um acto *Il sogno del zingano*, reflecte esse mesmo ambiente. O libreto datado de 1844, indica que foi composto expressamente para ser cantado no Teatro das Laranjeiras, aquando do regresso do conde a Portugal, mas não se sabe exactamente quando subiu à cena.

Encomendada pela Condessa de Farrobo, que a dedica ao marido, a obra ficou a cargo de dois protegidos do conde: o compositor António Luís Miró e o libretista Cesare Perini.¹⁷ Dos compositores portugueses da sua geração, António Luís Miró é, porventura, aquele que tem uma produção operática mais extensa,¹⁸ em boa parte devido à sua ligação a Farrobo, a qual lhe valeu o lugar de maestro *concertatore* do teatro das Laranjeiras (em 1834) e depois no S. Carlos. Pertencendo a uma família de músicos espanhóis que se fixou em Portugal na sequência das guerras peninsulares, Miró dedicou-se inicialmente à ópera italiana, mas enveredaria, depois, na década de 1840, pela composição de *opéras comiques*, seguindo a tentativa de implantação deste género nos teatros

¹⁶ *Tributo de reconhecimento e gratidão, que se offerece ao Sr. Conde do Farrobo no dia 31 de Dezembro de 1840*, Lisboa, Imp. de C. A. S. Carvalho, [1840].

¹⁷ *Il sogno del zingano. Dramma-lirico in un atto. Espressamente composto per essere cantato nel Teatro das Laranjeiras...*, Lisboa, Typ. Di Antonio Giuseppe da Rocha, 1844.

¹⁸ Ver neste mesmo volume “Entre a tradição italiana, a reforma garrettiana e as motivações políticas – os compositores de ópera na Lisboa de meados do século XIX”.

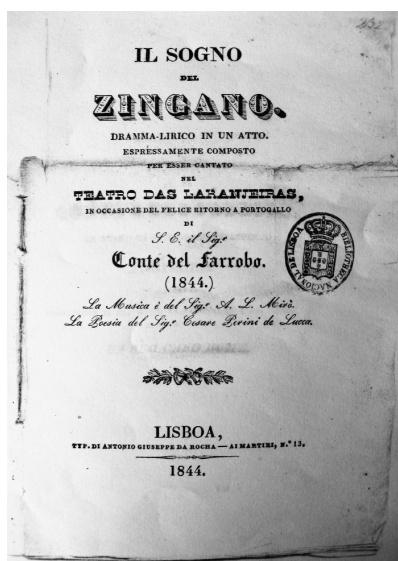


Fig. 4 – Frontispício do libreto de *Il sogno del zingano* (Biblioteca Nacional de Portugal)

públicos de Lisboa.¹⁹ Partiria em seguida para o Norte do Brasil, onde morreria em condições pouco claras, em 1853.²⁰

Quanto a Perini, abandonou a Itália por motivos políticos e fixou-se em Portugal, até que em 1848 se retirou para Génova. Durante os cerca de dez anos que esteve entre nós, colaborou com António Feliciano de Castilho e Alexandre Herculano no Teatro do Salitre,²¹ tendo escrito quatro dramas históricos: *O Conde Andeiro*, *O cigano*, *O Marquez de Pombal ou vinte annos da sua administração* e *A véspera de um desafio na regência de D. João I*, dois deles premiados pelos júris do Conservatório. Além disso, leccionava a cadeira de declamação no Conservatório naquele que era, à partida, o território de Garrett. Porém, a sua escrita dramática, pelo menos a que se destinava a ser posta em música, parece

¹⁹ Isabel Novais GONÇALVES, “A introdução e a recepção da ópera cómica nos teatros públicos de Lisboa”, *Revista portuguesa de musicologia*, nº 13 (2003), pp. 93-111. Ver também, neste mesmo volume “O teatro de Scribe em Lisboa após a vitória liberal (1834-1853)”.

²⁰ Sobre este compositor e a sua actividade tanto no Teatro de S. Carlos como nas Laranjeiras ver Ana Carolina CRUZ, *António Luís Miró (1814?-1853): um maestro concertatore nos teatros das Laranjeiras e de São Carlos*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2008 (policopiado).

²¹ Lima dos SANTOS, *op. cit.*, p. 218.

nunca ter chegado a atingir um nível verdadeiramente satisfatório, como fica claro numa carta de Coppola ao já muito experiente Ferretti:

Trouxe um libreto que o Conde mandou fazer para mim em Lisboa, por um jovem de Lucca que lá se encontra, [...] o qual, feito por um poeta com pouca prática, não vale nada e eu não quero perder tempo a escrever música para uma tonteria. Pelo que desejo que você me encontre um argumento *grazioso* e com característica brilhante, que seria a parte para o Conde.²²

A acção criada por Perini para *Il sogno del zingano* decorre num bosque, na vila do Conde (uma visão idealizada das Laranjeiras, depreende-se) e coloca em cena as seguintes personagens (aqui apresentadas com a indicação das suas tipologias vocais, dos respectivos intérpretes e dos laços familiares):

Dori	soprano	Mariana Carlota Lodi Quintela	mulher do conde
Rosalinda	soprano	Maria Joaquina Quintela	filha do conde
Fillide	soprano	Maria Carlota Quintela	filha do conde
Silvia	soprano	Maria Palmira Quintela	filha do conde
Cinzia	soprano	Mariana Quintela	filha do conde
Alpino	tenor	Joaquim Pedro Quintela	filho do conde
Carlomare	tenor	Joaquim Miró	filho do compositor
Zingano	barítono	Carlos da Cunha e Menezes Quintela	genro do conde
As três graças	sopranos	Palmira, Mariana e Carlota Quintela	filhas do conde

²² “Ho portato un libro che il Conte mi fece fare in Lisbona da un giovane lucchese che colà si trova, [...] il quale fatto da un poeta sprattico vale niente ed io non voglio perdere tempo a scrivere musica per una scioccheria. Onde io desidero che voi mi trovate un argomento grazioso e con caratteristica brillante, che sarebbe la parte per il Conte.” (Arquivo da Família Ferretti, Carta de P. A. Coppola a Jacopo Ferretti, *op. cit.*).

No início da obra uma didascália indica que em cena, ao centro, se vê um busto de mármore que representa o próprio conde, e, de lado, as janelas góticas de uma ermida. Um coro pede e depois festeja a acalmia do temporal quando entram em cena o Cigano, Sílvia, Cinzia e Fillide (três das filhas do conde). Depois de convidar os presentes a seguirem-no até à ilha de Alcina, o Cigano conta-lhes um sonho que teve: ao lago chegaria uma linda galera com um barqueiro que cantava uma canção que inebriava todos. Da capela sai Rosalinda (a filha mais velha) que se questiona sobre quem perturbou a tristeza daquela casa com cantos tão alegres. Em seguida, entra Carlomare que revela a existência de um homem que para abraçar a mulher e as filhas se expunha a todas as intempéries e reconhece-o no busto que está em cena. As três graças aparecem e anunciam a chegada de “Pietro” (o conde). Ouvem-se vozes vindas do bosque: o Cigano e Carlomare comunicam a Rosalinda que o pai chegou. A última cena é constituída pela entrada do próprio Joaquim Pedro Quintela num pequeno barco iluminado e decorado com flores. A cena enche-se de criados, camponeses e cavalheiros, todos circundam o terno quadro formado pelo conde abraçado a Dori (a mulher) e rodeado pela prole.

O objectivo era, além de naturalmente celebrar o regresso de Farrobo, colocar em cena toda a sua família. E, de facto, apenas para o papel de Carlomare, o tenor, se recorre a alguém de fora do círculo familiar como já havia acontecido anteriormente.²³ Aqui não se verifica, no entanto, aquele que era um dos principais objectivos das obras escolhidas para serem representadas ou escritas propositadamente para o Teatro das Laranjeiras, a exibição do conde. Este não canta, chega apenas no final, em triunfo e, deste ponto de vista, é sintomático que o que aparece seja o busto, que permite às várias personagens exteriores ao círculo familiar identificarem-no e irem, progressivamente, através de diferentes momentos narrativos, definindo a sua imagem.

A temática central da obra pode ser identificada como uma situação de perda: tudo gira em torno do *pater familias*, e do vazio quase total que a sua partida provocou, destacando-se a ilusão de uma felicidade perdida. E, como explica Raymond Monelle, a perda é uma das temáticas centrais

²³ Trata-se do filho do próprio compositor que viria, depois, a transformar-se num cantor profissional, particularmente no repertório de zarzuela (cf. MOREAU, *op. cit.*, pp. 373-374).

do pastoralismo que herdado de Virgílio e Teócrito atingiria o seu ponto alto na Renascença pela mão de Torquato Tasso (com *Aminta*, 1573) e Giambattista Guarini (com *Il pastor fido*, 1590).²⁴ A filiação arcáde do texto idealizado por Perini é também evidente nos nomes que escolhe para as personagens femininas: Dori é a mãe das nereides;²⁵ enquanto Sílvia, Cinzia e Fillide – os nomes escolhidos para três das filhas – estão todos eles, de alguma forma, ligados à cultura clássica e ao pastoralismo.²⁶ Uma leitura do texto revela ainda outras referências desse tipo: as alusões à ilha de Alcina, na cena II, ou a Vénus e aos Zéfiro (o vento do Oeste) na ária de Carlomare; o aparecimento, na cena VII, das três graças, a versão romana das *cariti* gregas, então em moda nas artes plásticas, como atesta a célebre escultura de Antonio Canova. Esta *patine* arcáde comporta, claramente, uma ideia de distinção, aliás reconhecida como uma das características do género pastoral: os pastores da Arcádia representavam figuras reais e conhecidas nas cortes da Renascença,²⁷ muitas vezes os próprios patronos, tal como em *Il sogno del zingano*.

De todas essas personagens Rosalinda, papel escrito para Maria Joaquina Quintela que desde os quinze anos actuava nos espectáculos do Teatro das Laranjeiras, é não só a principal figura feminina como a única que se destaca por uma dimensão dramática (aliás não será por acaso que o material melódico da sua ária é aquele que Miró usa mais abundantemente na Sinfonia). Porém, a partir da leitura do libreto, sente-se na caracterização deste conjunto de personagens uma visão doméstica e burguesa oitocentista, reflectida na ideia de família, e na posição subalterna assumida pela mulher e pelas filhas que choram a

²⁴ Cf. *The musical topic. Hunt, military and pastoral*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 2006, pp. 185 e ss..

²⁵ Surge, por exemplo, no *festeggio armonico* que foi posto em música por Domenico Scarlatti para celebrar o casamento da Infanta Maria Bárbara de Bragança, exibido no palácio real de Lisboa a 11 de Janeiro de 1828 (cf. *Festeggio armonico nel celebrarsi il real matrimonio de' molto alti, e molto poderosi serenissimi signori D. Ferdinando [...] e D. Maria [...]*, Lisboa Occidentale, Nella Officina di Giosepe Antonio di Sylva, MDCCXXVIII).

²⁶ Sílvia é o nome da amada de Aminta na obra homónima de Tasso; Cíntia a mulher amada pelo poeta romano Sexto Aurélio Propezio, autor de *Elegias*, enquanto Fillide é o nome da princesa trácia que casou com Demofonte, filho de Teseu. Em outras personagens é ainda possível encontrar reflexos da cultura Renascentista ou do início do Barroco: o nome Rosalinda é o mesmo da heroína de *As you like it*, a mais emblemática comédia pastoral de Shakespeare.

²⁷ Cf. MONELLE, *op. cit.*, p. 187.

ausência do pai. O Cigano e Carlomare sendo, na peça, ambos estranhos à família, são-nos apresentados como forasteiros, cuja função é trazer notícias e antecipar o regresso do conde. O seu carácter popular, fica claro logo no início da cena II, quando o Cigano entra por um lado da cena, seguido pelos camponeses enquanto as filhas do conde o fazem pelo lado oposto.²⁸

Perini designou o seu texto como “drama lírico”, um epíteto genérico e em moda na época para indicar que se tratava de um drama por música. Na maioria dos casos, era apenas uma designação mais moderna e romântica para a velha *opera seria* italiana, agora com enredo histórico e final trágico. Aqui, no entanto, o ambiente é completamente diferente: a acção passa-se numa paisagem imaginária mas identificada como sendo na quinta do próprio conde, misturam-se personagens arcádes com outras populares e tudo termina num final feliz. Tratando-se de uma peça celebrativa, e dadas as características que referimos, somos levados a pensar que possuía afinidades com o velho elogio dramático, representado em honra de um patrono, no seu aniversário, casamento, ou em qualquer outra ocasião festiva,²⁹ que continuou ainda a ser usado com frequência em Portugal ao longo da primeira metade do século XIX. A propósito de *O amor da Patria*, de Almeida Garrett (1819), Isabel Cabete Novais descreve-nos estas peças como:

artificiosas, carregadas de termos mitológicos, mas desprovidas de conteúdo dramático, que espelhavam o gosto arcádico, empolado e elitista das classes cultas setecentistas e tinham por objectivo enaltecer feitos heróicos, elogiar pessoas ilustres, festejar nascimentos ou acontecimentos nacionais. [...] O conturbado período de lutas entre liberais e absolutistas [décadas de 1820-30] propiciou a que certos indivíduos vivessem ao sabor das oportunidades políticas, recorrendo à hipocrisia e aos discursos bajulatórios, com o fim de obter vantagens. Os elogios dramáticos cumpriam, por vezes, essa função, mas também alimentavam e agregavam os espíritos exaltados de ambas as facções

²⁸ Esta personagem representa o povo, substituindo o génio ou o génio da Lusitânia nos elogios de pendor patriótico (cf. [José Agostinho de Macedo], *A volta de Astréa, drama allegorico, para se representar no Theatro Portuguez da Rua dos Condes, em 26 de Outubro de 1829 [...]*, Lisboa, Na Tipografia de Bulhões, 1829). Agradeço a Alberto Pacheco a amável e empenhada ajuda no estudo das tipologias do elogio dramático.

²⁹ CRUZ, *op. cit.*, p. 86. No século XVIII eram usualmente constituídos por recitativos e árias, por vezes, coros. Podia constituir apenas parte de uma obra ou ser uma obra separada, escrita por um compositor e libretista diferentes dos da obra principal.

políticas, mantendo acesa a chama patriótica e assim se justifica que tenham continuado a levar muita gente ao teatro, nas primeiras décadas do século XIX.³⁰

Foi possível encontrar os textos de catorze elogios dramáticos levados à cena nos teatros portugueses, entre 1813 e 1849, e, destes, nove foram representados durante as décadas de vinte e trinta, o que, além dos tradicionais eventos ligados à vida da família real, reflecte, muito directamente, a efervescência política desses anos. A designação cantata, que aparece em sete obras no mesmo período, parece ser um título alternativo, não se observando divergências quer ao nível da forma quer do conteúdo.³¹ Todas elas são peças num acto, envolvendo personagens mitológicas (Vénus, Astreia, Apolo, Júpiter, Mercúrio, entre as mais frequentes) e alegóricas (a glória, a posteridade, o tempo, a prudência, a justiça, a paz, etc.), por vezes algumas figuras históricas, e, normalmente, um génio que representa o povo. Mais raramente, alguns elogios põem em cena figuras arcádicas,³² retomando o modelo setecentista.

Na organização do espaço cénico e na definição dos ambientes, verifica-se também a persistência de vários *clichés*. Na maior parte dos casos a cena descrita é um *locus amoenus*: ambiente campestre, com ou sem bosque, frequentemente com um rio, e a presença de um templo, associado à imortalidade, à glória, à paz, ou a Astreia (como personificação da justiça). Embora a definição do espaço seja por norma pouco concreta, é possível encontrar referências genéricas a um local, normalmente considerado a casa do ou dos homenageados.³³ Mas esse

³⁰ Isabel Cadete NOVAIS, “Os primeiros arroubos de exaltação patriótica e liberal do académico Garrett”, *Discursos: estudos portugueses e comparados: Almeida Garrett: 150 anos depois*, Lisboa, VI Série. Nº 1 (2006), p. 77-103.

³¹ Porém, se recuarmos ao século XVIII, encontramos outras designações, como *festeggio armonico*, *componimento dramático* ou drama pastoril, o que nos leva a considerar que, no caso português, elogio dramático e cantata são designações tipicamente oitocentistas.

³² Ver [José Maria da Costa e Silva], *Elysa e Luso ou o templo de Vénus, elogio dramático offerecido a Sua Magestade o Senhor D. João VI, [...] e representado no Theatro Nacional da Rua dos Condes, para celebrar o anniversario do faustissimo dia 15 de Setembro de 1820*, Lisboa, Na Typografia de Bulhoens, 1821.

³³ Assim, para alguns acontecimentos ligados à família real, a didascália inicial refere que a acção se passa nas margens do Tejo (cf. *Os amantes do throno, elogio dramático para se representar no Real Theatro de S. Carlos [...]*, Lisboa, Na Typografia de Bulhões, 1824 e [Francisco Xavier Gaioso e Francesco Schira], *O templo da immortalidade, acção dramática allegorica para se representar no Real Theatro de S. Carlos [...]*, Lisboa, Impressão a Santa Catharina nº 12, 1834).

*locus amoenus*³⁴ é marcado, no início da peça, pelo anúncio de uma tempestade.³⁵ Esta situação permitia uma progressão dramática das trevas para a luz, destacando o aspecto mais característico deste tipo de obras, a apoteose final, na qual o ambiente se torna festivo, muitas vezes num cenário que transcende o terreno (no céu, rodeados por nuvens ou no Olimpo) surgindo então, aos olhos do público, os retratos dos homenageados, acompanhados de frases ou palavras emblemáticas. A cena final de *Elysa e Luso* oferecido ao rei D. João VI no seu aniversário em 1821, ou a de *O templo da immortalidade*, comemorando a abertura das primeiras câortes constitucionais, exemplificam particularmente bem este modelo:

Rasga-se o Panno do fundo, e apparece o Templo de Venus, no qual dois Génios sustentando huma Coroa, e Sceptro de Ouro, vem descendo ao som de huma melodiosa harmonia, apresentando um distico transparente, em que se leia escripto Viva D. João VI. Rei Constitucional.³⁶

[...] dous Génios [...] sustentão um escudo transparente, onde se lê o distico = CÔRTEES = e sôbre este a Carta Constitucional. No fundo do templo um brilhante circulo de nuvens, com resplendor, no meio do qual se vem os retratos do DUQUE DE BRAGANÇA, DA RAINHA, E DA DUQUESA DE BRAGANÇA. Nos arcos lateraes pendem dous festões, que sustentão duas grandes medalhas, nas quaes se lem os disticos = ESQUADRA LIBERTADORA = e EXERCITO LIBERTADOR.³⁷

Em todos os aspectos descritos é impossível não reparar nos evidentes paralelismos com o libreto de *Il sogno*. Alguns destes traços encaixam também perfeitamente no modelo da “pastoral”, como género

³⁴ Note-se que o *locus horrendus* também está presente, normalmente em elogios escritos para momentos políticos conturbados, como o *Vaticínio de Jove*, durante o reinado de D. Miguel (cf. Ricardo José FORTUNA, *O vaticínio de Jove, elogio dramático para se representar no Theatro Portuguez da Rua dos Condes, no dia 26 de Outubro de 1831*[...], Lisboa, Na Typografia de Bulhões, 1831), ou ainda *O despotismo debelado*, escrito para comemorar a queda do regime absolutista (cf. *O despotismo debellado [Elogio dramático]*, Lisboa, Officina a Santa Catharina, 1833) e *A apothese dos martyres da Patria*, em homenagem a Gomes Freire de Andrade e aos condenados de 1817 (cf. José de Sousa BANDEIRA, *A apothese dos martyres da patria, elogio dramático para se representar no Real Theatro de S. João em 8 de Abril de 1837*, Porto, Imp. de Gandra, 1837).

³⁵ [Francisco Xavier Gaioso e João Guilherme DADDI], *A gloria dos luzos, cantata para se representar no Real Theatro de S. Carlos, de Lisboa em celebração dos Augustos Desposorios de Sua Magestade Fidelissima a Senhora D. Maria II, [...] com Sua Alteza Real o Principe Augusto de Leuchtemberg*, Lisboa, Na Typographia de Eugenio Augusto, 1835.

³⁶ *Elysa e Luso ou o templo de Venus*, op. cit., p. 33-31.

³⁷ *O templo da immortalidade*, op. cit., p. [35].

literário e depois teatral e operático: pastores e donzelas com nomes gregos ou latinos apresentam uma acção que se desenrola num ambiente de belas paisagens, definido à imagem da Arcádia, imortalizada nas *Éclogas* de Virgílio. A pastoral assentava, normalmente, na projecção de uma oposição filosófica, entre arte e natureza, ou campo e cidade, pelo que a quinta do conde, as Laranjeiras, aparece aqui como um Éden em contraponto com o mundo citadino em que habitualmente viviam todos os que participavam nestas actividades teatrais.³⁸ Estas dicotomias adaptavam-se particularmente a alegorias políticas ou religiosas e, por isso, muitas óperas de corte dos séculos XVII e XVIII, bem como outros entretenimentos destinados a celebrar o *status* de um governante, utilizavam o género pastoral, como o provam as várias adaptações do mito de Orfeu, de Monteverdi a Gluck, passando por Fux.

A estrutura musical elaborada por Miró é particularmente simples, sendo constituída por uma longa *Introduzione*, uma ária para cada uma das personagens principais, um coro seguido de um pequeno momento lírico para uma personagem secundária e um hino final.³⁹ Tudo isto, naturalmente, era antecedido por uma sinfonia, que ia buscar aos principais momentos da obra os seus materiais temático-motívicos. Porém, no seu conjunto, trata-se de uma obra mais elaborada do que a maioria dos elogios dramáticos que conhecemos, embora partilhe com estes os traços essenciais, em especial a ideia da sucessão de árias e do hino final. Dada a sua dimensão e complexidade, a *Introduzione*, parece ser o número que mais se afasta das tipologias do elogio e, por isso, merece que nos fixemos nela. Logo no início, a sua tonalidade (ré menor) caracteriza o ambiente tempestuoso que se vive, e que o coro, ainda fora de cena, refere:

Ciel benigno acquieta i venti,
Calma i fluti, appiana il mar.

Significativamente, o *tempo* escolhido pelo compositor é um *Allegro pastorale* e o modelo de escrita musical nele incrito contém boa parte dos *clichés* que desde o Barroco vinham sendo associados ao estilo da siciliana

³⁸ Cf. MONELLE, *op. cit.*, p. 196.

³⁹ Agradeço a Alberto Pacheco as informações relativas à estrutura musical dos elogios dramáticos. A estrutura definida por Miró pode, de certa forma, equiparar-se também à de uma *farsa*.

o qual, por sua vez, se transformou no emblema do pastoralismo: um compasso 6/8, a presença de notas pedal (associadas normalmente ao som dos bordões da gaita de foles), uma melodia dobrada à distância de terceiras e o timbre da flauta e dos clarinetes (cc. 1-106).⁴⁰ Todavia, tal como era comum nos elogios dramáticos, o que nos é apresentado não é uma natureza pacífica mas sim revolta, em tempestade. As escalas ascendentes e em crescendo nos violinos (um meio típico da caracterização musical da tempestade) complementam o ambiente dramático que o texto veicula. Mas sente-se também a presença de uma certa ideia marítima (principalmente na melodia ondulatória dos clarinetes) que não seria estranha à audiência das Laranjeiras, pois os meios utilizados têm pontos de contacto com aqueles que Rossini utiliza em *Tancredi* (1813), no momento em que o herói de Siracusa desembarca incógnito na sua pátria (exemplo 1).⁴¹

Porém, logo em seguida (c. 107) e usando o mesmo texto, o coro parece celebrar a acalmia da tempestade⁴² explodindo numa melodia de carácter festivo (no género do início do prelúdio de *L'elisir d'amore*) que nos transporta para o universo da tradição *buffa* italiana (exemplo 2).

Passada a tempestade, surge em cena o Cigano, a quem este número é quase inteiramente dedicado. Esta personagem reveste-se de um carácter popular e a sua função pode, de certa forma, ser considerada idêntica à do génio, nos elogios de épocas anteriores. A escolha de um Cigano está quase de certeza relacionada com a vivência andaluza de Perini e o tempo que passou em Cádiz.⁴³ Não é, todavia, de excluir a hipótese que a moda dos enredos ambientados em Espanha então em voga no *opéra comique* francês – repertório que nessa fase dominava o teatro das Laranjeiras – tenha tido alguma influência.⁴⁴ Este é, por outro lado,

⁴⁰ Cf. MONELLE, *op. cit.*, p. 219 e 229 e ss..

⁴¹ Cena que, segundo Julian BUDDEN, se tornou o modelo de todas as cenas marítimas posteriores na tradição italiana (cf. *The operas of Verdi*, vol. 1, *From Oberto to Rigoletto*, Oxford, Oxford University Press, 1978, p. 232).

⁴² A secção em 2/4, Ré Maior, de onde foi tirado o tema da Sinfonia, reaparece depois na ária de Rosalinda, quando entra o coro feminino que vem colocar flores no busto do conde.

⁴³ As personagens desta etnia parecem tê-lo interessado especialmente, pois um dos seus dramas teatrais, o único que não é de temática histórica, chama-se precisamente *O cigano* e é ambientado na Andaluzia do século XVIII.

⁴⁴ Em especial *Le domino noir* no qual Auber usa dois boleros e uma jota aragonesa. Do repertório apresentado nas Laranjeiras há também duas obras (*Le Duc d'Olonne* e *La part du diable*) ambientadas em Espanha.

1. Introduzione

Allegro Pastorale

Flauto

2 Clarinetti in La

2 Corni in Re

Timpani

p
(Voci dentro)

Allegro Pastorale

Violoncelli

Contrabbassi

p

The first system of the musical score includes staves for Flute (Fl), Clarinet in La (Cl in La), Cor in Re, Trombone in D (Tb in Do), Timpani (Timp.), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vle), Violoncello (Vlc), and Contrabass (Cb). The Flute part begins with a melodic line marked *p*. The Clarinet in La part has a melodic line with a *a 2* marking. The Cor in Re part has a melodic line with a *a 2* marking. The Trombone in D part has a melodic line with a *p* marking. The Timpani part has a rhythmic pattern. The Violin I and Violin II parts have melodic lines with *p* markings. The Viola part has a melodic line with a *p* marking. The Violoncello and Contrabass parts have a rhythmic pattern.

CESEM©2009

* **A:** *cresc.*

o elo de ligação entre Perini e Miró, natural de Granada. Por tudo isso, a imagem sonora desta personagem fica clara logo na primeira frase que Miró lhe destinou (c. 194),⁴⁵ escrita no estilo melismático do *cante andaluz* (exemplo 3), e as referências ao universo da música popular e teatral espanhola estendem-se a outro momento central da *Introduzione*, no qual se põe em cena o hábito tipicamente Cigano da leitura da sina (c. 584). Aqui cabe à orquestra a construção dessa imagem de espanholidade, com um *tempo di sghidiglia* (ré menor, compasso $\frac{3}{4}$) (exemplo 4).

Poco più

107 *ff marcato* *p* *ff marcato*

Ciel be - ni-gno_ac-quie-ta_i ven-ti, Cal-ma_i flut-ti_ap-pia-na_i il mar... Sic-chè tor-ni_a noi do-len-ti

Coro *ff marcato* *p* *ff marcato*

Ciel be - ni-gno_ac-quie-ta_i ven-ti, Cal-ma_i flut-ti_ap-pia-na_i il mar... Si-chè tor-ni_a noi do-len-ti

ff marcato *p* *ff marcato*

Ciel be - ni-gno_ac-quie-ta_i ven-ti, Cal-ma_i flut-ti_ap-pia-na_i il mar... Si-chè tor-ni_a noi do-len-ti

Pno. *ff marcato* *p* *ff marcato*

Exemplo 2

(di dentro)

191 *f* *A*

Zingaro - - - - - il

Pno. - - - - -

Exemplo 3

⁴⁵ Entre os cc. 194-220, o cigano canta uma melodia de carácter vagamente popular, intercalada com alguns vocalizos. Porém, a partir do c. 221, regressamos à escrita do género *buffo* italiano, sempre bastante silábica.

Tempo di Sighidiglia

The image shows a musical score for piano (Pno) in two systems. The first system starts at measure 582 and the second at 588. The tempo is 'Tempo di Sighidiglia'. The music features complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings like 'f' (forte). There are also some rests and longer note values interspersed with the rapid passages.

Exemplo 4

Aplicando-se exclusivamente a uma personagem, e a duas situações pontuais, tudo isto nos remete mais para uma ideia de pitoresco do que, propriamente, para a construção de uma verdadeira “cor local”.⁴⁶ Com excepção desses momentos, a linguagem musical do Cigano não se distingue das das outras personagens. E a sua caracterização pode ser vista, de acordo com Carl Dahlhaus, como uma prevalência dos velhos padrões da ópera *buffa*, em cuja tradição a utilização de *canzonette*, como representação dos mais humildes ou do quotidiano, se manteve sempre marginal, sendo o canto o veículo de toda a acção e não necessitando por isso de justificações estéticas particulares.⁴⁷ Mas o Cigano, surge-nos também com um carácter cómico, já que as suas três grandes intervenções são sempre pontuadas, no final, pelo riso dos que o circundam e as irmãs Sílvia, Fillide e Cíntia caracterizam-no como *allocco* (tolo), *ridicol* (ridículo), *cerretano* (charlatão) e *scrocco* (caloteiro). Essa componente, que em princípio é estranha ao universo dos elogios dramáticos, no qual o riso praticamente não tem lugar, surge aqui como um elo de ligação com o repertório mais comum das Laranjeiras, uma homenagem por interposta pessoa ao conde que, como vimos, possuía reais qualidades de *basso buffo*.

A terceira e última parte da *Introduzione* é preenchida pelo *racconto*. O expediente dramático da narração de um sonho, como forma de

⁴⁶ Cf. Anselm GERHARD, *The urbanization of opera. Music theater in Paris in the nineteenth century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, p. 162 e ss

⁴⁷ “Drammaturgia dell’opera italiana”, Lorenzo BIANCONI e Giorgio PESTELLI (eds.), *Storia dell’opera italiana*, vol. 6, *Teorie e tecniche immagini e fantasmi*, Turim, EDT, 1988, pp. 86-87.

antecipação de um desfecho, é antigo e surge noutros elogios,⁴⁸ constituindo, naturalmente o ponto central da acção, aquele em que o Cigano retrata o homenageado. É também o momento em que o discurso do Cigano se torna mais sério, não obstante o riso do coro tanto no início como no final mostrar que esta sua postura não era credível. Depois de descrever o barco em que trazia o conde de regresso a Lisboa, Perini detém-se na descrição do barqueiro. Não era porém a primeira vez que o conde era colocado nessa função. Um folheto intitulado “Tributo de reconhecimento e gratidão”, que o homenageava enquanto empresário do Teatro de S. Carlos descrevia-o como:

Piloto experiente empunha o leme
Da velivoga Nau, deixando o porto,
E no Oceano turbido se engolfa,
Olhos fictos nos astros, que regulam
O seu caminho no deserto equoreo,
E na oscilante agulha, que lhe apponta
(Invento Portuguez) do Norte a estrella,
Avante passa perigosas Syrtes
Affouto dobra tormentorios cabos,
E ou lá onde se eleva o Ceo co’as grimpas
De Jaggernat o hórrido Pagode
Tinto sempre de victimas de sangue,
Ou onde rega o límpido Janeiro
Co’a productora aluvião campinas
Onde ufana sorri a Natureza,
E Flora entorna com sereno aspecto
Seu vistoso açafate, o ferro lansa.
Lá de thesouros mil repleto o bojo
Do nadante Palácio á Pátria volta,
Triumphante de Eolo, e de Neptuno.⁴⁹

Mas o texto de Perini revela-nos que este barqueiro vinha cantando uma canção, caracterizada como:

⁴⁸ *Elysa e Luso* possui um enredo muito semelhante: Elisa conta a Doride que o pai pedira aos Deuses para lhe designarem um noivo mas que estes lhe disseram que não havia no reino homem à altura e que deveria esperar. Um dia, num sonho, Elisa viu um belo guerreiro por quem se apaixonou. Entretanto, Luso correrá o mundo em busca da sua princesa. Ao chegar à Ibéria, vê Elisa e ambos percebem que estão destinados um ao outro. Surge Vénus e apresenta as virtudes dos reis D. João VI e D. Carlota Joaquina.

⁴⁹ *Tributo de reconhecimento e gratidão*, *op. cit.*.

E'un cantar che il pesce errante
 Sù a fior d'acqua fà venire,
 Che la brezza palpitante
 Cheta-cheta viene a udire.
 [...]
 È un cantar, che mai fù inteso,
 Che rapisce uomini e Dei, ...
 Ma qual dire io sol paleso
 A chi segue i passi miei.

A referência aos efeitos da canção, que faz vir os peixes à tona de água, parar a brisa e absorve homens e deuses evoca, imediatamente, Orfeu. Apesar de o conde ser normalmente visto como a figura central da vida musical lisboeta do reinado de D. Maria II, tendo levado Francesco Esposito a designar estes anos como o período farrobiano,⁵⁰ esta associação ainda não tinha sido evidenciada.

Embora num contexto melancólico, o marinheiro Carlomare, o outro personagem masculino, apresenta também alguns traços de comicidade. No *cantabile* da sua ária (“Per veder le luci ardenti”, 12/8, Mi b Maior), uma barcarola, as frases finais quando se mostra comovido, têm um tom patético, quase cómico e que aliás é reforçado pelo comentário do coro:

Per veder le luci ardenti
 Della sposa e i figli amati,
 El le fiamme, i geli, i venti,
 Piane, e Golfi avria varcato
 Per venirli ad abbracciar.
 Padre amante, e sposo amato...

[Piangendo di tenerezza.]

Mi fa quasi lagrimar.
 CORO
 (Da sé parla el disgraziato,
 Egli è un pazzo da legar.)

⁵⁰ Cf. “L’eta’farrobiana”, *op. cit.*.

10

(Senza dar retta ai circostanti e proseguendo in suo pensiero)

73 **Larghetto** *molto cantabile*

Carlomare

Per ve - der le lu - ci ar - den - ti Del - la spo - sa, del - la spo - sa ei fi - gli a

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vlc. e Cb.

77 **Larghetto**

ma - ti. Ei - le fia-me, i ge-li, i ven - ti. Pia - ne e Gol - fi, pia - ne e Gol - fi a-vri-a-sfi

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vlc. e Cb.

81

da - ti; L'on - de a nuo - to, l'on - de nuo - to a-vri-a var - ca - to Per ve - nir - li, per ve-nir - li ad ab - bra

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vlc. e Cb.

85 *CRIST.*

cir, Fon - de a nuo - to, l'on - de a nuo - to a-vri - a var - ca - to, per - ve - nir - li, per - ve-nir - li ad ab-brac

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vlc. e Cb.

col canto

col canto

col canto

col canto

Exemplo 5

A vertente séria, aquela que verdadeiramente poderia justificar a designação *dramma lirico* escolhida pelo libretista, fica apenas a cargo de Rosalinda, a filha do conde. As suas primeiras palavras, ao entrar em cena, são precisamente para questionar a alegria da cena anterior.

Chi di giulivi canti,
Questa magion di piant
Vien folle a perturbar?

A introdução instrumental da sua ária (c. 8 e ss.), em sol menor, retrata o ambiente campestre, agora de verdadeiro *locus amoenus*, com a flauta e o clarinete a solo, a sugerirem o canto dos pássaros. Finalmente, a última cena é aquela em que *Il sogno* se torna verdadeiramente original: o que surge no palco não é uma imagem alegórica do homenageado mas ele próprio e a sua família. Apesar de mais formal e sem a componente afectiva típica da esfera burguesa, a tela em que Máximo Paulino dos Reis idealizou o regresso de D. João VI do Brasil permite-nos uma imagem bastante aproximada do que se passou no palco do Teatro das Laranjeiras (imaginando, naturalmente, a troca da família real pela do conde e a imagem da Torre de Belém por uma qualquer referência à sua quinta).



Fig. 5 – Máximo Paulino dos Reis, *Alegoria do regresso de D. João VI do Brasil*, 1816 (Palácio Nacional de Mafra).

Il sogno del zingano surge-nos então como um verdadeiro retrato músico-dramático do Conde de Farrobo, esboçado por uma vasta equipa, que incluía tanto os seus familiares mais directos, como os artistas seus protegidos. É, por isso, talvez a mais viva imagem que chegou até nós do ambiente descrito por Charles Dembowsky e Pietro António Coppola. Da análise da obra, emerge um conjunto de traços característicos da personalidade de Joaquim Pedro Quintela, dos quais o primeiro é sem dúvida o gosto pela ostentação e pela criação de modelos de distinção. Tanto Maria de Lourdes Lima Santos como Mário Vieira de Carvalho e Francesco Esposito já referiram a existência, na Lisboa do primeiro liberalismo, de um consumo lúdico e ostentatório que parece prolongar antigas tradições aristocráticas,⁵¹ e que constituía a outra face da moeda dos ideais civilizadores que Garrett – ele próprio, curiosamente, um membro activo destes ambientes de “teatro-festa” –⁵² definira no âmbito da sua reforma teatral.

O segundo é a ausência de barreiras entre ficção e realidade, na qual a auto-representação é levada ao extremo. Esposito analisou a relação entre o Conde e Febeo, a personagem principal da ópera *buffa Il fanatico per la musica*, representada no Teatro das Laranjeiras em 1835, realçando a simbiose entre as posturas de “snobismo auto-irónico” e “megalomania séria”, que levavam o conde a identificar-se com as personagens do repertório que escolhia levar à cena.⁵³ Mas, neste caso, não há qualquer processo de identificação: é ele quem surge no final da peça, representando o papel de si próprio. Se alguma associação pode haver, ela só surge na memória dos espectadores através de uma analogia entre o que vêm no palco da Laranjeiras e os elogios dramáticos que, como sabemos, continuavam a ser representados nos teatros de Lisboa. E aqui, em vez dos tradicionais retratos dos monarcas ou homenageados, que criavam uma verdadeira distinção entre sala e palco, esse aspecto é anulado. Neste caso, como aliás na maioria dos acontecimentos músico-teatrais que se

⁵¹ Cf. Lima dos SANTOS, *op. cit.*, p. 209 e ss., Mário Vieira de CARVALHO, *Pensar é morrer ou o Teatro de S. Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, pp. 68 e ss. e ESPOSITO, *La vita concertistica....*, *op. cit.*, vol. 1, p. 97.

⁵² Lima dos SANTOS, *op. cit.*, p. 210.

⁵³ ESPOSITO, *La vita concertistica....*, vol. 1, p. 93.

passavam em ambientes privados, o palco e a sala fundem-se mas emerge uma noção de *troupe*, a qual, no entanto, está longe de constituir um factor de dissolução das barreiras sociais. Em *Il sogno*, ao tratar-se de uma obra celebrativa na qual a maior parte das personagens se representa a si própria, a existência de uma hierarquia fica, mais do que nunca, exposta. A imagem do conde como Orfeu é, neste contexto, perfeita.

No entanto, a relação entre um modelo e o seu conteúdo não é de todo linear e, por debaixo da roupagem do velho elogio dramático, surge uma sensibilidade burguesa e, de certa forma, anti-heróica, que se manifesta na componente patética e *larmoyante* da parte de Carlomare e, principalmente, no final, em que todos se juntam a observar “o terno quadro que se formou à volta do conde, levados pelo verdadeiro e sincero amor do qual estão inebriados os ânimos dos dois esposos”.⁵⁴ A cena do conde abraçado pela mulher e filhas que cantam um hino ao amor, mesmo possuindo ainda pontos de contacto com os finais dos elogios, exalta valores muito diferentes daqueles que estavam em causa quando se celebravam eventos relacionados com a família real, mesmo que esses tivessem por base o amor. Jamais, na celebração de um casamento régio, surgiria a imagem dos cônjuges abraçados.

Em termos musicais e dramáticos, os modelos escolhidos são também sugestivos dos gostos de Farrobo. Não é difícil aceitar que tanto Perini como Miró tenham tentado agradar e isso justifica a adopção de um conjunto de meios estranhos à tradição do elogio⁵⁵ e que se aproximam do mundo das farsas (nomeadamente a estrutura e as características cómicas das várias personagens). Quanto à linguagem musical, ela deixa ainda mais clara – para além de todo o repertório representado ao longo destes anos no Teatro das Laranjeiras – a imagem do conde como um homem da geração rossiniana.

⁵⁴ “il tenero quadro che si è formato intorno al Conte, trasportati dal vero e sincero amore di che sono inebriati gli animi dei due sposi”.

⁵⁵ Em Portugal não há notícia de elementos cómicos neste tipo de peças. Todavia, em Nápoles, cidade em que os elogios desempenharam um papel importante na definição de uma cultura constitucional, aparecem, em alguns casos, situações e personagens cómicos (informação transmitida por Lucio Tuffano durante a sessão “The Italian opera between 1790 and 1820 and its relationship to national and European identity” no 19º Congresso da Sociedade Internacional de Musicologia, realizado em Roma, a 7 de Julho de 2012). Porém, atendendo ao estado embrionário em que se encontra a investigação sobre estes géneros, é prematuro tentar estabelecer qualquer tipo de comparações.

O teatro de Scribe em Lisboa após a vitória liberal (1834-1853)¹

O grand opéra



Fig. 1 – “Jadis régnait en Normandie”, *Ballade* de Raimbaud em *Robert le diable*.

Em 1838, por ocasião da estreia lisboeta de *Robert le diable* – um dos textos de maior sucesso escritos por Eugène Scribe, em colaboração com Germain Delavigne, para Giacomo Meyerbeer – a estreia francesa foi evocada como um talismã para os membros da expedição militar comandada pelo Duque de Bragança que se organizara em França em 1831-32 e dois anos mais tarde, depois do longo cerco do Porto, derrotaria o exército absolutista: “[*Robert*] Apareceu pela primeira vez em Paris nas vésperas da nossa partida para os Açores. Fomos para Belle-Isle com os ouvidos cheios d’aquellas grandiosas notas. E a fortuna foi connosco.”.² Este testemunho reflecte bem as referências sonoras e culturais de alguns membros da nova elite liberal, os quais durante o exílio haviam presenciado os acontecimentos que ocorreram em Paris por volta de 1830. Mas as estreitas relações culturais entre Portugal e a França tinham-se intensificado nas décadas anteriores. A figura do emigrado,

¹ Versão revista e ampliada de um texto escrito em colaboração com Isabel Novais Gonçalves, a quem agradeço reconhecidamente ter autorizado a publicação da sua parte, relativa ao *opéra comique*. Publicado originalmente em Sebastian WERR (ed.), *Eugène Scribe und das europäische Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Forum Musiktheater, vol. 6, 2007, pp. 153-174. Por cortesia de LIT Verlag.

² *O constitucional*, 4 de Setembro de 1838, texto assinado por “Gamma”. Como compositor e grande melómano, o Duque de Bragança esteve significativamente envolvido na vida musical parisiense, durante o período em que residiu na cidade. Não custa por isso a crer que boa parte da elite liberal portuguesa que, no exílio, com ele colaborava tenha também tido um significativo contacto com o panorama musical parisiense.

habitualmente acusado de ter ligações com os franco-mações, tornara-se comum no início do século XIX e o seu número crescera consideravelmente após a revolução liberal de 1820, em consequência dos contragolpes absolutistas, resultando no êxodo da nata dos intelectuais portugueses, uns em 1823, outros em 1828.³ Mesmo se boa parte deles se dirigiu a Inglaterra, a cultura francesa era a referência primordial, como testemunha o jovem Alexandre Herculano a propósito da sua travessia de Plymouth para o continente. Vendo aproximar-se a costa de França escrevia “o coração não bate violento, não se derramam lágrimas, como ao avistar a terra em que nascemos; mas o ânimo desafoga-se e abre-se a esperança: vamos tratar [com] homens que nunca vimos, mas com quem de largo tempo vivemos pelas íntimas relações dos afectos e da inteligência.”⁴

Como espaço de cultura e sociabilidade, o teatro constituía naturalmente um dos vértices desta influência francesa. Em Lisboa, a presença dos textos de Scribe começa aliás a sentir-se bastante cedo, pois em 1822 uma companhia apresentava no Teatro do Salitre vários dos seus vaudevilles, como *Une visite à Bedlam*, *Frontin mari-garçon*, *Les deux précepteurs* ou *Asinus asinum fricat*, ou *Le solliciteur* ou *L'art d'obtenir des places*.⁵ E após a vitória liberal esta influência não faria mais do que reforçar-se: logo nos finais de 1834 chegou a Lisboa uma companhia francesa dirigida pelo actor Émile Doux e composta por uns trinta actores que apresentou um repertório até ali desconhecido e que incluía Scribe, Alexandre Dumas e Victor Hugo, entre outros; e quando o Conservatório foi criado em 1836, Almeida Garrett estabeleceu uma Academia da qual Scribe se tornou um dos primeiros membros correspondentes no campo das belas artes, juntamente com Delavigne e Hugo.⁶

Mesmo o S. Carlos, o “teatro italiano” e o centro da vida musical lisboeta, quando reabriu as suas portas em Janeiro de 1834, depois de ter

³ Maria de Lourdes Lima dos SANTOS, *Intelectuais portugueses na primeira metade de oitocentos*, Lisboa, Editorial Presença, 1985, p. 108 e ss..

⁴ Cit. in Vitorino NEMÉSIO, *Obras completas*, vol. XI., *A mocidade de Herculano até à volta do exílio (1810-1832)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, p. 534.

⁵ Francesco ESPOSITO, “Lisboa 1822: la vita musicale attraverso la stampa periodica” *Revista portuguesa de musicologia*, nº 10 (2000), pp. 76-79.

⁶ José Augusto FRANÇA, *O romantismo em Portugal: estudo de factos socioculturais*, 2ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1993, pp. 97 e ss..

estado encerrado, levou à cena várias óperas que tinham sido estreadas em Paris poucos anos antes. Estas chegavam contudo através de Itália e foram cantadas em italiano. A preponderância do modelo operático peninsular levou aliás a que as primeiras óperas francesas que se ouviram no S. Carlos no período acima referido fossem todas da autoria de Rossini: em 1835 *Il nuovo Mosè* e *L'assedio di Corinto*, e em 1836, quase em simultâneo com as estreias no Théâtre-Italien em Paris e no Scala de Milão, *Guglielmo Tell*, o primeiro *grand opéra* a chegar a Lisboa. Porém, mais do que a língua em que foram cantadas, sente-se aqui a assimilação do repertório francês à obra do mais célebre compositor italiano da época.

No âmbito da recepção do *grand opéra*, a chegada dos textos de Scribe coincide com a tomada de consciência das características deste género e do que o distinguia da ópera italiana: em Junho de 1837 um jornal informava que a empresa do S. Carlos, que enfrentava então sérios problemas financeiros, tinha prometido apresentar *Roberto il diavolo* e *La muta di Portici*.⁷ Apesar de tal poder ser visto como uma sequência natural dos factos até aqui apresentados, acabou por ser o resultado da acção de um homem, o Conde de Farrobo, que entre os finais de 1837 e finais de 1840 tomou conta do S. Carlos, gerindo-o mais como um mecenas do que como um homem de negócios.

La muta di Portici subiu à cena a 4 de Abril de 1838, para celebrar o aniversário da rainha. Como se assistia, nessa época, ao movimento de reforma do teatro português delineado por Almeida Garrett, muitos jornais, em particular os que se encontravam à esquerda do espectro político e se inclinavam mais para a promoção dos valores nacionais, prestaram pouca atenção aos espectáculos do S. Carlos, centrando-se em vez disso nos teatros de declamação e na literatura portuguesa coeva. Uma crítica à ópera referia que ela não tinha despertado o entusiasmo do público, mas principalmente que não era apropriada à celebração, explicando: “O empresário deve saber que os theatros seguem sempre em toda a parte nas suas representações a politica do tempo; ou se tornam a ella estranhos não dando espectáculo, que possa a ella referir-se nem directa nem indirectamente.”⁸

⁷ *O entre-acto*, 16 de Junho de 1837. *La muette*, juntamente com *Guillaume Tell*, foram, segundo Gloria Staffieri, as duas óperas mais representadas nos vários estados italianos durante a década de 1830 (cf. “Grand Opéra in preunified Italy: metamorphoses of a political genre”, *Opera quarterly*, vol. 25, n.ºs 3-4 (2009), pp. 208).

⁸ *O director*, 6 de Abril de 1838.

Sem o mencionar expressamente, o autor do artigo mostrava-se chocado por um tal acontecimento ser celebrado com uma ópera que põe em cena uma rebelião popular, numa altura de forte instabilidade política e em que tanto o regime liberal como a própria rainha não tinham ainda as suas posições consolidadas.⁹ O autor teria preferido um drama íntimo, senão mesmo um elogio dramático à maneira do Antigo Regime, e é sintomático que no dia seguinte o mesmo jornal tenha dado início a uma série de artigos sobre o melodrama em Itália cujo enfoque incidia especialmente sobre Pietro Metastasio.¹⁰ Farrobo, cujo fascínio com o modelo da Opéra de Paris era notório, deve ter pensado naturalmente que para celebrar devidamente o aniversário da soberana não havia nada melhor do que uma grande produção francesa, conferindo assim ao S. Carlos e à cidade (e em última análise à rainha como chefe do Estado) uma aura moderna e cosmopolita.

Parece todavia estranho que apenas quatro anos volvidos sobre o fim da guerra civil uma ópera carregada de elementos patrióticos tenha tido uma recepção tão frouxa. Vislumbra-se neste texto um certo cansaço relativamente ao ambiente vivido em 1834-35, quando o entusiasmo liberal e patriótico inundara Lisboa, levando o inglês James Edward Alexander a sair do S. Carlos “cantando o Hino Constitucional do qual os lisboetas de todas as classes e idades parecem nunca se cansar”,¹¹ e quando as diferentes sensibilidades políticas se degladiavam “[n]uma especie de impaciencia febril, e que tinha o seu echo natural nos theatros.”¹²

Os preparativos para a montagem de *Roberto* iniciaram-se em Novembro de 1837¹³ mas a obra só se estreou a 2 de Setembro de 1838,

⁹ O problema que este crítico enfrentava era provavelmente semelhante ao que Mary Ann SMART sugere ter estado na origem do corte da procissão fúnebre quando *Dom Sébastien* foi reposto na Opéra em 1849: alguns dos acontecimentos no palco estavam demasiado próximos de outros que o público tinha experimentado não muito tempo antes e que tinham causado um choque (cf. “Mourning the Duc of Orleans: Donizetti’s *Dom Sébastien* and the political meanings of Grand Opera”, in Roger Parker (ed.), *Reading critics reading. Opera and ballet criticism in France from the Revolution to 1848*, Oxford, 2001, pp. 206 e ss..

¹⁰ *O director*, 7 de Abril de 1838.

¹¹ “humming the Constitutional Hymn, of which the lisboans of all ranks and ages never seemd to tire” (cf. J. E. ALEXANDER, *Sketches in Portugal during the civil war*, Londres, James Cochrane and Co., 1835, p. 56).

¹² Cf. Francisco da Fonseca BENEVIDES, *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa*, Lisboa, Typographia Castro Irmão, 1883, p. 157.

¹³ *O Diário do governo* de 25 de Junho de 1838 diz que a preparação do maquinismo começou em Novembro de 1837.

o que é revelador da importância que este projecto assumiu para o conde.¹⁴ Dado que a ópera nunca havia sido cantada em Itália (pois só seria estreada em Florença em 1840) e dispondo apenas de um elenco de cantores italianos, Farrobo necessitava de uma tradução do libreto. Dava-se porém o caso de, nesse mesmo ano de 1837, ter chegado a Lisboa o escritor e exilado político Cesare Perini, natural de Lucca, que havia entretanto efectuado a tradução para a estreia de *Robert* em Cádiz.¹⁵ Esta foi a primeira tradução para italiano desta ópera e, de acordo com Fabrizio Della Seta, teria sido a versão utilizada para a estreia lisboeta, apesar de nas fontes da época não haver nenhuma atribuição concreta a Perini.¹⁶ Uma comparação entre os libretos publicados em Cádiz (1837)¹⁷ e em Lisboa (1838)¹⁸ mostra que, se bem que coincidentes em muitos pontos (veja-se, por exemplo todo o início do 1º acto, incluindo a *Ballade* de Raimbaud), as duas versões apresentam todavia divergências significativas que apontam, ou para um outro tradutor, ou para uma profunda revisão do texto por parte do escritor exilado. Note-se porém que, residindo em Lisboa o autor da única tradução para italiano existente, as probabilidades de ter sido ele a preparar o texto para a estreia no S. Carlos são naturalmente elevadas.¹⁹

¹⁴ O sucesso não se fez esperar, tendo havido pelo menos vinte e três récitas em 1838 e mais dezasseis nos dois anos seguintes, batendo-se o recorde de qualquer outra ópera durante os três anos da gerência de Farrobo. Benevides menciona também o grande número de enchentes que a ópera provocou (cf. *op. cit.*, p. 189).

¹⁵ Sobre a sua condição de exilado político e o seu papel na difusão das ideias mazzinianas em Portugal veja-se Ersilio MICHEL, *Esuli politici italiani in Portogallo. Memorie e documenti*, in *Relazioni storiche fra l'Italia e il Portogallo. Memorie e documenti*, Roma, Real Accademia d'Italia, 1940, pp. 454-456. Depois da sua passagem por Cádiz, Perini manteve durante alguns anos fortes contactos com a vida teatral de algumas cidades espanholas, em particular andaluzas, tendo escrito em 1840 o libreto para *La conjuración de Venecia* de Ventura Sanchez e, em 1841, para *El solitario del monte salvaje* de Hilarión Eslava (obra que deve ter sido composta em Sevilha onde Eslava vivia) (cf. *El solitario del monte salvaje: Drama lírico en tres actos*, Imprenta de la viuda de Comes, 1841).

¹⁶ Fabrizio DELLA SETA, "Un aspetto della ricezione di Meyerbeer in Italia: le traduzioni dei Grand Operas" in Sieghart Döhring e Arnold Jacobshagen (eds.), *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, Laaber, Laaber-Verlag, 1998, pp. 309-351, em especial p. 313.

¹⁷ *Roberto el diavolo, ópera en cinco actos. Escrita en frances y puesta en metro italiano por D. César Perini. Que ha de representarse en el Teatro Principal de esta ciudad*, Cádiz, Imprenta de D. Domingo Feros, 1837.

¹⁸ *Roberto do diabo, opera em 5 actos para se representar no Real Theatro de S. Carlos*, Lisboa, Typographia Lisbonense, 1838.

¹⁹ A hipótese de Perini ser o autor da versão de Lisboa é reforçada pelo facto de serem da sua autoria outras traduções encomendadas pelo círculo do Conde de Farrobo, nomeadamente *Don Sebastião*, e de ter escrito um libreto para o teatro privado do conde. Ver neste mesmo volume "A Arcádia nas Laranjeiras ou os faustos da elite liberal: *Il sogno del zingano* de António Luís Miró".

Resta então tentar perceber os motivos que terão levado Perini a rever a sua tradução de Cádiz. Confrontando os textos franceses com as versões italianas de 1837 e 1838 em algumas passagens, como a cavatina de Isabelle no início do 2º acto, parece evidente que a poesia escrita para Lisboa se aproxima bastante mais do libreto publicado em Paris, em 1831,²⁰ do que a de Cádiz: enquanto o original francês está organizado num conjunto de nove versos (5+4), estrutura que é mais ou menos respeitada no texto de Lisboa (6+4), a de Cádiz é simétrica e convencional, estabelecendo um grupo de duas quadras. Ao nível do conteúdo, é também notória a proximidade entre os textos de 1831 e 1838:

Paris, 1831	Cádiz, 1837	Lisboa, 1838
En vain j'espère	Ei del mio core,	Invano il fato
Un sort prospère;	Ebbe gli affetti;	Brama cangiato
Douce chimère,	Ne rio il credetti,	Che i lieti sogni
Rêves d'amour,	Ne ingannator;	D'un dolce amor
Avez fui sans retour.	Crudele intanto,	Tutti fuggiro
D'espoir bercée,	Da me s' invola;	Per il mio cor.
Tendre pensée	E al pianto sola,	Siccome raggio
S'est éclipsee	Mi lascia ognor.	Del sol che cade
Comme un beau jour.		Passò l'etade
		Per me d'amor.

Estaria esta situação relacionada com um desejo do tradutor de, numa segunda abordagem, ser mais fiel ao texto francês? É uma possibilidade, mas uma consulta da partitura de orquestra editada em Paris por Maurice Schlesinger (1832)²¹ revela, para o *cantabile* deste número, um texto alternativo (provavelmente anterior) que como se pode verificar em seguida esteve na base da tradução para o libreto de Cádiz.

²⁰ *Robert-le-diable, opéra en cinq actes. Paroles de MM. Scribe et Germain De Lavigne, Musique de D. J. Meyerbeer. Représenté pour la première fois sur le Théâtre de L'Académie Royale de Musique, le 21 Novembre 1831*, Paris, Bezou, Libraire, 1831.

²¹ M.S. 1155, *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, vol. 4, Munique, Piper, 1991, p. 130.

Schlesinger, 1832	Cádiz, 1837
Il me délaisse.	Ei del mio core,
Trompant sans cesse	Ebbe gli affetti;
De ma tendresse	Ne rio il credetti,
Les doux aveux	Ne ingannator;
Il fuit loin de mès yeux.	
Attente vaine!	Crudele intanto,
Cruelle peine	Da me s' invola;
De notre chaîne	E al pianto sola,
Il rompt les noeuds.	Mi lascia ognor.

Tudo parece assim indicar que em Lisboa Perini tenha partido de uma fonte diferente, muito provavelmente o libreto publicado em Paris em 1831 (aquele que aliás figura na recente edição crítica da obra),²² o qual retém, como era comum, as modificações introduzidas aquando da montagem da ópera, o que pode significar um desejo – do Conde de Farrobo em última instância – de ser o mais fiel possível ao que se vira sobre o palco da Opéra.

Novas questões surgem porém quando comparamos o libreto de 1838 com a tradução de A. C. di Siena para a estreia florentina de 1840.²³ Verificamos então que muitas das alterações introduzidas em Lisboa aparecem na íntegra ou ligeiramente modificadas neste libreto. Veja-se como exemplo o coro de demónios do 3º acto:

Cadiz, 1837	Lisboa, 1838	Florença, 1840
Abitatori	Demoni fatali,	Demoni fatali,
Del negro Averno,	Fantasmî d'orror!	Fantasmî d'orror!
A cui l'Eterno,	Dei regni infernali	Dei regni infernali
Ricusa amor;	Plaudite al signor!	Plaudite al signor!
Di questo regno	Ah! Roberto per te solo	Ah! Roberto, o figlio amato,
Aspro di morte,	Sono al Cielo, al Nume in ira,	Niuno a me ritorti or può
Cantiam la sorte,	E per te l'inferno aspira	Per te solo ho il ciel sfidato,
Cantiam gli orror!	Di sfidar questo mio cor.	E a sfidar l'inferno andrò.

²² Cf. Wolfgang KÜHNHOLD and Peter KAISER (eds.), *Giacomo Meyerbeer, Robert le diable*, Munique, G. Ricordi & Co. München, 2010, vol. 1, p. 326.

²³ Não tendo tido acesso ao libreto da estreia florentina, consulteí o da estreia em Barcelona que reproduz a tradução de A. C. di Siena (*Roberto il Diavolo. Opera in cinque atti com balli analoghi. Da rappresentarsi nel Teatro Nuovo della eccellentissima città di Barcelona. Fu scritta in francese dai Sig. Scribe e Delavigne. E resa italiana dal Sig. A. C. di Siena*, Barcellona, Nella Stamperia della vedova e figli di Mayol, 1845), confrontando-se todas as passagens aqui utilizadas com as transcritas por Fabrizio DELLA SETA em “Un aspetto della ricezione di Meyerbeer in Italia...”, *op. cit.*.

A situação torna-se ainda mais complexa quando alargamos o nosso leque de textos, estabelecendo também comparações com a tradução de Calisto Bassi para a representação da ópera em Pádua em 1842. A já referida ária de Isabelle permite visualizar com clareza as relações entre as diferentes traduções. O quadro 1 demonstra como o texto publicado aquando da estreia em Lisboa partilha passagens de dimensão significativa com as versões de Florença e Pádua, ambas posteriores. Tal só é possível se considerarmos que foi a tradução de Perini que influenciou as de A. C. di Siena e Calisto Bassi, pelo que o libreto da estreia de *Roberto* no S. Carlos teria de ter viajado até Itália.²⁴

Esta possibilidade não é descabida se olharmos para as constantes relações existentes entre os principais teatros italianos e os das periferias europeias, mas uma carta que se conserva no espólio do empresário Alessandro Lanari pode ajudar a esclarecer o assunto. Em Janeiro de 1839, poucos meses depois de *Roberto* ter subido ao palco do S. Carlos, Cesare Perini escrevia ao empresário florentino recomendando o coreógrafo Bernardo Vestris (que trabalhara na produção lisboeta da ópera de Meyerbeer) e invocava a amizade recíproca, lembrando que ambos se haviam conhecido em casa da família Zecchi.²⁵ Ora no já referido epistolário de Lanari conservam-se também oito cartas de um tal Raffaele Zecchi, de Lucca, escritas na sua maioria em 1833, o que leva a pensar que Lanari e Perini se conheceram quase seguramente na cidade natal deste último durante a década de 1830, quando o empresário aí

²⁴ Para as fontes relativas à difusão de *Robert* em Itália ver DELLA SETA, *op. cit.*, pp. 348-349. Este autor já havia notado a existência de alguma contaminação entre as traduções de A. C. di Siena e Calisto Bassi, admitindo que, provavelmente, teria sido Bassi a utilizar, como ponto de partida em certas passagens, a versão elaborada para a estreia florentina (cf. *ibid.*, pp. 314-315). No entanto, há também notícia da publicação de excertos soltos desta ópera, com texto em italiano, por Ricordi desde cerca de 1832, com os números de chapa 5825 a 5846 (cf. Gloria STAFFIERI, “Da ‘Robert le diable’ a ‘Macbeth’: influssi di Meyerbeer sulla produzione verdiana degli anni Quaranta,” *Studi verdiani*, nº 13 (1998), p. 26, nota 49). Por dificuldade de acesso às fontes, não foi possível determinar até que ponto as traduções italianas utilizadas nessas partituras tiveram importância nas versões de Cadiz, Lisboa, Florença e Pádua. Além dos textos citados, para uma compreensão da recepção italiana de Robert ver DELLA SETA, “L’immagine di Meyerbeer nella critica italiana dell’Ottocento e l’idea di ‘dramma musicale,’” in Maria Teresa MURARO (ed.), *L’opera tra Venezia e Parigi*, vol. 1, Florença, Olschki, 1988, pp. 147-176; STAFFIERI, “Un’altra esecuzione e’ possibile: *Robert le diable* e la riforma delle orchestre italiane negli anni Quaranta,” *Studi verdiani*, nº 16 (2002), pp. 195-222 e “Eugène Scribe ‘sceneggiatore’ del grand opéra,” *Il saggiautore musicale*, nº 14 (2007), pp. 5-54.

²⁵ *I-Fn*, Carteggi Vari 401.7, Carta de Cesare Perini, 5 de Janeiro de 1839.

montou várias temporadas teatrais.²⁶ Não seria por isso de estranhar que, sabendo da proximidade de Perini com duas montagens da ópera em italiano quando pretendeu levá-la à cena no Teatro Pergola, Lanari tivesse procurado obter o libreto da versão lisboeta para o entregar ao tradutor que entretanto havia escolhido. Este caso prova assim que, pelo menos por uma vez, os materiais de uma produção lisboeta tiveram uma influência directa numa estreia italiana. Mas demonstra também como, apesar da sua condição de ópera francesa, concebida no seio de uma tradição que zelava exemplarmente pela integridade dos textos e da produção, quando entrou no circuito italiano *Robert* passou a estar submetida à diversidade de processos de transmissão que eram característicos dessa outra tradição.²⁷

Desejando reproduzir, o mais fielmente possível, o modelo da Opéra de Paris,²⁸ Farrobo empenhou-se na qualidade da *mise-en-scène*. O crítico de *O nacional* notava que *Roberto* tinha sido apresentado “com uma profusão de vestuário, e magnificência de cenário taes que não tem inveja aos melhores teatros da Europa”,²⁹ e o de *O desenojativo theatral*, que afirmava ter assistido a uma representação na Opéra, dizia não ter dúvidas de que “quanto a cenário, vestuário &c. no nosso theatro de S. Carlos appareceu [...] muito mais ricamente adornado”.³⁰

Ao longo do primeiro quartel do século XIX crescera significativamente em Paris o apetite por uma ilusão realística que

²⁶ Lanari iniciara a sua actividade como empresário no Teatro del Giglio de Lucca, em 1820, (cf. Antonio ROSTAGNO, http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-lanari_%28Dizionario_Biografico%29/, consultado a 10 de Maio de 2012) e a sua actividade nessa cidade manteve-se quase contínua ao longo das décadas seguintes (cf. Alice TAVILLA, *Alessandro Lanari a Lucca e le sue lettere negli archivi lucchesi. Una prima ricognizione attraverso il reperimento e l'analisi di fonti inedite*, Tese di Laurea, Università degli Studi di Pisa, em curso).

²⁷ Ver a esse propósito o suposto comentário de Meyerbeer a Véron “Tout cela est très beau [...] mais vous ne croyez au succès de ma musique, vous cherchez un succès de décoration” (Louis VÉRON, *Memoires d'un bourgeois de Paris*, vol. 3, Paris, 1857, p. 152, cit. in H. R. COHEN e M. O. GIGOU, *Cent ans de mise en scène en France*, vol. 2, Nova Iorque, Pendragon, 1986, p. xxiv).

²⁸ *O nacional*, 6 de Setembro de 1838. Embora não tenha chegado até nós qualquer documentação, é muito possível que a produção do S. Carlos tenha sido baseada em *livrets de mise en scène* e reproduções dos cenários. Scribe aprovava a prática dos *livrets*, como uma forma de ajudar a levar a cabo os objectivos por ele pretendidos como demonstra numa carta escrita a Paliani em 1849 (cf. COHEN e GIGOU, *op. cit.*, p. xxv).

²⁹ *O desenojativo theatral*, nº 16 [s/ indicação de data, 1838].

³⁰ Cf. Philip GOSSETT, *Divas and scholars*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006, pp. 36 e ss., 364 e ss..

Cádiz, 1837 ATTO 2º <i>Il Teatro rappresenta una magnifica sala del Palazzo. Nel fondo una galleria da cui si vede l'adriente campagna.</i> SCENA PRIMA. ISABELLA Dal raggio ingannator dei piacer vani, Dalle feste fuggiam! Perché' infelice, Padre mi vuoi? Amo Roberto, il sai. E d'altri il cor esser non può giammai! Ei del mio core, Ebbe gli affetti; Ne rio il credetti, Ne ingannator; Crudele intanto, Da me s' invola; E al pianto sola, Mi lascia ognor.	Lisboa, 1838 ATTO 2º <i>Il Teatro rappresenta una magnifica sala del palazzo. Nel fondo una galleria da cui si vede l'adriente campagna.</i> SCENA PRIMA. ISABELLA Feste, danze piacer, splendor di corte, Svellerai dal cor, tutte nel seno Rancor deggio le pene Dio odiate nozze, e del perduto bene Il padre altrui mi donar; E Roberto che adoro m' abbandona! Invano il fato Brama cangiato Che i lieti sogni D'un dolce amor Tutti fuggiro Per il mio cor Stomac raggio Del sol che cade Passò l'erade Per me d'amor.	Florença, 1840-Barcelona, 1845 ATTO 2º <i>Gran sala del Palazzo. In fondo alla quale è una galleria, che guarda la campagna.</i> SCENA PRIMA. ISABELLA, sola Tutto l'umana grandezza o infausta sorte! Tutto fiorellè la pace Sperar poss'io. Il genitor dispone Della mia mano, e non consulta il core, E Roberto frattanto, Colui che tanto amai mi lascia in pianto. Invano il fato Spero cangiato Che i lieti sogni D'un dolce amor Tutti fuggiro Per me dal cor Qual raggio tremulo Di sol, che muore, Svanì dal core La speme ancor.	Padua, 1842 Invano cangiato – domando il fato! Ah! i lieti sogni – d'un dolce amor Tutti fuggirono – dal mesto cor. Simile raggio – d'un sol che cade Passò l'erade – per me d'amor; E sol di piano – si pascè il cor.
SCENA II ALICE, ed alcune fanciulle del paese che portano delle supliche in mano per presentarle alla Principessa. ALICE. Valor, coraggio; Della sventura, Dissipa il raggio, Amor, natura, Ti parli al cor! <i>(Presentano le loro suppliche.)</i> ALICE. Ah! che farò! coraggio or dunque;	SCENA II ALICE, ed alcune fanciulle del paese che portano delle supliche in mano per presentarle alla Principessa. ALICE. Non temiam, Avanziam, In te ricorso Da te soccorso Ha sol chi vive Viva d'oror. <i>(Presentano le loro suppliche.)</i> ALICE. Ciel! Se ossai! Ma dicesi che tutte	SCENA II ISABELLA, ALICE, ALCUNE GIOVINETTE che portano delle supliche. Coro da Giovinetta che si avanzano verso la Principessa presentando le loro petizioni. CORO. Avanziam non temiam, All' indigenza Porgi assistenza Beneficenza È nel tuo cor.	SCENA II ISABELLA, ALICE, ALCUNE GIOVINETTE che portano delle supliche. Coro da Giovinetta che si avanzano verso la Principessa presentando le loro petizioni. CORO. Avanziam non temiam, All' indigenza Porgi assistenza Beneficenza È nel tuo cor.

Un cor gentil, disposto è ognora A perdonar; Signora... (<i>S'avvanza, dan- dole il biglietto di Roberto.</i>)	Le signore e ancor le principesse Ricevon qualche volta Missive a questa uguali Proviam! (<i>Si avvanza dando ad Isabella il biglietto di Roberto</i>)
ISAB. (<i>Lo apre, si turba d'una tenera emozione, e si avvicina ad Alice.</i>)	ISAB. (<i>Lo apre, si turba d'una tenera emozione, e si avvicina ad Alice.</i>)
Che vedot'è di Roberto?... oh mio contento!	Gran Dio! Che veggio! Di Roberto è lo scritto. Ah! chi'io non reggo!
Ah! vieni, o fida amica, Soffrir non ha costume, Chi implora per suo nume, La tenera amistà! (La sorte sua nemica, Per me si cambierà!)	Ah! vieni al cor che t'ama, Speranza mia, mia vita Quest'alma in te rapita. Roberto andea a te. Un dritto ha la sciagura Sovra il mio cor, su me, Felice è la ventura Che ti congiunge a me,
CORO. Non prevedute grazie, In sì quel viso han sede; Alla beltà precede, L'amore, e la pietà. (<i>Partono.</i>)	CORO. Un dritto ha la sciagura Sovra il tuo cor, su te. (<i>Le donne partono</i>)
[...]	[...]
SCENA IV. ROBERTO E ALICE [...]	[...]
ALICE. Ah! vanne, o cara, và, mi dice, E annunzia al figlio mio diletto, Il sospiro ultimo del petto, Che triste madre spirerà! Vedrai tu forse l'infelice, Nel lutto assorto, e nel dolore;	Alice. Vaa, mi disse, diletta fanciulla, Svela al figlio che uman non dispero C'egli ottiene l'estremo pensiero D'una madre che sempre l'amò, Tempra il duolo con che misero è in guerra, Senza appoggio ei restar non si può, Mentre il Ciel, come fece già in terra Pace ad esso da Dio spreglierò.
E tu il consola col mio amore, Che'n Ciel neppur si stringerà.	Senza scorta ei non restò: Come in terra, in ciel' pel figlio Calde preci io porgerò.
	Alice. Vaa, mi disse, diletta fanciulla, Svela al figlio che uman non dispero C'egli ottiene l'estremo pensiero D'una madre che sempre l'amò.

conduziu a uma acrescida atenção aos aspectos visuais do espectáculo (a qual se reflecte aliás nalguns textos emblemáticos do romantismo francês, como o prefácio de *Cromwell* de Victor Hugo).³¹ Assim, com vista a satisfazer o desejo de uma completa ilusão cénica por parte das audiências, o período histórico no qual cada acção decorria era escrupulosamente pesquisado, procurando-se transpor para o palco a variedade de estilos de arquitectura, paisagens, vestuário e tradições populares das diferentes épocas e locais.³² Esta mesma preocupação parece notar-se em toda a produção lisboeta de *Roberto*, incluindo os cenários pintados pelos cenógrafos Achille Rambois e Giuseppe Cinatti, que desde o ano anterior formavam uma verdadeira equipa profissional, complementando-se nos dois tipos de desenho cenográfico, como era comum na época.³³ Tal como em Paris, as “vistas” que mais impressionaram os espectadores parecem ter sido o claustro de Santa Rosalia e a catedral de Palermo. A propósito da última cena do 3º acto, com o claustro abandonado sob o luar, o jornal *O nacional* dá-nos uma descrição do que se via em palco explicando:

Os Srs. Cinatti e Rambois mostram nesta sua produção uma obra prima de pintura: o pincel dos Bouton e dos Daguerre nunca preparou melhores quadros para o Diorama de Paris. — a capella de Holyrood, em uma noute de luar, não tem comparação com este soturno lugar, onde o argenteo reverbero da lua illumina os monumentos, os tumulos, e as columnadas, cuja sombra se desenha nas paredes do edificio. Aqui callou o entusiasmo no geral dos espectadores — os bravos proromperam.³⁴

Este testemunho mostra bem como o desejo de ilusão cénica se fazia também sentir em Lisboa e reforça a ideia da familiaridade de uma certa elite portuguesa com tudo o que se passara em França na década de 1820,

³¹ Simon WILLIAMS, “The spectacle of the past in grand opera”, *The Cambridge companion to Grand Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 59-60.

³² *Ibid.*, pp. 61-62.

³³ Segundo BENEVIDES, Rambois era perito em perspectivas arquitectónicas, enquanto Cinatti era essencialmente um paisagista (cf. *op. cit.*, p. 165). O recurso a especialistas para diferentes aspectos da pintura estava aliás consagrado na prática cenográfica dos teatros italianos e franceses (cf. F. MANCINI, *Scenografia napoletana dell'ottocento. Antonio Nicolini e il neoclassico*, Nápoles, Edizione Scientifiche Italiane, 1980, p. 11 e S. WILLIAMS, *op. cit.*, p. 64).

³⁴ *Ibid.* Os dois autores mencionados são Louis-Jacques Mandé Daguerre e Charles-Marie Bouton. O diorama *The Holyrood chapel* foi criado por Daguerre em Paris (1823-24) e apresentado nos anos seguintes em Londres, Liverpool, Manchester, Dublin e Edimburgo.

neste caso através da referência ao diorama inventado por Louis-Jacques Mandé Daguerre que, partindo de um conjunto de pinturas em linho fino, que respeitavam geralmente as proporções originais, e de um sistema de iluminação por diferentes ângulos que sugeria a mudança da luz ao longo dos vários momentos do dia ou o aparecimento e desaparecimento de figuras, criava uma ilusão não muito distante da que mais tarde trouxe o cinema (fig. 2). Por outro lado, comparando-a com a cenografia de Cicéri reproduzida em diferentes imagens ao longo do século XIX, percebe-se como a montagem da ópera em Lisboa foi inspirada na da capital francesa (fig. 3).

No entanto, segundo o Barão Charles Dembowsky, durante o bailado das freiras o público, pelo menos nas duas primeiras récitas, ficou perplexo e não conseguiu conter o riso, mostrando claramente a sua estranheza relativamente a este tipo de cena.³⁵ Uma reacção semelhante ocorreu com a estreia do *ballet La sylphide*, poucos meses depois.³⁶ Entre o público afrancesado, que segundo o crítico de *O director* seguia as modas do *Petit courrier des dames*, à expectativa sucedeu-se a desilusão e a pateada. Afinal, aqueles para quem a música de *Roberto* ecoava como um símbolo do espírito liberal eram uma minoria. O próprio conde foi acusado por alguma imprensa de se ter iludido com o sucesso parisiense da obra, não medindo até que ponto o gosto dos franceses estava distante do do público lisboeta.³⁷

Tais factos ajudam-nos a compreender que foi nesse final de 1838 que o público lisboeta ganhou realmente consciência do modelo dramaturgico do *grand opéra* – em particular com o bailado incluído – mesmo se não o identificou como um género francês: à semelhança do que aliás se passara em Paris, Meyerbeer é apresentado como um compositor alemão;³⁸ mais do que isso, os paradigmas estéticos que são mencionados são os do romantismo alemão, como também virá a acontecer em Itália.³⁹

³⁵ Charles DEMBOWSKY, *Deux ans en Espagne et en Portugal pendant la guerre civile 1838-1840*, Paris 1841, pp. 184-85.

³⁶ *O director*, 28 de Dezembro de 1838.

³⁷ *Ibid.*.

³⁸ Cf. Mark EVERIST, *Giacomo Meyerbeer and music drama in nineteenth-century Paris*, Aldershot, Ashgate, 2005, p. 177.

³⁹ DELLA SETA, “L’immagine di Meyerbeer...”, *op. cit.*, pp. 147-176, em especial p. 149. Mark EVERIST também considera que há fortes influências alemãs em *Robert*. Todo o modelo de sobrenatural tem muito mais a ver com a tradição de *Der Freischütz* do que com os modelos do *opéra comique*, como *La dame blanche* (cf. *op. cit.*, pp. 207-208).



Fig. 2 – As ruínas da capela de Holyrood ao luar (gravura), provavelmente inspirada no quadro de Louis-Jacques Mandé Daguerre (1824) que apresenta a imagem que este pintor transpôs para o diorama e apresentou em Paris em 1823-24.



Fig. 3 – *Robert le diable*, decoração para o segundo quadro do 3º acto por Pierre-Luc-Charles Cicéri (gravura).

Apesar do hábito, comum a toda a recepção italiana, de considerar o compositor como o único autor de uma produção operática, é mesmo assim estranho e curioso que Scribe não seja referido em nenhuma das quatro longas críticas publicadas nos jornais lisboetas nos dias seguintes à estreia.

No último ano da sua gerência do S. Carlos, Farrobo ainda pensou em apresentar *Gli ugonotti* mas abandonou a ideia,⁴⁰ provavelmente em vista dos custos de produção, numa altura em que estava já consciente das perdas acumuladas dos anos anteriores. Mas o seu interesse pela ópera francesa pode também ser avaliado através do catálogo da sua biblioteca privada, onde, se bem que o repertório operático fosse em larga medida italiano, podemos encontrar quarenta e um títulos em francês, quinze dos quais com textos de Scribe. A maioria deles são *opéras comiques* com música de Auber, mas também possuía as partituras de *La dame blanche* de Boïeldieu, *Dom Sébastien* e *Les martyrs* de Donizetti. Quase todas elas incluem conjuntos separados de partes vocais e orquestrais, o que demonstra que não pertenciam simplesmente à biblioteca de um melómano mas faziam antes parte de um arquivo teatral significativo, permitindo a produção rápida de uma boa parte dos títulos nele contidos. Somos forçados a crer que esta rica fonte de partituras de ópera foi acumulada primariamente para servir as necessidades do próprio teatro privado do conde, na sua Quinta das Laranjeiras, que abriu em 1825, embora, como veremos, tenham sido também utilizadas noutros locais e circunstâncias.⁴¹

As obras de Scribe, quando musicadas por Auber, aparecem normalmente neste contexto como um repertório exclusivo ostentando uma fortíssima marca de distinção social. Para a reabertura do seu teatro em 1843, após uma profunda renovação arquitectural, Farrobo convidou o casal real e escolheu apresentar *Le Duc d'Olonne*, com o texto francês original. O elenco era formado por amigos e por membros da sua família, incluindo ele próprio, e não podendo partilhar com os monarcas o protagonismo na sala, restava-lhe colocar-se no palco e ser por eles aplaudido. O jornal *A fama* definiu-o como o “héroe da festa”,

⁴⁰ *O entre-acto*, 11 de Outubro de 1840. A ópera só seria estreada no S. Carlos na temporada de 1854.

⁴¹ Cf. *P-Ln*, *Catalogo das Peças de Muzica existentes no Archivo de Muzica partencente a S. Ex.cia o Senhor Conde do Farrobo, cujas Peças se achão Numeradas, e Classificadas nas diferentes Estantes, como ao diante se vê* [c. 1840-50] e Idalina NUNES, “O espólio musical do Conde de Farrobo”, *A arte musical*, nº 2 (Janeiro 1996), pp. 76-90.

explicando que tendo escolhido “para si o papel de gracioso, [...] desempenhou-o perfeitamente, sendo particularmente aplaudido pelos expectadores todos, e por SS MM.”.⁴²

A biblioteca de Farrobo serviu também como base para a actividade de duas sociedades de amadores, a Assembleia Filarmónica e a Academia Filarmónica, ambas situadas no Chiado, às quais o conde presidia e onde o seu círculo de amigos cultivava a música com objectivos não muito distantes dos do Teatro das Laranjeiras.⁴³ Finalmente, a biblioteca podia também ser usada pelo Teatro de S. Carlos, particularmente durante aquelas temporadas em que Farrobo financiou a gerência.⁴⁴

Em 1843 o S. Carlos apresentou *I martiri* de Donizetti, uma tradução italiana de *Les martyrs*, que havia sido estreada na Opéra de Paris em 1840. Esta, por sua vez, era a adaptação francesa de *Poliuto*, uma ópera mais antiga baseada na tragédia de Corneille e escrita para Nápoles, que não subira à cena por problemas com a censura. Uma vez que nesta altura a ópera não pertencia ao repertório italiano, e dado que sabemos que o conde possuía não só a partitura da versão francesa como as partes, podemos supor que foi por empréstimo seu que o Teatro de S. Carlos obteve os materiais que lhe permitiram levar à cena esta produção. O libreto indica que o texto foi traduzido directamente do francês, o que confirma que a poesia de Salvatore Cammarano para *Poliuto* era desconhecida em Lisboa e que toda a produção foi preparada localmente.⁴⁵

A tradução viria no entanto a dar origem a uma controvérsia envolvendo o libretista Antonio Prefumo (que havia sido o tradutor do texto) e o jornal *A fama*, no qual colaborava Cesare Perini. Ambos já haviam esgrimido argumentos nos jornais em 1841, a propósito do libreto de *L'assedio di Diu* que Prefumo escrevera para Manuel Inocêncio

⁴² *A fama*, 5 de Março de 1842. Sobre este assunto ver também Mário Vieira de CARVALHO, *Pensar é morrer ou o Teatro de S. Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, pp. 68-69.

⁴³ Cf. P-Ln, *Catalogo das peças de muzica existentes no archivo de muzica...*, op. cit.

⁴⁴ Cf. L. CYMBRON, op. cit., pp. 302-303 e, neste mesmo volume “[E]sta sempre maçadora opera”: *Don Giovanni* e o Teatro de S. Carlos no século XIX”.

⁴⁵ Pelo menos em Lisboa a versão utilizada não foi a de Calisto Bassi, ao contrário do que afirma Elisabeth BARTLET em “From Rossini to Verdi”, in David CHARLTON (ed.) *The Cambridge companion to Grand Opera*, Cambridge, 2003, p. 258-290, em particular p. 289. No Fundo do Teatro de S. Carlos (P-Ln) existe uma partitura de orquestra manuscrita de *Poliuto*.

dos Santos.⁴⁶ Por isso, e dado que Perini era colaborador do referido periódico, tudo leva a crer que apesar dos textos não estarem por ele assinados, reflectiam as suas opiniões e críticas. Em última análise, estas polémicas não eram mais do que pretextos para os seus animadores exprimirem diferentes visões sobre o teatro e a política: Prefumo é referido como tendo sido setembrista,⁴⁷ e é assim muito provável que alinhasse na facção de Garrett, enquanto Perini colaborava com o grupo de António Feliciano de Castilho.⁴⁸

Na recensão de *A fama* ao espectáculo de estreia de *I martiri*, o articulista menciona Cammarano como o autor do texto, o que dará azo a uma discussão sobre diferentes concepções de autoria e de tradução: Scribe seria apenas um tradutor do libretista napolitano, como ele próprio em parte se confessa na advertência do libreto.⁴⁹ Prefumo, por sua vez, reclama a autoria de aproximadamente três quartos do libreto, dando a entender que em sua opinião traduzir significava apropriar-se do texto.⁵⁰ Em resposta, o articulista de *A fama* propôs-se provar que este último tinha feito uma simples tradução, colocando lado a lado os versos de Scribe e de Prefumo para o final do 3º acto, o grande momento dramático durante o qual no templo todos procuram forçar Polyeucte a renegar o cristianismo.

POLYEUCTE (*avec exaltation*)

Je crois en Dieu, roi du ciel, de la terre,
Seul Dieu puissant, que je crains et révère,
Et devant lui, dieux d'argile et de pierre,
Tombez, tombez sous mon bras triomphant!
De vos bourreaux que la hache s'apprête!
O saint martyr !...ô pieuse conquête!...
Déjà pour nous, déjà la palme est prête;
Dieu nous appelle et le ciel nous attend!

POLIUTO

Io credo in Dio, re del Ciel, della terra,
Ei sol quest'alma conosce ed impetra;
Vostro poter, Dei d'argilla e di pietra
Ognor da me vilipeso sarà!
Ecco il mio capo, qual destra lo atterra?
Venga il martirio, la palma porgete;
Ogni Cristiano straziate, uccidete,
E ogni Cristiano oggi in Ciel siederà!

⁴⁶ Ver neste mesmo volume “Entre a tradição italiana, a reforma garrettiana e as motivações políticas – os compositores de ópera na Lisboa de meados do século XIX”.

⁴⁷ Cf. Francisco José de ALMEIDA, *Apontamentos da vida de um homem obscuro*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1985, p. 307.

⁴⁸ Lima dos SANTOS, *op. cit.*, p. 218.

⁴⁹ Cf. *A fama*, 19 de Fevereiro de 1843 e *Les martyrs, opéra en quatre actes, paroles traduites par M. E. Scribe, musique de M. Donizetti, divertissements de M. Corali. Représenté, pour la première fois, sur le Théâtre de L'Académie Royale de Musique, Bruxelles, J.-A. Lelong, 1840, p. [5].*

⁵⁰ *Revista universal lisbonense*, 2 de Março de 1843.

PAULINE

O sort affreux! ô comble de misère!
Maudit au ciel et maudit sur la terre,
À qui pourrais-je adresser ma prière?
Dieu des chrétiens!...toi qu'il dit si puissant,
Ah! si ton bras peut calmer la tempête.
Et le ravir à la mort qui s'apprête,
Devant ton front je vais courber ma tête,
Et proclamer ton culte triomphant.

PAOLINA

Oh mio terrore! oh colmo di sventura !
In odio al Cielo, in odio alla natura,
A chi poss'io per lui alzar prehiera?
Dio dei Cristiani udirmi puoi tu solo!
Ah! volgi un guardo a me in sì crudo
[duolo!
Se tu il mio ben mi rendi, il mio consorte,
Se tu salvarlo puoi da infame morte,
Il culto tuo quest'alma adorerà!

SÉVÈRE

O sort fatal!... O devoir trop austère!
Je dois dicter cet arrêt sanguinaire...
(regardant Pauline)
Et sans pouvoir accueillir sa prière,
je vois ses pleurs, hélas! et mon tourment!
Lui qui jadis me ravit ma conquête...
En vain mon cœur, dont le courroux
[s'arrête,
Veut l'arracher au trépas qui s'apprête:
L'amour le veut!... le devoir le défend!

SEVERO

In odio al Cielo, in orrore ai viventi
Nessun al colpo fatal può sottrarlo;
Già a lui sovrastano atroci tormenti,
E per dover, degg'io stesso immolarlo!
Già invan ne ascolto gli estremi lamenti,
Già invan pel misero imploro pietà;
Sua morte chieggon le turbe furenti,
Già speme in terra per lui più non v'ha!

SÉVÈRE, FÉLIX. CALLISTHENES, LES PRÊTRES ET
LE PEUPLE
Dieux infernaux, prenez votre conquête.
A vos tourments je voue ici sa tête!
Que le fer brille et la flamme s'apprête!
Ils sont maudits, et l'enfer les attend!
CALLISTHENES (aux prêtres, leur faisant signe)
Obéissez !

SEVERO, FELICE, CALLISTENE I SACERDOTI ED IL
POPOLO
Gli empi in poter già son dell'inferno!
Fiamme voraci, sulfurei bitumi.
Angui pungenti apprestategli o Numi,
Son maledetti, non mertan pietà.

PAULINE

Non, je ne puis le croire !
(a Felix)
Tout coupable qu'il est, c'est ma vie et mon
bien !

FÉLIX

Qu'il reconnaisse alors nos dieux !

POLYEUCTE

[Je suis chrétien !...

FÉLIX

Adore-les, te dis-je, ou meurs.

POLYEUCTE

[Je suis chrétien !...

(Félix fait un signe et les prêtres emmènent Polyeucte)

PAULINE
Où le conduisez-vous ?
CALLISTHENES
A la mort !
POLYEUCTE
[A la gloire !
SÉVÈRE
O sort fatal, o devoir trop austère! Etc., etc.
CALLISTHENES, LES PRÊTRES ET LE PEUPLE
Dieux infernaux, prenez votre conquête.
(on entraîne Polyeucte et Néarque dans l'intérieur
du temple. Tout le monde sort en désordre)

Do confronto entre estes dois textos verifica-se de facto que Prefumo segue muito de perto o texto do dramaturgo francês, escolhendo até os mesmos tipos de versificação. A única divergência que lhe é apontada consiste na inclusão de uma dupla quadra para Severo, depois das intervenções de Polyeucte e de Pauline (assinalada no texto), relativamente à qual Perini diz que “há alguns versos, que se não acham no francez, coisa que em nenhum outro lugar se fez”.⁵¹ Na realidade, este conjunto de versos – que Prefumo traduz aliás de forma mais livre – não consta das versões impressas do libreto aquando da estreia da ópera⁵² mas é possível encontrá-lo em edições mais tardias.⁵³ Tudo leva por isso a crer que Prefumo tenha tido acesso a uma versão diferente do texto de Scribe da que menciona – a do “Répertoire Dramatique” –, que não nos foi possível localizar. Assim, apesar de reclamar uma posição mais de criador do que de tradutor, Prefumo revela uma significativa fidelidade ao texto original, só lhe sendo de censurar nas poucas modificações que introduz alguma falta de sentido dramático, por exemplo ao eliminar alguns versos da tragédia de Corneille que Scribe havia retido, como o momento em que Polyeucte compara a morte à glória: “Où le conduisez-vous? – A la mort! – A la gloire!”.⁵⁴ No entanto, quando *Il profeta* de Meyerbeer subiu à cena no S. Carlos em 1850 (menos de um ano após a estreia parisiense), e apesar de a versão italiana de R. Santo Mango publicada em Londres em 1849⁵⁵ ter sido

⁵¹ *A fama*, 5 de Março de 1843.

⁵² Cf. *Les martyrs*, *op. cit.*, p. 48 e *Théâtre complet de M. Eugène Scribe*, vol. 23, Paris, A. André, 1834-1842, p. 253.

⁵³ *Oeuvres complètes de Eugène Scribe*,.... *Opéras, ballets*. série 3, vol. 4, Paris, E. Dentu, 1875-1876, p. 143.

⁵⁴ *A fama*, 5 de Março de 1843.

⁵⁵ Cf. CYMBRON, *op. cit.*, p. 305.

enviada para Lisboa, Prefumo decidiu reescrever quase todo o texto da ópera. Desta vez, contudo, provavelmente de modo a defender-se de possíveis ataques, sinalizou os seus próprios textos com asteriscos.⁵⁶

Perini, como já vimos, possuía experiência nesta área e pouco depois da controvérsia em torno de *I martiri* teve também a oportunidade de apresentar ao público português uma nova tradução. Em Novembro de 1843 *Dom Sébastien* de Donizetti subiu à cena em Paris; em Lisboa o interesse por esta estreia era naturalmente maior do que o habitual, visto a ópera ser baseada num período e numa figura da história de Portugal. Os periódicos teatrais portugueses seguiram o evento de muito perto pelos olhos da imprensa francesa, em particular do *Journal des débats*. Referiram que a ópera tinha sido dedicada à rainha D. Maria II, e que em consequência o compositor tinha sido agraciado com a Ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa. A *revista theatral* falou até de uma possível visita de Donizetti a Lisboa para montar a ópera no S. Carlos.⁵⁷ Desta vez, e ao contrário do que tinha acontecido em Portugal com outros *grands opéras*, Scribe aparece como o protagonista principal. O motivo encontrava-se nas fantasias históricas que o escritor havia introduzido no libreto, nomeadamente a relação entre o rei e Zaida, assim como a figura de Camões. Mas em qualquer caso a ópera parece ter suscitado mais interesse do que repulsa. O conde de Farrobo encomendou rapidamente a partitura em Paris e decidiu apresentá-la na inauguração da nova sala de música da Assembleia Filarmónica, uma instituição que não tinha o mesmo carácter estritamente privado do Teatro das Laranjeiras e onde seria assim mais apropriado cantar a ópera em italiano. Uma vez que a estreia mundial tinha ocorrido há tão pouco tempo, e não havia nenhuma tradução italiana em circulação, Farrobo encarregou de novo Perini de preparar o texto. A 14 de Dezembro de 1844 *Don Sebastiano, rè di Portogallo* estreou-se em versão de concerto naquela academia, fazendo assim com que Lisboa se tornasse a primeira capital europeia a ouvir a ópera em italiano.

Numa nota introdutória ao libreto Perini apresenta as suas ideias sobre o processo de tradução: ao contrário de Prefumo, não pretendia apropriar-se da obra mas reconhecia as dificuldades que tinha encontrado, confessando que nem sempre conseguira manter-se fiel ao

⁵⁶ *O propheta, opera em 5 actos, para se representar no R. T. de S. Carlos*, Lisboa, 1850.

⁵⁷ *Revista theatral*, 15 e 20 de Outubro de 1843.



Fig. 4 - Cena do enterro do rei na praça de Lisboa, no 3º acto de *Dom Sébastien* (*L'illustration*, 1843).

“dever de traduzir fielmente”.⁵⁸ No entanto, defende-se sagazmente refugiando-se com habilidade em Donizetti, “o qual, muitas vezes, e em muitos locais variou, mutilou, acrescentou a palavra impressa”.⁵⁹ Em qualquer caso, o objectivo principal deste texto introdutório é a crítica a Scribe:

Este afortunado escritor que fornece comédias a todos os teatros franceses; que, com o seu fato azul forrado de verde e a longa espada [...], se senta ao lado de Chateaubriand, Lamartine, Willemain, Thiers, Guizot, e V. Hugo nos escanos dourados da Academia Francesa; Scribe, habituado a virar de cabeça para baixo a estátua de Tália para oferecer alguma coisa de novo nas suas obras; Scribe, neste drama, devo dizê-lo, violou sem piedade a verdade, representou mal as personagens e depravou a história!⁶⁰

⁵⁸ “dovere di fedelmente tradurre” (*Don Sebastiano rè di Portogallo. Dramma-lirico in cinque atti* (1578) *eseguito nella restaurata sala dell'Assembleia Filarmonica*. [...] Lisbona, Typ. Di António Giuseppe da Rocha – ai Martiri, nº 13, 1844, p. xi)

⁵⁹ “il quale molte volte, e in più luoghi ha variato, mutilato, accresciuto la parola impressa?” (*ibid.*, *ibidem*).

⁶⁰ “[...] questo fortunato scrittore che fornisce Commedie a tutti i Teatri francesi; che col suo abito Bleu foderato di verde e lunga spada a fianco, siede al lato di Chateaubriand, Lamartin [sic], Willemain, Thiers, Guizot, e V. Ugo [sic] su i dorati scanni dell'Accademia-Francese; Scribe, avvezzo a capovolgere la statua di Talia per offrire nei suoi componimenti qualche cosa di nuovo; Scribe, devo dirlo, ha in questo Dramma spietatamente violata la verità, mal rappresentato i caratteri, e depravata la storia!” (*ibid.* p. x).

Na verdade, Scribe suavizou e alterou alguns aspectos do drama de Paul-Henri Foucher estreado em 1838,⁶¹ que girando em torno do amor impossível entre o rei e Inês, uma mulher de reputação duvidosa, explora o problema político da anexação de Portugal por Espanha. Por outro lado, os dramas históricos que a reforma teatral de Garrett havia fomentado tinham trazido ao palco lisboeta um certo número de produções baseadas no episódio de Alcácer-Quibir, as quais na sua maioria incluíam triângulos amorosos sem nenhum fundamento histórico.⁶² A diferença – que justifica tanto a cautela de Perini na sua nota introdutória como o escândalo que provocou em alguns jornais – parece ter sido que nenhuma das intrigas amorosas propostas pelos dramaturgos portugueses envolvia directamente o rei. O comportamento que Scribe atribuiu ao monarca, em particular o facto que D. Sebastião deixar alguém morrer em seu lugar, é visto pelo crítico de *O raio theatral* como um acto de cobardia com o qual o libretista não contribuía para o engrandecimento do herói e, podemos deduzir, constituía uma ofensa a uma figura histórica portuguesa.⁶³ Esse mesmo fenómeno voltaria a manifestar-se em Lisboa nos finais da década de 1860, aquando da estreia de *L'africaine* de Meyerbeer, tendo nesse caso o empresário ido mais longe. Para evitar pôr em cena a figura de Vasco da Gama, decide mudar o nome do herói para Guido de Arezzo.

⁶¹ Cf. *Don Sébastien de Portugal, tragédie en cinq actes, par M. Paul Foucher...*, Paris, Imprimerie Normale de Jules Didot L'Ainé, s.d. [1838 ?].

⁶² *O fronteiro de África ou três noites aziagas* de Alexandre Herculano (1838), *O cativo de Fez* de Silva Abranches (1841) e *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett (1843). Sobre este assunto ver Ana Isabel Teixeira de VASCONCELOS, *O drama histórico português do século XIX (1836-56)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, p. 352 e ss.

⁶³ *O raio theatral*, 3 de Dezembro de 1843. A ideia de que o rei abandona o seu dever pelo amor de uma mulher espúria também é central no drama de Foucher. Relativamente à única ópera com tema afim de autores portugueses que foi estreada em Lisboa nesses anos – *Os infantes em Ceuta*, com texto de Alexandre Herculano e música de António Luís Miró – o enredo de *Dom Sébastien* difere em pontos essenciais. Os infantes é uma espécie de elogio dramático disfarçado de drama histórico. O seu final feliz vem claramente dessa tradição e os possíveis aspectos cenográficos e de *couleur locale* não puderam ser apreciados pelo facto de a obra ter sido apenas apresentada em versão de concerto. O enredo é fantasioso mas todas as personagens de sangue real, apesar de alguns desvarios, acabam por reenquadrar-se na ordem estabelecida: os infantes D. Pedro e D. Henrique ter-se-iam apaixonado por duas mouras logo após a tomada de Ceuta e, seguindo-as, acabariam por ir dar ao refúgio de Gulnar, a filha do califa derrotado, cuja ânsia de vingança era muito forte. É D. Duarte, o irmão mais velho, qual Deus *ex machina*, quem aparece no último momento para os livrar da morte.

E não fosse a ignorância do público lisboeta em matéria de história da música, o escândalo seria ainda muito maior.⁶⁴

Apesar da sua crítica ácida e irónica, Perini reconhece que o libreto de *Dom Sébastien* incluía cenas grandiosas e várias belas passagens que haviam finalmente despertado o seu interesse pelo texto e pela música da ópera:

Mas quem [...] ousará dizer esta verdade a Scribe, que se põe em andamento a sua máquina a vapor é capaz de dar à luz cem mil dramas para confundir e aterrar os seus críticos! Eu por certo não; -- admiro o belo nas composições do dramaturgo francês... e do pior não trato.⁶⁵

A sua versão mantém-se relativamente próxima do original francês, excepto pelo que se refere aos cortes em alguns números de conjunto (como o *finale* do 1º acto), de modo a encurtá-los e torná-los menos cansativos para os cantores, todos eles amadores (apesar de por exemplo o papel de Zaida ter sido cantado por três intérpretes diferentes),⁶⁶ e para evitar certas referências históricas, como no caso de Filipe II de Espanha, que nunca é directamente mencionado no início da ópera. Todavia, estas alterações são pontuais e parecem derivar mais de escolhas a nível produtivo e dramático do que de qualquer reacção de animosidade para com o país vizinho. A prova disso está no facto de, no final do libreto impresso, se manter a didascália que indica que se avista ao fundo a armada espanhola com a respectiva bandeira.⁶⁷ O que é posto em evidência é o problema religioso, nomeadamente a Inquisição e os seus malefícios (ver 1º acto), colocando o rei como um liberal que faz frente ao poder da igreja (qual D. Pedro, Duque de Bragança), e esse aspecto era certamente apreciado pelo público da Assembleia Filarmónica. Por fim, a crítica na nota introdutória acaba por quase não ter consequências

⁶⁴ Sobre a recepção de *L'africaine* em Lisboa, o qual apresenta muitas semelhanças com os problemas analisados relativamente a *Don Sebastien*, veja-se Gabriela Gomes da CRUZ, "L'africaine's savage pleasures: operatic listening and the Portuguese historical imagination", *Revista portuguesa de musicologia*, nº 10 (2000), pp. 151-180.

⁶⁵ "Ma chi [...] oserà dire questa verità a Scribe, che se mette in movimento la sua macchina a vapore è capace di dare alla luce centomilla drammi per confondere e atterrare i suoi critici! Io non per certo; -- ammiro il bello nelle composizioni del dramaturgo francese ... e del peggior non curo.", *Don Sebastiano rè di Portogallo*, op. cit., p. x.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 63.

para a compreensão do texto, dado que tudo somado a falta de rigor histórico não impediria a ópera de ser apreciada em especial num concerto, onde a acção dramática se tornava muito menos perceptível. A música de Donizetti e a fidelidade do público ao compositor eram razões suficientes para ultrapassar o problema.

Alguns meses mais tarde, em Maio de 1845, *Don Sebastiano* foi estreado no Teatro de S. Carlos. Podemos considerar que o público aí era mais numeroso e variado que o da Assembleia e que por conseguinte a ópera perderia o carácter elitista que tinha tido até então em Lisboa. Mas, apesar dessas características, o público do S. Carlos representava ainda assim uma minoria dos habitantes da cidade. Havia porém duas diferenças fundamentais na natureza da produção: era representada em palco e por cantores profissionais. Mesmo assim, e provavelmente a fim de poupar dinheiro, a versão de Perini para a Assembleia foi usada no libreto impresso, mantendo inclusive os mesmos cortes que não sabemos se foram respeitados em palco. Pelo que se refere ao rigor histórico, desta vez a nota introdutória é curta e discute o problema de um ângulo muito diferente e consideravelmente mais pragmático: Perini reconhece a “variedade de situações que as composições lyricas demandam” e o “véo mysterioso que a época desastrosa de 1578 lançou sobre o infortunio de D. Sebastião”,⁶⁸ numa alusão às lendas e mitos criados em torno do rei. No entanto, uma vez que “estes episódios se acham envoltos com as inspirações do immortal Donizetti, mui árdua tarefa seria de os mudar ou alterar sem que as belezas musicaes perdessem alguma cousa do seu magico encanto”, o que levou a que o drama fosse representado “como M. Scribe o inventou”.⁶⁹ Em resumo, assumia-se que o teatro é fantasia, que a música permite ultrapassar quaisquer incongruências históricas, passando-se finalmente a olhar para a ópera como drama musical, como algo destinado a dar prazer ao público. Aquilo que Perini tinha tido receio de admitir quando a ópera fora executada na Assembleia era agora explicitamente afirmado: a crítica a Scribe tinha sido somente uma precaução contra possíveis ataques por parte de um público que ao fim e ao cabo não parecia ter ficado chocado com o modo como tanto D. Sebastião como o episódio de Alcácer-Quibir eram apresentados.

⁶⁸ *D. Sebastião rei de Portugal, drama lyrico em 5 actos, para se apresentar no R. T. de S. Carlos*, Lisboa, 1845.

⁶⁹ *Ibid.*

Dom Sébastien é provavelmente o único caso de uma ópera de Scribe que tem a particularidade de ter tido uma recepção tripartida em Lisboa: primeiro através dos jornais parisienses e focada particularmente no modo como a história portuguesa era tratada, depois como uma peça de concerto e finalmente, em 1845, como ópera. Neste processo os aspectos visuais, que eram, como vimos, um ingrediente essencial deste tipo de repertório, apareceram somente no fim.

O opéra comique

Com exceção de algumas obras que tinham passado a integrar o repertório dos teatros italianos, normalmente com recitativos em substituição dos diálogos – como por exemplo *Zampa* que foi ouvida no S. Carlos em 1839 –, no circuito comercial o género *opéra comique* era apresentado nos chamados teatros secundários e passou por um lento e árduo processo de aceitação no contexto português. A recepção, nesse domínio, da contribuição de Scribe não escapa a este facto e a primeira notícia da apresentação de uma ópera cómica do libretista num teatro público em Lisboa decorre em 1841. Um ano depois, lia-se num jornal:

A Empreza do Theatro-Normal, depois de nos haver triturado por algum tempo com o infernal Fra-Diavolo, e com o ventriloquismo do Sr. Ibarra, deu-nos finalmente [...] a linda comedia – A Calumnia – do engenhoso Scribe. [...] São peças desta qualidade que se devem apresentar em um theatro subsidiado, e não Operas comicas. As quaes, alem de se não poderem ouvir por serem pessimamente desempenhadas, são em geral um apontado de rodilhas, que ninguem é capaz de entender.⁷⁰

Surpreende esta afirmação, referindo-se a duas produções do Teatro da Rua dos Condes. Sendo tanto *Fra Diavolo* como *A calunia* (*La calomnie*) produtos literários de um mesmo dramaturgo e libretista, o que levou o jornalista, à distância de uma linha, a remeter para o inferno o primeiro, suprimindo-lhe a autoria, para enaltecer o segundo como obra do – agora sim – “engenhoso” Scribe? Como se verá, o jornalista não estava interessado em fazer convergir o que era comum, mas antes em salientar o que era oposto: ópera *versus* teatro e canto *versus* declamação. Com efeito, e 1841 tivera início em Lisboa um

⁷⁰ *O espelho do palco*, 27 de Outubro de 1842.

fenómeno inédito no contexto dos seus teatros secundários. Farrobo, depois dos cerca de três anos à frente do S. Carlos, tomou a seu cargo a empresa do Teatro da Rua dos Condes, o segundo espaço cénico no grau de importância dos palcos da capital, logo a seguir ao “teatro de ópera” e contrariamente a este, destinado ao teatro de declamação. Mas em vez de se cingir a comédias e dramas, a empresa de Farrobo começou a apresentar óperas cómicas francesas, em versão traduzida. Inaugurando a temporada de canto em 1841 com *O dominó preto* (*Le domino noir*, de Auber e Scribe), seguiram-se em 1842 *O campo dos desafios* (*Le pré aux Clercs*, de Hérold e E. Planard), *Recepção de uma cantora* (*Concert à la cour, ou La debutante*, de Auber e Scribe/Mélesville), *Fra Diavolo* (de Auber e Scribe), *A dama branca* (*La dame blanche*, de Boieldieu e Scribe) e *A neve ou O novo Eginard* (*La neige, ou Le nouvel Eginhard* de Auber e Scribe/Delavigne). Numa cidade onde a vida operática se reduzia ao *melodramma* italiano do Teatro de São Carlos, o súbito acesso ao *opéra comique* – um género até então praticamente arredado da capital – num espaço teatral alternativo e em versão portuguesa era um facto notável e sem precedentes, e que com certeza despertou o entusiasmo do público. Mas constituiu também, para uma fasquia do público e da crítica, um descaramento. Tudo se escreveu na imprensa: o tenor, que era “ridículo e acanhado”, “um ínfimo corista, sem voz, sem figura” e “rouco”; a soprano, que “não se deixa[a] ouvir, confundindo-se a sua voz com os gritos desentoados [sic] das companheiras”;⁷¹ os “actores que fing[iam] cantar”;⁷² a companhia, que era uma “turba berrante”⁷³ e o teatro inteiro, um “coitado” que “nem bem sab[ia] ainda solfejar”.⁷⁴ Com o sucesso de *Robert*, Farrobo desferira um golpe na hegemonia de décadas da ópera italiana. Mas quando passou para o Condes e decidiu introduzir o *opéra comique* da dupla Scribe e Auber, em mais um esforço de renovação do repertório, os resultados ficaram aquém da expectativa. As récitas eram executadas por actores sem preparação vocal nem experiência, um soprano, um barítono⁷⁵ e um “primo tenore”⁷⁶ dos coristas do São Carlos,

⁷¹ *Ibid.*, 29 de Setembro de 1842.

⁷² *A fama*, 26 de Fevereiro de 1843.

⁷³ *O pirata*, 13 de Novembro de 1842.

⁷⁴ *A restauração*, 21 de Julho de 1842.

⁷⁵ A soprano Radicci e o cantor Figueiredo, que mais tarde seria escriturado como baixo pelo Teatro São Carlos.

⁷⁶ O tenor Ibarra.

expulso do mesmo por inapto na sua profissão”.⁷⁷ Para um mecenas de gostos requintados, que não se poupava a esforços financeiros nas representações musico-teatrais do seu teatro privado, e que promovera na gestão do S. Carlos algumas das temporadas mais faustosas a que Lisboa assistira, baixar a qualidade desta forma parecia aos críticos uma leviandade. Mas a imprensa não tomou em consideração um facto simples: qualquer ambição de Farrobo esbarraria na limitação de meios. Faltava em Lisboa uma máquina de produção operática autónoma para a exibição de ópera em português: contratadas por agentes e empresários maioritariamente italianos, as companhias do S. Carlos vinham em bloco daquele país e estava fora de questão para os cantores de primeiro plano exibirem-se num palco secundário; de resto, a Escola de Música do Conservatório tinha poucos anos, a de Declamação dava os primeiros passos⁷⁸ e os teatros dramáticos mantinham-se à custa de um punhado de actores pouco mais que medianos e sem formação musical.

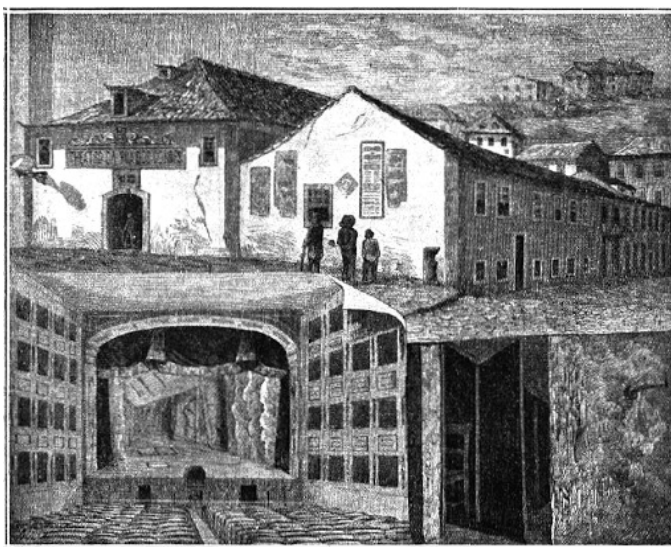


Fig.5 – Aspecto exterior e interior do Teatro da Rua dos Condes (*O ocidente*, 1 de Julho de 1882).

⁷⁷ *O espelho do palco*, 22 de Setembro de 1842.

⁷⁸ O Conservatório de Música abriu em 1835. Em 1836, com a reforma de Almeida Garrett, foi incorporado num único organismo composto por três escolas: a Escola de Declamação, a Escola de Dança, Mímica e Ginástica Especial e a Escola de Música. A Escola de Declamação só entrou em funções em 1839.

Outro aspecto pesava na avaliação negativa da opinião pública. Associado a Farrobo nesta empresa estava o francês Émile Doux, que não gozava da simpatia de uma franja importante dos dramaturgos e intelectuais de Lisboa. Empresário do Teatro da Rua dos Condes entre 1835 e 1840, aí formou um elenco para representar em português, para um público mais vasto, todo o repertório de Dumas, Hugo, Pixérécourt, Scribe e Mélesville que a companhia francesa cessante, que Doux anteriormente dirigira, introduzira com enorme sucesso e na língua de origem, entre 1835 e 1837, às camadas mais letradas de Lisboa. O seu profissionalismo e habilidade como ensaiador contrastavam fortemente com a prática teatral corrente em Lisboa, e a sua acção como formador de toda uma geração de novos actores portugueses iria repercutir-se na década seguinte em todos os teatros da capital, incluindo o futuro Teatro Nacional D. Maria II,⁷⁹ para onde transitariam muitos dos seus discípulos por serem considerados os melhores no seu *métier*. Mas muitos aceitaram mal o seu crescente poder no meio teatral e a sua natural tendência para afrancesar o repertório da segunda sala de Lisboa. Esta era uma questão particularmente sensível porque estava em curso um plano de reforma teatral sem precedentes, saído do governo liberal de 1836, que se propunha com uma série de medidas – incluindo a criação da Escola de Declamação, a construção de um novo Teatro Nacional de declamação e a promoção de concursos para autores dramáticos – defender o teatro português enquanto afirmação da identidade nacional e meio de civilização. Nesse sentido, aos olhos de muitos o francês Doux personificava na sua identidade e acção a imposição do estrangeiro sobre o nacional; e a sua associação a Farrobo para a introdução do *opéra comique* num teatro de declamação o culminar de uma crescente ameaça à manutenção de uma dramaturgia portuguesa. Como se lia num jornal, referindo-se aos dois associados:

Recomenda-se à sociedade que prefira o nacional ao estrangeiro [...] e [...] a declamação ao canto. [...]: dos dous Theatros subsidiados pelo Estado, um o-fôra para por elle se manter a musica, o outro para servir de norma, tanto aos fazedores como aos representantes do drama portuguez; mas o para este fim subsidiado converteu-se a si mesmo em opera, e por signal que muito má [...]; é logo indispensável que a

⁷⁹ O Teatro D. Maria II foi concebido como parte fundamental da reforma teatral, definida em decreto de 15 de Novembro de 1836 por Almeida Garrett. Foi inaugurado em 1846.

obrigação que elle não cumpre [...] alguém menos melomaniaco, porem mais portuguez, a procure desempenhar.⁸⁰

Por último, o próprio conceito de *opéra comique* era questionado. Na visão de uma camada de intelectuais formados no espírito das luzes, a ópera cómica não estaria à altura de ombrear com as mais nobres funções do teatro declamado. A cavalo entre a declamação e o canto, o “género monstro do teatro de ópera cómica” – como um jornalista lhe chamou⁸¹ – não estabelecia um compromisso claro com a verosimilhança, enfraquecendo o potencial de ilusão e a identificação do espectador com os personagens e a representação, mecanismos fundamentais, segundo os valores herdados do iluminismo, para tornar eficazes as funções de esclarecimento e moralização do palco sobre a plateia.

Assim, no plano da recepção aos *opéra comiques* de Scribe, as sucessivas produções apresentadas no Teatro da Rua dos Condes entre 1841 e 1843 viram-se arrastadas para um aceso escrutínio público onde, mais do que a crítica aos meios deficientes de produção, estavam em causa a ocupação de um teatro de declamação para fins operáticos, a sobreposição do repertório de autoria francesa à dramaturgia nacional e a inadequação do género para o cumprimento da função de moralizar e instruir. Qualquer consideração sobre o conteúdo musical ou dramático das óperas, mesmo que apresentadas em primeira mão e com a vantagem de serem cantadas em português, foi posta de parte perante o contexto político e social que se vivia – era o espírito da época, fortemente ideológico, herdeiro de duas revoluções entremeadas com uma guerra civil, sedento de reformas, valores liberais, instrução e civilização.

No plano do teatro declamado, porém, o quadro muda de figura. Na perspectiva dos intelectuais liberais, não foi difícil compatibilizar a defesa do drama nacional com a invasão estrangeira personalizada na companhia francesa de Émile Doux, vista aqui como um modelo inspirador para a reforma do teatro português.⁸² Na perspectiva do público, foi a época ideal para deslumbrar uma plateia ávida de novidades e, durante os dois anos e meio que esteve em cena, atrair ao Teatro da Rua dos Condes as elites exclusivas do S. Carlos, às quais não foi indiferente o facto de tudo ser representado em francês, satisfazendo as suas pretensões

⁸⁰ *Revista universal lisbonense*, 14 de Abril de 1842.

⁸¹ *A restauração*, 30 de Novembro de 1842.

⁸² *A guarda avançada*, 23 de Fevereiro de 1835.

de cosmopolitismo.⁸³ Mas o momento mais alto viria com a contratação em Agosto de 1836 do actor Paul, primeiro *galant* do Gymnase de Paris:

Grande noticia! [...] Mr. Paul, o famoso actor do Gymnasio, cuja reputação é europeia, acaba de chegar a Lisboa [...] e conta com passar aqui um mez representando no teatro francez! Paulo dará sua 1ª representação 5ª feira 11, e veremos as mais lindas peças do Gymnasio executadas pelo mais digno interprete dos talentos de Scribe, Mélesville, Imber, Varner, etc, etc.⁸⁴

Paul não ficou um mês mas um ano inteiro, tendo rodado todas as comédias e vaudevilles que representara vezes sem conta em Paris. Só entre Agosto e Dezembro os jornais anunciaram perto de trinta estreias de Scribe com Paul nos papéis principais, entre as quais *La lune de miel*, *Vatel*, *Le secrétaire et le cuisinier*, *Michel et Christine*, *Rodolphe*, *L'ambassadeur*, *La demoiselle à marier*, *Le chaperon*, *Le vieux mari*, *Etre aimé ou mourir*, *Louise ou La réparation*, *Toujours*, *La haine d'une femme*, *La seconde année*, *La quarantaine*, *Le gardien*, *Les malheurs d'un amant heureux*, *Le menteur véridique*, *Les premières amours*, *Une faute* e *Le nouveau Pourceaugnac*.⁸⁵

Paulo deu no goto do Publico e agrada até quando representa papeis que não são seus [...]. Confessamos, tendo estado nos 2 Theatros Estrangeiros [Teatro S. Carlos e Teatro da Rua dos Condes] aonde havia iguais enchentes, que a do Francez era cem vezes mais fina, e que ali viera a alta Corte que faltava no Italiano.⁸⁶

O sucesso foi retumbante: uma glória para a companhia francesa da Rua dos Condes, um triunfo para Émile Doux e a consagração de Eugène Scribe num palco da capital.

Durante a década seguinte, o público continuou a desfrutar do repertório de Scribe, muito por iniciativa de Doux que, sucessivamente à frente de companhias portuguesas nos teatros secundários do Salitre, Ginásio e D. Fernando, continuou a rechear os cartazes com peças deste dramaturgo. O “engenhoso Scribe”,⁸⁷ mestre da intriga, expedito na acção

⁸³ FRANÇA, *op. cit.*, pp. 420 e 421.

⁸⁴ *O independente*, 8 de Agosto de 1836.

⁸⁵ Cf. *ibid.*, Agosto a Dezembro de 1836.

⁸⁶ *Ibid.*, 18 de Agosto de 1836.

⁸⁷ *O espelho do palco*, *op. cit.*.

e acessível na linguagem – ainda que muitas vezes maltratado nas traduções –, garantia o entretenimento das plateias, num claro contraste com muita da produção nacional que ia à cena. Os empresários, cientes disso, seguiam Doux e punham e repunham *As primeiras proezas de Richelieu* (*La chambre à coucher, ou Une demi-heure de Richelieu*), *O embaixador* (*L'ambassadeur*) e *Adriana Lecouvreur* (*Adrienne Lecouvreur*), ultrapassando quezílias e barreiras da censura – que, diga-se, a partir da década de quarenta, após um período de relativa liberdade promovido no rescaldo da revolução liberal de 1836, viu a sua acção reforçada com o governo de direita de Costa Cabral. Exemplo disso foi o que veio a lume num jornal, em 1842, sobre a estreia de *As primeiras proezas de Richelieu*:⁸⁸ chumbado o seu licenciamento pela Inspeção-Geral dos Teatros, de imediato o empresário “foi com as suas muitas relações atravessar-se na Secretaria do Reino, de onde resultou baixar uma portaria fulminando o empregado que servia de Inspector”; e mais fez saber “que não poria em cena uma peça original portuguesa se lhe não deixassem representar o seu *Richelieu*”.⁸⁹ Em Dezembro de 1853, também *Os contos da rainha de Navarra* (*Les contes de la reine de Navarre*) davam que falar. Apontado para a récita de reabertura do Teatro D. Maria II,⁹⁰ o texto de Scribe e Legouvé era susceptível de criar mal-estar nos membros da corte presentes, por nele constar uma infanta de Portugal sem “qualidades honestas, nem virtudes religiosamente castas”.⁹¹ Entre substituir a comédia por *Pedro*,⁹² um original português, para não ferir sensibilidades, ou levá-la à cena como o exigia a poderosa diva do palco (e protegida do Ministro do Reino) Emília das Neves,⁹³ optou-se sumariamente pela apresentação, alterando a “Infanta de Portugal” para “Princesa de Nápoles”.⁹⁴

⁸⁸ Segundo VASCONCELOS, a comédia *As primeiras proezas de Richelieu* estreou no Teatro da Rua dos Condes em 1842, a que se seguiram, nos quatro anos seguintes, mais de cinquenta reposições. Em 1846, ano de abertura do Teatro Nacional D. Maria II, foi à cena contra todas as críticas e teve reposições sucessivas ao longo de dez anos (*op. cit.*, p. 215).

⁸⁹ *Revista universal lisbonense*, 12 de Maio de 1842 (cf. *ibid.*, p. 215).

⁹⁰ O teatro encontrava-se encerrado desde Outubro desse ano para obras de beneficiação.

⁹¹ *Revista de Lisboa*, 3 de Dezembro de 1853 (cf. VASCONCELOS, *ibid.*, p. 160).

⁹² Considerado o primeiro drama de actualidade português, *Pedro* foi escrito em 1849 por Mendes Leal e editado em 1857. A estreia acabou por só ocorrer em 1863.

⁹³ Emília das Neves (1820-1883), actriz dramática de primeiro plano, monopolizou os favores do público e a admiração da crítica durante as mais de três décadas que durou a sua carreira.

⁹⁴ Gustavo de Matos SEQUEIRA, *História do Teatro Nacional D. Maria II*, vol. 1, [s. n.], 1955, p. 181.

Os textos originais portugueses, apesar dos incentivos governamentais através de concursos e prémios, perdiam claramente terreno em favor das peças estrangeiras. Ficava mais barato a um empresário contratar os serviços de um tradutor a pagar direitos de autor ao dramaturgo.⁹⁵ E a burguesia ascendente emparelhava muito melhor com as comédias adaptadas dos *vaudevilles* franceses do que com os longos, prolixos e frequentemente pretensiosos dramas nacionais, confirmando ao empresário o sucesso já obtido nos palcos estrangeiros. Em meados da década de cinquenta, a defesa de um teatro nacional contra o teatro de importação ainda não arrefecera nos debates de imprensa mas a conjuntura política, cultural e social dava sinais de mudança. Finalmente num quadro de estabilidade governativa, o país entrava num período de reformas estruturais e abertura ao progresso estrangeiro, com sinais de alguma apatia política interna: entrava-se no período da Regeneração, promovido com o golpe militar de 1851 que deitara abaixo o governo de Costa Cabral, pondo um fim a décadas de tensões ideológicas e sociais. Com cinco teatros a funcionar na capital,⁹⁶ os empresários competiam pelas preferências do público. Várias companhias estrangeiras foram voltando por temporadas, até culminar, em 1855, na contratação pelo governo de um elenco francês para o próprio Teatro Nacional. Concorrendo durante vinte e quatro meses com a companhia portuguesa residente,⁹⁷ os franceses debitaram na língua de Scribe mais de cem novas peças,⁹⁸ para choque de alguns, fiéis ainda à causa nacional e à arte dramática como instrução, e deleite dos demais, que procuravam no teatro sobretudo mundanidade e recreação.

Não admira, portanto, que no dealbar deste novo quadro de consumo teatral, uma segunda fornada de óperas cómicas com a assinatura de Scribe tenha usufruído, desta vez, de um acolhimento muito mais positivo. Isto porque, rivalizando entre si na conquista de novos públicos, em 1850 os dois mais recentes teatros secundários de Lisboa começaram quase em simultâneo a apresentar em português obras de Auber e Adam, retomando, à distância de oito anos, o projecto

⁹⁵ SANTOS, *op. cit.*, p. 478.

⁹⁶ Ao Teatro da rua dos Condes, ao D. Maria II e ao Variedades (antigo Salitre) juntaram-se o Teatro do Ginásio (1846) e o Teatro D. Fernando (1849).

⁹⁷ Com um repertório independente, a companhia francesa apresentava récitas em dias alternados com a portuguesa.

⁹⁸ SEQUEIRA, *op. cit.*, vol. 1, p. 198.

de Farrobo no Teatro da Rua dos Condes. Assumido que estava por todos os sectores – dos empresários às companhias, da imprensa ao público, até aos próprios comissários de nomeação política do Teatro Nacional – que a sobreposição do repertório de importação ao repertório original era um facto consumado, a abertura desta nova temporada de *opéra comique* não criou celeumas. Além disso, as próprias condições de produção e recepção tinham passado por profundas mudanças. No hiato entre as duas temporadas (1841-42 e 1850-51), o Teatro da Rua dos Condes, seguido do Ginásio e mais tarde, do próprio D. Fernando, encomendara e produziu uma série de óperas cómicas de autores portugueses ou aqui radicados.⁹⁹ Todo um sistema de produção operática, antes inexistente, entrou em acção. Foi uma atitude de extrema importância. Não só permitiu a uma série de compositores e intérpretes investirem o seu talento num quadro alternativo ao do S. Carlos, que lhes dificultava o acesso ao trabalho, como fomentou rapidamente nos jornais a expectativa de que estavam a ser finalmente criadas as condições para a formação de uma ópera nacional:

Já é a terceira tentativa que em Portugal se faz, para a introdução das operas comicas nos nossos theatros, oxalá que afinal, e convenientemente introduzidas, ellas se mantenham, num theatro de segunda ordem, como nova diversão para os espectadores, e quem sabe se preludio para a formação da Opera Nacional!¹⁰⁰

Assim, e no espaço de poucos anos, a ópera cómica passou de um género de entretenimento estrangeiro, contrário aos princípios de afirmação nacional e de esclarecimento, no quadro dos valores liberais saídos da revolução de 1836, para um género passível de autonomização num contexto de expressão nacional. Quando o Teatro D. Fernando estreou no fim de Julho de 1850 *A barcarola* (*La barcarolle*) de Auber e Scribe, dando início ao que viria a ser uma nova temporada de óperas cómicas francesas em versão traduzida, confirmava-se em poucos dias na imprensa a aceitação que este género agora tinha:

⁹⁹ De Angelo Frondoni, *O beijo* (1844, TRC), *O caçador* (1845, TRC), *Um bom homem de outro tempo* (1846, TRC), *Qual dos dois* (1849, TG), *A bruxa* (1850, TG), 1762 ou *Os amores de um soldado* (1850, TG) e *O capelão do regimento* (1850, TG); de António Luís Miró, *A marquesa* (1848, TG), *O conselho das dez* (1848, TG) e *A velhice namorada leva sempre surriada* (1849, TG); de Guilherme Cossoul, *A cisterna do diabo* (1850, TG) e de Joaquim Casimiro, *A batalha de Montereau* (1850, TDF).

¹⁰⁰ *O espectador*, 17 de Dezembro de 1848.

Quasi todas as peças tem sido recebidas com os mais vivos applausos, [...] e [...] a engraçada cançoneta da Barcarola, que se ouve repetidas vezes no decurso da opera, e que é cantada alternadamente por quase todos os artistas. Só temos pois a fallar da execução, e fazendo com tanto mais prazer, que só temos a tecer elogios. Quando se pensa, que há apenas uns quarenta dias não existia nem companhia organizada, nem peça tradusida, e que em tão curto espaço de tempo se conseguiu tudo; abrindo-se o theatro com uma opera cómica em três actos com quinze peças de muzica de uma execução pouco fácil, quasi que nos vemos obrigados a acreditar em milagres.¹⁰¹

O theatro de D. Fernando não era frequentado, porque os espectaculos que offerecia, estavam longe de corresponder ao gosto das plateas; variar o genero das suas representações accomodando-as aos elementos da companhia e satisfazendo as exigencias caprichosas das turbas, era uma indicação urgente, que o proprio interesse lhes formulava, e uma lei imperiosa da sua critica e difficil posição. Foi isto o que a actual sociedade comprehendeu, e tentou com felicissimo exito, estreando n'este theatro a Opera comica. [...] a Barcarola foi uma optima escolha. Uma série de não interrompidas representações tem-lhe grangeado numerosas provas do mais lisongeiro acolhimento. O público tem-a festejado sempre com os mesmos applausos, e parece ainda longe de se mostrar saciado.¹⁰²

Para a boa recepção de *A barcarola* e das outras óperas cómicas que se seguiriam contribuíram também os meios de produção e execução, agora francamente mais bem apetrechados. Com Émile Doux à frente do teatro e o compositor Joaquim Casimiro Jr. na direcção musical, foram contratados para o Teatro D. Fernando a soprano italiana Caterina Persolli, “já conhecida dos *dilettanti* de S. Carlos”,¹⁰³ a soprano Rafaela Galindo,¹⁰⁴ coralista do S. Carlos, e dois alunos premiados do Conservatório: o tenor Cristiano Rorich e o barítono Francisco Lisboa.¹⁰⁵ À *Barcarola* seguiram-se *Mexericos do convento* (*Le caquet du couvent*), de Henry H. Potier e Eugène de Planard/Adolphe de Leuven (Maio de 1850), *Giralda ou A nova Psyché* (*Giralda, ou La nouvelle*

¹⁰¹ *O interesse publico*, 2 de Agosto de 1850.

¹⁰² *Revista dos espectaculos*, 1 de Setembro de 1850.

¹⁰³ Caterina Persolli cantou papéis secundários no S. Carlos desde 1843, continuando década seguinte (cf. *Revista dos espectáculos*, 1 de Julho de 1850).

¹⁰⁴ Cf. *Diário do governo*, 2 de Janeiro de 1851.

¹⁰⁵ Cf. *Revista dos espectaculos*, 1 de Julho de 1850.

Psyché) de Adam e Scribe (Dezembro de 1850), *O postilhão de Lonjumeau* (*Le postillon de Lonjumeau*), de Adam e Leuven/Brunswick (Fevereiro de 1851) e *O Polichinello* (*Polichinelle*), de Montfort e Scribe/C. Duveyrier (Março de 1851). A competir saudavelmente com o D. Fernando estava o Teatro do Ginásio, aberto desde 1846 e desde logo espaço de eleição nos teatros secundários de Lisboa, destronando em afluência de público e protecção da imprensa o próprio Teatro Nacional D. Maria II. Com o compositor Frondoni na direcção musical e o barítono Celestino, cantor do S. Carlos desde 1845,¹⁰⁶ como cabeça de cartaz, foram levadas à cena *O Chalet* (*Le chalet*), de Adam e Scribe/Mélesville (Julho de 1850), *Giralda ou A nova Psyché* (*Giralda, ou La nouvelle Psyché*), de Adam e Scribe (Dezembro de 1850) – em simultâneo com o Teatro D. Fernando! –, *O moinho das tílias* (*Le moulin des tilleuls*), de Aimé Maillart e Maillan/Cormon (Fevereiro de 1851) e *O cesto das flores* (*Le panier fleuri*), de A. Thomas e Leuven/Brunswick (Março de 1851).

Foi uma época curta mas ímpar em Lisboa no domínio do *opéra comique* – e possivelmente a derradeira oportunidade de o público lisboeta poder apreciar em português o contributo de Scribe neste género musical. O retorno à cena de uma verdadeira temporada de óperas cómicas do libretista só voltaria a acontecer em 1878, mas por uma companhia francesa, no Teatro de São Carlos, finda a época lírica italiana.

Após alguma resistência inicial e graças sobretudo às intervenções do Conde de Farrobo – auxiliado por um grupo de estrangeiros radicados entre nós, como Émile Doux, ou os libretistas Prefumo e Perini – tanto o *grand opéra* como o *opéra comique* conquistaram um lugar no repertório dos teatros públicos de Lisboa. No S. Carlos, e dada a preponderância da figura de Rossini, só com *Robert le diable* o *grand opéra* começou a ser recebido como um género francês, rodeado de todo o prestígio inerente às produções do mais importante teatro parisiense.

¹⁰⁶ António Maria Celestino foi o cantor do São Carlos que conseguiu atingir maior sucesso no contexto dos cantores português, chegando a desempenhar alguns papéis de primeiro plano (Mário MOREAU, *Cantores de ópera portugueses*, vol. 1, Lisboa, Bertrand, 1981, p. 328 e ss).

Mas atendendo à temática histórica e à necessidade de os textos serem traduzidos para italiano, assiste-se também a diferentes processos de adaptação: *Robert* é a produção de um *grand opéra* em Lisboa que, na sequência de Cádiz, assume um papel pioneiro, influenciando as primeiras montagens da ópera em Itália. Assim, e excepcionalmente, o curso normal da cadeia produtiva é invertido. No caso de *Dom Sébastien*, os problemas centram-se no conteúdo histórico, e na recusa de ver em cena algumas das figuras mais emblemáticas da história portuguesa, tal como viria a suceder um quarto de século depois, de forma ainda mais evidente, a propósito da estreia em Lisboa de *L'africana* de Meyerbeer. Pelo meio, os tradutores degladiavam-se em polémicas relativamente estéreis, que provavelmente não eram mais do que meros pretextos de afirmação no mundo do teatro e da política.

No teatro italiano os libretos eram vistos tão só como textos funcionais, sem uma verdadeira autonomia dramática e, como resultado disso, os textos de Scribe apareciam em segundo plano, sendo completamente ultrapassados pela música. Apenas quando de alguma forma interferiam com o *status quo* vigente, como no caso de *Dom Sébastien*, o nome do dramaturgo francês era trazido para um primeiro plano. De resto, somente quando associados a acontecimentos de prestígio – nos círculos elitistas privados do Teatro das Laranjeiras ou das academias –, e em certos casos cantados na língua original, é que os contributos de Scribe ganharam maior proeminência. Contrariamente, nos restantes teatros públicos a sistemática tradução portuguesa dos libretos terá necessariamente promovido uma leitura mais clara da palavra e acção em palco, dando um outro alcance à colaboração literária de Scribe no domínio do *opéra comique*.

Assim, a recepção das obras dramáticas de Scribe vive das circunstâncias em que foram produzidas e das funções que lhes foram finalmente atribuídas: uma larga presença no teatro declamado, em resposta a um interesse crescente dos empresários e do público; uma presença prestigiante mas relativamente fraca na ópera, uma vez que durante toda a primeira metade do século XIX o Teatro de S. Carlos se manteve fiel ao melodrama italiano; uma presença substancial nas produções de *opéra comique* apresentadas nos teatros secundários e em círculos privados em resultado da progressiva aceitação deste género, na medida em que correspondia aos gostos cosmopolitas da aristocracia e da burguesia em ascensão.

**Obras com textos de Scribe apresentadas nos teatros de Lisboa
(1834-1853)**

Teatro de S. Carlos: *grand opéras*

4 de Abril de 1838

Auber, *La muta di Portici* (11 ré citas)

Carolina Paganini (Elvira), Clara Lagoutine (Fenella), Giovanni Paganini (Masaniello), Alessandro Zambaiti (Afonso), Giovanni Battista Campagnoli (Pedro), Caio Eckerlin (Borella), Carlo Crosa (Laurent), José Ramonda (Selva).

2 de Setembro de 1838

Meyerbeer, *Roberto il diavolo* (23 ré citas)

Giovanni Paganini (Roberto), Luigi Maggiorotti (Bertram), Alessandro Zambaiti (Rambaldo), Carlo Crosa (Araldo), Claudia Ferlotti (Isabella), Caio Eckerlin (Alberto), José Ramonda (Sacerdote)

15 de Fevereiro de 1843

Donizetti, *I martiri* (18 ré citas)

Luigi Maggiorotti (Felice), Adelaide Perelli (Paolina), Giovanni Confortini (Poliuto), José Ramonda (Callistene), Luigi Ferretti (Nearco)

4 de Maio de 1845

Donizetti, *Don Sebastiano* (12 ré citas)

Giuseppe Zoboli (Don Sebastiano), Antonio Bruni (Don Antonio e Don Enrico Sandoval), Antonio Casanova (Don Giovanni da Silva), João Manuel de Figueiredo (Inquisitore), Eugenio Santi (Camoens), Giacomo Galoardi (Ben-Selim), Valentino Sermattei (Abaialdo), Giovanna Rossi Caccia (Zaida)

1 de Abril 1850

Meyerbeer, *Il profeta* (21 ré citas)

Gaetano Baldanza (Giovanni di Leyda), Nicola Benedetti (Zaccharia), Carlo Liverani (Giona), Luigi Rocco (Mathia), António Maria Celestino (Conte di Oberthal), Marietta Gresti (Fede), Marietta Marinangeli (Berta)

Teatro das Laranjeiras: *opéra comiques*

26 de Fevereiro de 1843

Auber, *Le Duc d'Orlonne*

Carlota O'Neill (Branca de Molina), Maria Joaquina Quintela (Mariquita), Mariana Quintela (Soror Angelica), Carlos da Cunha e Meneses (Gaspar de Saavedra, duque de Olona), Alfredo Duprat (Chevalier de Vilhardouin), Conde de Farrobo (Muñoz), E. Bourgard (Rapallo), Joaquim Pedro Quintela (La Rose), Duarte Cardoso de Sá (Alcaide Mór), Juhel (Alcaide do Paço).

? de 1847

Auber, *La barcarolle*

Conde de Farrobo (Marquês de Felino), Carlos da Cunha e Meneses (Cafarini), Emílio Tonnelier (Fabio), Augusto César de Almeida (Conde de Fieschi), Maria Carlota Quintela (Clélia), Mariana Quintela (Gina).

27 de Maio de 1849

Auber, *La part du diable*

Carlos A. Munró (Fernando VI), Cecília O'Neill (Maria Teresa de Portugal), Carlos da Cunha e Meneses (Rafael d'Estuniga), Francisco de Sá (Gil Vargas), Carlota O'Neill (Carlota Broschi), Maria Carlota Quintela (Casilda), E. Bourgard (Frei António).

? de 1853

Boulangier, *Le diable à l'école*

Carlota O'Neill, Madalena Quintela, Luís Messier, Carlos Munró.

Teatros secundários: *opéra comique* em tradução portuguesa

1841	Rua dos Condes	Auber, <i>O dominó preto</i> (<i>Le domino noir</i>)
1842	Rua dos Condes	Auber, <i>Recepção de uma cantora</i> (<i>Le concert à la cour, ou La debutante</i>)
1842	Rua dos Condes	Auber, <i>Fra Diavolo</i>
1842	Rua dos Condes	Boieldieu, <i>A dama branca</i> (<i>La dame blanche</i>)
1842	Rua dos Condes	Auber, <i>A neve ou O novo Eginard</i> (<i>La neige, ou Le nouvel Eginhard</i>)
1850	Ginásio	Adam, <i>O chalet</i> (<i>Le chalet</i>)
1850	D. Fernando	Auber, <i>A barcarola</i> (<i>La barcarolle</i>)
1850	Ginásio	Adam, <i>Giralda ou A nova Psyché</i> (<i>Giralda, ou La nouvelle Psyché</i>)
1850	D. Fernando	Adam, <i>Giralda ou A nova Psyché</i>
1851	D. Fernando	Montfort, <i>O polichinello</i> (<i>Polichinelle</i>)

‘O celebre auctor dos *Lombardos* e do *Hernani*’: a recepção de Verdi em Portugal na década de 1840¹

À memória de Catarina Latino (1947-2011)

Quando a 29 de Outubro de 1843 *Nabucco* subiu pela primeira vez à cena no Teatro de S. Carlos, o público estava há muito familiarizado com o novo gosto romântico que, nas palavras de Bellini, deveria “fazer chorar, horrorizar, morrer cantando”.² Durante os cinco anos em que o S. Carlos esteve encerrado, entre o reinado de D. Miguel e a vitória liberal na guerra civil, ocorreram grandes mudanças no panorama operático italiano, incluindo a afirmação de um grupo de compositores mais jovens – entre os quais se destacavam Donizetti, Mercadante, Pacini e Bellini – e do género sério a que se convencionou chamar *melodramma*. E se, por razões essencialmente logísticas, a ópera que reabriu o teatro, em Janeiro de 1834, foi *L’elisir d’amore* –³ que, enquanto *opera buffa*, estabelecia uma óbvia ligação com o repertório da década de 1820 – a verdade é que o público de Lisboa rapidamente deve ter começado a tomar consciência de que uma nova sensibilidade se havia instalado na cena italiana.

Como foi sublinhado em “O teatro de Scribe em Lisboa...”, após a vitória liberal de 1834, a influência cultural francesa, se bem que não exclusiva, começou a sentir-se como um factor determinante ao nível do pensamento político, das reformas institucionais, e obviamente da literatura e do teatro. Apesar disso, o principal circuito operático com o qual Lisboa permaneceu em contacto foi o italiano e alguns *grands opéras* assim como a maioria dos *opéras comiques*, chegaram ao S. Carlos através de Itália e foram cantados em tradução italiana. David Cranmer nota

¹ Este artigo é uma versão revista e significativamente modificada do texto publicado em Roger PARKER e Stefano LAVIA (eds.), *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, Turim, EDT, 2002.

² “far piangere, inorridire, morire cantando”.

³ Cf. Luísa CYMBRON, *A ópera em Portugal (1834-1854): o sistema produtivo e o repertório nos Teatros de S. Carlos e de S. João*, Tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998 (policopiado), pp. 12 e 145.

que durante o primeiro período de actividade do S. Carlos – entre a sua inauguração em 1793 e o seu encerramento pelo regime absolutista em 1828 – a maioria das partituras veio de Milão⁴ e há provas de que foram enviadas encomendas directamente às *copisterie* milanesas pelo menos desde 1814.⁵ Mesmo depois de 1834, os contratos com cantores mostram igualmente que os empresários activos em Portugal tinham ligações próximas com a capital da Lombardia e que, a partir daí, alargavam esses contactos a outros teatros do Norte da Península Itálica, através de empresários como Bartolomeo Merelli e Alessandro Lanari.⁶ Ao nível da aquisição de partituras, as ligações com Milão continuaram a ser intensas depois da guerra civil. Agora quem tinha a obrigação de apresentar à empresa uma lista das novas óperas representadas em Itália, para que esta pudesse escolher as que mais lhe conviessem, era o copista do teatro (João Ciríaco Lence, filho do antigo empresário Andrea Lenzi).⁷ O compositor Pietro Antonio Coppola confirmava este *modus faciendi*, em 1841, ao explicar ao editor milanês Francesco Lucca que falaria com Lence sobre uma possível compra das partituras das óperas *Adelia* e *La favorita* de Donizetti por ser ele “o único encarregado de fornecer a empresa de óperas”.⁸

⁴ David CRANMER, *Opera in Portugal 1793-1828: A study in repertoire and its spread*, vol. 1, Tese de Doutoramento, King's College, Universidade de Londres, 1997 (policopiado), p. 196.

⁵ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 21 de Dezembro de 1814, cit. in CRANMER, *op. cit.*, p. 108.

⁶ Cf. CYMBRON, *op. cit.*, cap. 4. Os materiais utilizados na produção das óperas ilustram esta realidade em estreita ligação com as estratégias do teatro de Lisboa. Por exemplo, relativamente a *Ernani*, obra cujos direitos de aluguer e venda Verdi havia cedido a Ricordi, encontramos hoje no Fundo Teatro de S. Carlos uma partitura de orquestra manuscrita em três volumes, com indicação de ter sido copiada na Casa Ricordi, o que revela tratar-se de uma versão autorizada, uma outra partitura de orquestra manuscrita efectuada em Lisboa por um dos copistas do teatro, J. B. Greno, algumas partes vocais impressas por Ricordi e outras por Léon Escudier, e, finalmente, partes de orquestra, coro e banda manuscritas que só um exame aprofundado das suas grafias permitiria estabelecer onde e por quem foram copiadas. Um documento, datado de 6 de Outubro de 1852, relativo à empresa de José Domingos Marques Guimarães, mostra que nessa data foram encomendadas ao copista João Ciríaco Lence um conjunto de partes soltas para as óperas *Ernani* e *Nabucco*: algumas tinham-se extraviado, outras correspondiam a arranjos. Foram copiadas as partituras das duas óperas. No caso de *Ernani* foram copiadas de novo algumas partes para as cordas e todas as partes para os sopros, harpa e percussão (cf. *P-Ln*, Real Theatro de S. Carlos/Gerencia de 1852=1754/Subsidios, doc. 93).

⁷ *P-Ln*, Fundo do Teatro de S. Carlos, Lv. 7, nº 67, 24 de Novembro de 1837. A mesma escritura foi prorrogada por mais um ano em 24 de Novembro de 1838.

⁸ “l'unico incaricato di provvedere l'impresa di opere”, *I-Ms*, Carteggi Vari, 1125.

Por seu lado, os empresários procuravam obviamente tirar o maior partido do repertório que se ia estreando em Itália e geriam as partituras que compravam muito em função do sucesso que essas obras obtinham ou não noutros teatros. O facto é que se conservam ainda hoje no fundo do Teatro de S. Carlos partituras de óperas que só foram ouvidas muitos anos depois de terem sido adquiridas.⁹

A chegada das óperas de Verdi a Lisboa, na temporada de 1843-44, dá-se durante o período crítico que se seguiu à administração do Conde de Farrobo (quando o S. Carlos foi gerido por vários empresários inexperientes e em constantes dificuldades financeiras) e afirma-se durante a gerência de Vicente Corradini, que durou até 1850, sempre numa conjuntura económica pouco favorável. É por isso de supor que os empresários, em particular Corradini, tenham tentado tirar o melhor partido destas novas óperas. Sintomático disso é a posição que Lisboa ocupa na rede de disseminação do repertório verdiano. Os dados apresentados por Roger Parker¹⁰ mostram que no caso de *Nabucco*, com a excepção de Viena – uma capital que tinha laços óbvios com a Lombardia e onde Merelli desenvolveu uma boa parte da sua actividade –, Lisboa é a primeira cidade fora da Península Itálica a ouvir a ópera (e há referências aos esforços que tinham sido feitos para a apresentar na temporada anterior, exactamente um ano após a estreia milanesa).¹¹

Embora a situação não se repita nos anos seguintes, dados reunidos por Thomas Kaufman¹² indicam que, depois da Península Itálica e de Viena, e apesar das condições difíceis em que o S. Carlos funcionou durante esses anos, Lisboa continuou a fazer parte do primeiro grupo de

⁹ Cf. *Il pirata*, 5 de Maio de 1843. Um bom exemplo é a ópera *Galeotto Manfredi* de Natale Perelli (Pavia, 1839), que segundo o jornal *Il pirata* foi adquirida por António Porto para ser cantada no S. Carlos na temporada de 1843-44. O interesse por este compositor provém do seu quase certo parentesco com a *prima donna* Adelaide Perelli, que cantou em Lisboa em 1842 e 1843, mas, talvez em consequência das condições difíceis em que a empresa dirigida por António Porto funcionou, a ópera não chegou a ser cantada nessa temporada, subindo à cena apenas em 1855. Existem também partituras de orquestra, sem quaisquer partes, de outras óperas que nunca subiram à cena, como *Enrico Quarto al passo della Marna* de Michael Balfe (Milão, 1833), *L'uomo del mistero* de Pacini (Nápoles, 1841), *Il sogno di Primavera* de Giuseppe Manusardi ou *Il bravo* de Marco Aurelio Marliani (Paris, Théâtre Italien, 1834).

¹⁰ Cf. Roger PARKER, 'L'arpa d'or dei fatidici vati'. *The verdian patriotic chorus in the 1840's*, Parma, Instituto di Studi Verdiani, 1997, pp. 106-109.

¹¹ *A fama*, 8 de Janeiro de 1843 e 5 de Março de 1843.

¹² *Verdi and his major contemporaries. A selected chronology of performances with casts*, Nova Iorque, Garland, 1990.

idades europeias que receberam as estreias das óperas de Verdi, e que inclui Barcelona, Madrid, e algumas outras localizadas perto dos principais centros operáticos da Península, como Valetta em Malta. Pode-se assim definir uma espécie de eixo ocidental na difusão verdiana que, na década de quarenta, partia essencialmente de Milão e culminava em Lisboa.

Mais do que as manifestações de agrado, como o aplauso, o número de espectadores interessados em assistir a uma dada ópera – a qual se reflecte naturalmente na quantidade de récitas que essa obra obteve e, mais remotamente, no número de vezes que foi reposta em diferentes temporadas¹³ – parecem ser importantes para se perceber o interesse do público numa obra ou num compositor.¹⁴ O quadro seguinte mostra esses dados relativamente às óperas de Verdi no S. Carlos, durante o período aqui em estudo, estando as óperas listadas pelo ano da estreia lisboeta.¹⁵

QUADRO 1

Óperas	1843-44	1844-45	1845-46	1847	1847-48	1848-49	1849-50
<i>Nabucco</i>	7	----	----	4	----	----	----
<i>Ernani</i>		22	3	11	3	----	4
<i>I Lombardi</i>		11	----	7	----	13	----
<i>I due Foscari</i>			14	4	6	----	10
<i>Attila</i>				14	5	14	5
<i>Giovanna d'Arco</i>					8	----	----
<i>Macbeth</i>						31	14
<i>I masnadieri</i>						7	----
<i>Alzira</i>							2

Se olharmos para a imprensa da época vemos que em Janeiro de 1845, quando *Ernani*, a segunda ópera de Verdi a ser ouvida em Lisboa, subiu à cena, o compositor era já identificado como o “maestro da moda”,¹⁶ tal

¹³ Aqui temos de contar também com a afirmação da ópera a nível internacional, a sua instituição enquanto ópera de repertório, e com as preferências dos cantores.

¹⁴ Para um reconhecimento de como este factor era importante para os compositores italianos ver Carlotta SORBA, “To please the public: composers and audiences in nineteenth-century Italy”, *Journal of interdisciplinary history*, XXXVI, nº 4 (Spring, 2006), pp. 607-608.

¹⁵ Dados extraídos de MOREAU, *O Teatro de S. Carlos: dois séculos de história*, vol. 2, Lisboa, Hugin, 1999.

¹⁶ *A restauração*, 3 de Janeiro de 1845.

como acontecia um pouco por toda a Europa.¹⁷ Isto demonstra até que ponto a imprensa portuguesa estava em contacto permanente com a estrangeira, em particular com a imprensa italiana e francesa, e como era seguida de perto a carreira do compositor.¹⁸ A influência da crítica estrangeira nota-se particularmente na avaliação que é feita da música e da dramaturgia verdiana em Portugal ao longo da década. O contraste entre a tradição italiana – vista como o domínio do canto, um ideal de espontaneidade sensual – e a tradição alemã – vista como o da harmonia ou o da “música científica”, como universo de profundidade e reflexão – espelha-se na análise das obras de Verdi. Note-se que apesar de ser praticamente desconhecida entre nós, a música alemã era identificada com as obras francesas de Meyerbeer. Em 1848, por exemplo, o dramaturgo Mendes Leal escrevia:

No seu canto ha originalidade e affecto, como na sua instrumentação ha colorido e vigor. Collocado talvez entre o autor do *Roberto de Diabo* e o creador da *Semyramis*, bebe na melodia pomposa de um, e nas profundas harmonias do outro, esse misto de affecto e majestade, de suavidade e de grandeza, que tão distinctamente cunha as suas composições. Sem ter a gravidade terrivel e o character quasi Dantesco de Maioerber [sic], ha no seu estillo o que quer que seja de epico e ellegiaco ao mesmo tempo, que surprehende e atrae. As phrases de *Verdi*, rapidas e abundantes subitas e magnificas, parecem outras tantas aspirações para o Ceu. O seu canto exhala-se de quando em quando em traços fugitivos e rigorosos que figuram suspiros profundos. Umas vezes a sua orchestra

¹⁷ Veja-se por exemplo, apesar da sua apreciação em geral negativa, as críticas publicadas na *Allgemeine musikalische Zeitung* (cf. Marcello CONATI, “Saggio di critiche e cronache verdiane dalla ‘Allgemeine musikalische Zeitung’ di Lipsia (1840-48)” in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Turim, EDT, 1977).

¹⁸ Por exemplo, a 7 de Maio de 1846 a *Revista universal lisbonense* refere que vários jornais portugueses tinham noticiado a morte do compositor. Essas notícias reproduziam as que tinham sido publicadas no Inverno anterior por vários jornais estrangeiros, entre eles a *Allgemeine musikalische Zeitung*, na altura da crise de saúde que afectou Verdi durante a preparação da estreia de *Attila* em Veneza (cf. CONATI, *op. cit.*, p. 36).

¹⁹ A recepção portuguesa de Meyerbeer está muito próxima da italiana (cf. Fabrizio DELLA SETA, “L’immagine di Meyerbeer nella critica italiana dell’Ottocento e l’idea di ‘dramma musicale’” in Maria Teresa MURARO (ed.), *L’opera tra Venezia e Parigi*, Florença, Olschki, 1988, p. 149). No caso português devemos acrescentar contudo que, se bem que Meyerbeer fosse visto como um compositor predominantemente germânico, as suas óperas eram conotadas com a vida teatral francesa, que tinha uma influência significativa entre nós.

sussurra apenas como n'um sonho ou num mysterio; outras rebenta poderosamente em *fanfarras* esplendidas. Ora parece que o bafo nocturno da montanha tira das harmonias Eolicas aquelles sons, mysticos e vagos, que preludiavam as vizões de Ossian; ora o genio ardente da tempestade, ou dos combates, como que passa num turbilhão devorador, fazendo vibrar cada instrumento n'um rasgo valente ou n'uma expressão penetrante.²⁰

Nesta época, a crítica musical era essencialmente publicada nos jornais diários e nos periódicos culturais e literários e era frequentemente escrita por literatos ou melómanos sem formação musical. Ao contrário do que acontecia noutros países, os poucos periódicos teatrais existentes não eram apoiados pelas editoras literárias ou musicais e tinham normalmente uma vida muito curta, mas em compensação, também não eram obrigados a elogiar os compositores da casa. No entanto, davam voz aos partidos que apoiavam ou se opunham a um determinado empresário, e temos por isso de admitir que as opiniões que veiculavam eram muitas vezes tendenciosas (veja-se por exemplo a rivalidade entre as informações veiculadas pelos jornais *O raio theatral* e *A revista dos theatros* a propósito de *Nabucco* em 1843).

Nabucco só foi levado à cena duas vezes no S. Carlos durante a década de 1840, e em ambos os casos com um número bastante limitado de récitas. Na altura da estreia em 1843 o escritor António Pedro Lopes de Mendonça, no jornal *A revolução de Setembro*, concentrou a sua crítica na apreciação da partitura, considerando que não tinha nenhum interesse e acrescentando que “a expressão dramatica não é nenhuma; não ha uma aria, não ha um duetto, não ha uma só peça completa: a orchestra, mal condusida, e toda carregada de cheios, em semitons, e em setimas preparadas, que produzem os peiores [sic] effeitos.”²¹ Lopes de Mendonça exprime neste texto um conceito operático baseado no modelo rossiniano e numa imagem de “beleza ideal” que se opunha à veracidade dramática procurada pelos compositores das gerações seguintes. Note-se, todavia, que este autor é um exemplo típico dos críticos literatos, que até tarde se mantiveram cépticos em relação à música de Verdi, provavelmente sob a influência de alguns sectores da crítica francesa e particularmente de Fétis, que era muito lido em

²⁰ *O estandarte*, 7 de Novembro de 1848.

²¹ *A revolução de Setembro*, 7 de Novembro de 1843.

Portugal.²² Em 1852, por exemplo, numa altura em que a popularidade do compositor era já indisputada, Lopes de Mendonça ainda escrevia: “se preferindo Rossini, Bellini, Donizetti, Mozart, Meirbeer [sic] e Beethoven a Verdi commeto um erro, tenho o prazer de me enganar não só com os maiores artistas da Europa, mas com o publico de todas as grandes cidades”.²³ Contudo, se em 1852 esta afirmação era totalmente injustificada, podemos supor que em 1843, quando a música de Verdi soou pela primeira vez no S. Carlos, a opinião de Lopes de Mendonça possa ter sido partilhada por alguns sectores do público.

O crítico do periódico *O raio theatral*, por seu turno, mostra estar ciente da recepção de *Nabucco* em Itália, e deixa uma nota importante sobre aquela que terá sido a reacção de uma parte dos espectadores, referindo que “o nosso publico em geral concorda ser esta uma das melhores composições melodramáticas das que tem aparecido em S. Carlos”.²⁴ A sua atenção vira-se em seguida para a interpretação, que considerou um “fiasco”: Jenny Olivier parecia não ter compreendido o papel de Abigail pois:

não nos copiou com expressão, com alma, uma acção adequada ás paixões veementes, os tormentos de um amor trahido, e o carcater [sic] altivo que se encontra no papel de que se encarregou, -- quasi tudo lhe ouvimos cantar com a mesma côr, a mesma força, e seja prova do que dizemos a nenhuma diferença que ha no modo por que canta o allegro do dueto com Nabucco.²⁵

²² Cf. Katherine ELLIS, *Music criticism in nineteenth-century France. La Revue et Gazette Musicale de Paris, 1834-1880*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 196-197, e Mário VIEIRA DE CARVALHO, *Pensar é morrer ou o Teatro de S. Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, p. 116. Ver também João L.M.S.L. da Silva, *O diário A revolução de Setembro (1840-1857): música, poder e construção de realidade em Portugal nos meados do século XIX*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2006 (policopiado), pp. 144 e ss..

²³ *A revolução de Setembro*, 16 de Outubro de 1852.

²⁴ *O raio theatral*, 5 de Novembro de 1843. Em 8 de Outubro, no início da temporada, o mesmo jornal considerava que Migone não possuía a experiência necessária para dirigir a orquestra. Devia talvez começar pelos coros. No entanto, sabemos que nessa temporada Migone ensaiou e dirigiu a ópera *Il reggente* de Mercadante (cf. MOREAU, *op. cit.*, vol. 2, p. 806).

²⁵ *O raio theatral*, 5 de Novembro de 1843.

Por seu lado, Valentino Sermattei (Nabucco), que fizera um bom ensaio geral, estivera mal na estreia.²⁶ O crítico de *O raio theatral* era no entanto de opinião que:

foi elle que único se salvou no meio de tão grande naufrágio, -- e com razão, e justiça o applaudio o publico nos *adagios* que cantou bem, e representou menos mal: -- dizemos menos mal; porque desejáramos que todas as acções, toda a gesticulação, todos os movimentos do artista nos representassem uma personagem de cincoenta ou sessenta anos, idade que então devia ter Nabucco [...]; ora este grande Rei não é magestosa, e caracteristicamente representado pelo Snr. Sermattei...²⁷

As críticas mais severas, contudo, foram dirigidas a Francisco Xavier Migone, ensaiador da ópera que foi responsabilizado pela falta de equilíbrio da execução, porque “os *pianos* quasi não se ouvião, os *fortes* estrondosos às vezes demasiadamente”.²⁸ Em artigos anteriores o crítico de *O raio theatral* já fizera notar a sua desconfiança relativamente ao facto de Migone ter sido promovido à categoria de *maestro concertatore*: a sua inexperiência sentia-se nos ensaios, tendo de ser ajudado pelo primeiro violino Caetano Jordani, por outros músicos da orquestra e até pelos cantores.²⁹ Tudo isto seria parcialmente verdade mas há na opinião deste crítico um nítida má vontade contra Migone, provavelmente porque à sua inexperiência como ensaiador se juntava a circunstância de este ser um dos membros do núcleo que dominava as principais instituições da vida musical lisboeta. O facto é que Silva Leal, na *Revista universal lisbonense*, um periódico mais conotado com o *establishment* musical, afirmava que Migone se havia saído bem desta sua primeira incumbência, apesar de ter recebido a ajuda dos membros da orquestra.³⁰

O crítico de *O raio theatral* debruça-se também longamente sobre a descrição e o comentário do modo como a ópera tinha sido posta em cena, mencionando o hábito de os teatros usarem frequentemente os mesmos

²⁶ *Ibid.*.

²⁷ *Ibid.*.

²⁸ Devemos contudo ter presente que este periódico tinha já criticado a companhia da temporada mais de uma vez, e em particular o maestro Migone, invocando a experiência do crítico de ter ouvido em Londres Lablache, Malibran e Rubini (cf. *O raio theatral*, 22 de Outubro de 1843).

²⁹ *Ibid.*. A 19 de Novembro de 1843 este jornal volta a falar de Migone, levantando a hipótese da orquestra não ser a original.

³⁰ Cf. *Ibid.*, 16 de Novembro de 1843, p. 152.

cenários, transferindo-os de uma ópera para outra (neste caso de *I martiri* e *Parisina*), o que reflecte a preocupação histórica crescente com a produção cénica, em parte por influência da prática teatral francesa, que se irá sentir constantemente na crítica portuguesa ao longo destes anos. Relativamente a *Nabucco*, as críticas são do mesmo género assumindo, por vezes, um tom quase cómico:

os bigodes e as barbas de 1843 ahi figurão, -- o vestido do Grão Sacerdote de Belo é igual ao dos Satrapas de Babylonia, -- Abigaille vestida de funambula, com um capacete de pennacho á romana, com franjas de ouro nos pés, -- as coristas com vestidos transparentes, próprios para dançarinas se fossem mais curtos, -- e Nabuchodonosor com um cinto de polimento comprado talvez em casa de Mr. Julien ao Chiado.³¹

A estreia de *Nabucco* parece ressentir-se assim de um conjunto de factores que nada tinham a ver com a música de Verdi e, apesar das críticas a Migone, permaneceu uma ópera particularmente ligada a este compositor, tendo sido reposta em 1852, quando ele esteve de novo ao serviço do teatro.³² Porém, a razão principal por detrás do falhanço da estreia lisboeta reside provavelmente no sucesso obtido pela *prima donna* da companhia, o soprano Giovanna Rossi-Caccia, no seu papel como Anna Bolena, em cujas vestes ficou retratada numa litografia (fig. 1).

Para atrair o público, o empresário teve de alternar as primeiras quatro récitas da ópera de Verdi – entre 29 de Outubro e 19 de Novembro – com as de *Anna Bolena* e *Norma*, tendo ambos os papéis titulares sido cantados por Rossi-Caccia, e em Dezembro anunciou a necessidade de promover uma récita extra, de modo a que os interessados pudessem ver de novo esta *prima donna* cantar a referida ópera de Donizetti.³³

Antes da sua reposição no S. Carlos, em 1847, em quatro récitas efémeras, *Nabucco* foi ouvido no ano anterior (numa versão de concerto cantada por um grupo de amadores) na Assembleia Filarmónica, uma associação privada frequentada pela alta sociedade de Lisboa. Desta vez a reacção da crítica foi totalmente diferente. Os modelos dramatúrgicos

³¹ *O raio theatral*, 5 de Novembro de 1843.

³² Os documentos dessa temporada (nº 58) mostram que a montagem de *Nabucco* se revestiu de um certo aparato, tendo sido contratados 42 comparsas, além dos 36 coralistas (nº 61) (cf. *P-Ln*).

³³ Cf. MOREAU, *op. cit.*, p. 805, e *A revolução de Setembro*, 11 de Dezembro de 1843.

de Verdi já não foram postos em questão e a reacção à execução foi entusiástica.³⁴ As dificuldades que a ópera coloca tanto ao nível técnico como expressivo, particularmente para os intérpretes dos papéis de Abigaille e Nabucco – como comenta o crítico de *O raio* –, levam-nos a ler esta crítica com algum cuidado. Francesco Esposito tem feito notar a preponderância da componente social e mundana na vida musical lisboeta deste período³⁵ e a *Revista universal lisbonense* confirma plenamente esta ideia, ao afirmar que certas obras não eram sustentáveis no teatro mas podiam ser ouvidas nas academias.³⁶ Havia claramente bitolas distintas para amadores e profissionais.

A segunda etapa da recepção verdiana em Lisboa faz-se em paralelo com o impacto causado por um primeiro confronto com o virtuosismo romântico, já que *Ernani* sobe à cena a 1 de Janeiro de 1845, precisamente no mesmo mês em que Franz Liszt desembarcava na capital portuguesa.³⁷ *I Lombardi alla prima crociata*, por seu lado, seria estreada a 10 de Março seguinte. O número de récitas obtidas por estas duas obras mostra ter sido este o momento em que teve início o verdadeiro sucesso de Verdi entre nós. No caso de *Ernani* a imprensa confirmou-o rapidamente – mencionando o facto de que nas duas primeiras noites o teatro ter estado completamente cheio –³⁸ e só um mês mais tarde referiu que o público tinha começado a ficar um pouco cansado.³⁹ Para além da música de Verdi, a propósito da qual o crítico de *A revolução de Setembro* volta a debruçar-se longamente sobre as características respectivas da “escola italiana” e da “escola alemã”,⁴⁰ aquilo que a crítica, e provavelmente o público, depressa reconheceram nesta ópera foi a obra de Victor Hugo, que era já nessa altura um dos autores teatrais favoritos em Lisboa. *Ernani* é mesmo visto como “a expressão musical [...] dos mais belos pensamentos dramáticos de Victor Hugo”⁴¹ e a interpretação

³⁴ *A revolução de Setembro*, 24 de Janeiro de 1846. Podemos verificar a familiaridade com a música do compositor na crítica da produção do S. Carlos de 1847 (cf. *A revista theatral*, 8 de Abril de 1847).

³⁵ “L’età ‘farrobiana’: caratteristiche e tendenze della vita musicale della Lisbona liberale (1833-1853)”, in *Confluenze, rivista di studi iberoamericani*, II, nº 2 (2010), pp. 254-271.

³⁶ 1846, p. 372.

³⁷ Cf. “Liszt al rovescio’: la difficile relazione del pianismo portoghese di metà Ottocento con i modelli stranieri”, *Quaderni dell’Istituto Liszt*, nº 11 (2011).

³⁸ *A restauração*, 3 de Janeiro de 1845.

³⁹ *Ibid.*, 30 de Janeiro de 1845.

⁴⁰ Cf. *A revolução de Setembro*, 20 de Janeiro de 1845.

⁴¹ *Ibid.*

desta ópera na perspectiva do modelo dramatúrgico francês é reforçada pela presença subsequente no palco do S. Carlos de *Lucrezia Borgia*.

À companhia do teatro italiano de Lisboa, durante esta temporada, pertenciam dois jovens cantores no início de carreira: o soprano Augusta Albertini e o tenor Enrico Tamberlick, cujas interpretações em *Ernani*, apesar da exigência do público, foram rapidamente reconhecidas como sendo um factor decisivo para o sucesso da ópera:

agradou extraordinariamente a ópera a este biqueiro público, que exige impossíveis, e que ainda depois dos impossíveis praticados, é duro de contentar. Esta noite foi ainda com mais entusiasmo acolhida que a precedente; aplaudida em todos os actos; e no fim victoriada com ardor, sendo chamados quatro vezes fora o sr. Tamberlick e a sr.^a Albertini, que ambos desempenham magistralmente os seus papéis, e com aquele frescor e nitidez de voz, que em ambos os casos tão notável é.⁴²



Fig. 1 – Giovanna Rossi-Caccia no papel de Anna Bolena, Lisboa [1844] (Biblioteca Nacional de Portugal).

⁴² *A restauração*, 3 de Janeiro de 1845. O correspondente da *Allgemeine musikalische Zeitung* refere também que estes cantores eram os “heróis da ópera” (cf. Manuel Carlos de BRITO e David CRANMER, *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, p. 71) mas o periódico *Il pirata*, se bem que confirmando a maioria destas informações, dá particular relevo à participação de Valentino Sermattei no papel de Carlo (cf. 25 de Fevereiro de 1845).



Fig. 2 – Augusta Albertini, Porto, 1845 (Biblioteca Nacional de Portugal).



Fig. 3 – Enrico Tamberlick, Lisboa, 1845 (Biblioteca Nacional de Portugal).

Tratava-se do primeiro contrato de Albertini (fig. 2), que tinha na altura dezassete anos. Tamberlick (fig. 3) havia apenas cantado no San Carlo de Nápoles entre 1841 e 1842,⁴³ não tendo interpretado nenhuma ópera de Verdi nessas temporadas. Embora se saiba que integraram a companhia do S. Carlos numa visita a Cádiz no Verão de 1844, durante a qual teve lugar a estreia de *Nabucco*,⁴⁴ o *Ernani* de Lisboa parece ter constituído o seu primeiro contacto significativo com uma ópera de Verdi, e representa o lançamento da carreira de dois importantes cantores verdianos (em particular Tamberlick, que de Lisboa seguiu para Madrid, onde permaneceu vários anos e estreou os papéis de tenor de óperas como *I due Foscari*, *Giovanna d'Arco* e *Attila*). Ainda nessa temporada cantaram também *I Lombardi* mas, no caso de Albertini, as críticas não foram entusiásticas particularmente porque a compararam com Rossi-Caccia. No entanto, o razoável número de récitas, assim como o facto de que o compositor começar a ser referido na imprensa portuguesa como “o celebre auctor dos *Lombardos* e do *Hernani*”,⁴⁵ demonstram que estas duas óperas constituem o verdadeiro momento da sua consagração junto do público português. De qualquer modo, se excluirmos a influência determinante do modelo teatral francês na recepção de *Ernani*, o facto de que esta ópera se afirma inequivocamente como o grande sucesso entre *Nabucco* e *I Lombardi* é um sinal de que o “género grandioso”⁴⁶ que Verdi tinha concebido para as suas óperas milanesas do início dos anos quarenta não foi, pelo menos no início, particularmente bem recebido em Lisboa. Em 1843, a *Revista universal*

⁴³ Cf. F. REGLI, *Dizionario biographico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Turim, 1860, pp. 6-7, 527, e Carlo Marinelli ROSCIONI (ed.), *Il Teatro di San Carlo. La cronologia 1737-1987*, Nápoles, Guida Editori, 1987, pp. 269-278.

⁴⁴ Devemos questionar a indicação dada por KAUFMAN (*op. cit.*, p. 273), que estes cantores participaram na estreia de *Nabucco* em Cádiz em Julho de 1844, uma vez que MOREAU (*op. cit.*, II, pp. 808-809) mostra na sua cronologia que eles cantaram várias vezes em Lisboa durante esse mês. Além disso, documentos pertencentes ao arquivo do então primeiro ministro Costa Cabral (*P-Lan*, Arquivo Costa Cabral, Arquivo C, 3ª Parte, Miscelânea 90) mostram que a 8 de Agosto de 1844 a empresa projectou uma *tournee* em Cádiz, de modo que a estreia de *Nabucco* só poderia ter tido lugar entre 17 de Agosto e o fim de Outubro, numa altura em que os espectáculos em Lisboa estavam suspensos.

⁴⁵ *Revista universal lisbonense*, 23 de Outubro de 1845.

⁴⁶ Cf. Pierluigi PETROBELLI, “From Rossini’s *Mosé* to Verdi’s *Nabucco*” in *Music in the theater. Essays on Verdi and other composers*, Princeton, Princeton University Press, 1994, pp. 12 e ss..

lisbonense comentava genericamente que “os coros, que porventura são a parte mais distincta d’esta partitura, produzem o melhor effeito”⁴⁷ mas, depois disso, apenas em 1849, no Porto, encontramos uma referência explícita a “Va pensiero” e à componente coral da obra: “o coro dos Hebreus, que na margem do Eufrates choram a sua Jerusalém na presença do ídolo de Belo, a profecia de Zacarias que os conforta, são de melodia à altura do assunto; são em geral excelentes os coros”.⁴⁸

Em 1846, com o eclodir da revolução da Maria da Fonte e o ressurgir da guerra civil, a temporada de ópera do S. Carlos foi relativamente breve e só se estreou *I due Foscari*.⁴⁹ O teatro reabriu em Janeiro de 1847, devido em boa medida à pressão da rainha e como um sinal da normalização da crise política, e assumiu de novo o papel de barómetro da vida social da capital.⁵⁰ Mas, apesar das dificuldades que os empresários tinham de enfrentar, que só permitiram contratar uma companhia medíocre em que apenas se destacava o baixo Carlo Ottolini Porto, parece ter-se iniciado um novo período na recepção de Verdi, durante o qual todas as suas óperas ouvidas até então foram repostas e se estreou *Attila*.⁵¹ Se tal pode ser visto como reflexo da incapacidade do empresário de apresentar novos espectáculos, mostra ao mesmo tempo a emergência de um conceito de “repertório verdiano” que se iria afirmar nas temporadas seguintes.

⁴⁷ *Revista universal lisbonense*, 16 de Novembro de 1843.

⁴⁸ O *periodico dos pobres no Porto*, 5 de Março de 1849. Nesta temporada, durante a qual se dá a chegada à cidade de Carlos Alberto rei da Sardenha, (aquele que se perfilava como o líder da nova Itália), o Teatro de S. João apresentou quase exclusivamente óperas de Verdi (*Nabucco*, *I Lombardi*, *Attila*, *I masnadieri*, *I due Foscari*, e finalmente *Macbeth*). Estes factos não possuem aparentemente qualquer ligação directa, já que a hegemonia verdiana se sentiu igualmente em Lisboa. Mas teria, no entanto, interesse averiguar se há no teatro algum eco da chegada do rei ao Porto e que feição é que esse eco assume. Todavia, até ao momento, não foi possível trabalhar esta questão.

⁴⁹ Cf. *A revolução de Setembro*, 6 de Março de 1846. O correspondente local da *Allgemeine musikalische Zeitung* refere que a ópera, apesar de ser enfadonha, tinha agradado ao público (17 de Junho de 1846, transcrita em BRITO e CRANMER, *op. cit.*, p. 73). O crítico da *Revista universal lisbonense* gostou da ópera e considerou o coro de introdução muito belo (cf. 1846, p. 452).

⁵⁰ Cf. CYMBRON, *op. cit.*, p. 134 e ss..

⁵¹ A ópera obteve um sucesso considerável, tendo sido executada catorze vezes, e a música foi vista como trazendo grande novidade. No entanto os esforços da empresa parecem ter-se concentrado nos aspectos visuais. Os críticos consideraram que os novos cenários eram maravilhosos, particularmente o campo no 2º acto, e Cesare Perini foi elogiado pelo seu trabalho como *direttore di palcoscenico* (cf. *A revista theatral*, 8 de Abril de 1847).

Uma nova etapa ocorrerá na temporada de 1848-49, altura em que, aproveitando o encerramento de muitos teatros causado pelos movimentos revolucionários em Itália, o S. Carlos conseguiu trazer a Lisboa e ao Porto um novo grupo de cantores. Ao tenor Ambrogio Volpini, que tinha sido contratado por Corradini em 1847,⁵² juntaram-se o soprano Maria Gresti, o tenor Gaetano Baldanza, o barítono Gaetano Fiori, o baixo Nicola Benedetti e o *maestro concertatore* Vincenzo Schira. Este elenco, com Volpini e Baldanza alternando nos diferentes papéis de tenor, foi responsável pelo sucesso de um grande número de óperas de Verdi, incluindo as estreias lisboetas de *Macbeth* e *I masnadieri*, e as portuenses de *Attila*, *I masnadieri* e *Macbeth*. Gresti, Fiori e Benedetti estavam já familiarizados com o repertório verdiano, o que deve ter permitido uma interpretação mais consistente e madura das partituras⁵³ e explica os comentários feitos por vários críticos. Em Lisboa, referindo-se a *Attila*, Mendes Leal escreveu:

A nuvem [...] desfez-se [...], para rasgar o horizonte ao *Attila* – a um *Attila* novo, a um *Attila* muito diferente do *Attila* que ouvimos, ou antes, que não ouvimos, no anno passado [...]. O *Attila* appareceu, dizemos, e foi entendido [sic]. Cantores, orchestra e córos, todos se mostraram intelligentes e dóceis á vara magica do *maestro*.⁵⁴

No caso de *Macbeth*, cujo sucesso permitiu um número sem precedentes de récitas, um outro crítico escreveu:

Como sempre a orchestra desempenha [...] o papel conspicuo, que lhe cabe em todas as operas de Verdi. É impossivel tirar maior partido da instrumentação. Ha acompanhamentos de pasmosa novidade. Ora são os timba[l]es que figuram exclusivamente n'um final grandioso, ora são os fagotes e as rebecas com surdinas que maravilham o espectador n'uma bellissima combinação. [...] Seria injustiça não nomear o excellente professor sr. Schira, director da orchestra, e os diversos artistas que se esmeraram em corresponder ao que d'elles se esperava distinguindo-se pela precisão, accordo e vivacidade na execução instrumental deste difficil *spartitto*.⁵⁵

⁵² E tinha cantado o papel de Carlo na estreia de *Giovanna d'Arco* na temporada de 1847-48. Segundo *A revolução de Setembro*, a estreia desta ópera no S. Carlos correu mal, devido a uma execução deficiente (13 de Novembro de 1847). A música contudo foi considerada interessante e próxima da “poesia austera de *Robert le diable*” (*ibid.*).

⁵³ Cf. KAUFMAN, *op. cit.*, pp. 328-361.

⁵⁴ *O estandarte*, 7 de Novembro de 1848.

⁵⁵ *Ibid.*, 25 de Janeiro de 1849.

A qualidade do trabalho de Schira como ensaiador desta ópera perdurou de facto na memória dos músicos da época, levando o pianista e *concertatore* Emílio Lami a mencioná-la como um caso paradigmático em 1855.⁵⁶ Isto apesar de nessa temporada a orquestra ter só 46 instrumentistas, com uma pequena secção de cordas.⁵⁷ No entanto, o número de ensaios da estreia, tal como aparece anotado por um dos trombonistas na sua parte,⁵⁸ foi maior do que era usual (houve oito ensaios, incluindo o ensaio geral, contra os habituais quatro, e os 3º e 4º Actos necessitaram de mais trabalho do que os dois primeiros). Esta situação demonstra um maior investimento na execução orquestral e no seu contributo para a execução operática em geral, o qual, com os seus altos e baixos, se acentuará na década seguinte (a estreia de *I Vespri siciliani* em 1857 teve por exemplo dezassete ensaios). Assinala igualmente o início de um debate sobre a importância da orquestra nas óperas de Verdi que se tornará um ponto fulcral da discussão sobre ópera em Lisboa durante os anos cinquenta. Emílio Lami – uma figura importante na difusão da música do compositor não só através de artigos publicados em vários periódicos como pela publicação de paráfrases e fantasias para piano sobre temas verdianos – escrevia em 1855:

A maneira de empregar a orquestra é para Verdi um dos grandes auxiliares para a homogeneidade que elle tão admiravelmente estabelece entre a sua musica e a poesia. Verdi não considera a orquestra como um acessorio, e tem a convicção de que, para o compositor dramatico, ella se torna uma parte importantissima, não sómente porque ha situações que difficilmente seriam bem expressas pelo canto sem o auxilio da orquestra, mas tambem porque esta dá ao compositor um campo muito mais vasto, e muito mais recursos (e por consequencia muito maior facilidade) para a perfeita traducção da poesia na linguagem musical. E tanto é assim, que a uma certa e determinada melodia se podem dar caracteres inteiramente oppostos, sómente pela distribuição da instrumentação.⁵⁹

⁵⁶ Emílio LAMI, “A Orquestra do Real Theatro de S. Carlos”, *O trovador* (1855), nº 3, p. 17-19, nº 4, p. 27-29, nº 5, p. 35-37, nº 6, p. 43-45.

⁵⁷ 13 violinos, 4 violas, 3 violoncelos e 5 contrabaixos, *Ibid.*

⁵⁸ *P-Ln*, Fundo do Teatro de S. Carlos, *Macbeth*, Trombone 1º.

⁵⁹ *O trovador*, 26 de Maio de 1855.

Devemos ainda sublinhar o facto de – ao contrário do que aconteceu em Itália onde se levantaram algumas vozes para acusar a música do compositor de ter efeitos negativos na qualidade das orquestras –,⁶⁰ em Lisboa, e na ausência de qualquer tipo de repertório sinfónico ou de repertório operático em que o elemento sinfónico tivesse um papel central, ter sido a música de Verdi a permitir esse debate.

Ainda em relação à estreia de *Macbeth*, segundo os críticos, foram bem recebidos o 1º e 2º actos em geral, e particularmente o dueto “Fatal mia donna” (I, 6), que foi bisado na estreia, e o coro dos assassinos (II, 2), que foi muito aplaudido. O coro das feiticeiras (III, 1) e várias árias do 4º acto são também mencionados, em particular a ária do “sonambulismo” (IV, 3).⁶¹ De um modo geral estes dados apontam para uma apreciação da ópera semelhante à que ocorreu na estreia italiana⁶² mas há algumas diferenças no caso do 3º acto, que não agradou ao público florentino.

Lopes de Mendonça, reflectindo a sua própria cultura literária, considera que “O elemento phantastico completa a idéa grandiosa de Shakespeare, e realça o talento de Verdi. Os coros das feiticeiras são magnificos, e sem querer, o expectador quasi que chega a partilhar a commoção supersticiosa do usurpador, que cede ás vagas prophcias das *irmãs do destino*.”⁶³ Pelo que se refere ao modo como as aparições foram produzidas, o artigo publicado no jornal *O estandarte* explica que “divisam-se, sahindo do chão, uma cabeça coberta de um elmo; um menino ensanguentado; outro coroadado, tendo na mão um pequeno arbusto; oito reis de Escocia um apoz outro, sendo o ultimo Banquo que tras na mão um espelho voltado para o lado onde está *Macbeth*”⁶⁴ mas não nos dá nenhuma indicação relativas ao interesse do público nestes expedientes. No entanto, os jornais portugueses são unânimes em mencionar a excelente recepção concedida ao 3º acto, a um nível que normalmente captava a atenção da crítica em Lisboa mas que não tinha

⁶⁰ Cf. Andrea CHEGAI, “Seduzione scenica e ragione drammatica: Verdi ed il ‘Macbeth’ fiorentino del 1847”, *Studi verdiani*, nº 11 (1996), p. 61. Sobre a função eminentemente dramática da música instrumental em *Macbeth* e as diferenças de concepção relativamente aos modelos de *Robert le diable* e *Der Freischütz* ver *ibid.*, pp. 57-62.

⁶¹ *O estandarte*, 25 de Janeiro de 1849.

⁶² Cf. M. CONATI, “Aspects of the production of *Macbeth*” in David ROSEN e Andrew PORTER (eds.), *Macbeth. A sourcebook*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 233.

⁶³ *A revolução de Setembro*, 24 de Janeiro de 1849.

⁶⁴ *O estandarte*, 25 de Janeiro de 1849.

merecido particular referência aquando da estreia florentina da ópera: o da produção cénica.⁶⁵ *O estandarte* refere que, dos três novos cenários pintados por Achille Rambois e Giuseppe Cinatti para a estreia lisboeta, “O triumpho dos pintores é ainda mais saliente no 3º acto quando se descortina a caverna que tem no fundo o mar, terminado por montanhas acima das quaes está a lúa illuminando as aguas com o seu reverbero. Nunca o Diorama de mr. Daguerre offereceu quadro mais lindo do que esse mar que parece agitar se brandamente com a ligeira briza de uma noite de luar.”⁶⁶ No Porto, *O periodico dos pobres no Porto* afirma explicitamente que “A scena que so ella vale ir ao theatro vê-la, é a scena da gruta pintada para o theatro de S. João pelo Sr. Rambois e Cinatti: ainda mais natural e encantador do que o luar é o seo reflexo na agoa.”⁶⁷

Uma ilustração publicada na capa de um *Divertissement* para piano, talvez da autoria de Santos Pinto, ostenta no frontispício esta cena (fig. 4), mostrando uma abertura no fundo da caverna, através da qual se pode ver o mar numa noite de luar, tal como nas descrições anteriormente apresentadas. Comparando esta imagem com os esboços para a mesma cena da autoria de cenógrafos italianos da época – como Giuseppe Bertoja, Alessandro Prampolini ou Girolamo Magnani –⁶⁸ percebe-se uma diferença essencial: enquanto a concepção dos vários cenógrafos italianos divide o espaço da caverna em dois, através de uma pilastra central a partir do qual surgem duas galerias que criam profundidade, a imagem publicada em Lisboa mostra um espaço único, com apenas uma abertura através da qual se estabelece uma comunicação com o exterior. A exploração dos efeitos do luar, reflectido nas águas ou em edifícios, parece ter sido um recurso a que os dois cenógrafos do S. Carlos recorreram com frequência, como mostram as críticas às cenas pintadas para óperas como *Robert le diable* e *Don Giovanni*.⁶⁹ Tudo leva

⁶⁵ Ver as críticas citadas em ROSEN e PORTER, *op. cit.*, particularmente p. 374. Este aspecto é também mencionado pelos autores que estudaram a produção desta ópera, tais como Marcello CONATI (“Aspects of the production of Macbeth”) e CHEGAI (*op. cit.*).

⁶⁶ *O estandarte*, 25 de Janeiro de 1849.

⁶⁷ *O periodico dos pobres no Porto*, 16 de Julho de 1849.

⁶⁸ Cf. Pierluigi PETROBELL (ed.), “*Sorgete ombre serene*”. *L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1994, pp. 44-46.

⁶⁹ Cf. *O constitucional*, 4 de Setembro de 1838, *O nacional*, 6 de Setembro de 1838 e *O director*, 11 de Setembro de 1838 e *O nacional*, 6 de Setembro de 1838. Para uma discussão mais aprofundada desta questão ver neste mesmo volume “[E]sta sempre maçadora ópera”: *Don Giovanni* e o Teatro de S. Carlos no século XIX”.

assim a crer que a imagem publicada em Lisboa como capa do já referido *Divertissement* reflecta directamente o que os espectadores da época puderam ver no palco do Teatro de S. Carlos aquando da estreia de *Macbeth*.



Fig. 4 – Cena das aparições no 3º acto in *Macbeth: divertissement dans le style facile arrangé pour piano ou harpe*, Lisboa [1849 ?] (Biblioteca Nacional de Portugal).

Estes testemunhos mostram como o impacto visual em que Verdi tanto tinha investido e que, como é sabido, falhou, foi obtido em Lisboa e no Porto não através de um conjunto de mecanismos sofisticados, como o compositor desejava,⁷⁰ mas por meio de uma tela pintada e, em parte, porque Rambois e Cinatti parecem ter suavizado o *locus horrendus* pretendido pelo libreto (“Un’oscura caverna”),⁷¹ e transformado o ambiente fechado das cenografias italianas num espaço semi-aberto, criando um novo foco de atenção, ao fundo da cena, através da introdução de um elemento paisagístico que já anteriormente lhes havia garantido sucesso.

Quanto à aparição de Banquo durante o banquete do 2º acto, lemos que produziu um “terror involuntário”. Registe-se que, tanto em Lisboa como no Porto, o papel de Banquo foi interpretado pelo baixo Nicola Benedetti, que o havia criado na estreia florentina e que possuía assim um

⁷⁰ Cf. CHEGAI, *op. cit.*, pp. 63-64.

⁷¹ Sobre o desenho dos cenários para esta cena ver PETROBELLI, “*Sorgete ombre serene*”, *op. cit.*, pp. 152-153.

conhecimento concreto das ideias do compositor sobre a ópera e a sua produção. De facto, esta aparição requereu particular atenção por parte de Verdi e, segundo o compositor, deveria ser efectuada pelo mesmo cantor que tinha representado o papel, como ele próprio comentava: “Os cantores devem ser escriturados para cantar e representar [...]. Seria uma coisa monstruosa que um outro fizesse a sombra, pois que Banquo deve conservar precisamente a sua figura mesmo quando è sombra”.⁷² Em Lisboa, apesar de não sabermos exactamente até que ponto Benedetti interferiu na produção do S. Carlos, verificamos que os desejos de Verdi foram cumpridos, uma vez que o crítico especifica que “O sr. *Benedetti* com o semblante pállido, cheio de sangue, e o cabelo desgrenhado surge inanimado na cadeira, que no festim lhe estava destinada”.⁷³

O estandarte sublinha igualmente a riqueza dos cenários e do guarda roupa e menciona o cuidado posto pela empresa na produção, mas não fornece nenhuma outra informação sobre esses elementos do espectáculo. Contudo, uma litografia oferecida por um grupo de admiradores a Gaetano Fiori, que interpretou o papel titular, no dia do seu benefício,⁷⁴ mostra-o vestido de guerreiro e inclui uma legenda com os seguintes versos “Oh mio terror, dell’ ultimo/Splende uno specchio in mano.” o que nos remete para uma vez mais para o 3º acto e para a cena da aparição dos oito reis (fig. 4). Não restam assim dúvidas de que este é o segundo documento visual que podemos relacionar directamente com a estreia lisboeta de *Macbeth*. Num caso como o de Lisboa, em que a iconografia teatral oitocentista é paupérrima – apesar de se tratar do Teatro de S. Carlos que foi a principal instituição teatral da cidade – estes testemunhos assumem um relevo especial.

⁷² “I cantanti devono essere scritturati per cantare ed agire: d'altronde queste convenienze è tempo di abbandonarle. Sarebbe una cosa mostruosa che un altro facesse l'Ombra, poichè Banco deve conservare precisamente la sua figura anche quando è ombra.” Carta de Verdi a Alessandro Lanari, 12 de Janeiro de 1847, in G. CESARE e Alessandro LUZIO, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milão, 1913 (reed. Arnaldo Forni Editore, 1987), p. 448. Não temos a certeza se o compositor se refere a Benedetti, uma vez que este cantor foi contratado mais tarde que os outros membros do elenco. Contudo, o libreto da estreia florentina menciona o intérprete do fantasma de Banquo como um papel distinto (cf. ROSEN e PORTER, *op. cit.*, p. 34).

⁷³ *O estandarte*, 25 de Janeiro de 1849.

⁷⁴ Ver Luísa CYMBRON (ed.), *Verdi em Portugal 1843-2001. Exposição comemorativa do centenário da morte do compositor* [Catálogo], Lisboa, Biblioteca Nacional-Teatro Nacional de S. Carlos, 2001, p. 129.



Fig. 5 – Gaetano Fiori em *Macbeth*, Lisboa, 1849, (Biblioteca Nacional de Portugal).



Fig. 6 – Marieta Gresti, primeira intérprete de Lady Macbeth em Portugal, Lisboa, [1849], (Biblioteca Nacional de Portugal).

O sucesso de *Macbeth* perdurou durante algum tempo. Na temporada seguinte, escrevendo sobre a estreia de *Alzira* no S. Carlos, um crítico pedia ao público para pôr de lado as suas simpatias por *Macbeth* e avaliar com justiça as belezas da nova obra⁷⁵ mas o seu pedido foi em vão e *Alzira* caiu após duas récitas. A estreia desta ópera na temporada de 1849-50 parece ter sido motivada pela necessidade de arranjar uma nova ópera para celebrar o aniversário do rei, numa temporada em que o contrato de exploração tinha sido adjudicado demasiado tarde e em que, por consequência, o espaço de tempo destinado para preparar os espectáculos havia sido curto. No entanto, *Alzira* tinha já sido ouvida em Lisboa a 27 de Março de 1847, numa versão de concerto cantada por amadores na Academia Filarmónica. Esta produção mostra o interesse da Academia em apresentar novas óperas – o que só era possível quando o S. Carlos não estava interessado nelas – em oposição à estratégia da sua rival, a Assembleia Filarmónica, que repunha óperas que já tinham sido cantadas (tal como *Ernani*, *I due Foscari* e *Nabucco*). Em Lisboa, *Alzira* representa assim um caso especial, a meio caminho entre a raridade e a *pièce de circonstance*.

A temporada de 1850-51 é marcada por um decréscimo do número de produções verdianas no S. Carlos – em parte como resultado da presença de Clara Novello e Rosine Stolz, duas *prime donne* que não incluíam óperas de Verdi entre os seus *cavalli di battaglia*. Além de um número muito limitado de récitas de *Ernani* e *I due Foscari* houve só a estreia quase despercebida de *Luisa Miller*.⁷⁶ Esta situação manteve-se na temporada seguinte, com a única produção de *I masnadieri*, e constitui uma espécie de separador que distingue a recepção de Verdi durante os anos quarenta da década seguinte.

⁷⁵ *Diário do governo*, 31 de Outubro de 1849.

⁷⁶ Nenhuma das duas referidas cantoras integrou o elenco dessas óperas. O repertório de Novello estava centrado em Bellini (*Beatrice di Tenda* e *I Puritani*) e Donizetti (*Fausta*), enquanto Stolz, que se encontrava no início do período italiano da sua carreira, após ter sido forçada a abandonar a Ópera de Paris em 1847, obteve os seus principais sucessos nos papéis de *mezzo* de Rossini (Arcace em *Semiramide* e Isabella em *L'Italiana in Algeri*) assim como em Leonora de *La favorita*, um papel que tinha criado na estreia de Paris.

Tendo ocorrido num período difícil da vida pública portuguesa, durante o qual os dois teatros de ópera enfrentavam dificuldades financeiras, a estreia das primeiras óperas de Verdi em Lisboa e no Porto constituiu, para os empresários, uma boa oportunidade de obter novos sucessos. De facto, o repertório verdiano representa 25% das trinta e três óperas estreadas no S. Carlos entre 1843-44 e 1849-50, e a maioria das obras que o compositor escreveu durante este período foi ouvida em Lisboa, com a excepção de *Il corsaro*, *La battaglia di Legnano*, *Luisa Miller* e *Stiffelio*, decerto em consequência do reduzido sucesso que a maioria delas obtivera em Itália. Excepto *Luisa Miller*, todas elas foram levadas à cena no Porto anos mais tarde, entre 1857 e 1864, como parte de uma estratégia de falsa novidade dos empresários do Teatro de S. João para tentar rivalizar com o S. Carlos, que beneficiava do seu estatuto de teatro da capital e da prosperidade financeira do fim dos anos cinquenta.

Partindo de uma análise da crítica, o sucesso lisboeta das óperas de Verdi nos anos quarenta dependeu, em boa parte, dos intérpretes e da realização cenográfica (reflectindo inclusive rivalidades entre artistas e as respectivas preferências em termos de repertório). No entanto, o ritmo a que se sucederam nos teatros portugueses e o número de récitas que algumas dessas obras obtiveram só foram possíveis se considerarmos também uma excelente recepção da música, mesmo admitindo que o cepticismo de alguns críticos poderia ser partilhado por certos sectores do público. Isto sucede não só porque a imprensa portuguesa lia a estrangeira e se louvava nela mas principalmente porque a crítica avaliava muito mais o evento, o que ocorria em palco durante uma ou várias noites, do que a obra propriamente dita.

Durante os primeiros anos, os intérpretes verdianos em Lisboa foram geralmente cantores jovens em início de carreira ou cantores de segunda categoria que encontraram nestas novas óperas um veículo do seu sucesso, contornando assim a competição exercida pelos grandes nomes (como é o caso de Albertini *versus* Rossi-Caccia em 1845). No final da década, os cantores especializados e treinados no novo paradigma da dramaturgia verdiana – que em alguns casos tinham trabalhado sob as orientações do compositor – revelaram, numa época de crise, ser essenciais para assegurar o sucesso das produções. As óperas de Verdi foram também interpretadas por amadores ou profissionais de

segundo nível, nas duas sociedades de concertos então activas em Lisboa. Todavia, atendendo à presença – quer como promotores quer como intérpretes – de membros dos grupos sociais de maior prestígio, a crítica passa do escrutínio feroz a que submetia os profissionais para um registo de exaltação que dificilmente pode ser visto como fiável .

Do grupo de óperas estreadas, *Nabucco* representa uma espécie de primeiro contacto, com uma afirmação difícil, enquanto *Ernani* (e por associação *I Lombardi*), com a sua ligação à dramaturgia francesa e graças aos jovens intérpretes que desempenharam os principais papéis, constituiu o primeiro grande momento de afirmação verdiana na Lisboa de 1840. Se *Macbeth* – que juntava um modelo literário conhecido a cantores experientes no repertório e ainda a um bom investimento ao nível da produção cenográfica – representa o grande sucesso verdiano desta primeira fase, outras óperas como *I due Foscari* mas sobretudo *Attila*, constituem importantes etapas intermédias, como atestam o número de récitas e reposições que obtiveram.

Cronologia das óperas de Verdi em Portugal na década de 1840

(As estreias estão assinaladas com um asterisco)

29 de Outubro de 1843, Lisboa, S. Carlos, *Nabucco**

Valentino Sermattei (Nabucco), Antonio Picasso (Ismaele), Antonio Casanova (Zaccaria), Jenny Olivier (Abigaille), Emilia Carmini (Fenena), Luigi Cairo (Gran Sacerdote), Antonio Bruni (Abdallo), Amalia Rossini (Anna)

18 de Abril de 1844, Porto, S. João, *Nabucco**

Valentino Sermattei (Nabucco), Antonio Picasso (Ismaele), Antonio Casanova (Zaccaria), Jenny Olivier (Abigaille), Luigia Dalti (Fenena), F. Assunção (Gran Sacerdote), Silvestre Aguiar Bizarro (Abdallo), Anna Mollo (Anna)

1 de Janeiro de 1845, Lisboa, S. Carlos, *Ernani**

Enrico Tamberlick (Ernani), Valentino Sermattei (Carlo), Eugenio Santi (Silva), Augusta Albertini (Elvira), Amalia Rossini (Giovanna), Antonio Bruni (Riccardo), João Manuel de Figueiredo (Jago)

10 de Março de 1845, Lisboa, S. Carlos, *I Lombardi alla prima crociata**

João Manuel de Figueiredo (Arvino), Eugenio Santi (Pagano), Erminia Carmini (Viclinda), Augusta Albertini (Giselda), Giacomo Galoardi (Pirro), Luigi Cairo (Priore), Antonio Casanova (Acciano), Enrico Tamberlick (Oronte), Anna Mollo (Sofia)

3 de Maio de 1845, Porto, S. João, *Ernani**

Giovanni Confortini (Ernani), Giuseppe Manzocchi (Carlo), Lorenzo Montemerli (Silva), Felicita Rocca Alessandri (Elvira), Paz Ximenes (Giovanna), Silvestre Aguiar Bizarro (Riccardo), António Maria Celestino (Jago)

18 de Setembro de 1845, Lisboa, Assembleia Filarmónica, *Ernani*

?

28 de Outubro de 1845, Porto, S. João, *Ernani*

Giorgio Barbieri (Ernani), Angelo Alba (Carlo), Ignazio Patriossi (Silva), Felicita Rocca Alessandri (Elvira)

3 de Dezembro de 1845, Porto, S. João, *I Lombardi alla prima crociata**

Carlo Scola (Arvino), Angelo Alba (Pagano), Amalia Patriossi (Viclinda), Felicita Rocca Alessandri (Giselda), António Maria Celestino (Pirro), Francesco Curti (Acciano), Giorgio Barbieri (Oronte), Francisca Gomes (Sofia)

24 de Janeiro de 1846, Lisboa, Assembleia Filarmónica, *Nabucco*

Augusto César de Almeida (Nabucco), J. P. Rodrigues de Oliveira (Ismaele), Teodoro Francisco Coelho (Zaccaria), Maria Amália de Almeida (Abigail), Maria Rita da Costa (Fenena), António Melchior Oliver (Gran Sacerdote), Augusto Peixoto (Abdallo), M. J. Toscano (Anna)

5 de Março de 1846, Lisboa, S. Carlos, *I due Foscari**

Luigi Salandri (Francesco Foscari), Giovanni Landi (Jacopo Foscari), Ersilia Ranzi (Lucrezia Contarini), João Manuel de Figueiredo (Jacopo Loredano), Antonio Bruni (Barbarigo), Caterina Persoli (Pisana)

1 de Julho de 1846, Lisboa, S. Carlos, *Ernani*

Giorgio Barbieri (Ernani), Luigi Salandri (Carlo), Ignazio Patriossi (Silva), Felicita Rocca Alessandri (Elvira), Anna Mollo (Giovanna), Antonio Bruni (Riccardo), António Maria Celestino (Iago)

3 de Outubro de 1846, Lisboa, Assembleia Filarmónica, *I due Foscari**

?

24/25 de Janeiro de 1847, Lisboa, S. Carlos, *I due Foscari*

Ignazio Patriossi (Francesco Foscari), Giorgio Solieri (Jacopo Foscari), Amalia Patriossi (Lucrezia Contarini), António Maria Celestino (Jacopo Loredano), Antonio Bruni (Barbarigo), Francisca Adelaide Freire (Pisana)

31 de Janeiro de 1847, Lisboa, S. Carlos, *Ernani*

Giorgio Solieri (Ernani), Ignazio Patriossi (Carlo), António Maria Celestino (Silva), Amalia Patriossi (Elvira), Teresa Benedetti (Giovanna), Antonio Bruni (Riccardo), Francisco de Paula Queiroga (Iago)

16 de Março de 1847, Lisboa, S. Carlos, *I Lombardi*

Antonio Bruni [Arvino], Carlo O. Porto (Pagano), Amalia Patriossi (Viclinda), Felicita Rocca Alessandri (Giselda), António Maria Celestino (Pirro), Luigi Cairo [Priore?], Giorgio Solieri (Oronte), Teresa Benedetti (Sofia)

27 de Março de 1847, Lisboa, Academia Filarmónica, *Alzira**

F. M. Kreibig (Alvaro), D. C. da Cunha (Gusmano), A. Dias (Ovando), G. Solieri (Zamoro), S. de Bettencourt (Ataliba), M. C. Quintela (Alzira), M. Méra (Zuma), A. Dias (Otumbo)

5 de Abril de 1847, Lisboa, S. Carlos, *Attila**

Carlo O. Porto (Attila), Ignazio Patriossi (Ezio), Felicita Rocca Alessandri (Odabella), Giorgio Solieri (Foresto), Antonio Bruni (Uldino), Luigi Cairo (Leone)

16 de Abril de 1847, Lisboa, S. Carlos, *Nabucco*

Eduardo Medina Ribas (Nabucco), Giuseppe Gelatti (Ismaele), Carlo O. Porto (Zaccaria), Adèle Dabedelle (Abigaille), Clementina Cordeiro (Fenena), António Maria Celestino (Gran Sacerdote), Antonio Bruni (Abdallo), Teresa Benedetti (Anna)

29 de Outubro de 1847, Lisboa, S. Carlos, *I due Foscari*

Ruggero Pizzigati (Francesco Foscari), Ambrogio Volpini (Jacopo Foscari), Teresa Bovay (Lucrezia Contarini), António Maria Celestino (Jacopo Loredano), Antonio Bruni (Barbarigo)

10 de Novembro de 1847, Lisboa, S. Carlos, *Giovanna d'Arco**

Ambrogio Volpini (Carlo VII), Ruggero Pizzigati (Giacomo), Teresa Bovay (Giovanna), Antonio Bruni (Delil), António Maria Celestino (Talbot)

17 de Dezembro de 1847, Lisboa, S. Carlos, *Attila*

Filippo Sansoni (Attila), Ruggero Pizzigati (Ezio), Emilia Librandi (Odabella), Ambrogio Volpini (Foresto), A. Bruni (Uldino)

27 de Dezembro de 1847, Lisboa, S. Carlos, *Ernani*

Ambrogio Volpini (Ernani), Ruggero Pizzigati (Carlo), Filippo Sansoni (Silva), Jenny Olivier (Elvira), Amalia Rossini (Giovanna), Antonio Bruni (Riccardo), António Maria Celestino (Jago)

29 de Outubro de 1848, Lisboa, S. Carlos, *Attila*

Nicola Benedetti (Attila), Eduardo Medina Ribas (Ezio), Marietta Gresti (Odabella), Ambrogio Volpini (Foresto), Antonio Bruni (Uldino)

6 de Dezembro de 1848, Lisboa, S. Carlos, *I Lombardi*

Antonio Bruni (Arvino), Nicola Benedetti (Pagano), Clementina Cordeiro (Viclinda), Marietta Gresti (Giselda), António Maria Celestino (Pirro), Gaetano Baldanza (Oronte), Rafaela Galindo (Sofia)

28/29 de Dezembro de 1848, Porto, S. João, *I due Foscari**

Angelo Alba (Francesco Foscari), Giacomo Debezzi (Jacopo Foscari), Clara Belloni (Lucrezia Contarini), F. Oliveira (Jacopo Loredano), Luís Correia (Barbarigo), Francisca Gomes (Pisana)

13 de Janeiro de 1849, Lisboa, S. Carlos, *Macbeth**

Gaetano Fiori (Macbeth), Nicola Benedetti (Banco), Marietta Gresti (Lady Macbeth), Rosalia Cassano (Dama di Lady Macbeth), Ambrogio Volpini (Macduff), Antonio Bruni (Malcolm), Luigi Cairo (Medico), Francisco de Paula Queiroga (Domestico di Macbeth)

19 de Janeiro de 1849, Porto, S. João, *Ernani*

António Aparício/Benedetto Galliani (Ernani), Angelo Alba (Carlo), António Melchor Oliver [Silva], Clara Belloni (Elvira)

3 de Março de 1849, Porto, S. João, *Nabucco*

Camillo Barbatti (Nabucco), Adèle Dabedelle (Abigaille), António Melchor Oliver [Gran Sacerdote], Francisca Gomes [Anna]

8 de Março de 1849, Lisboa, S. Carlos, *I masnadieri**

Nicola Benedetti (Massimiliano), Ambrogio Volpini (Carlo), Gaetano Fiori (Francesco), Marietta Gresti (Amalia), Antonio Bruni (Arminio), António Maria Celestino (Moser), Francisco de Paula Queiroga (Rolla)

14 de Março de 1849, Porto, S. João, *I Lombardi*

Angelo Alba [Pagano], Clara Belloni (Giselda), António Melchior Oliver [Acciano], Benedetto Galliani [Oronte]

31 de Maio de 1849, Porto, S. João, *Attila**

Nicola Benedetti (Attila), Gaetano Fiori (Ezio), Marietta Gresti (Odabella), Ambrogio Volpini (Foresto), Antonio Bruni (Uldino), António Maria Celestino (Leone)

13 de Junho de 1849, Porto, S. João, *I Lombardi*

Antonio Bruni [Arvino], Nicola Benedetti [Pagano], Maria Leopoldina Saint-Martin, [Vicinda], Marietta Gresti [Giselda], António Maria Celestino [Pirro], Francisco de Paula Queiroga [Piore], Ambrogio Volpini [Oronte], Francisca Gomes [Sofia]

25 de Junho de 1849, Porto, S. João, *I masnadieri**

Nicola Benedetti [Massimiliano], Gaetano Fiori [Francesco], Marietta Gresti [Amalia], Antonio Bruni [Arminio], António Maria Celestino [Moser], Francisco de Paula Queiroga [Rolla]

2 de Julho de 1849, Porto, S. João, *I due Foscari*

Ambrogio Volpini [Jacopo Foscari], Gaetano Fiori [Francesco Foscari], Marietta Gresti [Lucrezia Contarini], António Maria Celestino [Jacopo Loredano], Antonio Bruni [Barbarigo], Francisca Gomes [Pisana]

14 de Julho de 1849, Porto, S. João, *Macbeth**

Gaetano Fiori (Macbeth), Nicola Benedetti (Banco), Marietta Gresti (Lady Macbeth), [Maria Leopoldina] Saint-Martin (Dama di Lady Macbeth), Ambrogio Volpini (Macduff), Antonio Bruni (Malcolm), Francisco P. Queiroga (Domestic di Macbeth).

24 de Outubro de 1849, Lisboa, S. Carlos, *Attila*

Nicola Benedetti (Attila), Gaetano Fiori (Ezio), Marietta Gresti (Odabella), Gaetano Baldanza (Foresto)

29 de Outubro de 1849, Lisboa, S. Carlos, *Alzira**

António Maria Celestino (Alvaro), Gaetano Fiori (Gusmano), Antonio Bruni (Ovando), Gaetano Baldanza (Zamoro), Luigi Cairo (Ataliba), Marietta Gresti (Alzira), Rafaella Galindo (Zuma), Francisco de Paula Queiroga (Otumbo)

4 de Novembro de 1849, Lisboa, S. Carlos, *Macbeth*

Gaetano Fiori (Macbeth), Nicola Benedetti (Banco), Marietta Gresti (Lady Macbeth), Gaetano Baldanza (Macduff), Antonio Bruni (Malcolm)

14 de Novembro de 1849, Lisboa, S. Carlos, *I due Foscari*

Gaetano Fiori (Francesco Foscari), Gaetano Baldanza (Jacopo Foscari), Marietta Gresti (Lucrezia Contarini), António Maria Celestino (Jacopo Loredano), Antonio Bruni (Babarigo), Rafaela Galindo (Pisana)

17 de Novembro de 1849, Porto, S. João, *Ernani*

Benedetto Galliani [Ernani], Emilio Lanovilla (Carlo), Francisco Saguer (Silva), Elisa Gambardella (Elvira)

2 de Dezembro de 1849, Porto, S. João, *Nabucco*

Emilio Lanovilla (Nabucco), Francisco Saguer (Zaccaria), Elisa Gambardella (Abigaille), Dolores Carelero Masi [Fenena?]

19 de Dezembro de 1849, Lisboa, S. Carlos, *Ernani*

Carlo Liverani (Ernani), Gaetano Fiori (Carlo), Nicola Benedetti (Silva), Marietta Gresti (Elvira), Maria Leopoldina Saint-Martin (Giovanna), Antonio Bruni (Riccardo), Francisco de Paula Queiroga (Iago)

30 de Janeiro de 1850, Porto, S. João, *I due Foscari*

Leone Giraldoni (Francesco Foscari), Benedetto Galliani [Jacopo Foscari], Elisa Gambardella [Lucrezia Contarini], Francisco Saguer (Jacopo Loredano)

“Revisitando uma obra de juventude: José Francisco Arroyo e a ópera *Bianca di Mauleon*”¹

O fruto do acaso

A 15 de Setembro de 1844, o tenor italiano Antonio Paterni escrevia de Lisboa a José Francisco Arroyo, um instrumentista e compositor de origem basca radicado na cidade do Porto, e relatava:²

Achando-me no Verão deste anno, em a bella Cidade do Porto, e em repouso das minhas fadigas artísticas, veio-me ao pensamento applicar-me ás Muzas, para fugir ao aborrecimento d’aquellas poucas horas em que o sol ardente nos obriga a entregar ao ócio: com estas intenções, lendo hum Romance histórico francez, deparei com um argumento de que me lembrou fazer hum drama Drama lyrico; [...] Foi n’hum d’esses momentos que V... se dignou de me fazer huma visita; e cahindo então a conversa sobre os meus entretenimentos, V... concebeu também o projecto de se distrahir, e de se applicar ás divinas harmonias do canto italiano, querendo aproveitar-se por isso do meu argumento.³

Esta terá sido, segundo o seu libretista, a origem da ópera *Bianca di Mauleon* que com música de Arroyo se viria a estrear no Teatro de S. João em Março de 1846 e que constitui a única adaptação de uma obra literária francesa ao teatro lírico, no Portugal da década de 1840. Conhecendo-se a forte influência da cultura francesa neste período, nomeadamente em Lisboa – como ficou claro tanto através do nosso estudo da recepção da obra de Scribe como da de Verdi –, não deixa de ser curioso que esta adaptação tenha surgido no Porto, uma cidade que normalmente é vista como estando mais próxima dos modos de vida britânicos, em virtude das ligações comerciais do vinho do Porto, e na qual

¹ Este artigo é uma versão alargada do texto publicado como “Un péché de jeunesse revisité. *Bianca di Mauleon* de José Francisco Arroyo” in *D’une scène à l’autre, vol. 2: La musique à l’épreuve du théâtre*, Collines de Wavre, Éditions Mardaga, 2009, pp. 347-360.

² *P-Ln*, sem cota, Fundo do Teatro de S. Carlos.

³ Tradução portuguesa da carta acima citada publicada juntamente com o libreto de *Bianca di Mauleon* (cf. *Bianca di Mauleon Drama trágico, dividido in quatro parti, per rappresentarsi nel Regio Teatro di S. Giovanni*, Porto, Gandra & Filhos, 1846, p. 67).

o número de compositores activos era significativamente mais reduzido do que na capital. A situação parece explicar-se, contudo, através do conjunto de circunstâncias fortuitas que rodeiam o seu nascimento.

Os protagonistas que estão na base desta história são, como vimos, um tenor italiano em digressão pela Península Ibérica, e um músico militar basco radicado no Porto, sem grande experiência no mundo da ópera. António Paterni, o autor do libreto, havia actuado em Lisboa e no Porto, entre 1843 e 1845, de onde seguiu para Cádiz. Da sua carreira anterior, sabe-se apenas que no final dos anos 1830 tinha cantado sobretudo entre Palermo e Nápoles, passando depois, a partir de 1841, a exhibir-se no Norte da Península, em cidades como Bergamo, Turim⁴ e Milão.⁵ Daqui se pode deduzir que conhecia de perto o mundo lírico napolitano do final dos anos trinta, no qual se faziam sentir fortemente os contributos de Donizetti e Salvatore Cammarano. Esta proximidade reflecte-se no seu repertório, composto essencialmente por *opere buffe*, às quais se vão juntando, progressivamente *melodramme* como *Belisario*, *Lucia di Lammermoor* e *Lucrezia Borgia* de Donizetti, *Saffo* de Pacini e *La vestale* de Mercadante. Em Portugal, o seu repertório donizettiano alarga-se tendo-se feito ouvir em *Adelia*, *Belisario*, *La figlia del regimento* e *Parisina*. O pouco que conhecemos sobre a sua biografia mostra que, possivelmente, era originário de uma família com laços profissionais no mundo musical (já que é conhecido o empresário Giovanni Paterni) activo em Roma na década de 1820⁶ e outros dois cantores com o mesmo apelido fizeram carreira nos anos trinta e quarenta. Além disso, através dos seus escritos apercebemo-nos de que possuía um bom nível cultural. A carta acima citada reforça esta ideia mostrando que lia

⁴ *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung*, 11 de Janeiro de 1842. Alternando com o célebre tenor Napoleone Moriani.

⁵ *L'elisir d'amore*, Milão, Manini, s.d.; *La regina di Golconda*, *opera buffa in due atti da rappresentarsi nell'I.R. Teatro alla Scala, Milão*, Gaspare Truffi, 1841; *La vestale*, *tragedia lirica in tre atti da rappresentarsi nel Teatro della Società in Bergamo*, Bergamo, Dalla Tipografia Crescini, 1843; *Saffo*, *tragedia lirica in tre parti da rappresentarsi nel Teatro della Società in Bergamo*, Bergamo, dalla Tipografia Crescini, 1842 (Istituto Centrale per Catalogo Unico, Índice SBN, <http://www.sbn.it/opacsbn/opaclib> consultado em 24 de Setembro de 2012). É apresentado como sócio honorário das Academie de Bergamo e Palermo.

⁶ Cf. John ROSSELLI, *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi: the role of the impresario*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 23. Paterni esteve ligado ao início da carreira de Donizetti (cf. William ASHBROOK, *Donizetti and his operas*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 20).

francês, cultivava as letras como passatempo e dominava as diferentes formas de versificação necessárias à elaboração de um libreto.

Quanto a José Francisco Arroyo (1818-1886), nascera nos arredores de Irún mas estabeleceu-se muito jovem com a família no Porto.⁷ Desde finais da década de 1840 e até 1862⁸ exerceu a profissão de chefe da banda da Guarda Municipal desta cidade, lugar que acumulava com o de clarinetista na orquestra do Teatro de S. João, o que lhe proporcionou alguma familiaridade com o repertório operático italiano da época.⁹ A partir de 1862, consagrou-se exclusivamente ao negócio de venda de partituras e instrumentos, cuja loja havia criado alguns anos antes.¹⁰ Aquando da estreia de *Bianca*, quando contava vinte e oito anos, um jornal retratava-o de forma justa mas não excepcional, se pensarmos na situação de outros compositores portugueses seus contemporâneos: tratava-se de alguém que “não tinha tido os estudos científicos e litterarios que demanda esta ordem de composições, [que] não se havia dedicado a escrever para canto, salvas algumas tentativas em música de igreja; e [que] finalmente não conhecia suficientemente a língua italiana”.¹¹ E, todavia, no momento em que lhe sugeriu a possibilidade de vir a compor uma ópera não hesitou. Como também não se deteve perante as previsíveis dificuldades para a levar à cena, já sozinho, pois Paterni não mais voltaria ao Porto.

O processo de apresentação ao público de *Bianca di Mauleon* parece ter sido relativamente complicado e reflecte de forma paradigmática a relação entre os interesses dos músicos locais e os de um empresário

⁷ A biografia de referência para José Francisco Arroyo, continua ainda a ser a que Ernesto VIEIRA publicou em 1901 (cf. *op. cit.*, vol. 1, p. 53-57). Por isso, a maioria dos dados biográficos contidos neste artigo reportam-se a esta obra.

⁸ Na sequência da decisão do comandante da Guarda Municipal do Porto de extinguir a banda que dirigia, alegando que o agrupamento se envolvia demasiado em questões políticas (cf. VIEIRA, *op. cit.*, vol. 1, p. 56). Sobre este assunto ver também João-Heitor RIGAUD Conferência “João Arroyo: português, portuense, músico”, Salão Vianna da Motta do Conservatório de Música do Porto, às 21h30 do dia 16 de Maio de 2007, <http://www.meloteca.com/historico-joao-arroyo-rigaud.htm>

⁹ Lugar que ocupava há não muito tempo em 1846, quando *Bianca* foi estreada, uma vez que as listas dos músicos da orquestra do Teatro de S. João dos finais dos anos 1830 e início de 1840 não incluem o seu nome (Luísa CYMBRON, *A ópera em Portugal (1834-1854): o sistema produtivo e o repertório nos teatros de S. Carlos e de S. João*, Tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998 (policopiada), pp. 247-251). Ver também neste volume “As orquestras dos teatros de ópera...”.

¹⁰ Segundo VIEIRA, em 1855 (cf. *op. cit.*, vol. 1, p. 55).

¹¹ *O periodico dos pobres no Porto*, 12 de Março de 1846.

italiano. Em Julho de 1845 o público do Teatro de S. João era avisado de que a ópera não poderia subir à cena por “exigências exorbitantes” da parte do empresário José Domingos Lombardi,¹² lastimando-se que o compositor já tivesse feito despesas em especial com a cópia das partes. Arroyo decidiu então, com a ajuda de dois cantores da companhia italiana, apresentar algumas árias soltas num concerto da Sociedade Filarmónica,¹³ processo de divulgação que iria ser seguido mais tarde por outros compositores em circunstâncias idênticas.

Esta situação gerou alguma polémica no pequeno meio teatral portuense e, atendendo às acusações que lhe eram dirigidas, o empresário José Domingos Lombardi decidiu publicar a carta que enviara ao compositor. O texto estipulava as seguintes condições:

1ª o compositor contrataria a companhia italiana por sua conta durante 15 dias e o empresário cedia-lhe gratuitamente o teatro durante esse período.

2ª Arroyo teria contudo de pagar a utilização do vestuário, as despesas de iluminação e os empregados do teatro durante os ensaios e as 5 réctas previstas. Caso o compositor quizesse fazer guarda-roupa novo Lombardi dispunha-se depois a comprá-lo, mediante um preço acordado entre ambos, mas se pretendesse utilizar aquele que o empresário já possuía (escolhendo, na sua qualidade de autor, o que achava apropriado para cada personagem) então teria de pagar pelo vestuário e pelas outras despesas acima enumeradas a quantia de 50\$000 réis.

3ª o empresário não ficaria obrigado a fazer nenhuma despesa extraordinária para a ópera.

4ª o pagamento da orquestra e da banda militar seriam por conta do compositor.¹⁵

Na sua resposta¹⁶ o compositor explicava que não pretendia obter lucro e que desejava apenas ver a sua primeira ópera em cena. Afirmava-se também disposto a aceitar as condições de pagamento se não tivesse além disso de suportar à parte a orquestra, a banda militar e as despesas com a imprensa. Até porque, segundo refere, na contabilidade teatral dessa temporada a soma de todas essas despesas era consideravelmente

¹² *Ibid.*, 2 de Julho de 1845.

¹³ Cf. *A coalisção*, 5 de Julho de 1845.

¹⁴ O barítono Lorenzo Montemerli e o tenor Victor Valencia cantaram cada um deles uma ária (*A coalisção*, 5 de Julho de 1845).

¹⁵ A carta tinha sido enviada a 27 de Junho de 1845 (cf. *A coalisção*, 7 de Julho de 1845).

¹⁶ *Ibid.*, 8 de Julho de 1845.

inferior ao montante que lhe era exigido.¹⁷ Estes documentos – de importância fundamental por serem os únicos que nos dão uma imagem das condições de produção e das despesas de montagem de uma ópera no Teatro de S. João – mostram além disso que, neste caso, a iniciativa e a responsabilidade da montagem pertenciam inteiramente ao compositor, não havendo qualquer intervenção directa do empresário. Mesmo contando com o facto de Arroyo possuir boas ligações familiares no mundo da música, estas exigências parecem claramente esmagadoras para alguém que, ao que sabemos, vivia do seu salário.

E, todavia, em Janeiro de 1846, o processo de montagem de *Bianca* tornou-se uma realidade tendo a ópera sido estreada a 11 de Março.¹⁸ Quais foram então os motivos que provocaram este *volte face* na atitude do empresário? É de crer que se tratasse simplesmente de falta de disponibilidade financeira. José Domingos Lombardi associara-se em Novembro de 1844 com o empresário de Lisboa, Vicente Corradini, para gerirem conjuntamente os dois teatros.¹⁹ A temporada de 1845 parece ter sido ainda caracterizada por uma certa instabilidade – foi curta (de 3 de Abril a 30 de Junho) – e a estreia de três óperas só foi possível por se tratar de uma empresa conjunta, permitindo assim rentabilizar no Porto as obras que haviam sido ouvidas pela primeira vez em Lisboa no ano anterior (*Saffo* de Pacini e *I martiri* de Donizetti) e ainda *Ernani* de Verdi que fora estreado em 1844-45. Pelo contrário, em 1845-46 a temporada decorreu dentro da normalidade, estendendo-se de 28 de Outubro a 30 de Março, e foram estreadas outras três óperas além de *Bianca di Mauleon* (*I Lombardi* de Verdi, *Il giuramento* de Mercadante e *Il templario* de Otto Nicolai).²⁰

¹⁷ O valor a pagar por récita era de 50\$000 réis, pela orquestra era de 36\$670 réis, o da banda 7\$200 réis e o total de todas as despesas para o empresário era de 60\$000 réis.

¹⁸ A 31 de Janeiro os ensaios já estavam adiantados e os coralistas prontos, esperando-se que em breve o mesmo sucedesse com os cantores principais. Os jornais fazem ainda referência a que o empresário Lombardi não tinha poupado esforços para que a  pera fosse representada com dignidade (31 de Janeiro de 1846), sendo o vestuário e adereços de grande riqueza e tendo sido pintada uma “cena nova” (*O periodico dos pobres no Porto*, 12 de Março de 1846). A  pera teve 4 representa es.

¹⁹ *P-La*, C5B, Cx. 52, L. 259, ff. 42v a 45v, 28 de Novembro de 1844.

²⁰ *I Lombardi* tinha sido ouvida pela primeira vez em Lisboa em 1844-45 mas as outras duas óperas tinham já sido estreadas há bastante mais anos: *Il giuramento* em 1840 e *Il templario* em 1842 o que reforça a ideia de que o empresário do Porto tentava tirar o melhor partido dos recursos do teatro da capital.

A recepção calorosa que *Bianca* recebeu por parte do público levou o jornal *A coalisão* a considerar que se tinha provado ao mundo:

que as bellas artes fazem progresso entre nós, e que enfim os portugueses também possuem compositores que podem entrar nas fileiras com um Donizetti, com um Verdi, e com um Mercadante!
[...] Congratulamo-lo a ele [ao compositor], e a nós também nos congratulamos porque alfin vimos sobre o palco do teatro de S. João uma ópera, produção dum português, colher o mais completo triunfo que se pode desejar.²¹

Esta exaltação de valores nacionais que perpassou a maior parte das críticas a *Bianca*²² e que caracterizaria a recepção de outras óperas ouvidas em estreia absoluta no Porto alguns anos mais tarde²³ está longe contudo de uma atitude nacionalista, no sentido de uma música encarada como manifestação de um “espírito do povo”. Trata-se muito mais de uma atitude patriótica,²⁴ que revela o desejo de um cosmopolitismo, de uma participação efectiva num conjunto de manifestações artísticas existentes nos países mais desenvolvidos da Europa, por comparação com o mítico período dos descobrimentos (sécs. XV e XVI), como escrevia alguns anos mais tarde um jornal a propósito das dificuldades em fazer representar a segunda ópera de Arroyo – *Francesca Bentivoglio*:

O desejo que temos [...] alimentado por hum extremo amor da Patria, que nos radicou n'alma, a leitura da historia dos factos e virtudes portuguezas d'outras eras, a memoria do Portugal que foi inveja de todos os povos do mundo, deu vida ao pensamento que temos manifestado – engrandecer e animar tudo o que he dos nossos, contribuir [...] para despertar nos portuguezes de hoje, o nobre orgulho

²¹ *A coalisão*, 12 de Março de 1846.

²² Salvo o caso de *O periodico dos pobres no Porto*.

²³ Como *Beatriz de Portugal* e *O arco de Sant'Ana* de Francisco de Sá Noronha, em 1863 e 1867 (cf. Luísa CYMBRON, *Francisco de Sá Noronha e L'Arco di Sant'Anna: Para o estudo da ópera em Portugal (1860-1870)*, Trabalho de Síntese, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1990 (policopiado)).

²⁴ A qual tem muito mais a ver com manifestações patrióticas em música ou o uso da música para manifestações de exaltação patriótica do que com a criação de um espírito musical que reflita a imagem de um povo (cf. Paulo Ferreira de CASTRO “Nacionalismo musical ou os equívocos da portugalidade” in Salwa El-Shawan CASTELO BRANCO (coord.), *Portugal e o Mundo: o encontro de culturas na música*, Lisboa, Dom Quixote, 1997, pp. 155-162).

nacional dos portugueses de outrora, que nas artes como nas armas e ciencias, campeavão vantajosamente, com todas as nações cultas.²⁵

É pois nessa conjuntura de um Portugal que tentava a diferentes níveis encontrar um lugar na Europa que se pode compreender a assimilação de Arroyo à condição de compositor português, embora o facto de este se ter fixado bastante cedo no Porto e se ter envolvido em diversos sectores da vida local apontem no sentido de ele próprio ter feito um processo de naturalização. Ao contrário de Lisboa, onde a necessidade de um cosmopolitismo europeu, a nível musical, se satisfazia com a manutenção no Teatro de S. Carlos de companhias italianas subsidiadas, na cidade do Porto, e perante fortes constrangimentos económicos, tentava-se promover os compositores portugueses, categoria que, como o prova o caso de Arroyo, abrangia todos os que se prestassem a colaborar na obtenção deste objectivo último.

À sombra de Walter Scott e Cammarano

Mas centremo-nos então na obra. As fontes mais antigas que chegaram até nós são uma folha dupla em mau estado de conservação, a parte final do manuscrito original do libreto, terminado por Paterni em Setembro de 1844, a partir de agora fonte A (fig. 1a), e o libreto impresso para a estreia em 1846, um ano e meio depois de o texto ter sido redigido, doravante fonte B (fig. 1b).²⁶ Apesar da condição muito fragmentada da fonte A (que contém apenas o final da cena III seguido das cenas IV e V do 4º acto) a coincidência entre o que aí encontramos e o que foi impresso no libreto permite concluir que ela contém o texto original, tal como Paterni o concebeu.

Uma leitura do libreto permitiu identificar o romance que Paterni diz ter lido no Verão de 1844. Trata-se de *Corisande de Mauléon, ou le Béarn au XVe siècle* da autoria de Mme Charles de Montpezat, Marquesa de Taulignan (17?-1857),²⁷ publicado em Paris em 1835. O

²⁵ *O espectador portuense*, 1 de Fevereiro de 1849.

²⁶ *Bianca di Mauleon*, op. cit..

²⁷ Paris: G. Barba, 2 vols, 1835. Mme de Montpezat é autora de algumas obras de ficção, algumas delas inspiradas por temas da história de Navarra: *Natalie*, publicada por Narcisse Achille de Salvandy em 1833; *Corisandre de Mauléon, ou le Béarn au XVe siècle*, em 1835; *Mes souvenirs du Piémont*, em 1837; finalmente *Gaston de Foix: chroniques*, em 1846. *Corisandre de Mauléon* parece ter tido uma certa aceitação na época tendo sido



Fig 1 – Teatro de São João, Porto (séc. XIX).

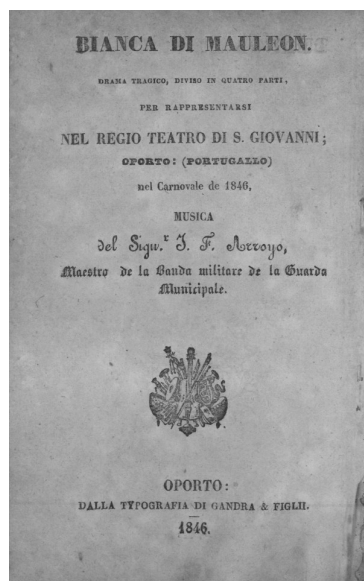
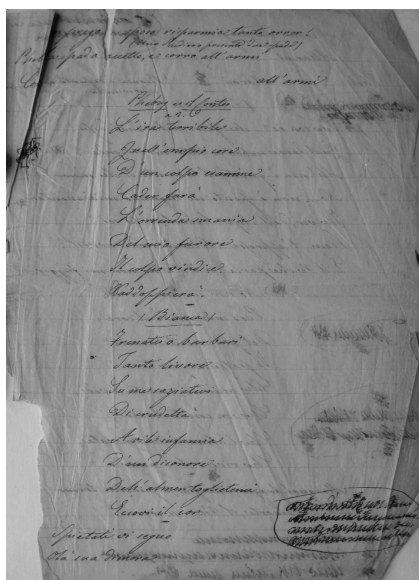


Fig 2 – Excerto do manuscrito autógrafo do libreto (fonte A) (Biblioteca Nacional de Portugal).

Fig 3 – Frontispício do libreto impresso aquando da estreia (fonte B) (Biblioteca Nacional de Portugal).

romance decorre entre o Béarn e a Navarra da baixa Idade Média, tendo como pano de fundo as guerras entre Juan II e o seu filho, o Príncipe de Viana, e narra a história das duas filhas do falecido Bertrand de Mauleon – Blanche e Corisande – educadas pela tia Isabelle. Por vontade do pai, uma delas deveria casar-se com Loris de Beaumont, conde de Lérin. Blanche, apaixonada por Joan d'Andoins, é a escolhida. Corisande, por seu lado, apaixona-se por um jovem desconhecido, no decurso de uma das suas visitas a um misterioso ermita. Na realidade, o desconhecido é François Fébus, rei de Navarra, de quem o pai de Corisande e Beaumont haviam sido opositores. Na última das suas visitas, diante do cadáver do ermita que acabara de morrer, os dois jovens trocam votos de amor eterno mas, durante a longa ausência de François, Corisande decide sacrificar-se, libertando a irmã do compromisso a que estava obrigada. É já casada, no momento da coroação do rei em Pamplona, que Corisande descobre a verdadeira identidade do desconhecido ao qual jurara amor eterno. A segunda parte do romance é ocupada pelas intrigas que levam à morte de François, envenenado por Bermudez, escudeiro de Lérin e a personagem sinistra do romance. Vendo o rei que morre, Corisande desmaia, vindo a falecer pouco depois.

É difícil precisar em que medida este romance histórico foi influenciado por outras obras literárias em voga na época, dada a falta de estudos sobre a produção da sua autora e o facto de muitos momentos da intriga poderem ser identificados como *topoi* da literatura romântica sua contemporânea. De qualquer modo, *Corisande de Mauleon* leva-nos inevitavelmente a pensar no universo de Walter Scott e, porque não, em *The bride of Lammermoor*. Apesar de a prosa de Mme de Montpezat ser ligeira, parecendo dirigir-se mais a um público feminino do que a de Scott (na qual abundam os detalhes históricos e jurídicos, denotando claramente a formação profissional do seu autor), do ponto de vista da intriga e em linhas gerais, as semelhanças entre as duas obras são mais evidentes do que as diferenças. Estas últimas localizam-se, sobretudo, na existência de duas irmãs e no sacrifício de Corisande. Quanto aos pontos de contacto, além da intriga nos seus traços gerais, é de realçar a figura do ermita, a personagem paralela a Old Alice, a velha ama do romance de Scott, cujo fantasma aparece ao pé da fonte e dá a Edgar

reeditada em Bruxelas em 1836 e traduzida em alemão como *Corisande von Mauleon, oder, Bearn im XV. Jahrhundert* (Ferdinand Riegel, 1836).

a premonição da sua própria morte.²⁸ A apresentação destas duas personagens, com a descrição das respectivas moradas e a tipicamente romântica presença da natureza, mostra bem como os *topoi* são idênticos:

Foi quando parou num daqueles pontos com uma vista extensa e dominante que Lucy disse ao pai que estavam perto da cabana da sua protectora cega; e ao virar da pequena colina, um caminho que a circundava, gasto pelos passos diários da habitante enferma, trouxe-os à vista da cabana, a qual, rodeada por um fundo e obscuro fosso, parecia ter sido colocada ali com o objectivo de corresponder ao estado obscurecido da sua habitante.

A cabana estava situada imediatamente por baixo de um rochedo alto, que de certo modo estava suspenso sobre ela, como que ameaçando deixar cair algum fragmento da sua borda em cima da frágil habitação em baixo. A cabana ela mesma era construída de turfa e pedras, e grosseiramente coberta por um telhado de colmo, num estado em grande parte delapidado. O fino fumo azul subia dele numa leve coluna e enrolava-se para cima ao longo da face branca do rochedo, dando à cena uma tonalidade de delicada suavidade. Num pequeno e grosseiro jardim, rodeado por arbustos dispersos que formavam uma sebe imperfeita, estava sentada junto das colmeias, do produto das quais vivia, a "mulher velha" que Lucy tinha trazido o seu pai a visitar.²⁹

Embrulharam-se as duas nas suas mantas, e saíram pela porta secundária que foi aberta a ordens suas. O nevoeiro escondia os cumes mais altos, e flutuava em farrapos leves sobre os flancos das montanhas, os sinos

²⁸ Particularmente nos capítulos III, IV et XXIII do romance de Walter Scott (cf. *Tales of my landlord, Third series, collected and arranged by Jedediah Cleishbotham [...] in four volumes*, vol. III, *The bride of Lammermoor*, Edimburgh, Printed by Archibald Constable and Co., 1819).

²⁹ "It was when pausing on one of those points of extensive and commanding view that Lucy told her father they were close by the cottage of her blind protegee; and on turning from the little hill, a path which led around it, worn by the daily steps of the infirm inmate, brought them in sight of the hut, which, embosomed in a deep and obscure dell, seemed to have been so situated purposely to bear a correspondence with the darkened state of its inhabitant.

The cottage was situated immediately under a tall rock, which in some measure beetled over it, as if threatening to drop some detached fragment from its brow on the frail tenement beneath. The hut itself was constructed of turf and stones, and rudely roofed over with thatch, much of which was in a dilapidated condition. The thin blue smoke rose from it in a light column, and curled upward along the white face of the incumbent rock, giving the scene a tint of exquisite softness. In a small and rude garden, surrounded by straggling elder-bushes, which formed a sort of imperfect hedge, sat near to the beehives, by the produce of which she lived, that "woman old" whom Lucy had brought her father hither to visit." *The bride of Lammermoor*, cap. IV.

tocavam o *angelus* da manhã, esta oração simples que o homem dos campos recita piedosamente, como uma saudação ao novo dia, e que então era também a oração dos grandes. Corisande repetiu-a com mais ênfase do que o habitual pois sofria do coração.

[...]

Corisande subiu o carreiro que se elevava até ao Ermitério da Cruz. Nesse local, em tempos longínquos, tinha sido cometido um assassinio. Seguindo a tradição, havia sido aí colocada uma cruz para chamar a atenção do viajante e pedir uma oração. Em seguida, homens piedosos cavaram no rochedo, aos pés da cruz, uma ermida e uma cela que habitavam. O ermita que ocupava agora esse retiro não se parecia em nada com os que o tinham precedido.³⁰

É possível que o ambiente basco de uma parte do romance possa ter atraído o compositor, remetendo-o às suas origens, mas devemos também admitir uma situação mais banal, a simples dificuldade de encontrar um libreto novo no Portugal nessa época, principalmente no Porto. Quanto a Paterni, que terá ele visto nessa obra que o levasse a transformá-la em libreto? Certamente um bom potencial dramático, mas, muito provavelmente, também, e dada a sua inexperiência como libretista, uma coincidência entre as situações descritas em *Corisande* e outras frequentes no repertório que interpretava como tenor. Na sua introdução ao libreto, explica:

Querendo eu redusir este argumento e adapta-lo á Scena lírica, foi-me forçôzo desviar-me de algumas circunstancias, para o tornar cómodo às Personagens que nelle representão; e tambem ommiti vários episódios a fim de tirar melhor partido das situações dramáticas, unico fim a que me propus para o poder cauzar algum interesse.³¹

³⁰ «Elles s'enveloppèrent toutes les deux de leurs mantes, et sortirent par la poterne, qu'on ouvrit à leur ordre. Le brouillard cachait les cimes les plus élevées, il flottait en éclarpes légères sur les flancs des montagnes, les cloches sonnaient l'angélus du matin, cette simple prière que récite pieusement l'homme des campagnes, comme un salut au nouveau jour, et qui alors était aussi la prière des grands. Corisande la reedit avec plus d'élan que de coutume elle souffrait au coeur.

Corisande monta le sentier qui s'élevait jusqu'à l'Ermitage de la Croix. En ce lieu, dans les temps éloignés, un meurtre avait été commis. Suivant l'usage, on y avait planté une croix pour avertir le voyageur et demander une oraison. Dans la suite, des hommes pieux s'étaient creusé dans le roc, au pied de la croix, une chapelle et une cellule qu'ils habitaient. L'ermita qui occupait alors cette retraite ne ressemblait en rien à ceux qui l'y avaient précédé. » (*Corisande de Mauleon, op. cit.*, p. 54).

³¹ “Breve noção sobre o drama lirico intitulado: Branca de Mauleon. (Argumento extrahido d'uma historia francesa)” in *Bianca di Mauleon...*, *op. cit.*, p. 7.

Relativamente às personagens, o libretista concentrou-se em Corisande, a heroína do romance, eliminando Blanche. Esta decisão permitiu-lhe simultaneamente resolver o problema do sacrifício e centrar o drama num único triângulo amoroso. No entanto, por questões de prosódia ou de musicalidade, decide reter o nome Blanche que, em tradução italiana, possui uma larga tradição operática. Outras personagens serão ligeiramente modificadas, nomeadamente a tia Isabelle, que se transforma em mãe, ou o ermita, que não morre e aparece de novo, no 3º acto, como ministro e confidente do rei. Todos os outros surgem no libreto quase como os encontramos no romance:

Francesco Fébus, rei de Navarra, como soldado (tenor)
 Conte di Lérin, grande condestável de Navarra (barítono)
 Bianca di Mauleon (soprano), filha de
 Isabel di Mauleon (meio-soprano?)
 Ernesto, velho perceptor da casa de Mauleon (baixo comprimário)
 Eduardo di Bertrame, disfarçado de ermita, confidente e conselheiro de
 Fébus (baixo)
 Bermudez, confidente de Lerin (barítono)
 Ismene, aia de Bianca (soprano?)
 Coro de damas, cavalheiros, camponeses dos dois sexos, soldados,
 escudeiros, pagens e povo.

Quanto ao drama, se as histórias de casamentos por interesse e paixões entre membros de partidos rivais estão na base de boa parte da literatura do século XIX, é impossível não ver aqui, e desta vez de um modo claro, a proximidade com *Lucia di Lammermoor*: nos dois casos a heroína é vítima de um destino que lhe foi traçado num contexto de lutas políticas que opõem grupos familiares; é forçada a um casamento com um aliado da sua família, sem ter em conta a sua paixão por um outro que pertence à facção inimiga; uma carta é introduzida para desestabilizar a situação (se bem que no caso de *Bianca* ela é utilizada para fazer chegar ao Conde de Lérin a notícia de que existe um outro homem na vida da sua noiva); os dois rivais batem-se em duelo e a protagonista morre numa cena final: Bianca não enlouquece mas delira. Fébus, como Edgardo, é mais nobre que os seus adversários, mas está numa situação difícil, tendo perdido o seu trono.

Do ponto de vista do modelo literário escolhido, as semelhanças são também notórias: Paterni chama ao seu libreto *dramma tragico*,

exactamente a mesma designação que Cammarano utiliza para *Lucia*, e opta por uma divisão em 4 partes, cada uma delas funcionando como um quadro, com o seu próprio título (“L’amore”, “Le nozze”, “Lo scoprimiento”, “La vendetta”), como fazia frequentemente o libretista napolitano. Pode-se pensar que esta ideia lhe tenha sido também sugerida pelo romance, pois neste cada capítulo é designado de modo idêntico. Mas convém notar a relação de proximidade entre os títulos dos dois primeiros actos do libreto de Paterni (“L’ Amore” e “Le Nozze”) e os da ópera de Donizetti (em especial o da segunda parte “Il contratto nuziale”). Também a organização da acção dramática, no interior de cada um dos actos, lembra muito a de *Lucia*: em ambos os casos estamos, na primeira parte, perante a apresentação de um amor impossível e, na segunda, de um casamento forçado para fazer prevalecer o interesse da família sobre o do indivíduo.

Um pecado de juventude revisitado

De *Bianca di Mauleon* chegaram até nós três fontes musicais diferentes: a partitura para vozes e orquestra, em 2 volumes, um *Coro solene e festivo* (para o final do 2º acto) e um caderno com a instrumentação para a *banda sul palcoscenico* (às quais chamaremos fontes C, D e E).³²

Os diferentes problemas caligráficos que o espólio de José Francisco Arroyo apresenta não nos permitiram, até ao momento, determinar se a fonte D é um autógrafo ou uma cópia.³³ Era normal, entre os compositores portugueses do séc. XIX serem eles próprios a preparar as versões definitivas das suas obras, eliminando todos os materiais e esboços, dado que não estavam integrados num sistema comercial e não eram obrigados a respeitar os prazos apertados que eram impostos a muitos dos seus colegas noutras zonas da Europa. Logo, não é estranho

³² *P-Ln*, Fundo do Teatro de S. Carlos, *Bianca di Mauleon/ drama tragico in quattro atti / poesia dal Sig.r Antonio Paterni Musica de G. F. Arroyo* (partitura manuscrita) (T.S.C. 4).

³³ Agradeço a Fabrizio DELLA SETA ter-me chamado à atenção para esta questão. A caligrafia musical e não musical de Arroyo é extremamente variada. Na partitura de *Bianca* a caligrafia e papel coincidem com as de uma outra obra “Melodia religiosa a Solo de Cor Anglais” (*P-Ln*, Fundo do Teatro de S. Carlos, T.S.C. 7) e, no seu conjunto, a caligrafia dessas duas obras tem muito em comum com a do drama *Gonçalo de Amarante o Santo* datado de 1859 (*P-Ln*, Fundo do Teatro de S. Carlos, T.S.C. 9).

encontrarmos uma partitura muito limpa, com poucas correcções ou cortes, o oposto do típico “campo de batalha” que caracteriza muitos autógrafos de óperas.³⁴ Porém, neste caso, o papel aponta para uma datação mais tardia do que a década de 1840, quando a ópera foi estreada.

A hipótese de uma cópia ganha terreno ao verificarmos que a caligrafia (ou caligrafias?) não é idêntica à das fontes claramente identificadas como sendo autógrafos de Arroyo.³⁵ De qualquer modo, e independentemente disso, esta partitura mostra que depois de 1846 a ópera continuava a merecer a atenção do compositor.³⁶ Além das modificações estruturais, que analisaremos de seguida, num certo número de passagens, em especial nos recitativos e nas cadências, Arroyo, ou alguém por ele, ensaiou a lápis uma ou duas novas versões.

Uma análise comparativa das fontes B e C mostra que existem divergências e que estas estão localizadas em três momentos distintos da obra: o início do 1º acto, o coro final do 2º acto, para o qual parece existir uma versão alternativa, e o 4º acto. Isto leva-nos a concluir que a estrutura musical que encontramos na partitura, e que apresentamos em seguida, não é a original.

Atto 1º

Preludio, introduzione, coro, scena ed Ave Maria (Ermita)

Scena e cavatina (Bianca)

Scena e duetto (Bianca, Fébus)

Scena, quartetto e finale I (Bianca, Ismene, Fébus, Ermita)

Atto 2º

Introduzione, coro, scena e preghiera (Bianca)

Coro, scena ed aria (Lerin)

Finale II (Bianca, Isabel, Lerin, Ernesto, Bermudez)

Atto 3º

Introduzione e coro (Fébus, Eduardo, Coro)

Marcia Reale, [Recitativo ed aria] (Fébus)

Finale III (Bianca, Ismene, Fébus, Lerin, Eduardo, Bermudez)

³⁴ Cf. Philip GOSSETT, *Anna Bolena and the artistic maturity of Gaetano Donizetti*, Oxford, Clarendon Press, 1985, p. xiv.

³⁵ O primeiro acto de *Francesca Bentivoglio*, a segunda ópera de Arroyo, terminada em Novembro de 1845. A sinfonia foi todavia copiada por uma mão diferente da que copiou os outros números (*P-Ln*, Fundo do Teatro de S. Carlos, T.S.C. 3), et la 5ª Missa de 1854 (*P-Ln*, Fundo do Teatro de S. Carlos, T.S.C. 6).

³⁶ Uma análise do espólio mostra que Arroyo conservava as suas partituras com grande cuidado, belas encadernações e em cópias, normalmente limpas. Com excepção de *Francesca Bentivoglio*, não se conservaram esboços de quaisquer outras obras.

Atto 4º

[Preludio]

[Scena e] Duetto (Bianca, Fébus)

Coro, Gran Scena e Rondo Finale (Bianca)

Das três situações referidas, o caso mais interessante é o *Preludio, introduzione, coro, scena ed Ave Maria* do início da ópera. A *Introduzione*, tal como Paterni a concebeu, era apenas um pequeno coro muito simples – composto por duas quartinas de versos em *settenario* – próximo dos modelos utilizados na ópera *buffa* dos anos 1830, que o tenor conhecia bem:

CORO DI CACCIATORI

É l'alba... Sorge l'aurora...affrettiam...

Dopo gli affanni e i palpiti;

Di lunga e cruda guerra,

Bello è godere l'estasi

Di pace e d'amistà.

In mezzo alle delizie

Coi figlie e la consorte,

Di duolo il cuor non palpita

Ma sente voluttà.

O recitativo do Ermita a Ave Maria, uma espécie de pequena *cavatina* que encontramos na partitura, não figura na versão impressa do libreto e, como se pode deduzir da leitura das críticas publicadas aquando da estreia, não fazia parte da versão original.³⁷ Juntando esta *Scena e Ave Maria* para o ermita, Arroyo cria uma *Introduzione* semelhante às de um grande número de óperas dos anos 1840 e respeita a convenção de dar uma pequena ária a uma das personagens secundárias neste número. Mas o facto de a partitura ser, provavelmente, bastante mais tardia leva-nos a olhar para esta estrutura como algo anacrónica. De qualquer modo, e se observarmos atentamente a forma como Arroyo tratou o 4º acto,³⁸ podemos constatar que o seu objectivo não era tanto o de “modernizar” a ópera do ponto de vista estrutural mas, muito mais, o de reforçar o carácter dos seus diferentes ambientes.

³⁷ Ver *A coalisão*, 12 de Março de 1846.

³⁸ No libreto, a cena II do 4º acto destinava-se a um dueto com uma estrutura totalmente académica (assinalado pelas críticas da imprensa aquando da estreia).

A religiosidade é um dos elementos decisivos para a criação de uma *couleur locale* na obra de Mme de Montpezat, como o provam a peregrinação à festa de Notre-Dame Marie de Betarram,³⁹ as cenas junto do ermita ou passagens como aquela que, logo no início do romance retrata as duas irmãs:

As duas irmãs estavam sentadas ao pé da igreja. As religiosas dirigiram-se ao coro; as suas vozes lamentosas murmuravam salmos; Blanche e Corisande calaram-se e escutaram. Depois, Blanche disse em voz baixa à sua irmã:

-- Há lágrimas nessas vozes.

-- Há amor também, respondeu Corisande; é o que as consola.⁴⁰

Contudo, o gesto de Arroyo, ao reformar o carácter religioso do início da ópera, não parece decorrer do romance que não sabemos se alguma vez teve oportunidade de ler. A origem directa desta alteração é o drama *Gonçalo de Amarante, o Santo*, do actor e escritor José Maria Brás Martins, que se estreou no Porto em Março de 1859, com música de Arroyo.⁴¹ Este género de drama sacro – uma variante do drama histórico do Romantismo – baseava-se na biografia dos santos mais queridos da imaginação popular, e explorava o elemento fantástico através da colocação em cena de milagres e outras manifestações do sobrenatural. Apresentados com frequência nos pequenos teatros secundários, durante a Quaresma, alguns deles obtiveram bastante sucesso. É necessário pensar

Na partitura, esse momento fica reduzido à cena inicial (durante a qual Bianca lê a carta de Fébus que a convida para um encontro) e a um novo grupo de 5 versos que introduzem, directamente, o *Duetto* entre Fébus e Bianca ao qual o condestável assiste escondido. Ao *Rondo Finale* Arroyo procura aumentar a dimensão, fazendo começar este número com um coro. A introdução do coro, cantado pelos criados da casa de Beaumont, que deveriam surgir apenas no *tempo di mezzo*, permite alongar o tempo dramático que vai da saída dos dois rivais para se baterem em duelo, deixando Bianca desmaiada no chão e o momento em que esta desperta, delirando e sonhando com o rei.

³⁹ *Corisande de Mauleon, op. cit.*, vol. 1, cap. XVII.

⁴⁰ “Les deux soeurs étaient assises près de l'église. Les religieuses se rendirent au chœur; leurs voix plaintives murmurèrent des psaumes; Blanche et Corisande se turent et écoutèrent. Puis, Blanche dit à voix basse à sa soeur:

-- Il y a des larmes dans ces voix.

-- Il y a de l'amour aussi, répondit Corisande; c'est ce qui les console.” (*ibid.*, vol. 1, p. 65).

⁴¹ A popularidade de S. Gonçalo de Amarante no teatro, nesta época, é atestada pelo facto de haver notícia da estreia, no Teatro Ginásio Dramático do Rio de Janeiro, a 14 de Março de 1859, de outro drama sobre o mesmo argumento, desta vez do escritor português José Romano (*A revolução de Setembro*, 3 a 25 de Março de 1859).

que esses teatros eram frequentados por um público menos culto e com fortes crenças religiosas, que não havia sido influenciado pela onda de anticlericalismo que atingiu a elite política depois da instauração do regime liberal.

No Inverno de 1859, Arroyo juntou-se aos empresários do Teatro Variedades no Porto para explorar uma companhia teatral que tinha como cabeça de cartaz o actor Brás Martins,⁴² o qual havia obtido, alguns anos antes em Lisboa, um enorme sucesso com o seu drama *Gabriel e Lusbel ou o taumaturgo Santo António* (1854).⁴³ E se este santo franciscano era alvo de uma profunda devoção popular do povo de Lisboa, no Norte, o Beato Gonçalo de Amarante era também objecto de uma intensa religiosidade popular.⁴⁴ Tendo vivido na região de Entre Douro e Minho no século XIII, Gonçalo decidiu um dia partir em peregrinação a Roma e à Palestina. No seu regresso, catorze anos mais tarde, a sua igreja havia sido ocupada e não lhe foi dada a oportunidade de voltar a tomar conta do seu rebanho. Integrou-se então na ordem de S. Domingos, tornando-se monge, e passou a habitar a pequena vila de Amarante, pregando pelos seus arredores. Apesar de não ter sido nunca declarado santo pela igreja católica, é venerado tanto em Amarante como noutros locais das províncias do Norte. Em algumas regiões é festejado em quadras populares e designado familiarmente por S. Gonçalinho, o padroeiro dos casamentos das velhas.

A descoberta da religiosidade popular, ligada a uma certa poesia bucólica, afirma-se em Portugal na década de 1840, tanto na literatura – através do *Cancioneiro* de Garrett, ou do conto *O pároco de aldeia*, que Alexandre Herculano escreveu em 1844 – como na pintura, em resultado do interesse de Auguste Roquemont, um pintor suíço que se fixou em Portugal, e que se deixou seduzir pelos costumes populares da região de Entre-Douro e Minho.⁴⁵ No final da década de 1850 a

⁴² Cf. VIEIRA, *op. cit.*, vol. 1, p. 55. Em 1862, depois de ter abandonado a sua vida de militar voltaria a trabalhar numa companhia teatral com Brás Martins, desta vez no Teatro de S. João (*ibid.*, p. 56).

⁴³ A música desta última obra era da autoria de Angelo Frondoni (cf. VIEIRA, *op. cit.*, vol. 1, p. 435).

⁴⁴ Cf. Alberto V. BRAGA, *S. Gonçalo culto e lenda das bandas do seu berço*, Lisboa, 1929.

⁴⁵ Cf. José Augusto FRANÇA, *O Romantismo em Portugal. Estudo de factos sócio-culturais*, 2ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1993, pp. 225-227. Do mesmo autor ver também “A figura do camponês em artes e letras de oitocentos”, *Revista crítica de ciências sociais*, nºs 7-8 (Dezembro, 1981), pp. 101-109.

influência de Roquemont continuava a fazer-se sentir, mas na literatura – e provavelmente no teatro – assiste-se a uma decadência da violência das paixões românticas, uma redescoberta da natureza como elemento de pacificação, uma fuga às realidades urbanas, que atinge o seu ponto mais alto nos romances de Júlio Dinis, em particular em *A Morgadinha dos Canaviais* e *As pupilas do Senhor Reitor*.⁴⁶ A personagem principal deste último romance pode ser vista como uma variante do tema do padre de aldeia, que Herculano e Roquemont⁴⁷ tinham tratado anteriormente.

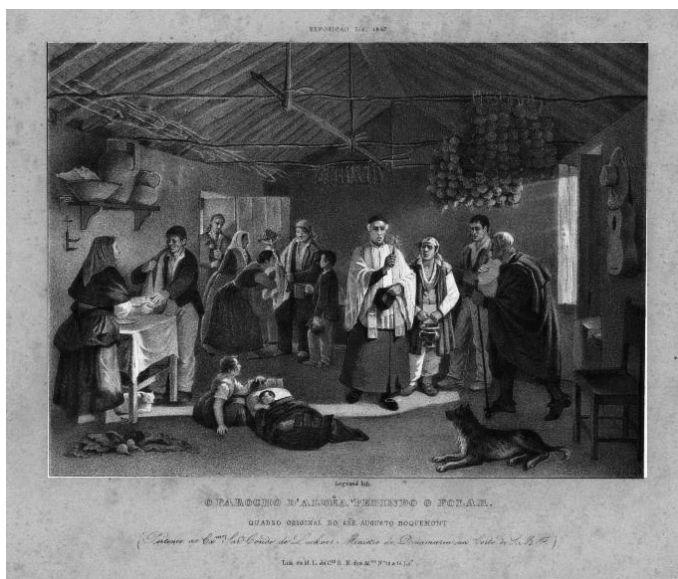


Fig. 4 – *O pároco d'aldeia pedindo o folar*, litografia a partir do óleo de Roquemont (Biblioteca Nacional de Portugal).

⁴⁶ Numa carta a Alexandre Herculano (datada de Abril de 1867) Gomes COELHO fala da influência de *O pároco de aldeia* na criação da personagem do Reitor em *As pupilas* (cf. *Inéditos e esparsos*, 2ª ed. Lisboa: Typographia “A Editora”, 1910, 327-8). Refere também o tema numa das cartas publicadas sobre o pseudónimo Diana de Avela, “Impressões do campo” (publicado originalmente em *Jornal do Porto*, 1 de Agosto de 1864, ver *Inéditos e esparsos*, op. cit., pp. 196-209).

⁴⁷ O quadro *Visita Pascal*, pintado em 1840, encontra-se actualmente no Museu da Quinta de Santiago/Centro de Arte de Matosinhos – Câmara Municipal de Matosinhos. Alguns anos mais tarde, uma litografia foi publicada com o título “O Pároco d'aldeia pedindo o folar” no *Jornal das bellas-artistas*, 1 (1843-44) (ver *As bellas-artistas do Romantismo em Portugal [Catálogo]*, [Porto], Instituto Português de Museus/Ministério da Cultura, 1999, pp. 29 e 198).

Infelizmente o texto de *Gonçalo de Amarante* não sobreviveu, mas o artigo publicado num jornal do Porto no seguimento da estreia mostra que ela continha uma vertente fantástica e miraculosa, ainda profundamente romântica, que se reflectia em algumas cenas mais emblemáticas como a do sonambulismo da velha ama do Santo.⁴⁸ Para a parte musical, Arroyo imaginou uma partitura rica em prelúdios instrumentais e coros, muitos deles em honra de S. Gonçalo, juntamente com números a solo,⁴⁹ que, todavia, não foram apreciados por alguma crítica que comentava que “no Porto não há quem escreva os couplets theatraes com a simplicidade e propriedade, que em Lisboa o snr. Frondoni as escreveu para St.º António”.⁵⁰ Folheando a partitura deparamo-nos, no 3º acto, com um *Prelúdio e Ave Maria*, uma pequena ária para o Santo, que corresponde exactamente às duas peças que, com o mesmo nome, surgem no início de *Bianca*.

Na página inicial da partitura da ópera pode-se ler *Preludio, introduzione, coro, scena ed Ave Maria* o que parece ser a soma todas as secções que o compositor tinha à sua disposição no momento da revisão de *Bianca* e que lhe interessavam para construir este primeiro momento da ópera. Destas, apenas a *Introduzione* e o Coro provinham, provavelmente, da versão original. A *Scena* é totalmente nova e nasce da necessidade de adicionar algo que introduzisse a *Ave Maria*. Quanto ao *Preludio*, ele é dominado por um longo solo para trompa e, durante os 38 compassos que o compõem, as cordas não tocam: tudo se passa entre os metais, as madeiras e a percussão. Arroyo procura criar um ambiente de montanha que tem pontos de contacto com algumas óperas do repertório italiano conhecidas no Porto, nomeadamente *I Puritani*. No tema do solo de trompa que domina a peça, sente-se, mais concretamente entre os compassos 14-21 (exemplo 1), alguns ecos do *Allegro sostenuto* do prelúdio inicial da ópera de Bellini (exemplo 2): veja-se a tonalidade, o início da melodia apoiada sobre um longo intervalo seguido de um ornamento em terceiras, o desenho rítmico. Mas é curioso de notar que quando Arroyo transporta o prelúdio da peça

⁴⁸ *O Braz Tisana*, 19 de Março de 1859.

⁴⁹ Nomeadamente na *Balada de Branca* (nº [8]) – personagem identificado pelo coro como “Manceba real!” – a qual, à maneira francesa, canta uma canção com refrão, que narra a história de dois amantes cujo casamento era impedido pelas rivalidades das respectivas famílias (cf. *P-Ln*, Fundo do Teatro de S. Carlos, T.S.C. 9).

⁵⁰ *O Braz Tisana*, 18 de Março de 1859.

teatral – escrita para um teatro secundário com uma pequena orquestra e instrumentistas de um nível médio –⁵¹ para a nova versão da sua ópera não mude praticamente nada na orquestração. Este facto pode apontar para a construção intencional de uma sonoridade rústica, na qual o triângulo acrescentado para a versão da ópera é um elemento significativo.

De toda esta nova secção a *Scena* para o ermita é, sem dúvida, o momento mais problemático. Podemos distinguir claramente três versões diferentes do texto do recitativo: a primeira, a tinta, é certamente datável do momento da concepção desta nova introdução; as outras duas, a lápis, são mais tardias e não é seguro que sejam da mão do compositor. O texto da primeira versão é particularmente influenciado pelo português e a estrutura dos versos é muito estranha, saída da mão de alguém que não estava de todo habituado a este género literário (quadro 3). É possível que seja uma tradução da parte correspondente no drama *Gonçalo de Amarante*, como acontece com a *Ave Maria* que se segue, ou um novo texto escrito por Arroyo. Quanto às outras duas, apresentam um italiano mais correcto. Pode-se então pensar que, não estando satisfeito, Arroyo pudesse ter pedido ajuda a alguém que dominava esta língua (quadro 3).⁵²

Com esta *Ave Maria*, Arroyo reflecte a importância do culto mariano a nível popular, muito enraizado desde a Idade Média no Norte de Portugal e visível num grande número de momentos dos romances de Júlio Dinis de ambiência campestre. Mas pode-se também considerar que estas referências traduzam uma certa influência do movimento mariano lançado pela igreja católica, que tem o seu início com a instituição do dogma da Imaculada Conceição em 1854 – a qual, por seu lado, era já objecto de uma grande devoção em Portugal, sendo a padroeira do reino desde 1646 – e as aparições de Lourdes (ocorridas em 1858 e reconhecidas oficialmente em 1862). A bibliografia sobre

⁵¹ Cordas, 2 flautas, 2 clarinetes, 1 trompete, 2 trompas, 3 trombones, 1 fagote e timbales.

⁵² É também possível que as versões a lápis – idênticas a muitas outras que encontramos ao longo da partitura – não tenham sido escritas por José Francisco Arroyo mas por um dos seus filhos, provavelmente João Arroyo, ele próprio também compositor de ópera, tendo feito representar o seu *Amor de perdição* em 1907 no Teatro de S. Carlos (e depois, em alemão, em Hamburgo, em 1910).

Lourdes começou a ser traduzida para português relativamente cedo⁵³ e Arroyo – que se encontrava muito próximo da igreja nas décadas de 1860-70, tendo escrito, sobretudo, obras religiosas⁵⁴ – estava certamente ao corrente do que se passava. Quanto ao ermita, se olharmos para o conteúdo do texto que antecede a Ave Maria, percebe-se que a imagem que Arroyo tinha em mente era a do padre de aldeia que Roquemont, Herculano e Júlio Dinis imortalizaram na cultura portuguesa do século XIX: um padre com um papel determinante ao nível da ordem moral e social.

QUADRO 3

Recitativo da *Scena ed Ave Maria* (1º acto)

Versão 1	Versão 2	Versão 3
ERMITA	ERMITA	ERMITA
Amici, miei figli	Amici, figli miei	-----
che piacer non sente il core	di gioia il cor balzarmi	-----
ai vedervi e sentirvi.	sento al vedervi ed ascoltarvi.	-----
Si dopo le fatiche	Si è di ragione	Si è di raggione
è giusto riposar fra gli amici	dopo la durata fatica	non l'ho è meno anzi di più
i figli la sposa,	fornire un istante di riposo,	ringraziare la Vergine Maria
dovete prima	in seno a gli amici,	che in seno ai nostri [...]
e a quest'ora pregare alla Vergine	tra i figli la sposa,	conduce sano e salvo.
che vi riede liberi de'pericoli.	Pregare alla Vergine	
Venite puoi con me e queste fanciulle,	che vi duce sano e salvo	
che si dirigono	Venite, dunque, or me,	Venite dunque [...]
al trabaglio e suplichemo alla Vergine	Assieme a queste giovinette,	
dei Angioli la sua protezione.	Che al lavoro se ne vanno,	
	E supplichiamo la Regina degli Angioli	
	Che ci dia pace e conforto.	

⁵³ Nomeadamente as obras de Henri LASSERRE (*Nossa Senhora de Lourdes: obra honrada com um breve especial de Sua Santidade o Papa Pio IX*, Lisboa, Typ. Universal, 1871), José Joaquim SENA FREITAS (*O milagre e a critica moderna ou a Imaculada Conceição de Lourdes...*, Braga, Typ. Lusitana, 1873) e João Rafael d' AZEVEDO (*Historia de Nossa Senhora de Lourdes*, Porto, Typ. da off. de S. José, 1875).

⁵⁴ Ver espólio do compositor em *P-Ln*, Fundo do Teatro de S. Carlos.

Preludio, Introduzione, Coro, Scena ed Ave Maria

Largo

Ottavino

Flauto

Oboes

Clarini in Lá

Fagotti

Corni in Ré

Cornets in Lá

Tromboni

Timpani
Ré e lá

Triangulo

Largo

Violini 1mi

Violini 2di

Viola

Violoncello
e Basso

José Francisco Arroyo, *Bianca di Mauleon*, “Preludio”

2

6

Ot. *p*

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Cor. in Ré I a 2

Corn. *p*

Tbn. *p*



11

Ot.

Fl.

Ob.

Cl.

Tri.

Vc.

Bianca di Mauleon, "Preludio" (cont.)

13

Ot.

Fl.

Ob.

Bsn.

Cor.
in Ré

Tri.

Vc.

p

1

16

Ot.

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.
in Ré

Tbn.

Tri.

Vc.

pp

The musical score is for a woodwind and string ensemble. It consists of two systems of staves. The first system (measures 13-15) includes Oboe (Ot.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Cor Anglais in D (Cor. in Ré), Triangle (Tri.), and Violoncello (Vc.). The second system (measures 16-18) includes Oboe (Ot.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais in D (Cor. in Ré), Trombone (Tbn.), Triangle (Tri.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#). The first system features rapid sixteenth-note passages in the woodwinds, with a piano (*p*) dynamic. The second system continues with similar woodwind patterns, while the strings play a steady eighth-note accompaniment. The dynamic changes to pianissimo (*pp*) in the second system.

Bianca di Mauleon, "Preludio" (cont.)

20

Score for Bianca di Mauleon, "Preludio" (cont.). The score is for a full orchestra and includes parts for Oboe (Ot.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Cor in Ré (Cor. in Ré), Corn (Corn.), Trombone (Tbn.), Triangle (Tri.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into three measures. The Oboe, Flute, Oboe, and Clarinet parts have a melodic line starting in the third measure. The Bassoon part has a melodic line starting in the third measure. The Cor in Ré part has a melodic line starting in the third measure. The Corn part has a melodic line starting in the third measure. The Trombone part has a melodic line starting in the third measure. The Triangle part has a melodic line starting in the third measure. The Violoncello part has a melodic line starting in the third measure.

Cor. in Ré

Corn.

Tbn.

Tri.

Vc.

Bianca di Mauleon, "Preludio" (cont.)

23

Ot.

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Cor. in Ré

Corn.

Tbn.

Tri.

Vc.

Bianca di Mauleon, “Preludio” (cont.)

26

Ot.
 Fl.
 Ob.
 Cl.
 Bsn.
 Cor. in Ré
 Corn.
 Tbn.
 Tri.
 Vc.

Bianca di Mauleon, "Preludio" (cont.)

29

The musical score is for a piece titled "Bianca di Mauleon, 'Preludio' (cont.)". It is arranged for a full orchestra. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The instruments and their parts are as follows:

- Fl.** (Flute): Plays a melodic line starting at measure 29, marked with a *rit.* (ritardando) and a *dim.* (diminuendo) hairpin.
- Ob.** (Oboe): Plays a similar melodic line to the flute, also marked with a *rit.* and *dim.* hairpin.
- Cl.** (Clarinet): Plays a melodic line, marked with a *rit.* and *dim.* hairpin. The text "in Dó" is written above the staff.
- Bsn.** (Bassoon): Plays a low, sustained note, marked with a *rit.* and *dim.* hairpin.
- Cor. in Ré** (Cor Anglais): Plays a melodic line, marked with a *rit.* and *dim.* hairpin.
- Corn.** (Cornet): Plays a melodic line, marked with a *rit.* and *dim.* hairpin.
- Tbn.** (Trombone): Plays a melodic line, marked with a *rit.* and *dim.* hairpin.
- Tri.** (Triangle): Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Vc.** (Violoncello): Plays a low, sustained note, marked with a *rit.* and *dim.* hairpin.

The score is divided into three measures. The first measure contains the main melodic lines for the woodwinds and strings. The second measure contains the main melodic lines for the brass and woodwinds. The third measure contains the main melodic lines for the woodwinds and strings.

Bianca di Mauleon, "Preludio" (cont.)

32

Score for Bianca di Mauleon, "Preludio" (cont.). The score is for a full orchestra and includes parts for Oboe (Ot.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Cor in Ré (Cor. in Ré), Corn (Corn.), Trombone (Tbn.), Triangle (Tri.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 32-33) features a complex woodwind melody with many accidentals, while the strings play sustained chords. The second system (measures 34-35) shows the woodwinds continuing their melodic lines, with the strings providing harmonic support. The Cor in Ré part has a fermata in measure 34. The Corn part has a fermata in measure 35. The Tbn. part has a fermata in measure 35. The Tri. part has a fermata in measure 35. The Vc. part has a fermata in measure 35.

Ot.

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Cor. in Ré

Corn.

Tbn.

Tri.

Vc.

Bianca di Mauleon, "Preludio" (cont.)

34

I

Bsn.

Cor. in Ré

Corn.

Tbn.

Timp.

Tri.

Vc.

pp

pp

36

Fl.

Ob.

Bsn.

Cor. in Ré

Timp.

Tri.

Vc.

morrendo

Bianca di Mauleon, "Preludio" (cont.)

Depois do seu nascimento como fruto do acaso, e da sua efémera subida à cena em 1846 (exemplos da situação marginal em que trabalhavam os compositores portugueses que escreveram ópera, em particular os da cidade do Porto), *Bianca di Mauleon* parecia ter adormecido na poeira dos arquivos. Porém, uma análise atenta das fontes mostra que o seu autor continuou a interessar-se por ela. A situação profissional de Arroyo, que se tornou proprietário nos últimos vinte anos da sua vida, leva-nos a pensar que ele jamais teve a intenção de a rever em cena, mas que trabalhava nela como passatempo, como um “péché de jeunesse” que acariciava com ternura.

As características físicas da sua partitura orquestral e o facto de ela conter secções que provêm de outra obra, estreada em 1859, localizam o processo de revisão a partir do início nos anos 1860 prolongando-se, talvez, pela década de 1870. Nas alterações introduzidas no 1º acto, Arroyo mostra-se particularmente interessado em reforçar os aspectos da religiosidade popular contidos na sua velha ópera e toda a nova *Introduzione* é marcada por um toque de poesia bucólica. Além da descoberta romântica das tradições populares, o que vemos aqui é o que José Augusto França descreveu como “Uma imagem melancólica e um tanto afectada [...] [que] traduz gostos rústicos assomando por detrás duma vida urbana, improvisada por provinciais nostálgicos, ela não representa menos uma espécie de reacção, ou mesmo fuga, diante das inovações da civilização fontista”.⁵⁵ É um pouco o mesmo espírito que levava Gomes Coelho, desta vez sob o pseudónimo de Diana de Aveleda, a perguntar-se em 1864: “Pois em musica? Pode acreditar que não trocaria então por uma composição de Bellini, cantada pelo melhor tenor do mundo, as cantilenas singelissimas que as raparigas entoavam por lá em câro ao voltarem ás trindades do trabalho ou nos serões nocturnos?”.⁵⁶ E, no entanto e por irónico que possa parecer, foi o repertório operático e de ópera cómica que esteve na origem de muitas das canções que foram vistas como sendo populares neste final de século.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 353.

⁵⁶ “Carta ao redactor do jornal do Porto ácerca de várias coisas” in *Inéditos e esparsos*, *op. cit.*, 184-185).

“[E]sta sempre maçadora ópera”: *Don Giovanni* e o Teatro de S. Carlos no século XIX¹

O privilégio de um pequeno grupo de iniciados

Na Lisboa do século XIX, Mozart parece ter sido sempre um compositor difícil de aceitar. O Teatro de S. Carlos, que se manteria durante todo esse período como o principal eixo da vida musical da cidade, recebeu apenas as estreias de *La clemenza di Tito* em 1806, talvez *Così fan tutte* em 1812² e, finalmente, *Don Giovanni*, em 1839. Para além do repertório operático, alguma música deste compositor foi sendo ouvida: o *Requiem* cantou-se várias vezes nas décadas de 1810 e 1820, e na Sociedade Filarmónica, criada por João Domingos Bomtempo, executaram-se com certa regularidade sinfonias e aberturas da sua autoria.³ As reacções que conhecemos à exibição destas obras, apesar de publicadas no jornal *Allgemeine musikalische Zeitung* e escritas por correspondentes de formação germânica, com uma atitude muito crítica face ao gosto dos meridionais, reforçam a ideia de que tanto o público como alguns músicos cedo delas se desinteressaram. A propósito da festa de Santa Cecília referia-se que o *Requiem* “já foi executado algumas vezes nesta festividade, na qual têm de tomar parte todos os músicos de profissão; no entanto, os cantores que há aqui não gostam da música de Mozart, provavelmente porque não lhes permite brilhar à custa de floreios”⁴ e na Sociedade Filarmónica as sinfonias de Haydn e Mozart

¹ Este artigo resulta de vários trabalhos apresentados e publicados anteriormente, nomeadamente os artigos “*Don Giovanni* as performed by the orchestra of the Teatro S. Carlos: nineteenth-century reception” in *The opera orchestra in 18th-and 19th-century Europe, II: The orchestra in the theatre – composers, orchestras and instruments*, Berlim, BWV. Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, pp. 47-66 e “A estreia de *Don Giovanni* no Teatro de S. Carlos em 1839: um projecto romântico adiado?” in David CRANMER (ed.), *Mozart/Marcos Portugal e o seu tempo*, Lisboa, Colibri/CESEM, 2010, pp. 91-105.

² Ver David CRANMER, “Operatic relations between Portugal and London during the Napoleonic period”, *Revista portuguesa de musicologia*, nº 10 (2000), pp. 29-30.

³ Cf. Manuel Carlos de BRITO e David CRANMER, *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1989.

⁴ *Ibid.*, p. 60.

com que estes concertos se tinham iniciado “na continuação [...] foram substituídas por aberturas de Rossini e de outros compositores italianos”.⁵

Por outro lado, essas mesmas crónicas da *Allgemeine musikalische Zeitung* fornecem-nos um rico manancial de informações sobre a prática da música doméstica, envolvendo profissionais e amadores, as quais podem ser muito pertinentes para a análise da recepção de Mozart em Lisboa, não tanto ao nível do público em geral mas de grupos mais restritos, formados essencialmente por músicos locais, como, por exemplo, membros da orquestra do Teatro de S. Carlos. Em casa de comerciantes estrangeiros ou de membros da aristocracia, entre os quais o jovem 2º Barão de Quintela, mais tarde Conde de Farrobo, tinham lugar reuniões musicais dedicadas à interpretação de música de câmara de Mozart, Haydn e Romberg⁶ entre outros. Depreende-se, no entanto, que os profissionais que nelas tomavam parte eram a elite dos instrumentistas, particularmente os de cordas como José Pinto Palma ou os irmãos Jordani, estes últimos respectivamente 1º violino e 1º violoncelo da orquestra do S. Carlos à data de estreia de *Don Giovanni*.⁷ E apesar de ser possível admitir que outros músicos de nível artístico menos notável também participassem nessas sessões, o que fica claro é a diferença entre a familiaridade com a música instrumental de Mozart de um grupo de músicos profissionais, enquanto os outros, à semelhança do que acontecia com o público em geral, manifestavam a sua estranheza em relação a ela. Para além desta questão, é legítimo perguntarmo-nos se mesmo os músicos envolvidos na prática da música de câmara – na sua maioria descendentes de italianos, muitos deles napolitanos, e educados na tradição operática peninsular – se interessavam do mesmo modo por Mozart quando se tratava das suas obras dramáticas.

⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁶ Fica, no entanto, a dúvida se se tratava de Bernhard Anton Romberg (1742-1814), um fagotista e violoncelista activo na corte de Münster entre 1776 e 1803, ou o seu filho, Anton Romberg (1771-1842) também fagotista e violoncelista, que trabalhou em Viena nos anos de 1808–19, tendo ligações aos Príncipes Kinsky e Lobkowitz.

⁷ Por exemplo, em 1821, uma crónica referia-se a Palma – que foi durante vários anos 1º violino da orquestra do S. Carlos e era provavelmente pai do violinista homónimo que à data da estreia de *Don Giovanni* em Lisboa integrava a orquestra do teatro – como sendo, além de um excelente violinista, o único profissional que possuía uma boa colecção de partituras que executava em sua casa, juntamente com outros músicos amadores (BRITO e CRANMER, *op. cit.*, p. 53). Sobre os irmãos Jordani ver *ibid.*, pp. 55 e 60.

Tendo ocorrido a 6 de Janeiro de 1839, a primeira representação de *Don Giovanni* no Teatro de S. Carlos pode ser vista como mais uma iniciativa do Conde de Farrobo,⁸ nessa data empresário do teatro, mas a avaliação das causas indirectas que lhe estão na origem requer alguma reflexão. Além de ter sido cantada em vários teatros italianos durante a década de trinta,⁹ em especial no Scala onde subira à cena na Quaresma de 1836, a ópera tinha sido apresentada desde 1817 no King's Theatre de Londres,¹⁰ cidade que desde a primeira década do século e, principalmente, a partir da expulsão dos franceses, passou a ser uma referência no recrutamento de cantores para o S. Carlos.¹¹ Em Paris, fora ouvida tanto na Opéra – onde Véron a levava à cena em 1834 em francês numa versão muito alterada –¹² como, com muito maior frequência, no Théâtre Italien a partir de 1811, interpretada por uma plêiade de grandes estrelas do *belcanto*,¹³ o que levou Julian Rushton a considerar que foi nessa cidade que a ópera conheceu uma existência mais variada.¹⁴ No S. Carlos, *Don Giovanni* estreou-se juntamente com um conjunto de obras francesas que nunca haviam passado pelos palcos da península itálica (como *Robert le diable* e o bailado *La sylphide*) – as quais podem ser vistas como um projecto pessoal do Conde, já de carácter romântico,

⁸ Cf. Mário Vieira de CARVALHO, *Pensar é morrer ou o Teatro de S. Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, pp. 109 e ss..

⁹ Florença e Turim 1828, Veneza 1833, Nápoles 1834, Milão 1836, Florença 1837 (cf. “*Don Giovanni* in Italia. La fortuna dell’opera ed il suo influisso”, *Colloquium “Mozart und Italien”* (Rom 1974), *Analecta musicologica*, vol. XVIII, 1978, pp. 44-51 e Guglielmo BARBLAN, “La fortuna di Mozart a Milano nell’Ottocento”, *Colloquium “Mozart und Italien”*, op. cit., pp. 19-29). Roger PARKER diz que embora *Don Giovanni* tenha sido montado um número considerável de vezes em Milão na primeira década do século XIX foi sendo cada vez menos representado à medida que aumentava o sucesso das óperas de Rossini. A produção de 1836 fora mal sucedida pois, segundo a recensão da *Allgemeine musikalische Zeitung*, os cantores não tinham compreendido a música (cf. *Studies in early Verdi, 1832-1844. New information and perspectives on the Milanese musical milieu and operas from Oberto to Ernani*, Nova Iorque, Garland, 1989, pp. 43-44).

¹⁰ Rachel COWGILL, “Wise men from the East: Mozart’s operas and their advocates in early nineteenth-century London” in *Music and British culture, 1785-1914. Essays in honour of Cyril Ehrlich*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 43.

¹¹ Tendo inclusive estado nelas envolvido João Pereira Caldas, um dos capitalistas que havia financiado a construção do Teatro de S. Carlos (cf. CRANMER, op. cit., p. 25).

¹² Cf. Katharine ELLIS, “Rewriting *Don Giovanni* or ‘The thieving magpies’”, *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 119 nº 2 (1994), pp. 212-250.

¹³ Foi cantado a primeira vez em 1811 e na década de trinta apenas não foi ouvido em 1837 (cf. Albert SOUBIES, *Le Théâtre Italien de 1801 à 1813*, Paris, Librairie Fischbacher, 1913).

¹⁴ P. 74.

reflectindo a emulação do modelo parisiense, pelo menos como ideal.¹⁵ Os aspectos fantásticos e sobrenaturais presentes nas duas obras referidas foram porém mal recebidos pelo público português, o qual, segundo um crítico, nunca apreciara a fábula, preferindo “mais altas coisas”, “grandes dramas da vida” os quais, na “lembrança dos tempos romanescos que já foram, e desenvolvida por um temperamento ardente”, lhe tinham influído “na alma um pensar viril, e que não é próprio a entreter-se com bagatelas”.¹⁶

Além das habituais recensões críticas que testemunham as várias apresentações da obra ao longo do século XIX, chegou até nós um exemplar da partitura de orquestra de *Don Giovanni* na edição de Breitkopf und Härtel, em dois volumes, a primeira edição impressa da ópera (fig. 1),¹⁷ que pertencia ao fundo do Conservatório de Lisboa, hoje depositado na Biblioteca Nacional de Portugal. No mesmo fundo, localizámos também um conjunto de partes de orquestra manuscritas, as quais, atendendo quer às suas ricas encadernações quer ao seu conteúdo, parecem formar uma colecção com a partitura referida. A existência de um número de catálogo na partitura (853 E81), permitiu identificar estes materiais como tendo pertencido à biblioteca do Conde de Farrobo,¹⁸ o

¹⁵ Ao anunciar a estreia de *La sylphide*, os jornais comentaram o impacto que o bailado tivera em Paris (cf. *Correio de Lisboa*, 22 e 24 de Dezembro e *O director*, 28 de Dezembro de 1838) mas o articulista de *O director* deixou claro que a decepção dos espectadores do S. Carlos foi grande (*ibid.*, 28 de Dezembro de 1838).

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni dramma giocoso in due atti posto in musica da Wolfgang Amadeus Mozart in partitura presso Breitkopf e Härtel in Lipsia* [com gravura]. Com introdução de Friedrich Rochlitz e libretto em alemão. Há ainda uma segunda folha de rosto que diz *Don Juan oder der Steinerner Gast komische Oper in zwey Aufzügen in Musik gesetzt von W.A. Mozart. Mit unterlegtem deutschen Texte nebst sämtlichen von dem Komponisten später eingelegten stücken*. In Partitur. Leipzig im Verlag der Breitkopf – und Härtelschen Musikhandlung, 1801. Números de chapa “Moz. D. G.” de 1 a 72 no primeiro volume, de 74 a 147 no segundo. O facto do frontispício da partitura ser italiano pode indicar que ela foi adquirida num circuito editorial italiano (cf. *Pipers Enzyklopädie des Musik Theaters*, vol. 4, Munique-Zurique, Piper, 1986-1991, p. 326). No Fundo do Conde de Redondo existe uma outra partitura impressa de *Don Giovanni*, edição Böhme em Hamburgo, mas em redução para piano e canto e com a ópera dividida em 4 actos. O frontispício é todo ele em italiano. Esta partitura tem a indicação de ter sido comprada por D. Fernando Luís de Sousa Coutinho no leilão do espólio do rei D. Fernando, em 1877, o que aponta, mais uma vez, para um interesse pela ópera de Mozart por parte de alguns membros da elite social portuguesa.

¹⁸ Esse número coincide com o que é atribuído a este título no catálogo da biblioteca do conde, também hoje depositado na Área de Música da Biblioteca Nacional de Portugal (cf. *P-Ln, Catalogo das peças de muzica existentes no archivo de muzica pertencente a S.*

qual tinha na sua posse um amplo conjunto de partituras, muitas delas compradas no estrangeiro, acompanhadas das respectivas partes que emprestava, quando necessário, a várias instituições lisboetas.¹⁹

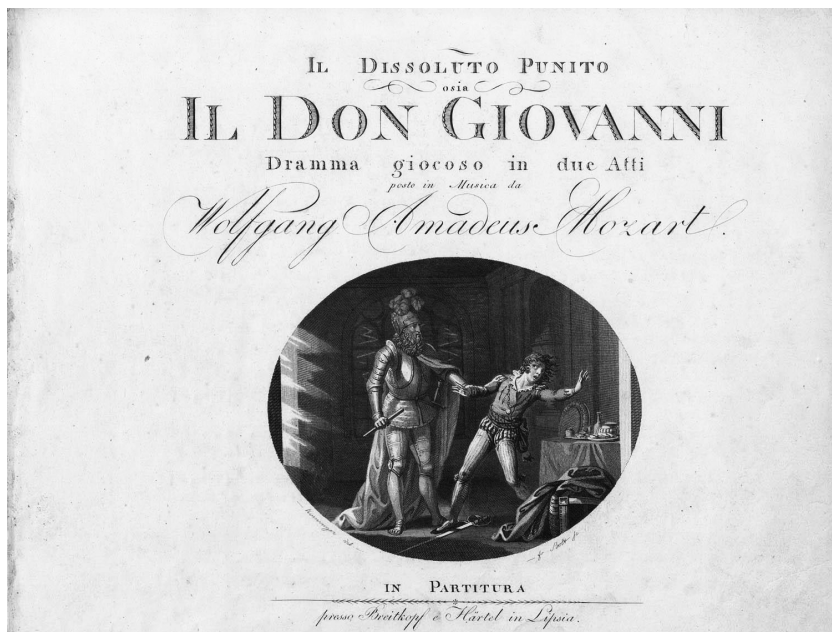


Fig. 1 – Frontispício da partitura de orquestra de *Don Giovanni* na edição de Breitkopf und Härtel, 1801.

Também na Biblioteca Nacional, mas proveniente do fundo do Teatro de S. Carlos, existe um conjunto de partes vocais, orquestrais e corais muito mais heterogéneo do que a colecção do Conde de Farrobo,²⁰ que reflecte um uso frequente, e ainda uma partitura de orquestra manuscrita em dois volumes, cujo tipo de papel e grafologia permitem datá-la da segunda metade do século.

Ex.cia o Senhor Conde do Farrobo, cujas peças se achão numeradas, e classificadas nas diferentes estantes, como ao diante se vê, c. 1840-50, s/ cota).

¹⁹ Ver neste mesmo volume “O teatro de Scribe em Lisboa após a vitória liberal (1834-1853)”.

²⁰ Pelo menos as partes de Donna Elvira, Donna Anna e Don Ottavio têm indicação de terem sido distribuídas aos cantores Carolina Paganini, Claudia Ferlotti e Francesco Regoli, o que prova que foram copiadas para a estreia de 1839.

Ambas as colecções de partes têm marcas concretas de terem sido utilizadas nas produções do S. Carlos ao longo do século XIX (nomeadamente datas e nomes), embora as de sopros do núcleo Farrobo tivessem sido abandonadas no início da década de oitenta. Outro conjunto de partes para estes naipes, pertencente à colecção do S. Carlos, possui a data de 1884 e evidencia ter sido usado a partir de 1885-86.

Não foi possível, até ao momento, definir um motivo concreto para que as partes mais antigas tenham deixado de ser utilizadas depois de 1880-81, mas não há dúvida de que 1884 coincide com um novo projecto de produção de óperas de Mozart, pois nessa data foram também copiadas as partes para *Le nozze di Figaro*, e um jornal chegou a anunciar a sua subida à cena.²¹ Tudo não passou, porém, de um projecto e *Le nozze* só seriam ouvidas em Lisboa em 1945.

A estreia

O modo pouco claro como *Don Giovanni* era vista no final da década de 1830 reflecte-se no frontispício do libreto impresso para a estreia de Lisboa.²² O título da ópera é *D. João Tenorio. Drama em dous actos*, designação que surge em Itália no final dos anos vinte (substituindo-se a *Il dissoluto punito*, o título original),²³ o que evidencia os laços que ligavam o S. Carlos aos teatros italianos mas pode também apontar noutras direcções. Embora não saibamos exactamente através de que textos, a personagem teatral de Don Juan era sobejamente conhecida em Lisboa, como afirmam os anúncios do Teatro da Rua dos Condes para as récitas que decorreram durante os cerca de quinze dias em que a ópera de Mozart esteve em cena no S. Carlos, num claro

²¹ *Eurico*, 20 de Setembro de 1884.

²² *D. João Tenorio. Drama em dous actos para se representar no Real Theatro de S. Carlos*, Lisboa, Typographia Lisbonense, 1838. O facto do libreto ter sido impresso ainda em 1838 leva a pensar que a estreia esteve prevista para o final desse ano sendo depois adiada. Embora não se conheçam as causas concretas para esse adiamento, é possível imaginar que as dificuldades sentidas noutros teatros, principalmente italianos, para levar à cena esta obra, nomeadamente os problemas da orquestra na interpretação de uma partitura claramente difícil, na sua generalidade, e a situação das orquestras em palco no final do 1º acto, tenham existido também em Lisboa. (cf. Pierluigi PETROBELLI, “*Don Giovanni* in Italia: la fortuna dell’opera e il suo influsso” in Friedrich LIPPMANN (ed.), *Colloquium Mozart und Italien*, Colónia, Arno Volk, 1978, pp. 30 e ss.).

²³ Cf. PETROBELLI, *op. cit.*, pp. 46-47.

despique entre teatros,²⁴ à semelhança do que era comum em Paris.²⁵ Já em finais no século XVIII, uma tradução da comédia de Molière publicada em Lisboa intitulava-se *O convidado de pedra, ou D. João Tenorio, o dissoluto*,²⁶ e uma provável reedição do mesmo texto, saída sem indicação de autor em 1837, repetia o título.²⁷ Por outro lado, em Paris tanto as várias versões teatrais como a própria obra de Mozart, quando apresentada na Académie Impériale ou Royale, eram designadas simplesmente *Don Juan*.²⁸ A designação do género como *drama em dous actos*, sem qualquer alusão à componente cómica ou pelo menos *semiseria*, como é referida na maior parte dos libretos italianos, mostra as afinidades da produção lisboeta tanto com a de 1836, no Scala, como com a prática teatral francesa²⁹ e londrina.³⁰ Aponta, principalmente, para uma leitura séria da obra, mais próxima da visão romântica, que se iria impor ao longo do século XIX.

Um artigo publicado no *Diário do governo* na véspera da estreia³¹ preparava a audição desta ópera de uma forma pouco usual na Lisboa

²⁴ *O director*, 18 e 19 de Janeiro de 1839. A familiaridade do público lisboeta com esta obra é confirmada por um artigo desse mesmo jornal (cf. 19 de Janeiro de 1830) que diz que a peça é tão conhecida que dispensa apresentações e elabora uma espécie de genealogia do texto, mencionando Tirso de Molina, Villiers e Molière. Apesar de não haver referência inequívoca ao autor do texto que ia ser representado, a indicação de que se tratava de uma obra em 5 actos aponta para um dos textos franceses. Destes, a adaptação em verso do texto de Molière levada a cabo por Thomas Corneille manteve-se em cartaz na Comédie-Française até 1847, pelo que é possível que fosse também representada em Portugal, nomeadamente no Teatro da Rua dos Condes que era então dirigido pelo actor francês Émile Dour. No entanto, a indicação de que a peça ia “purificada de alguns defeitos e incongruencias” pode querer dizer que se tratava do original de Molière.

²⁵ Cf. Benjamim WALTON, *Rossini in restauration Paris. The sound of modern life*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 265.

²⁶ Of. Francisco B. Sousa, 1785.

²⁷ *Comedia nova intitulada O convidado de pedra ou D. João Tenorio, o dissoluto*, Lisboa, Typ. de Antonio Lino de Oliveira, 1837.

²⁸ Pelo menos desde a estreia na Ópera em 1805, cujo libreto se intitulava simplesmente *Don Juan, dramma lyrique en trois actes...* (cf. *Don Juan* [catálogo], Paris, Bibliothèque Nationale, 1991, pp. 185 e ss.).

²⁹ *D. João Tenorio. Drama em dous actos*, op. cit.. No libreto para a produção no Teatro San Carlo de Nápoles, em 1834, o título é *Don Giovanni Tenório. Dramma tragicómico in due atti* (cf. Cesare CORSI, “Don Giovanni and the orchestra of the Neapolitan royal theatres”, *The opera orchestra in 18th- and 19th-century Europe*, vol. 2, op. cit., p. 25).

³⁰ Cf. PETROBELLI, op. cit., p. 47. Em Londres também se usava a designação *dramma* ou *grand opéra*, por oposição a *dramma giocoso* (cf. COWGILL, op. cit., p. 13).

³¹ *Diário do governo*, 5 de Janeiro de 1839.

dessa época, antecipando um tipo de jornalismo musical que só se tornaria comum na década de 1860. Esta era, porém, uma prática que se começava a generalizar no Sul da Europa, nas cidades como Veneza que ainda não tinham tido a oportunidade de ouvir *Don Giovanni* ou que queriam ouvi-la na versão parisiense renovada, como aconteceu em Nápoles.³² O autor começa por mencionar um conjunto de locais onde a ópera era cantada com alguma frequência: primeiro Londres e Paris, só depois a Itália e a Alemanha. Se considerarmos esta descrição como obedecendo a uma lógica hierárquica (o que não é seguro), a ordem apresentada é significativa das referências culturais que o articulista anónimo considerava mais importantes: primeiro as duas grandes metrópoles europeias e só depois as grandes áreas de influência cultural alemã e italiana. Por outro lado, ao elogiar a coragem do empresário que:

fazendo mais seguro conceito do aperfeiçoamento do gôsto, e da intelligencia da musica entre nós, não tem receado affrontar sacrificios para nos fazer ouvir composições das differentes escholas; e teve a satisfação de ver que Guilherme Tell, e Roberto do Diabo não foram menos entendidos, do que Moysés, e Norma; desde então não podia hesitar em nos dar D. Giovanne.³³

O autor aponta para um conjunto de títulos operáticos no qual as referências francesas, em especial o novo género romântico, o *grand opéra*, são particularmente evidentes. Além disso, o profundo conhecimento que demonstra ter da partitura de *Don Giovanni*, bem como a qualidade do seu estilo (embora se possa admitir que tenha sido ajudado a este nível), colocam-no quase seguramente entre aquele reduzido número de cultores da música de Mozart em Lisboa, alguns amadores, outros profissionais, que referimos no início deste artigo, entre o grupo dos emigrados liberais que desde princípios do século, mas com particular incidência nos anos vinte, tinham vivido nas capitais de França e Inglaterra, ou entre os relativamente poucos lisboetas que podiam viajar.

A presença de *Robert le diable* no palco do S. Carlos desde 1838 (tendo inclusive sido representado entre duas récitas de *Don Giovanni*),³⁴

³² Cf. RUSHTON, W. A. *Mozart Don Giovanni*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 33 e CORSI, *op. cit.*, p. 40.

³³ *Ibid.*

³⁴ Cf. *O director*, 6, 7, 9, 11 e 20 de Janeiro de 1839.

levam o articulista do *Diário do governo* a identificar a temática da ópera de Mozart como “a mesma mistura de libertinagem, e de Religião, que já vimos em Roberto” referindo logo em seguida que essa mistura “do burlesco, e do terrível, [...] em nossos tempos não seria bem aceito”. A rejeição da figura de Don Juan, comum no teatro declamado, como “um libertino, um assassino, um vil sedutor de donzellas, um blasfemo incorrigível, castigado a final com o inferno à vista do espectador”, identifica-se com a concepção oitocentista francesa, de filiação hoffmaniana³⁵ mas filtrada por Alfred de Musset,³⁶ que olhava o protagonista como um herói romântico que no seu íntimo mantinha puro todo o seu idealismo e que, recentemente, tem suscitado diferentes leituras.³⁷ Ao que parece, o autor demarca-se simultaneamente do lado “barroco” e “romântico” da obra, em favor de uma concepção classicizante que não admitia a mistura de elementos sérios e cómicos. Todos estes dados parecem indicar alguém que conheceu e se familiarizou com *Don Giovanni* ainda à luz das concepções setecentistas, mas procura agora actualizar a sua visão da obra: as suas referências vão de Tirso de Molina a Thomas Corneille, passando por Molière,³⁸ explicando sem preconceitos que o assunto foi divulgado por toda a Europa através destas obras.

³⁵ O texto de E.T.A. Hoffmann “Don Juan, eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen”, foi publicado na *Allgemeine musikalische Zeitung* a 31 de Março de 1813. A tradução francesa saiu na *Revue de Paris*, em 1829. Existem, pelo menos duas traduções portuguesas modernas: *Contos fantásticos*, Rio de Janeiro/Paris, Livraria Garnier, s.d. [19?] e *Don Juan* (trad. António M. Gonçalves), Lisboa, Rolim, D.L., 1995.

³⁶ Através de *Namouna* (1832) e *Une matinée de Don Juan* (1833).

³⁷ O volume editado por Lydia GOEHR e Daniel HERWITZ (*The Don Giovanni moment*, Nova Iorque, Columbia University Press, 2006) apresenta um conjunto de diferentes perspectivas. Destas, destaca-se a leitura de Richard ELDRIDGE que considera que Hoffmann vê a figura de Don Giovanni através da problemática do desejo humano e, assim, chega a um tópico central do Romantismo: o da “irradicabilidade do desejo” (cf. “Hidden secrets of the Self: E.T.A. Hoffmann’s reading of *Don Giovanni*” in GOEHR e HERWITZ (eds.), *op. cit.*, pp. 33-46.). Já Birgit RÖDER parte apenas do estudo dos textos de Hoffmann e olha a personagem como uma alegoria do confronto entre o indivíduo e os poderes demoníacos, entre mundo real e o imaginário, um ser que aspira a um amor supremo (*A study of the major novellas of E.T.A. Hoffmann*, Columbia SC, Camden House, 2003, pp. 129-141).

³⁸ São exactamente as mesmas referências que o autor do artigo de *O director* (19 de Janeiro de 1839) invoca a propósito da apresentação da peça teatral no Teatro da Rua dos Condes. Isso mostra bem que, em Portugal, o texto de Tirso de Molina era reconhecido como sendo a obra fundadora de uma tradição mas os textos de referência eram os franceses.

Porém, os aspectos negativos do argumento eram, em sua opinião, claramente ultrapassados na medida em que serviam como pretexto para a audição da ópera de Mozart, vista como “um modelo inimitável”, uma obra perfeita “quanto á correcção do estilo [...] desde a primeira até a ultima nota, seja na frase da melodia, seja na combinação da harmonia, e contraponto [...]; ponto sublime de perfeição a que não chegou nenhum dos outros dos mais famigerados Mestres”.³⁹ E esta percepção da partitura mozartiana como algo de sublime – “um dos mais consumados modelos de música dramática” – fez-se sentir em Itália mas é, mais uma vez, de ascendência hoffmaniana e difunde-se essencialmente por via francesa, como explica Katharine Ellis.⁴⁰

Apesar de conhecer a *praxis* auditiva italiana, o que o leva a afirmar que “não é ao drama que se vai dar atenção”, sente-se atraído pelo “caracter verdadeiramente dramatico da [...] musica, sempre acomodada ás pessoas, e ás situações; brilhante ou severa, melancolica ou jocosa, mas sempre conforme á letra”⁴¹ e, ainda mais, por detalhes da composição, na atenção que dá à Abertura, ao realçar o génio imitativo de Mozart na *Introduzione*, ao final do 1º acto, e à instrumentação do sexteto do 2º acto (pretexto para voltar a falar de Meyerbeer e da forma como *Robert* é inspirado em Mozart). A propósito deste último número:

o Auctor se faz admirar nos cheios sem recorrer ao expediente dos compositores modernos, que não sabem produzir effeito sem empregarem nos fortes notas agudissimas continuadas, desagradaveis em todos os instrumentos, mas especialmente nas rabecas, em razão da difficuldade de obter alli affinação segura em todos os rabequistas. Todos os Mestres modernos têm furtado mais ou menos a Mozart; mas em particular algumas modulações deste Sexteto serviram, não pouco a Mayerbeer para compor o seu terceto final do Roberto.⁴²

Escrita por alguém que ao contrário do articulista do *Diario do governo* se diz desconhecedor das realidades artísticas, a única recensão publicada na imprensa após a estreia é, em termos conceptuais, claramente baseada neste primeiro texto, embora abandonando as referências francesas. É aliás sintomático que, no momento em que é

³⁹ *O director*, 19 de Janeiro de 1839.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 245.

⁴¹ *Diario do governo*, 5 de Janeiro de 1839.

⁴² *Ibid.*

capaz de aproximar *Don Giovanni* de uma visão romântica, este autor o faça através da cenografia, comparando a cena do cemitério à do claustro, no 3º acto de *Robert*. Apesar de Charles Dembowsky ter referido a reacção desorientada do público nas primeiras récitas de óperas de Meyerbeer,⁴³ a cenografia desta mesma cena foi muito elogiada,⁴⁴ mostrando como as componentes musical e visual eram apreciadas separadamente. Na referência entusiástica ao cenário do cemitério em *Don Giovanni* nota-se a emergência de um estereótipo do *locus horrendus* romântico (que se caracteriza pelo ambiente nocturno ao ar livre, a existência de túmulos e ruínas à luz da Lua), mas é difícil saber se o “argenteo reverbero [que] illumina[va] os monumentos, os tumulos, e as columnadas, cuja sombra se desenha nas paredes do edifício”⁴⁵ em *Robert* e o “reflexo da lua sobre as águas” em *Don Giovanni*, eram simplesmente obtidos através de um efeito pictórico ou se havia de facto um sistema de iluminação. Quanto aos outros elementos referidos, como o “peristyle mourisco”, a sua inclusão parece consentânea com a ambientação da ópera em Sevilha e pode ser lida como um elemento de certa modernidade – já que é precisamente nesses anos que desponta em Lisboa o gosto pela *couleur locale* e pelos *décor gothiques*, de que o estilo neo-árabe será uma variante.⁴⁶

Na apreciação do libreto e dos cantores, destaca-se o elogio a Luigi Magiorotti no papel de Leporello, através do qual o crítico deixa transparecer o seu interesse pelo lado *giocoso* da ópera:

serviu D. João [...] sustentando a bem merecida reputação que ganhou no desempenho do Barbeiro de Sevilha, e em Clara de Rusemberg [*sic*]. Leporello galhofeiro e poltrão, lastimando a perda de seu amo, e concorrendo para as suas devassidões – sujeitos a quiproquós que tinham de ser funestos sustenta sempre com igualdade o seu carácter – e excede-se sobre tudo quando mostra a D. Elvira o interminável catalogo das boas fortunas de D. João, e quando se vê constrangido a convidar para cear a mormorea estatua do infeliz commendador.⁴⁷

⁴³ Cf. *Deux ans en Espagne et en Portugal*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1841, pp. 184-185.

⁴⁴ Cf. *O constitucional*, 4 de Setembro de 1838, *O nacional*, 6 de Setembro de 1838 e *O director*, 11 de Setembro de 1838.

⁴⁵ *O nacional*, 6 de Setembro de 1838.

⁴⁶ Cf. José Augusto FRANÇA, *A arte em Portugal no século XIX*, 1, Venda Nova, Bertrand Editora, 1990, pp. 297 e ss..

⁴⁷ *O nacional*, 10 de Janeiro de 1839. Já o autor do texto do *Diário do governo* tinha referido a adequação de Maggiorotti ao papel cómico de Leporello, mencionando as suas

A distribuição dos papéis na produção lisboeta denota alguma proximidade com a tradição performativa italiana da obra que, desde 1811, marginalizava Donna Elvira e, deste modo, centrava a acção num único triângulo amoroso: Don Giovanni – Donna Anna – Don Ottavio.⁴⁸ Sente-se também a definição de uma hierarquia: primeiro os personagens sérios, depois o personagem *buffo* e, finalmente, o par de camponeses no que parece ser ainda uma reminiscência da tradição cômica setecentista. Alterações parecidas podem ser encontradas na versão francesa criada por Castil-Blaze, mas, neste caso, a diferença é mais de ordem filosófica e reside na redefinição dos perfis de Don Giovanni e Donna Anna, os quais se transformam no ideal do herói e da heroína românticos. Por influência de Hoffmann, Donna Anna identifica-se com a própria música, a mais abstracta das artes, e a única que permitia ao artista romântico penetrar os segredos do inefável.⁴⁹

Todavia, em Lisboa, apesar de à partida Santina Ferlotti ser a figura mais destacada da companhia (como consequência da sua idade e carreira), percebe-se através da imprensa periódica que, no final de 1838 e princípio de 1839, era Claudia, sua irmã, quem se distinguia no S. Carlos, depois do assinalável sucesso obtido em *Lucia di Lammermoor* e *Chiara di Rosemberg*.⁵⁰ Não admira por isso que lhe tenha sido distribuído o papel de Donna Anna, aquele que naturalmente se destinava à *prima donna*, ficando a irmã com o de Zerlina, mais adequado à sua voz de *mezzo-soprano* e menos exigente.⁵¹ Acresce ainda que, de todos os intervenientes nesta produção, apenas alguns cantores, que não os principais, poderiam estar familiarizados com a ópera: Francesco Regoli já interpretara Don Ottavio em Turim em 1828, e Carolina Paganini, que desempenhou o papel de Donna Elvira, era

intervenções em Figaro em *Il barbiere* de Rossini e Michelotto em *Chiara di Rosemberg* de Luigi Ricci. Tinha cantado estes dois papéis em 1834 e é possível que os tenha repetido nos finais de Outubro de 1838 pois as duas óperas voltaram a ser repostas nessa temporada no S. Carlos.

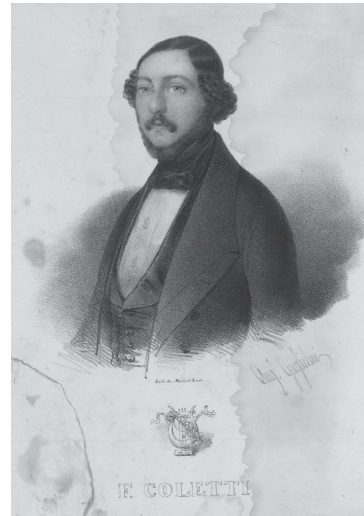
⁴⁸ Cf. P. PETROBELLI, *op. cit.*, pp. 34-35.

⁴⁹ Cf. RÖDER, *op. cit.*, p. 131 e ss.. Na leitura de ELDRIDGE é através da música que D. Anna se torna a verdadeira *partenaire* de D. Giovanni (*op. cit.*, p. 38).

⁵⁰ Cf. *O director*, 18 e 25 de Janeiro de 1839.

⁵¹ Ao que parece esta cantora encontrava-se doente, tendo aliás cantado pouco nos meses que se seguiram. Só voltou a aparecer em cena na *Norma* a 28 de Abril de 1839 (cf. Luísa CYMBRON, *A ópera em Portugal (1834-1854): o sistema produtivo e o repertório nos teatros de S. Carlos e de S. João*, Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998, p. 346).

casada com o tenor Giovanni Paganini, que havia integrado o elenco da produção de Veneza em 1833. Dos outros, Coletti – que viria a ser um importante barítono verdiano – era, em 1839, relativamente jovem e não sabemos se tinha tido a oportunidade de cantar alguma ópera de Mozart. O crítico do jornal *O nacional*⁵² felicita-o “por se haver conduzido tão habilmente em um papel de um género ao qual não estava habituado”, mostrando claramente que era a primeira vez que o interpretava. De resto, esta inexperiência dos intérpretes reflecte totalmente o panorama das interpretações mozartianas nos teatros italianos, pois os grandes nomes que cantaram *Don Giovanni* na década de trinta nunca o fizeram em Itália mas sim em Paris. Este facto é indicativo de como, apesar da introdução de um conjunto de alterações que aproximavam a ópera do gosto romântico, a resistência italiana a Mozart, visto como um compositor demasiadamente complexo, levou a que a ópera nunca se tenha conseguido impor.



Figs. 2 e 3 – Santina Ferlotti e Filippo Coletti, primeiros intérpretes dos papéis de Zerlina e Don Giovanni em Lisboa.

⁵² *O nacional*, 10 de Janeiro de 1839.



Fig. 4 – Francesco Regoli, primeiro intérprete do papel de Don Ottavio em Lisboa.

Respondendo embora a modelos estéticos e contingências produtivas diferentes, a ópera foi cantada, tanto em Itália como na Opéra de Paris, com um número considerável de cortes e adaptações. Pierluigi Petrobelli foi o primeiro a considerar a existência de uma “tradição executiva”⁵³ característica do espaço cultural italiano, tal como, depois, Katharine Ellis o fez em relação ao caso francês, estudando o processo através do qual Véron, Castil-Blaze e a sua equipa propuseram uma releitura francófona e romântica tanto do mito do “burlador de Sevilla” como da obra de Mozart.⁵⁴ No caso da estreia de Lisboa, embora não se possa saber com exactidão se a interpretação obedeceu fielmente ao que foi impresso no libreto bilingue com data de 1838, o texto apresenta-se praticamente completo e com um alto grau de fidelidade à partitura de orquestra que contém a versão de Praga, aquela que normalmente serviu de base às representações da ópera nos teatros europeus do século XIX. Aparentemente foram excluídas somente as árias de Masetto “Ho capito” e de Don Ottavio “Dalla sua pace” no 1º acto – além de uma parte substancial do final do 2º acto (II, 16).⁵⁵

⁵³ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁴ *Op. cit.*.

⁵⁵ As partes de orquestra da colecção do Conde de Farrobo, as únicas que possuem evidência de terem sido usadas em 1839, são também fiéis à versão de Praga (cf. *P-Ln*, Fundo do Conservatório).

Porém, um exemplar do libreto oriundo da colecção do Conservatório regista indicações que podem levar a pensar que as duas árias de D. Elvira no 1º acto foram cortadas.⁵⁶ Também o recitativo *accompagnato* que antecede a ária de D. Anna, durante o qual esta narra a cena da violação, não está completo neste libreto:

DONNA ANNA	DONNA ANNA
Don Ottavio son morta.	Era già alquanto
DON OTTAVIO	avanzata la notte,
Cos'è stato?	quando nelle mie stanze, ove soletta
DONNA ANNA	mi trovai per sventura, entrar io vidi,
Per pietà soccorremi!	in un mantello avvolto,
DON OTTAVIO	un uom che al primo istante
Mio bem coraggio!	avea preso per voi.
DONNA ANNA	Lo riconobbi poi.
Oh Dei!	Nò, non m'ingano, oh Dio!
Quegli è il carnefice del padre mio.	DON OTTAVIO
Che dite!	<i>(con affanno):</i>
Non dubitare [...] Avvenimento!	Stelle! Seguite!
	DONNA ANNA
	Tacito.... ⁵⁷

Não é possível determinar exactamente a origem deste corte nem tão pouco perceber as intenções que lhe estão subjacentes, pois a descrição da tentativa de violação que se segue permanece intacta, tanto no texto original italiano como na tradução portuguesa em prosa. Esta ausência de censura é confirmada pelo facto de certas expressões, que nos estados italianos eram consideradas ofensivas e por isso cortadas, terem sido mantidas na versão portuguesa: por exemplo, tanto “sforzar la figlia ed amazzar il padre” como “Viva la libertà” não sofreram qualquer alteração.⁵⁸ Há ainda que considerar que os poucos dados que conhecemos

⁵⁶ *P-Ln*, C.N. 66 P., *D. João Tenorio. Drama em dous actos*, op. cit., “Ah! Chi mi dici mai”, p. 18 e “Ah! Fuggi il traditore”, p. 38.

⁵⁷ *D. João Tenorio. Drama em dous actos*, op. cit., pp. 44-47, tanto na versão italiana como na portuguesa.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 8 e 63.

sobre a censura nas décadas de trinta e quarenta mostram que, ao contrário do que acontecia em Itália, esta não interferia praticamente com os libretos, preocupando-se muito mais com tudo o que ia à cena nos teatros declamados. A língua estrangeira, a aceitação de um modelo de escuta centrado na música (como referia o articulista do *Diario do governo*), o reduzido número de teatros líricos do país e o tipo de público que os frequentava levavam os censores a considerar menos importante a intervenção nesse género.

Uma das mais significativas alterações sofridas por *Don Giovanni* no século XIX era o final do 2º acto, o qual, nos teatros italianos, franceses e depois genericamente por toda a Europa, terminava normalmente com o desaparecimento do protagonista principal, engolido pelas chamas, excluindo toda a secção de carácter moralizante que se inicia com a chegada das outras personagens. Porém, o libreto para a estreia no S. Carlos inclui além disso um novo conjunto de três versos, atribuídos a um coro de diabos e fúrias.⁵⁹ Apesar da óbvia má qualidade da poesia, em contraste com o texto de Da Ponte, não é difícil perceber que, quer pela métrica quer pela rima, estes versos foram escritos para serem adaptados ao *Presto* que termina o *Finale* e cantados por todos os protagonistas:⁶⁰

S'apre l'Inferno e D. Gio. è rapito dai Diavoli

Varia il reo dell'infernal
Ampio baratro le porte
Ivi avrà pena imortal.

Questo è il fin di chi fa mal;
E de' perfidi la morte
Alla vita è sempre ugal.

Tal modificação constitui uma nova variante de adaptação do *Finale*, mantendo uma nota moralista, mas que devia significar problemas acrescidos em termos de execução, tanto para o coro como para a orquestra, dada a dificuldade de escrita do *fugato* que a compõe. Os cantores, ao contrário do que Mozart imaginou, já não estavam em palco.⁶¹

⁵⁹ RUSHTON refere que em quase todos os teatros, no século XIX, os diabos invadiam o palco depois de Don Giovanni ter sido engolido pelas chamas mas não explica se cantavam ou não (*op. cit.*, p. 73). Por seu lado, o crítico de *O nacional* faz referência ao à “scena do inferno que achamos um pouco mal arranjada” (10 de Janeiro de 1839).

⁶⁰ Confirma-se através da parte de Violino 1º da colecção do Conde de Farrobo, que o *Allegro* está cortado mas o *Presto* mantém-se. Há uma indicação manuscrita, provavelmente mais tardia, que indica o fim da ópera, no momento em que Don Giovanni é engolido pelas chamas (cf. *P-Ln*, Fundo do Conservatório).

⁶¹ Cf. *P-Ln*, Fundo do Teatro de S. Carlos, partes de Leporello e Masetto.

Ao invés do que era habitual na crítica musical portuguesa dos anos trinta, no artigo publicado no *Diário do governo* a orquestra não só não foi esquecida como o articulista decide mesmo dar directamente conselhos a Angelo Frondoni, o *maestro* encarregue da produção, recomendando-lhe que tivesse o “especial cuidado de fazer desta vez respeitar pela orchestra todas as gradações de forte e piano, de que depende grandemente o effeito de toda a musica, mas particularmente desta”.⁶² Considerando as ligações profissionais de Frondoni ao meio teatral milanês,⁶³ podemos assumir que *Don Giovanni* lhe foi confiado por ser uma partitura que já conhecia, pois como é sabido esta ópera teve uma presença relativamente frequente na capital da Lombardia.⁶⁴ Infelizmente, escasseiam dados que nos permitam perceber o modo como ele a terá ensaiado, já que as anotações datadas que se encontram na partitura e nas partes são da segunda metade do século e na única recensão publicada depois da estreia estes aspectos foram totalmente omitidos.⁶⁵ Provavelmente ele terá sido responsável pela realização dos recitativos ao piano, como acontecia na maioria dos teatros da época, já que não há vestígios da introdução de recitativos acompanhados à semelhança da versão francesa de 1834.

Não é também possível saber se a orquestra reagiu negativamente, como previa o autor do artigo publicado no *Diário do governo*, mas o facto é que, depois de cinco representações (uma delas em benefício de Luigi Maggiorotti),⁶⁶ a ópera caiu no esquecimento, o que deixa perceber a falta de entusiasmo do público mas também, muito provavelmente, de alguns dos sectores envolvidos na produção. O esforço inicial que, como vimos, se deveu principalmente ao Conde de Farrobo mas que terá contado com o apoio de outros membros da elite lisboeta, não surtiu efeito.

Uma ópera de repertório

Don Giovanni só voltaria a ser ouvido em Lisboa cerca de trinta anos mais tarde, em Março de 1868, numa versão dividida em quatro actos,

⁶² *Diário do governo*, 5 de Janeiro de 1839.

⁶³ Ver neste mesmo volume “Entre a tradição italiana, a reforma garrettiana e as motivações políticas – os compositores de ópera na Lisboa de meados do século XIX”.

⁶⁴ Cf. P. PETROBELLI, *op. cit.*, p. 41.

⁶⁵ Cf. *O nacional*, 10 de Janeiro de 1839.

⁶⁶ *Correio de Lisboa*, 4 de Janeiro de 1839.

seguindo a prática comum nas produções italianas de meados do século,⁶⁷ e num período em que os elencos do S. Carlos integravam geralmente cantores com grandes carreiras internacionais, que vinham à capital portuguesa por períodos curtos de tempo. Mais uma vez a concorrência era grande e vinha de Paris: desta vez tratava-se da opereta *A grã-duquesa de Gerolstein* de Offenbach que se estreou nos primeiros dias de Março desse ano, no Teatro da Trindade.⁶⁸

O jornal *A chronica dos theatros* começou a preparar a subida à cena com mais de um mês de antecedência, publicando três artigos que focavam separadamente o libreto, a música e, finalmente, a execução da companhia do S. Carlos.⁶⁹ Neste conjunto de textos é visível uma forte intenção pedagógica, de introdução a uma “obra prima”, que é já parte de um cânon operático. Por seu lado, Júlio César Machado,⁷⁰ em *A revolução de Setembro*, dedica um amplo espaço à análise da personagem titular, mostrando, de forma mais clara mas apesar de tudo indirecta, um novo momento da recepção da visão hoffmaniana da obra em Lisboa. Para ele é possível distinguir duas facetas em Don Giovanni: o ímpio femeeiro e o herói em busca de um ideal. Machado usa aliás esta duplicidade para caracterizar o público do S. Carlos, identificando aquele que ocupava os camarotes até à 2ª ordem, ou seja a alta sociedade, com a visão romântica e mais filosófica (que na sua perspectiva só poderia ser compreendida por um público culto), enquanto os lugares mais baratos, até às torrinhãs, partilhavam maioritariamente a concepção do conquistador incorrigível.

Na apreciação dos cantores, Machado comenta ter pensado que apenas Pietro Mongini⁷¹ – primeiro tenor do S. Carlos nessa temporada – poderia desempenhar o papel titular, a exemplo de Mario de Candia, fornecendo-nos um elemento importante para percebermos como o modelo cultural que tinha em mente era o parisiense, mas do Théâtre

⁶⁷ Cf. P. PETROBELLI, *op. cit.*, p. 49.

⁶⁸ Cf. Ver a apresentação das duas obras, acompanhadas pelas biografias dos respectivos compositores, em *A chronica dos theatros* (cf. *ibid.*, 1 de Fevereiro a 20 de Março de 1868).

⁶⁹ *A chronica dos theatros*, 1 de Fevereiro a 14 de Março de 1868.

⁷⁰ *A revolução de Setembro*, 10 de Março de 1868.

⁷¹ Entre 1868 e 1873, Mongini apresentou-se com frequência nos teatros Drury Lane e Covent Garden cantando entre outras óperas *Don Giovanni* e *Die Zauberflöte*. Rodolfo Celletti refere-se à sua voz como tendo características baritonais (cf. *Enciclopédia dello spettacolo*, Roma, Casa Editrice Le Maschere, 1954-1968).

Italien.⁷² De resto, e apesar de ter interpretado Don Ottavio, é evidente que foi Mongini quem, no conjunto do elenco, mais brilhou, tendo, em algumas récitas, bisado a ária “Il mio tesoro” (II, 21). Machado comentava aliás que “parecia que o publico estranhava ás mulheres que preferissem D. João a D. Ottavio e que não o trocassem por este”.⁷³

A ópera foi novamente cantada na temporada seguinte, em Dezembro de 1868, muito provavelmente dada a presença na companhia das irmãs Marchisio, que desde a década de sessenta a tinham no seu repertório (Carlotta como Donna Anna, Barbara como Zerlina),⁷⁴ e voltaria a subir à cena em 1872 com um elenco que integrava três grandes cantores: Antonietta Fricci (Donna Anna), Roberto Stagno (Don Ottavio), ambos intérpretes da ópera nos teatros italianos,⁷⁵ e Antonio Cotogni que a partir dos anos sessenta se exibira regularmente no Covent Garden em papéis mozartianos e era, sem dúvida, um dos mais afamados Don Giovannis da época.⁷⁶ Estamos, portanto, no momento em que a ópera de Mozart começa a ser apresentada em Lisboa com uma certa regularidade, em consequência de ter integrado o repertório de um vasto grupo de intérpretes que a cantavam num circuito internacional que incluía Itália, Paris, e, principalmente, Londres. E aqui torna-se nítido que, se a concepção geral da ópera (para os críticos, o público e, eventualmente, alguns artistas) era de origem francesa, a influência dominante ao nível da execução era italiana mas filtrada pela *praxis* de outros teatros, nomeadamente os da capital inglesa. De qualquer modo, o interesse do público parece ter sido reduzido, tendo apenas havido duas récitas em Dezembro de 1868 e outras tantas em 1872.

⁷² A partir de 1839, Mario cantava essencialmente no Théâtre Italien e no final dos anos cinquenta dividia-se entre este e o Covent Garden, interpretando em ambos com frequência a parte de protagonista no Don Giovanni. Ainda cantou em Londres até 1868 (cf. *Enciclopedia dello spettacolo, op. cit.*). Na versão francesa de *Don Giovanni*, para a Opéra em 1834, o papel titular foi também desempenhado por um tenor, Adolphe Nourrit, mas, sintomaticamente, não é este o nome que Machado utiliza como referência.

⁷³ *A revolução de Setembro*, 10 de Março de 1868.

⁷⁴ Já em Março desse ano Júlio César Machado tinha desejado ouvi-las. O *Don Giovanni* era uma ópera com a qual as duas irmãs se exibiam muito em especial em Londres, no Her Majesty's Theatre.

⁷⁵ Stagno desempenhou o papel de Don Ottavio, em 1872, e tinha no seu repertório a ópera de Mozart embora, nessa época, o seu principal cavalo de batalha fosse o *Robert*. Fricci tinha cantado o papel de Donna Anna no Scala, em 1871 (cf. *Enciclopedia dello spettacolo, op. cit.*).

⁷⁶ Entre 1867 e 1889 cantou com grande frequência no Covent Garden vários papéis de óperas de Mozart, entre eles o de Don Giovanni (cf. *Enciclopedia dello spettacolo, op. cit.*).

Numa crítica desse último ano, Alberto de Queirós reclama a superioridade do novo cânon musical clássico⁷⁷ que Lisboa continuava ainda a desconhecer, e lamentava que “A grande opera de Mozart, onde todos os compositores tem procurado inspirações, aquella obra perfeita como idéa e como forma, era condenada sem appellação por alguns srs. caixeiros da cidade baixa”.⁷⁸ Além disso, polarizava a discussão entre os compositores italianos, com Verdi à cabeça (demonstrando a tendência típica da época para fazer deste compositor o bode expiatório de todos os males da vida musical lisboeta),⁷⁹ e os grandes nomes de Bach, Beethoven, e Mendelssohn. A visão de Hoffmann e Musset, de Don Giovanni como herói romântico em busca de um ideal, já presente no texto de Júlio César Machado, emerge desta vez como a única possível:

Todos conhecem de nome ao menos a figura legendaria de D. João Tenório [...]. Porém o que nem todos sabem talvez é que o verdadeiro D. João não é nada d’isso, é simplesmente um homem que procurava o seu ideal na mulher como D. Quixote o procurava na cavalleria errante. A comedia apoderando-se d’este typo transformou-o a sua vontade, imprimiu-lhe um cunho differente d’aquelle que na realidade elle tem, e de uma creação tão bella, e tão elevada, fez apenas uma cousa medíocre, e quasi repellente.

[Mozart] fez d’elle um sonhador, uma alma inquieta, cheia de aspirações infinitas, procurando realiza-las sem nunca o conseguir. Para bem comprehender isto é necessário separar completamente o D. João da musica do D. João do libretto que apesar de ser feito por um poeta cheio de talento [...] nem por isso deixa de ser o D. João tradicional das comedias hespanholas.⁸⁰

A música conferia à figura de Don Giovanni a sua transcendência e Queirós baseia toda a sua crítica na ideia de um D. Juan comum, o do teatro, em confronto com outro, o criado por Mozart. A filiação francesa das suas ideias fica bem patente quando refere Blaze-Bury, Berlioz e Fétis como críticos que se curvaram perante a obra. No que respeita aos cantores,

⁷⁷ Cf. William WEBER, “The history of musical canon” in *Rethinkink music*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 336-355.

⁷⁸ *A revolução de Setembro*, 19 de Março de 1872.

⁷⁹ Cf. Maria José ARTIAGA, *Continuity and change in three decades of Portuguese musical life 1870-1890*, Tese de Doutoramento, Royal Holloway, Universidade de Londres, 2006, p. 32.

⁸⁰ *Ibid.*

e apesar de elogiar abertamente a actuação de António Cotogni no papel titular, Queirós não se abstém de comentar que ele representa o D. Juan de Molière e Tirso de Molina e não o “verdadeiro” D. Juan. O quadro 1⁸¹ permite avaliar a forma como a ópera estava dividida e as alterações que sofreu no período que se inicia em 1868:

QUADRO 1

(Mantém-se a designação dos números que constam das fontes utilizadas.)

Overtura

ATTO 1º

- | | | |
|----|---|---|
| 1 | <i>Introduzione</i> “Notte e giorno faticar” | |
| 2 | <i>Recitativo accompagnato e duetto</i> “Fuggi, crudele, fuggi!” | |
| 3 | <i>Aria Elvira</i> “Ah chi mi dice mai” | |
| 4 | <i>Aria Leporello</i> “Madamina, il catalogo è questo” | |
| 5 | <i>Coro</i> “Giovinette che fate all’amore” | Em 1872, 1875 e 1880 o <i>ritornello</i> instrumental com que este número abre (c. 1-17) repetia-se depois do recitativo da cena VIII. |
| 6 | <i>Aria de Masetto</i> “Ho capito, signor si” | Normalmente cortada. Reintroduzida em 1885. |
| 7 | <i>Duetto</i> “Là ci darem la mano” | |
| 8 | <i>Aria Elvira</i> “Ah fuggi il traditor” | Cortada habitualmente. Em Dezembro 1868, 1872 e 75 esta ária fazia-se como nº 4 ½, ou seja, depois da ária de Leporello, “Madamina, il catalogo è questo”, e do recitativo de D. Elvira “In questa forma dunque...” ⁸² |
| 9 | <i>Quartetto</i> “Non ti fidar, o misera” | |
| 10 | <i>Recitativo accompagnato</i> “Don Ottavio, son morta!” e
<i>Aria Donna Anna</i> “Or sai chi l’onore” | Algumas partes do recitativo cortadas. |
| 11 | <i>Aria D. Giovanni</i> “Fin ch’han dal vino” | |

⁸¹ Elaborado a partir da parte de *Violino Principale* da colecção do Fundo do Teatro de S. Carlos (cf. *P-Ln*) mas recolhendo informações de todas as outras partes de cordas e da parte de *Flauto 2* da colecção do Conde de Farrobo (cf. *P-Ln*, Fundo do Conservatório).

⁸² Confirmado pela parte de *Fagotto 1º* da colecção do Conde de Farrobo (cf. *P-Ln*, Fundo do Conservatório).

- ATTO 2º
- 12 *Aria Zerlina* “Batti, batti, o
bel Masetto”
- 13 *Finale Primo* “Presto, presto, pria
ch’ei venga”
- ATTO 3º
- 14 *Duetto* “Eh via buffone”
- 15 *Terzetto* “Ah taci, ingiusto core”
- 16 *Canzonetta D. Giovanni* “Deh
viene alla finestra”
- 17 *Aria D. Giovanni* “Metà di vuoi Cortada em 1868, 1872, 1880 e
qua vadano” 1885.
- 18 *Aria Zerlina* “Vedrai, carino”
- 19 *Sestetto* “Sola sola in buio loco”
- 20 *Aria Leporello* “Ah pietà, signori miei” Cortada em 1872, 187
- 21 *Ária D. Ottavio* “Il mio tesoro” Em Dezembro de 1868 o 3º acto
acabava com esta ária.⁸³
- 22 *Duetto* “O statua gentilissima”
- 23 *Recitativo e Rondo D. Anna* Cortada 1880 e, provavelmente,
“Crudele! – Ah, no, mio bene” 1885.
- ATTO 4º
- 24 *Finale 2do* “Già la mensa è preparata” Em 1868 a ópera acabava no
momento em que D. Giovanni era
engolido pelas chamas.⁸⁴ O *Presto* foi
cortado nalgumas representações do
final do século, como 1868 e 1872.

Da análise desta estrutura pode-se concluir que a divisão em quatro actos consistia, essencialmente, na separação dos restantes números dos dois *finali*, ambos de grande complexidade e duração, e implicando mudanças de cenário. O 2º acto iniciava-se com a passagem da cena no campo para os jardins de casa de Don Giovanni e, por isso, começava com o recitativo e a ária de Zerlina “Batti, batti, o bel Masetto”. Já o 3º acto, em 1880 e 1885, terminava com a cena do cemitério e não com o recitativo e ária de Donna Anna “Non mi dir, bell’idol mio” que era eliminada.⁸⁵ Esta versão diminuía consideravelmente o peso do último acto, em especial

⁸³ Cf. *P-Ln*, Fundo do Conservatório, colecção do Conde de Farrobo, *Flauto 2*.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Esta também podia estar incluída no 4º acto, ver parte de *Viola 3*. Na parte de *Violoncelo e baixo* o 3º acto acaba com a ária de Don Ottavio mas a tinta está a indicação de que acaba depois da ária de Donna Anna (cf. *P-Ln*, Fundo do Teatro de S. Carlos).

se tivermos em conta que o *Allegro assai* e o *Presto* final “Questo è il fin di chi fa mal” também eram normalmente cortados.

A parte de 2^o Flauta da colecção Farrobo é particularmente informativa sobre as variantes que a ópera sofreu entre 1868 e 1880. No primeiro acto, são significativas as alterações introduzidas nos números compreendidos entre a primeira ária de Donna Elvira (I, 3) e o recitativo “Alfin siam liberati” que antecede o *duettino* entre Don Giovanni e Zerlina (I, 7). Do ponto de vista dramático esta secção corresponde aos momentos em que Donna Elvira entra em cena, confronta Don Giovanni com o mal que lhe causou; este, para tentar escapar, faz entrar em acção Leporello que descreve as conquistas do seu amo. Sozinha, Elvira jura vingança, no recitativo “In questa forma dunque...” e sai. Nas versões do S. Carlos entre 1868 e 1875, tornou-se hábito acabar este número de outra forma, levando Donna Elvira a cantar de novo, logo depois do recitativo. Não é, contudo, evidente se se tratava da ária “Ah fuggi il traditor...” (I, 8) ou de “Mi tradì, quell’alma ingrata” (II, 21b), que Mozart escreveu para Viena em 1788 e que, na versão francesa de 1834, era usada no primeiro acto, em substituição de I, 8.⁸⁶ De qualquer dos modos, e embora pareça bastante mais provável que a utilizada tenha sido a ária do 1^o acto, o que está em causa parece ser a tentativa de ultrapassar a fórmula setecentista recitativo-ária, criando um número mais amplo e dinâmico, e evitando a saída de cena de Elvira com um recitativo. Pode também especular-se sobre o início de um processo de inversão da lógica de acção introduzida no início do século XIX, numa tentativa de recuperar algum protagonismo desta personagem.⁸⁷ Por outro lado, o corte da segunda ária no primeiro acto, no momento em que Elvira tentava impedir Don Giovanni de seduzir Zerlina, faz com que esta cena perca uma parte considerável da sua força e, consequentemente, a perversidade do carácter do protagonista principal fique menos exposta aos olhos do público.

⁸⁶ Cf. ELLIS, *op. cit.*, p. 217. Na partitura de orquestra manuscrita em dois volumes usada pelo *concertatore* pertencente à colecção do S. Carlos, a ária vienense está inserida neste momento mas dobrada e cortada, logo com indicação de não ter sido usada (cf. *P-Ln*); por seu lado, na já referida parte de 2^o flauta da colecção do Conde de Farrobo o instrumentista anotou claramente que o n^o 7 “Ah fuggi il traditor...” era inserido como n^o 4 e ½, ou seja, depois da ária de Leporello que constitui o n^o 4 e, naturalmente do recitativo de Elvira (cf. *P-Ln*).

⁸⁷ Não parece ter sido o protagonismo dos cantores que interpretaram o papel a ditar esta alteração pois, em qualquer das temporadas, tratava-se de figuras secundárias.

Outra alteração consistia em alongar o número constituído pelo coro “Giovinette che fatte all’amore” através do retomar do *ritornello* instrumental que lhe dá início, depois do recitativo “Manco male è partita”. Excluía-se no entanto a ária de Masetto “Ho capito”, no qual este mostra ter compreendido quais as verdadeiras intenções de Don Giovanni. Este corte foi comum ao longo de todo o século XIX, tanto em Itália como em França, mas a ideia da repetição dos compassos iniciais vem claramente da versão de Castil-Blaze⁸⁸ e, se bem que possa ser vista dentro da mesma lógica da inserção da segunda ária de Elvira (a da criação de números amplos, que não terminassem com um recitativo), pode também estar ligada a uma das formas de romantização encontradas pelo grupo que repensou a ópera para a Académie Royale em 1834, a inserção de motivos recorrentes.

As partes de cordas, mostram ainda a introdução frequente de dois cortes no 3º acto, comuns tanto nas versões italianas do início do século como na francesa: a ária “Metà di vuoi qua vadano” de Don Giovanni (o qual fazendo-se passar por Leporello tenta ludibriar Masetto e os seus companheiros) e a de Leporello “Ah pietà signori miei”, depois do sextetto, quando, descoberto o mal entendido, este pede que não o castiguem.⁸⁹ Toda a cena cómica do *travestimento* é reduzida; Don Giovanni, que no libreto original aparecia como um claro impostor, não canta, apenas recita, originando assim uma menor atenção do público sobre este momento da sua conduta dramática. Quanto a Leporello, o corte da sua ária possibilita a eliminação do número em que a personagem mostra o seu lado mais medroso, uma das características mais plebeias de acordo com os códigos de comportamento setecentistas.

No conjunto das apresentações da ópera entre 1868 e 1872 a orquestra foi ensaiada por Guilherme Cossoul, que era *concertatore* no S. Carlos desde 1858 e havia anteriormente ocupado o lugar de primeiro violoncelo.⁹⁰ Apesar de ter estado em contacto com os modelos italianos desde a sua juventude, Cossoul era filho de um casal de franceses, ele violinista, ela harpista, que haviam ambos estudado no Conservatório de

⁸⁸ Cf. ELLIS, *op. cit.*, p. 217. Embora neste caso, além de uma pequena secção instrumental, o coro voltasse a repetir os últimos compassos do número com o texto “che piacer, che piacer che sarà”.

⁸⁹ RUSHTON considera que estas são as árias em que há acção (*op. cit.*, p. 54).

⁹⁰ Ver neste mesmo volume “As orquestras dos teatros de ópera em Lisboa e no Porto durante o século XIX”.

Paris.⁹¹ Em 1853-54 ele próprio tinha vivido na capital francesa, onde supostamente tocou na orquestra da Opéra. Em Lisboa, uma das suas grandes preocupações foi promover o repertório instrumental, em particular a dos clássicos vienenses, e entre 1860 e 1862 organizou três séries de Concertos Populares nos quais participaram muitos dos membros da orquestra do S. Carlos.

Várias fontes da época aludem ao seu trabalho com a orquestra do teatro como sendo extremamente detalhado e paciente. No caso de *Don Giovanni*, que em 1868 aparecia quase como uma estreia, e que correspondia a um modelo operático que Cossoul admirava e a uma ópera que provavelmente conhecia,⁹² as notícias disponíveis levam-nos a pensar que o seu empenho foi também considerável: de acordo com uma nota na parte de 2ª flauta realizou onze ensaios,⁹³ e a recensão publicada em *A revolução de Setembro* após a primeira récita diz que além do fiasco geral apenas o trabalho da orquestra era digno de nota.⁹⁴ Uns dias mais tarde o mesmo jornal registava:

A orchestra dirigida pelo maestro Cossoul com aquella habilidade que lhe reconhecemos todos, é digna dos maiores encomios. O modo porque é tocada a ouverture e toda a trabalhosissima parte que lhe cabe na opera [...] acredita muito os professores da orchestra e dá a medida do que póde como regente o sr. Cossoul.⁹⁵

Apesar da lista dos ensaios feita pelo 2º flauta mostrar que entre 1868 e 1885 a orquestra se estava a familiarizar com a ópera, pois o número de ensaios vai diminuindo, a quantidade de récitas, com excepção da produção de 1880-81, não aumenta (ver quadro 2).

⁹¹ O seu pai, Jean Louis Olivier Cossoul, tinha sido aluno de Kreutzer e ocupou durante muitos anos um lugar de violinista na orquestra do S. Carlos, integrando-a ainda na temporada em que *Don Giovanni* foi estreado (cf. Ernesto VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portugueses: historia e bibliographia da musica em Portugal*, vol. 1, p. 311).

⁹² Cf. Pauline GIRARD, 'Don Giovanni au Théâtre Italien' in *Don Juan* [catálogo da exposição], *op. cit.*, p. 195.

⁹³ *P-Ln*, Fundo do Conservatório, colecção do Conde de Farrobo, *Flauto 2*.

⁹⁴ *A revolução de Setembro*, 5 de Março de 1868.

⁹⁵ *Ibid.*, 17 de Março de 1868.

QUADRO 2

Temporadas	Ensaios	Récitas
1867-68	11	5
1868-69	7	2
1871-72	7	2
1874-75	6	3
1880-81	4	11
1885-86	5	4

A parte de 2^a *Trompa* da colecção Farrobo diz que, em 1880, a ópera foi levada à cena em Abril, em benefício de Francesco Pandolfini. No entanto, o número de récitas sem precedentes que a ópera atingiu nessa temporada deve-se, mais provavelmente, à participação de Erminia Borghi-Mamo, uma cantora cujo sucesso em Lisboa está bem patente em todos os meios de comunicação da época. A revista *Occidente* referia o seu vasto repertório e mencionava a sua interpretação de Zerlina, destacando a “a simplicidade, a paysanerie, a coquetterie nativa, a graça curiosa e desafectada...”, para depois comentar o seu desempenho no papel de Donna Anna, que cantou nessa temporada no S. Carlos:



Fig. 5 – Erminia Borghi-Mamo por Rafael Bordalo Pinheiro in *O António Maria*.

“Aqui a paixão é filial, intensa mas contida, dolorosa mas grave. Herminia Borghi-Mamo, com a completa posse do valor do seu personagem, realiza [...] o dramático clássico por forma a que é ela [...] um dos mais belos trabalhos da sua galeria imensa...”⁹⁶



Fig. 6 – Aspectos do benefício de Francesco Pandolfini, segundo Rafael Bordalo Pinheiro in *O António Maria*: a *Serenata* do início do 2º acto e o *Duetto* “La ci darem la mano”.

Estando já longe da época em que para cada nova apresentação se imprimiam libretos, é lícito considerar que, para o público em geral, a percepção do texto em italiano seria difícil, o que, de certo modo, induzia a uma leitura da ópera em “números”, pois os recitativos eram vistos como algo de inútil durante os quais os espectadores tinham dificuldade em manter presa a sua atenção. Em todo o caso, e ao contrário do que parece ter acontecido em 1839, o conteúdo dos recitativos, principalmente aqueles que eram acompanhados pela orquestra, foi alvo da atenção de quem ensaiava a ópera. Partindo de algumas das partes das cordas⁹⁷ e do *concertatore* é possível confirmar a existência de cortes, principalmente na produção de 1885-86.

⁹⁶ 21 de Março de 1881. O impacto de Borghi-Mamo em Lisboa foi estudado por Luís SANTOS (“The caricatured *prima donna*: Erminia Borghi-Mamo, Rafael Bordalo Pinheiro, and the representation of lyrical authority”, comunicação apresentada no congresso *The diva — An interdisciplinary conference*, Liverpool Hope University, 5 a 7 de Julho de 2011).

⁹⁷ Em especial a de *Violoncello e Basso* da colecção do Fundo do Teatro de S. Carlos (cf. *P-Ln*).

Interessante é que a análise desses cortes corresponde com frequência a momentos de sedução, que poderiam ser vistos como chocantes para a mentalidade da época.⁹⁸ Destes, sem dúvida, o mais óbvio é a cena XIII do 1º acto, durante a qual D. Anna relata a D. Ottavio a tentativa de violação que está na origem de todo o drama. E embora sem a excluir completamente, o momento mais íntimo, aquele em que D. Anna confessa ter-se sentido quase vencida, e o consequente respiro de alívio de D. Ottavio foram cortados:

DONNA ANNA

Era già alquanto

avanzata la notte,

quando nelle mie stanze, ove soletta

mi trovai per sventura, entrar io vidi

in un mantello avvolto,

un uom che al primo istante

avea preso per voi.

Ma riconobbi poi

che un inganno era il mio.

~~DON OTTAVIO~~

~~Perfido!... ahimè?~~

~~DONNA ANNA~~

~~Alfine il duol, l'orrore~~

~~dell'infame attentato~~

~~accrebbe sì la lena mia, che a forza~~

~~di svincolarmi, torcermi e piegarmi,~~

~~da lui mi sciolsi!~~

~~D. OTTAVIO:~~

~~Ohimè! Respiro!~~

DON OTTAVIO

(con affanno):

Stelle! Seguite!

~~DONNA ANNA~~

~~Allora~~

~~rinforzo i stridi miei, chiamo soccorso;~~

~~fugge il fellon; arditamente il seguo~~

~~fin nella strada per fermarlo, e sono~~

~~assalitrice d'assaliti: il padre~~

~~v'accorre, vuol conoscerlo e l'indegno~~

~~che del povero vecchio era più forte,~~

~~compie il misfatto suo col dargli morte!~~

DONNA ANNA

Tacito a me s'appressa

e mi vuole abbracciar; sciogliermi cerco,

ei più mi stringe; io grido;

non viene alcun: con una mano ~~cercava~~

~~d'impedire la voce,~~

~~e coll'altra m'afferra~~

~~stretta così, che già mi credo vinta.~~

Entre os instrumentistas da orquestra, se alguns deles (os que haviam acompanhado Cossoul nos Concertos Populares) conheciam a música de Mozart⁹⁹ e tinham empatia com o novo cânon clássico do qual

⁹⁸ Estes cortes podem ser reflexo da condenação da lascívia, normalmente associada à tradição romântica italiana, comum entre a "geração de 70" e largamente explicitada por Eça de Queirós (cf. ARTIAGA, *op. cit.*, pp. 43 e ss.).

⁹⁹ Como José Pedro Augusto Rio de Carvalho, Caetano Maria Caggiani, José Augusto Sérgio da Silva, António José Croner, Augusto Neuparth, etc..

a ópera é vista como uma parte, outros deixaram registo da sua estranheza. Uns comentários encontrados na parte de primeiro trompa da colecção Farrobo dizem:

Receita para quem tiver esquentamentos. Manda: 20 ensaios bem secantes – 30 recitas n'um mez. Mistura e manda.

Não padece duvida que os ensaios desta sempre maçadora opera são maçadores, ate mais não. Pois os recitativos!!!¹⁰⁰

Este desabafo íntimo de um instrumentista da orquestra parece ser partilhado pelo público – já que Queirós refere que em 1872 se ouvia entre este críticas aos ‘muitos recitativos [da ópera]’ –¹⁰¹ e mesmo no seio dos que tinham acesso às colunas dos jornais. Em 1868, Júlio César Machado explicava: “A musica tem trechos formosíssimos, trechos admiraveis; ás vezes reconhece-lhe [sic] muito a data e os recitativos tornam-se enfadonhos, mas, dalli a nada, vem scintilante e fresco o sopro do génio reverdecer todo”.¹⁰²

Por aqui se observa como os hábitos de escuta dos músicos eram semelhantes aos de muitos espectadores. Pode-se argumentar que, para uma parte do público, aquela que se identificava com a visão romântica de *Don Giovanni*, o riquíssimo texto de Da Ponte, carregado de malícia e sentido de humor, suscitava pouco interesse. Outros culpavam o recitativo *secco*. Esta última atitude pode ser atribuída à deficiente cultura musical de alguns músicos de orquestra, da qual as partes de trombone da colecção do S. Carlos são um testemunho eloquente: foram reescritas em clave de fá, geralmente utilizada na escrita para banda mas não na de orquestra, e no *Finale II* arranjadas de modo a simplificar a tarefa ao 2º e 3º trombones, deixando apenas o 1º tocar o que Mozart lhe destinara.¹⁰³

¹⁰⁰ *P-Ln*, Fundo do Conservatório, *Don Giovanni*, colecção do Conde de Farrobo, Corno 1.

¹⁰¹ 19 de Março de 1872.

¹⁰² *A revolução de Setembro*, 10 de Março de 1868. Um comentário praticamente idêntico foi publicado pelo jornal *Omnibus* de Nápoles, a 6 de Junho de 1871 (cit. in CORSI, *op. cit.*, pp. 23-24).

¹⁰³ Cf. VIEIRA, *Diccionario musical [...] ornado com gravuras e exemplos de musica*, Lisboa, P. G. Pacini, 1899, p. 510.

LUÍSA CYMBRON

19

Tbn.

Tbn.

Tbn.

26

Tbn.

Tbn.

Tbn.

33

Tbn.

Tbn.

Tbn.

Exemplo 1

19 Solo

This musical system contains measures 19 through 25. It features four staves: Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, and Ophicleide. The key signature has one flat (B-flat). Trombone 1 has a 'Solo' marking above measure 23. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and naturals).

26 Solo

This musical system contains measures 26 through 32. It features the same four staves as the previous system. Trombone 1 has a 'Solo' marking above measure 26. The notation continues with various note values, rests, and accidentals.

33

This musical system contains measures 33 through 39. It features the same four staves. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with a slur under the Ophicleide staff in measure 38.

Exemplo 2

As partes acima mencionadas mostram ainda outras alterações significativas ao nível da orquestração. Por exemplo, o grupo dos três trombones é reforçado pelo fíge, ou mais tarde pela tuba,¹⁰⁴ que tinha a função de dobrar o terceiro trombone, acentuando o carácter escuro e áspero da sonoridade deste grupo de metais. Além disso, todos eles tocavam na Abertura, no coro “GiovINETTE che fate all’amore”, e nos dois finais, num contra-senso dramaturgico que nada tem a ver com a intenção original de Mozart.

Esta ideia de reorquestrar certas passagens da ópera, utilizando em especial os trombones, não foi contudo uma invenção lisboeta; ela tinha sido comum nos teatros italianos, como Nápoles,¹⁰⁵ e fora também uma das formas encontradas por Castil-Blaze para modernizar a ópera, conferindo-lhe uma sonoridade mais romântica. O seu projecto era no entanto muito mais amplo e contemplava, entre outros aspectos, a eliminação do recitativo *secco* em favor do *accompagnato*. Porém, é possível identificar a coincidência entre a maioria das secções em que os trombones passam a tocar nas partes de Lisboa com as da versão francesa e napolitana.¹⁰⁶ Mas o uso desses instrumentos no efectivo orquestral que acompanha o coro “GiovINETTE che fate all’amore”, adoptado em Lisboa, está mais próximo da tradição italiana, nomeadamente da *praxis* orquestral napolitana, por mais que nos pareça inteiramente fora de contexto, atendendo a que o ambiente campestre e as alusões aos prazeres do amor são aparentemente incompatíveis com o som grave e rouco dos trombones e significa a perda dos códigos retóricos do século XVIII, nos quais o trombone está claramente associado à evocação da morte e do sobrenatural. Alguns maestros do final do século, contudo, parecem ter estado conscientes deste facto, optando por ter apenas o primeiro trombone a tocar neste número.¹⁰⁷ Nesta perspectiva da introdução de uma sonoridade romântica e homogénea se pode considerar a substituição da mandolina (ou bandolim) na serenata do 2º acto, o único instrumento que trazia ainda uma sonoridade popular, por uma harpa.

¹⁰⁴ Cf. *P-Ln*, Fundo do Teatro de S. Carlos, *Sax basso*.

¹⁰⁵ CORSI, *op. cit.*, p. 29 e ss..

¹⁰⁶ Para além destas secções, Castil-Blaze havia introduzido os trombones no recitativo “Don Ottavio son morta” e na ária seguinte de Donna Anna (“Or sai chi l’onore”), o que se justificava pelo evidente dramatismo destes números, principalmente o do recitativo (cf. ELLIS, *op. cit.*, pp. 242).

¹⁰⁷ Cf. *P-Ln*, Fundo do Teatro de S. Carlos, 2º e 3º *Trombones*, 1884.

A estreia de *Don Giovanni* no Teatro de S. Carlos em 1839 determina, do ponto de vista da recepção deste compositor em Portugal, um momento histórico com dois significados diferentes: é a última da reduzida série de estreias operáticas mencionadas no início deste artigo, mas é também a primeira e única ópera de Mozart que – ao longo do século XIX e apesar das grandes intermitências – se transforma em obra de repertório. Quando comparamos a sua recepção com outras cidades europeias, nomeadamente italianas, o que é diferente em Lisboa é o início: a estreia é tardia, posterior mesmo à versão francesa de 1834, que marca a verdadeira romantização da obra, o que reforça também essa influência a qual, de resto, se enquadra bem no ambiente teatral lisboeta. Juntamente com as outras produções francesas que foram estreadas no S. Carlos durante os anos em que o conde foi empresário, o *Don Giovanni* de Farrobo parece aspirar a inaugurar um novo período. E apesar de, ao nível da produção, contar essencialmente com meios italianos, o resultado final não reproduz exactamente nem o modelo italiano nem o francês, resultando antes, tanto quanto as fontes nos permitem saber, numa aparente fidelidade à versão original de Praga. Esta situação pode, no entanto, estar relacionada com o estatuto de obra intocável, um dos primeiros grandes exemplos de ópera de repertório, tal como referia o articulista do *Diário do governo*.

Dado que, a partir de 1868, *Don Giovanni* irá ser interpretado por um conjunto de cantores de grande notabilidade, habituados a cantá-la nos palcos das maiores cidades da Europa, as várias *praxis* dramáticas e interpretativas começam também a ter um impacto efectivo, reflectindo cada vez mais o estatuto cosmopolita da obra. Ao longo deste artigo foi possível perceber a existência de diferentes tentativas para “modernizar” *Don Giovanni*, alterando a divisão da obra, a concepção de certos números ou a orquestração que tendia para uma padronização tímbrica tipicamente tardo-oitocentista (com o reforço das cordas, a introdução dos novos instrumentos da família dos metais e da harpa). Porém, algumas das características originais de *Don Giovanni*, nomeadamente o uso do recitativo *secco*, continuavam a ser impedimentos fortes para a sua aceitação nos dois lados da sala do S. Carlos. E apesar de os recitativos serem apontados como o obstáculo que levava a que esta ópera fosse apelidada de “maçadora”, fazendo-nos

pensar que, nesses momentos, os ouvintes suspendiam a sua atenção, também se sente neles a repercussão da visão romântica. É aí que se verificam as tentativas mais evidentes de alterar o carácter do protagonista principal, branqueando a sua faceta mais perversa de sedutor e até violador. Seriam os cortes introduzidos uma prática local, determinada pela concepção romântica do herói, ou apenas reflexo de convenções em uso noutros teatros europeus? Não foi possível chegar a uma conclusão mas o marcante cosmopolitismo dos elencos da segunda metade do século, e a incorporação de alterações vindas tanto da *praxis* francesa como da italiana, apontam mais para esta segunda hipótese. Todavia, o que se sente ao longo dos sessenta anos de recepção aqui estudados é a existência de um dilema entre a visão de *Don Giovanni* como obra prima, que é por essa razão parte integrante do cânon (assim entendido por parte dos intelectuais), e as suas características setecentistas que funcionam como uma força de bloqueio à sua aceitação definitiva.

**Cronologia de representações de Don Giovanni
no Teatro S. Carlos (1839-1902)**

(As personagens estão ordenadas de acordo com a hierarquia habitual no século XIX)

1839 [5 ré citas]

Claudia Ferlotti (Donna Anna), Santina Ferlotti (Zerlina), Carolina Paganini (Donna Elvira), Francesco Regoli (Don Ottavio), Filippo Coletti (Don Giovanni), Luigi Maggiorotti (Leporello), José Ramonda (Masetto), Caio Eckerlin (Commendatore), dir. Angelo Frondoni.

1867-68 [5 ré citas]

Berta Ferrucci (Donna Anna), Caterina Massini (Zerlina), Giuseppina Locatelli (Donna Elvira), Pietro Mongini (Don Ottavio), Carlo Boccolini (Don Giovanni), Benedetto Mazzetti (Leporello), Francesco Reduzzi (Masetto), J. Ordinas (Commendatore), dir. Guilherme Cossoul.

1868-69 [2 ré citas]

Carlotta Marchisio (Donna Anna), Barbara Marchisio (Zerlina), E. Corradi (Donna Elvira), Antonio Corsi (Don Ottavio), Ottavio Bartolini (Don Giovanni), A. Botero (Leporello), Francesco Reduzzi (Masetto), dir. Guilherme Cossoul.

1871-72 [2 ré citas]

Antonietta Fricci Baraldi (Donna Anna), Laura Harris (Zerlina), E. Galli (Donna Elvira), Roberto Stagno (Don Ottavio), Antonio Cotogni (Don Giovanni), Pietro Pacini (Leporello), Francesco Reduzzi (Masetto), dir. Guilherme Cossoul.

1874-75 [3 ré citas]

Maria Sass (Donna Anna), M. Léon Duval (Zerlina), C. Mongini-Secchi (Donna Elvira), Antonio Corsi (Don Ottavio), G. Villani (Don Giovanni), Pietro Pacini (Leporello), Francesco Reduzzi (Masetto), Francisco Lisboa (Commendatore), dir. Eugenio Dalmau.

1880-81 [11 ré citas]

Erminia Borghi-Mamo (Donna Anna), G. Vitali-Augusti (Zerlina), F. Torresella (Donna Elvira), Antonio Corsi (Don Ottavio), Francesco Pandolfini (Don Giovanni), R. Nannetti (Leporello), Francesco Reduzzi (Masetto), Sbordonì (Commendatore), dir. Raffael Kuon.

1885-86 [4 ré citas]

Erminia Borghi-Mamo (Donna Anna), E. Russell (Zerlina), A. Morelli (Donna Elvira), Achille De Bassini (Don Ottavio), Antonio Cotogni (Don Giovanni), A. Pinto (Leporello), G. Frigiotti (Masetto), M. Waldés (Commendatore), dir. Arturo Pontecchi.

1901-02 [3 ré citas]

Fedora Strakosch (Donna Anna), Regina Pacini (Zerlina), A Mingotti (D. Elvira), G. Anselmi (Don Ottavio), Giuseppe Kaschmann (D. Giovanni), Antonio Pini-Corsi (Leporello), F. Corradetti (Masetto), E. Ciccolini (Commendatore), dir. Luigi Mancinelli.

À descoberta das ilhas: os Açores nas rotas do virtuosismo oitocentista¹

Como capacidade inerente às qualidades de um dado músico, virtuosismo, do latim *virtus*, que significa excelência, é um fenómeno conhecido pelo menos desde o Renascimento.² Inicialmente associado à destreza vocal ou mesmo intelectual, começa a adquirir notoriedade a nível instrumental, no caso particular do violino, durante o século XVII, com o desenvolvimento da escola de *luthiers* italiana. O virtuoso do violino distinguia-se pelo seu brilhantismo técnico, e, embora muitas vezes possuísse um emprego fixo, normalmente ligado a um dos patronos tradicionais, como a igreja ou a corte, noutras exibia-se de modo itinerante. Seria necessário esperar pela segunda metade do século XVIII para ver surgir um outro tipo de virtuosismo de grande impacto no futuro, o do piano, um instrumento novo cuja escrita se desenvolve a partir dos ideais de clareza e racionalidade do Classicismo mas também, e em parte, no espírito pré-romântico – desregulado e intempestivo – de alguns movimentos estéticos como o *Sturm und Drang*. O violino acompanha essa nova vaga com Giovanni Battista Viotti e a transferência da escola violinística italiana para França, numa aproximação geográfica aos centros de onde sopravam os novos ventos românticos.³

Todos estes virtuosos, violinistas e pianistas, exibiam-se tocando obras que eles próprios haviam composto. Tratava-se de peças extremamente pessoais, concebidas em função das características técnicas de cada instrumentista, as quais, muitas vezes, implicavam uma forte componente improvisatória que o artista adaptava conforme as necessidades do momento. Estamos ainda longe da visão oitocentista do

¹ Artigo publicado originalmente em *Insulana. Órgão do Instituto Cultural de Ponta Delgada*, nº 62 (2006), pp. 107-122.

² Cf. Owen JANDER, “Virtuoso” in *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 26, Londres, MacMillan, 2001, p. 789-790.

³ Para uma compreensão da problemática do virtuosismo com os seus antecedentes até ao século XIX ver Carl DAHLHAUS, *Nineteenth-century music*, Berkeley, University of California Press, 1989, pp. 134-142. Para o virtuosismo oitocentista consultar os trabalhos de Jim SAMSON (*Virtuosity and the musical work: the Transcendental Studies of Liszt*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2003) e Dana GOOLEY (*The virtuoso Liszt*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2004).

texto como testemunho da intenção original do compositor, e por isso documento sagrado e inviolável. E como o virtuoso não existe desligado de contextos de exibição, perante um público que espera a cada momento uma superação do já visto, vários virtuosos, entre os quais Nicolò Paganini, ao deixarem registo escrito do que tocavam notavam apenas o resultado final, não a forma como podiam ser obtidos esses efeitos. Preservavam assim o seu património técnico-artístico e evitavam a concorrência. Inversamente, outros artistas, em particular os pianistas, quiseram partilhar a sua destreza técnica com o público em geral, optando por compor e publicar vastas colecções de estudos (peças destinadas a desenvolver, cada uma delas, um problema técnico concreto) que eram não só uma forma eficaz de divulgar o seu nome e as suas competências como também uma importante fonte de rendimentos.

Numa época em que a ópera encimava a pirâmide hierárquica dos géneros musicais e em que os cantores eram sem dúvida os profissionais mais bem pagos do meio musical, muito deste repertório instrumental procurava aproximar-se o mais possível da esfera operática, partindo de temas extraídos das óperas de maior sucesso. O objectivo a atingir era de certa forma duplo: associava-se o virtuosismo instrumental ao operático e com isso permitia-se-lhe um *status* idêntico; por outro lado, garantia-se uma rápida adesão do público, que encontrava algo de familiar nessas obras. O estilo em que compunham ficou conhecido como “estilo brilhante” e baseava-se numa mistura entre exibição técnica e lirismo temático, este último normalmente organizado em estruturas muito seccionadas, nas quais o ápice da demonstração de bravura se concentrava no fim.⁴

Grandes mudanças surgiram, no entanto, por volta dos anos trinta do século XIX. Paganini, que até essa data havia confinado a sua carreira aos estados da Península Itálica, exibindo-se sobretudo em ambientes teatrais ainda pouco influenciados pelo gosto romântico, parte para a sua grande *tournee* europeia. Entre os anos de 1828 e 1831, o impacto da sua musicalidade e capacidade técnica varreria a Europa Central e as Ilhas Britânicas como um furacão, colocando um novo desafio aos jovens virtuosos nascidos já em pleno século XIX (Liszt, Chopin e Schumann, entre os mais destacados). Aos seus olhos, o violinista genovês, que em

⁴ Cf. John RINK, “The profession of music” in *The Cambridge history of nineteenth-century music*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2002, p. 67.

termos estéticos era ainda largamente devedor do espírito setecentista, transformou-se na essência do músico romântico, processo para o qual não terá sido indiferente o seu estado físico, já então em avançada decadência, que forneceu a base para uma vasta panóplia de associações sobrenaturais e demoníacas.

A tarefa destes novos virtuosos, encarnada essencialmente por Liszt, foi a de transformar os ingredientes típicos do “estilo brilhante” em elementos intrínsecos da poética da obra, de acordo com a nova visão romântica. Este processo dá-se a par e passo com a afirmação da crença na genialidade do artista, a sua capacidade de criar obras únicas, que levará a uma valorização cada vez maior do texto musical e se materializará na adopção de Mozart, Haydn e Beethoven como compositores fundadores de um cânon clássico, formado por obras perfeitas. Esta ideia leva inevitavelmente a uma separação entre a figura do compositor, que passa a ser visto como um criador, e a do intérprete, que se transforma naquele que realiza as intenções do primeiro. Porém, como comenta Jim Samson, a valorização da obra enquanto texto, esquecendo o momento ou momentos da sua produção, suprime-a à sua natureza histórica a favor de uma presença mais duradoura, mas a-histórica, no seio da nossa cultura.⁵ Todavia, este processo não se dá de forma linear nem em termos geográficos, nem cronológicos. Na Europa dos anos 1840 a 1860, a par do sucesso de um grande virtuoso romântico como Liszt ou de violinistas como Ernst e Vieuxtemps, que começavam a encarnar o modelo do intérprete, muitos instrumentistas continuaram a fazer carreira com base nos pressupostos do “estilo brilhante” e outros, como por exemplo Camilo Sivori, o único aluno de Paganini, exploravam astutamente as aspirações dos públicos para os quais actuavam, alternando sucessivamente entre assumir o velho ideal do virtuoso brilhante – normalmente nos países do Sul da Europa e das Américas Central e do Sul – ou o do moderno intérprete, integrando por exemplo, no caso de Sivori, um pequeno agrupamento de câmara que em Londres se dedicava à apresentação de quartetos de corda dos três compositores da Escola de Viena.

É pois neste quadro que devemos olhar o perfil e as actividades dos concertistas que visitaram os Açores a partir da década de cinquenta do

⁵ *Op. cit.*, p. 67.

século XIX. Do primeiro deles, Agostino Robbio, os dados biográficos que conhecemos são fraccionados mas permitem uma visão geral da sua carreira. Nascido em Génova, Robbio terá deixado a Europa em 1843, em direcção ao Rio de Janeiro,⁶ devendo a partir daí ter continuado a sua digressão sul-americana até 1848.⁷ Em Dezembro de 1849 estava de regresso, apresentando-se em Lisboa,⁸ e daí seguiu para as ilhas,⁹ chegando a S. Miguel em Setembro de 1850. Depois de se exhibir nas três cidades dos Açores, Ponta Delgada, Angra e Horta, deixou o arquipélago rumo à Madeira em Janeiro de 1851.¹⁰

Nesses anos o violinista promovia os seus concertos com o epíteto de “aluno de Paganini” e não era o único a fazê-lo. Na verdade, Robbio tinha estudado com Sivori no Istituto di Musica de Genova e por isso devia achar lícito reclamar-se da herança do grande mestre.¹¹ Porém, numa era em que os meios de comunicação eram escassos, e em lugares remotos, a veracidade destes *slogans* publicitários dificilmente seria posta em causa. Mesmo quando duvidava da sua autenticidade, o público preferia não a questionar, utilizando-a como uma forma de se sentir mais próximo dessas figuras quase míticas, e através delas das grandes metrópoles que lhes serviam de palco. Numa análise global do cômputo da sua carreira, Robbio parece ter juntado a uma sólida formação de violinista dentro do modelo paganiniano um inesgotável espírito de aventura. Esse espírito, aliado a uma provável consciência da dificuldade de competir com os maiores nomes do panorama internacional, levou-o a explorar os mercados periféricos bem como as alternativas que

⁶ Na viagem passou pela Madeira, onde permaneceu cerca de um mês, tendo realizado pelo menos quatro concertos entre os meses de Julho e Agosto (cf. *O defensor*, 22 de Julho a 12 de Agosto de 1843, informações amavelmente cedidas por Rui Magno Pinto).

⁷ Já que quando Sivori se apresentou em Buenos Aires, em 1849, Robbio é citado pela imprensa como um dos violinistas que o antecederam na capital argentina (cf. Luigi INZAGHI, *Camillo Sivori. Carteggi del grande violinista e compositore allievo di Paganini*, Varese, Zecchini Editore, 2004, p. 238).

⁸ No Teatro de S. Carlos a 26 de Dezembro 1849 e 4 de Janeiro de 1850 (cf. *A revolução de Setembro*, 25 de Dezembro de 1849, e Mário MOREAU, *O teatro de S. Carlos: dois séculos de história*, vol. 2, Lisboa, Hugon, 1999, p. 403).

⁹ De Fevereiro a Maio de 1850 permaneceu no Funchal (cf. Luís de Sousa MELO e Rui CARITA (coord.), *100 anos do Teatro Municipal Baltazar Dias: 1888-1988*, Funchal, Câmara Municipal do Funchal, 1988, p. 42).

¹⁰ Além da sua passagem pelo Funchal no regresso de Ponta Delgada (Janeiro-Fevereiro de 1851), voltaria ainda à Madeira em Março de 1852 (cf. *ibid.*, *ibidem*).

¹¹ Cf. INZAGHI, *op. cit.*, p. 15. Uma carta de Achille Paganini, filho de Nicolò, datada de 1841, desmente que Robbio tenha sido aluno do pai (*ibid.*, p. 110).

algumas das grandes cidades americanas ofereciam. O seu percurso profissional nas décadas de cinquenta e sessenta ilustra bem essa opção: em 1853 tocou na Argélia, em 1854 em Cuba e 1855 em Nova Iorque.¹² Nesta cidade terá colaborado com Louis Antoine Jullien,¹³ o director de um tipo de concertos *promenade* muito popular nos anos 1840-50, nos quais se misturavam obras do novo cânon clássico com excertos de óperas, solos instrumentais, e as danças mais populares da época (quadrilhas, galopes, valsas, etc.). Em 1863 actuou em Sidney (exibindo-se quer com peças da sua autoria, quer integrado num grupo que interpretava um trio de Beethoven)¹⁴ e daí partiria para Shangai e Nagasaki, tendo sido provavelmente o primeiro virtuoso do violino a exhibir-se no Japão.¹⁵

Os testemunhos da sua passagem pelos Açores chegaram-nos sobretudo através da recolha de notícias elaboradas por Francisco Maria Supico,¹⁶ o qual – baseando-se na imprensa periódica mas também provavelmente em testemunhos presenciais – nos explica que, para evitar fazer concorrência a dois cantores espanhóis que então se exibiam em S. Miguel (a soprano Marietta Landa e o barítono Lucas Velasco)¹⁷ Robbio evitou tocar em Ponta Delgada aquando da sua chegada e realizou os

¹² Em 1853 estava em Argel (Fernand ARNAUDIÉS, *Histoire de l'opéra d'Alger; épisodes de la vie théâtrale algéroise*, 1830-1940, Alger, Ancienne imprimerie V. Heintz [1941], p. 120). Em 1854 esteve em Cuba (<http://prolibertadprensa.blogspot.com/2008/11/noticias-de-una-conquista-y-asombros-de-html>, consultado em 20 de Março de 2009). Em 1855 estava em Nova Iorque (cf. Vera Brodksy LAWRENCE, *Strong on Music: The New York music scene in the days of George Templeton Strong*, vol. 2, *Reverberations 1850-1856*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995, p. 657).

¹³ Brodksy LAWRENCE, *op. cit.*, p. 657.

¹⁴ *The Sydney morning herald*, 19 de Fevereiro de 1863.

¹⁵ Aya MIHARA, “Professional entertainers abroad and theatrical portraits in hand”, *Old photography study*, nº 3 (2009), pp. 45-54.

¹⁶ *Escavações*, vol. 1, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1995, p. 13 e ss..

¹⁷ Estes dois músicos e actores espanhóis iam a caminho do Brasil e há notícias de que tenham estado no Recife (cf. José Amaro Santos da SILVA, *A ópera no Teatro de Santa Isabel (1850-1882)*, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1991, p. 71). O seu nível musical era porém rudimentar, a julgar pelos comentários da *Revista universal lisbonense* aquando das suas exhibições em Lisboa, no Teatro D. Maria II e na Assembleia Filarmónica (cf. *Revista universal lisbonense*, 15 de Novembro, 21 de Dezembro de 1849 e 3 de Janeiro de 1850). Robbio cruzara-se com eles em Lisboa e devia por isso conhecer as suas capacidades. Em S. Miguel estrearam-se a 21 de Fevereiro de 1850 e permaneceram na cidade até Novembro seguinte, mas é difícil integrá-los na categoria de concertistas como faz Supico (*op. cit.*, vol. 1, p. 68 e ss.). A atitude de Robbio, de evitar exhibir-se em simultâneo, parece ser de facto um gesto cavalheiresco já que seria certamente mais fácil para ele encher uma sala.

seus primeiros concertos nas cidades de Angra e da Horta. Porém, o percurso de viagem seguido – S. Miguel, Terceira, Faial – parece tornar-se *standard* a partir dessa data, e está certamente relacionado com a proximidade de Ponta Delgada a Lisboa e à Madeira, bem como a existência de carreiras de barcos regulares entre esses portos, pois na década de cinquenta não há referências à chegada de concertistas aos Açores por outra via que não seja através da capital portuguesa. A definição de Lisboa como origem do percurso levanta uma primeira questão essencial para se perceber os motivos que informaram a vinda destes músicos às ilhas. Não estamos perante simples paragens no meio de uma qualquer viagem transatlântica mas de *tournées* estrategicamente planeadas. Ora como qualquer viagem desse tipo pressupunha perspectivas de sucesso, tanto artístico como financeiro, podemos deduzir que, a partir do início dos anos 1850, havia em Lisboa conhecimento da existência de um público ávido deste tipo de experiências artísticas e sociais nas três cidades dos Açores. Até que ponto é que estas *tournées* se tornaram possíveis nessa década em consequência de uma melhoria dos transportes? Quem eram os mecenas que apoiavam economicamente estes músicos? Terá António Feliciano de Castilho, que vivera em S. Miguel precisamente antes da chegada dos primeiros virtuosos, influenciado essa descoberta das ilhas?

A consulta dos jornais micalenses da década de cinquenta demonstra que, em termos de consumo musical e dentro das suas possibilidades, a ilha procurava aproximar-se dos padrões que se haviam implantado na Europa e nas Américas, nas pequenas como nas grandes cidades. Um estabelecimento comercial anunciava a venda de “uma excelente collecção de musica para piano e canto, da mais moderna e dos melhores auctores”¹⁸ e sente-se o fervilhar do associativismo que varrerá o país depois da vitória liberal.¹⁹ Só em S. Miguel, para além da Sociedade dos Amigos da Artes e das Letras que Castilho fundara em 1848,²⁰ estavam activas várias outras associações de carácter mais mundano, que promoviam saraus musicais nos quais se exibiam tanto profissionais como amadores, nomeadamente três Sociedades

¹⁸ *O correio micalense*, 2 de Novembro de 1850.

¹⁹ Cf. Francesco ESPOSITO, *La vita concertistica lisboeta dell'ottocento: 1822-1853*, Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2008 (policopiado), p. 110 e ss.

²⁰ Cf. SUPICO, *op. cit.*, vol. 1, p. 89.

Filarmónicas, a mais importante das quais em Ponta Delgada,²¹ outras duas, respectivamente em Lagoa e Ribeira Grande,²² e ainda uma associação designada por “Estímulo”.²³ Não é por isso de estranhar que em Lisboa houvesse conhecimento da existência de um público receptivo a novas experiências musicais.

Quanto ao suporte financeiro que possibilitava a vinda destes concertistas aos Açores, a situação de Ponta Delgada parece estar a meio caminho entre a velha tradição do mecenato institucional ou privado (normalmente exercido pela nobreza) e o novo tipo de mecenato colectivo que, fruto da democratização do gosto que se começa a sentir nos finais do século XVIII, se materializa no público comprador de bilhetes.²⁴ No caso de Robbio, este anuncia o seu primeiro concerto ainda sem data nem local, à espera da reacção do público, mas depois, ao despedir-se, presta homenagem ao morgado José Caetano Dias do Canto e Medeiros por este lhe ter emprestado o teatro.²⁵

Ponta Delgada foi a última das cidades açorianas nas quais o violinista italiano tocou, estreando-se no Teatro de S. Sebastião, o único que então existia e cuja denominação seguia ainda a velha tradição de designar os teatros de acordo com a paróquia em que estes se situavam. Apresentou-se em três concertos na segunda quinzena de Dezembro, o último dos quais a 28 de Dezembro de 1850,²⁶ com a participação de uma orquestra e dos amadores da Sociedade Harmónica, já que, como era habitual na época, o espectáculo era constituído pela apresentação alternada e em grupo de vários instrumentistas e cantores e ainda por uma peça teatral. Partiu para a Madeira apressadamente nos primeiros dias de Janeiro, não sem antes ter provocado alguma polémica entre as sociedades e alguns músicos locais por ter, provavelmente e na visão perspicaz de Supico, pedido a participação destes para o seu concerto e depois não a ter retribuído.²⁷

²¹ Há notícias da sua existência pelo menos desde Novembro de 1850, com a organização de serões quinzenais e festejos no dia de Santa Cecília (*O correio micalense*, 2 e 30 de Novembro de 1850).

²² *Ibid.*, 29 de Novembro de 1851.

²³ *A aurora dos Açores*, 18 de Outubro de 1854.

²⁴ Cf. Richard TARUSKIN, *The Oxford history of Western music*, vol. 3, *The nineteenth century*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 251.

²⁵ *O correio micalense*, 14 de Dezembro de 1850 e 11 de Janeiro de 1851.

²⁶ Cf. SUPICO, *op. cit.*, vol. 1, pp. 123-24.

²⁷ *Ibid.*, p. 125.

À sua chegada a Lisboa, Lopes de Mendonça classificara-o como “um artista de grande execução” mas lamentara-se da sua falta de sensibilidade, e considerara que “a sua veia artística [era] sobretudo espirituosa”.²⁸ Esta observação – feita a propósito da sua interpretação de *O Carnaval de Veneza*, op. 10 de Paganini, um conjunto de variações baseado na canção napolitana “Oh mamma, mamma cara” muito popular entre os violinistas da época – leva-nos a pensar que o estilo interpretativo de Robbio se enquadrava ainda no que o próprio Paganini praticara nos primeiros anos de oitocentos, partindo da linguagem teatral da comédia, como demonstrou Dana Gooley.²⁹ Porém, nas peças que tocou em S. Miguel, além de umas variações e uma *Grande valsa burlesca*, ambas da sua autoria, inclui-se o *Le tremolo* “grande capricho d’inteligência”, que deve ser a obra homónima do violinista belga Charles de Bériot (1802-70),³⁰ o que demonstra que abordava também o estilo da nova escola romântica, baseada já não apenas em expedientes de bravura mas também na exploração de um estilo *cantabile*. *A Revista dos Açores* dizia:

Do seu mérito artístico pouco diremos; é daquelas coisas que se sentem bem, mas que dificilmente se exprimem: a rabeca nas mãos do sr. Robbio tem uma natureza mágica, vai roubar aos demais instrumentos todas as suas harmonias – vai ao seio da criação animada tirar os seus gemidos – vai aos ecos e aos ventos, que siciam na ramagem, buscar vozes, e inspirações, que converte em poesia sublime.”³¹

Esta crítica reflecte um padrão oitocentista típico dos países meridionais: a focalização no artista e o total esquecimento das obras que executa. Aqui, o texto musical é olhado apenas como veículo de uma *performance* e o músico e o seu instrumento tornam-se actores, revestidos de uma “natureza mágica”, quase sobrenatural. A música, por seu lado, é apenas alvo de uma comparação com a natureza, como se dela brotasse directamente, sem jamais ter sido mediada pelo punho de um compositor.

²⁸ *A revolução de Setembro*, 29 de Dezembro de 1849.

²⁹ “La commedia del violino: Paganini’s comic strains”, *The musical quarterly*, nº 88-3 (Fall 2005), pp. 370-427.

³⁰ *Le Tremolo, caprice sur un thème de Beethoven*, op. 30 (*Açoreano*, 28 de Dezembro de 1850 cit. in SUPICO, *op. cit.*, vol. 1, p. 125).

³¹ *Revista dos Açores*, 1 de Janeiro de 1851 (cit. in SUPICO, *op. cit.*, vol. 1, p. 124).

Poucos meses depois da partida de Robbio, em Maio de 1851, chegava a S. Miguel um novo concertista, o violoncelista napolitano Cesare ou César Casella,³² que vinha acompanhado pela mulher Felícia, irmã do célebre pianista francês Louis Lacombe (1818-84). Casella chegara a Portugal em 1849, como primeiro violoncelo da orquestra do Teatro de S. João,³³ provavelmente na sequência de problemas políticos que dificultavam a permanência na sua cidade natal,³⁴ e a partir do Porto desenvolveu uma actividade concertística relativamente intensa, que abrangeu também Lisboa.³⁵ Em finais de 1849 havia-se cruzado com Robbio na capital portuguesa, e de acordo com Lopes de Mendonça:

O violoncelo vibrado pela sua alma apaixonada, suspira e chora, delira e entusiasma-se. Na repetição de certos motivos eleva-nos a essas regiões encantadas em que nos parece haver existido, e de que a alma se recorda com saudade instintiva. A sua Reverie sobretudo tem motivos deliciosos, e produz no coração esse estremecimento mavioso, que o vento dizem que costumava arrancar das cordas d'uma harpa eolia.³⁶

Em Janeiro de 1850 realizou vários concertos no Porto, sendo muito festejado e comparado com Óscar Pfeiffer, o pianista austríaco que também viria a S. Miguel. Em Ponta Delgada os Casella não perderam tempo, apresentando-se em público a 26 de Maio. O casal parece ter privilegiado desde o início uma integração no ambiente musical da cidade pois logo no programa do primeiro concerto é possível encontrar peças concertantes tocadas por eles com outros músicos locais, como o *Trio sobre motivos do Guillaume Tell*, um arranjo para violoncelo, flauta e piano da *Fantaisie brillante pour violon et piano*, op. 16, de Charles de Bériot e Georg Alexander Osborne, elaborado pelo proprio Casella.³⁷ Porém da leitura das críticas aos seus primeiros concertos percebe-se que,

³² Cf. SUPICO, *op. cit.*, vol. 1, p. 125 e ss..

³³ Cf. Ernesto VIEIRA, *Dicionário biográfico de músicos portugueses*, vol. 1, Lisboa, Lambertini, 1900, p. 237.

³⁴ Casella era napolitano e teve provavelmente de se exilar na sequência das revoluções de 1848. Voltou aos Açores em 1874 a caminho do Brasil (*op. cit.*, vol. 1, p. 237).

³⁵ *O periodico dos pobres no Porto*, 15 de Janeiro de 1850. Ver também João L.M.S.L. da Silva, *O diário A revolução de Setembro (1840-1857): música, poder e construção de realidade em Portugal nos meados do século XIX*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2006 (policopiado), pp. 152 e ss.

³⁶ *A revolução de Setembro*, 29 de Dezembro de 1849.

³⁷ *O correio micalense*, 7 de Junho de 1851.

além do problema da integração no meio, o seu sucesso resulta em grande parte da actuação de Felícia.³⁸ Não era a primeira vez que uma cantora pisava o palco do Teatro de S. Sebastião, mas a anterior³⁹ não possuía seguramente os modos distintos, a formação e a diversidade de talentos que permitiam a Felícia Lacombe cantar e tocar piano no mesmo concerto ou, mais tarde, aventurar-se na composição. A sua participação na festa de Santa Cecília em 1851 foi, segundo o jornal *O correio micalense*, a primeira vez que se ouviu uma voz feminina dentro de uma igreja nos Açores, com excepção, bem entendido, das que haviam optado pela vida claustral.⁴⁰

No geral, os seus programas compõem-se das habituais árias de ópera (de compositores como Rossini, Donizetti ou Verdi) ou de peças para piano, cantadas e tocadas por Felícia, bem como de obras do próprio Casella, não havendo notícia de que o violoncelista interpretasse peças de outros compositores. O jornal *O correio micalense* explicava:

Há um não sei quê de afinidade entre as cordas do violoncelo do sr. Casella, e as cordas d'alma do espectador, que o domina e o eleva a todos os pensamentos do artista. O violoncelo sente e faz sentir tudo o que o artista sente. Aquelas cordas falam todas as línguas, sabem exprimir todas as paixões.

É com justiça q' a Reverie sur un theme original [...] tem sido em toda a parte entusiasticamente aplaudida. Ele prova que o insigne artista reúne a qualidade de grande compositor.

Não há, talvez, palavras para bem definir a Reverie. Quanto a nós é um delírio feliz, depois dele um sonho cheio de felicidade, no fim a desesperação pela dissipação da ilusão. No meio de todas as transições percebe-se o sentimentalismo do maestro.⁴¹

Em especial no primeiro parágrafo e na peça escolhida para análise, são notórias neste texto, provavelmente da autoria de João da Silva Loureiro,⁴² as afinidades com a recensão de Lopes de Mendonça anteriormente citada. O processo de formação de opinião destes literatos que se dedicavam também

³⁸ *Ibid.*, 31 de Maio de 1851.

³⁹ Supico também duvida que Landa e Velasco tenham sido os primeiros *virtuosi* que se exibiram em Ponta Delgada (*op. cit.*, vol. 1, p. 68), mas não foi possível até ao momento saber se outras mulheres se exibiram anteriormente no palco do Teatro de S. Sebastião.

⁴⁰ *O correio micalense*, 30 de Novembro de 1851.

⁴¹ *Ibid.*, 31 de Maio de 1851, cit. in SUPICO, *op. cit.*, vol. 1, p. 127.

⁴² Supico identifica-o como tendo sido autor de uma crítica de *Haydée* publicada a 12 de Maio de 1852, pelo que este texto pode também ser da sua autoria (*op. cit.*, vol. 1, p. 143).

à crítica musical fazia-se com base na leitura de outros críticos. Este é um modelo de crítica assente na “subjectividade das impressões individuais emocionais”, como refere João Silva, colocando ao serviço destas algumas eventuais apreciações de ordem técnica e interpretativa:

Aquele tropel de notas que, de quando aparecem, e se some ferido magistralmente, aqueles sons aflautados, os “harmónicos”, que lhe correspondem como ecos, a expansão dos “acordes” com que retoma uma passagem [...], aquelas notas trémulas em que a imaginação parece descansar para novas fadigas, e aqueles “pizzicatos” estridentes com que faz sobressair as mais lindas canções...⁴³

O casal partiu para a Terceira por volta de 20 de Junho, mas há referência a um contrato que teria sido com eles celebrado para permanecerem em S. Miguel pelo período de um ano, o que, de facto, veio a acontecer. Desconhece-se o patrocinador desta iniciativa, mas parece evidente que ela se destinava a animar a vida musical de Ponta Delgada durante o Inverno, o que reflecte uma procura crescente deste tipo de eventos por parte do público local que estará provavelmente ligada à actividade das sociedades filarmónicas. A permanência prolongada destes músicos em Ponta Delgada possibilitava ainda aos *dilettanti* a aprendizagem do violoncelo e do piano, a um nível que era certamente desconhecido na ilha, já que uma das maiores fontes de rendimento dos virtuosos oitocentistas vinha, precisamente, do ensino privado.

Deste modo, em Outubro de 1851 os concertos começaram.⁴⁴ Nota-se contudo que o repertório dos Casella não era variado, aparecendo apenas pontualmente algumas obras diferentes, como um trio do violinista e compositor austríaco Joseph Mayseder (1789-1863) do qual, à maneira do século XIX, se tocaram andamentos separados em vários concertos. Entretanto o grupo seria reforçado pela chegada no início de Dezembro desse ano, vindo da Madeira, do violinista Nicolau Medina Ribas (1832-1900).⁴⁵ Tratava-se de um jovem com menos de vinte anos, pertencente a uma importante família de músicos espanhóis radicada no Porto,⁴⁶ que desde 1848 estudara violino em Bruxelas com Bériot.

⁴³ *Ibid.*, 31 de Maio de 1851, cit. in SUPICO, *op. cit.*, vol. 1, p. 127.

⁴⁴ Cf. *O correio micalense*, 25 de Outubro de 1851 (cit. in SUPICO, *op. cit.*, vol. 1, p. 137).

⁴⁵ Cf. SUPICO, *op. cit.*, vol. 1, p. 129.

⁴⁶ Ver neste mesmo volume “As orquestras dos teatros de ópera em Lisboa e no Porto durante o século XIX”.

Não se conhece o motivo pelo qual Ribas deixou a sua vida de estudante na capital belga, mas o contacto com os Açores foi certamente estabelecido através de Casella.⁴⁷ O seu primeiro concerto teve lugar a 15 de Dezembro, juntamente com os Casella e dois amadores, o flautista Alexandre Francisco Madureira Cirne e o barítono e pianista Guilherme Rangel de Quadros, e um mês depois o violinista portuense anuncia que começa a leccionar.⁴⁸ Dos seus programas constam obras de Bériot, de Hubert Léonard (1819-1890) e de um tal Hauman,⁴⁹ além do cavalo de batalha de todos os violinistas, o *Carnaval de Veneza* de Paganini.⁵⁰ Nos meses de Junho e Julho deslocou-se à Terceira e partiu de regresso ao Continente com os cônjuges Casella em Setembro de 1852.

Menos de um ano mais tarde, em Julho de 1853,⁵¹ chegava a S. Miguel Óscar ou Oskar Pfeiffer (1824-1906),⁵² um pianista vienense que em 1849-50 estivera em Lisboa e no Porto, onde se cruzou com o casal Casella e provavelmente também com Robbio.⁵³ O seu percurso

⁴⁷ *O correio micalense*, 20 de Dezembro de 1851.

⁴⁸ SUPICO, *op. cit.*, vol. 1, pp. 128-30.

⁴⁹ Cf. *Açoreano*, 6 de Dezembro de 1851, cit. in SUPICO, *op. cit.*, vol. 1, p. 129. Será Moritz Hauptmann (1792-1868), que foi violinista da corte de Dresden e depois professor do Conservatório de Leipzig?

⁵⁰ *Açoreano*, 14 de Fevereiro de 1852, cit. in SUPICO, *op. cit.*, vol. 1, p. 129.

⁵¹ *Ibid.*, 16 de Julho de 1853, cit. in SUPICO, *op. cit.*, vol. 2, p. 526.

⁵² Não foi possível encontrar até ao momento um artigo biográfico relativo a este pianista. Na catalogação de uma peça da sua autoria, um *Hymno guerreiro* para canto e piano dedicado ao Imperador D. Pedro II, cuja partitura se conserva na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, é confirmada a data de nascimento. Susana Salgado indica as datas 1824-1906 e identifica Pfeiffer como filho de Ida, mas refere-o como um pianista uruguaio, que teria nascido nesse país no meio de uma das viagens de sua mãe (*The Teatro Solis: 150 years of opera, concert, and ballet in Montevideo*, Middletown, CT, Wesleyan University Press. 2003, p. 34). Porém, conhecendo a biografia desta, é impossível que Óscar tenha nascido na América do Sul. Todos os dados indicam que Ida Pfeiffer só começou a viajar a partir de 1842, já depois de os filhos serem adultos. A própria biografia que Óscar escreveu no Rio de Janeiro para integrar a edição do seu livro *The last travels of Ida Pfeiffer* (Londres, Routledge, 1861) o confirma. É por isso estranho que Susana Salgado, que fez pesquisa *in loco*, refira que nasceu no Uruguai e mencione ter sido ele convidado pelo presidente da república para um concerto em virtude desse facto (*op. cit.*, p. 34).

⁵³ César Casella tocou no Teatro de S. Carlos a 26 de Novembro e 3 de Dezembro de 1849 e Robbio exibiu-se logo a seguir, a 26 de Dezembro e 4 de Janeiro (cf. MOREAU, *op. cit.*, vol. 1, pp. 402-3). Pfeiffer estreara-se no Teatro D. Maria a 19 e 31 de Maio de 1849 (cf. *O patriota*, 19 e 30 de Maio de 1849). Esteve no Porto, no Teatro de S. João, em Janeiro de 1850 e regressou a Lisboa, tocando no S. Carlos a 2 de Junho de 1850 (MOREAU, *op. cit.*, vol. 1, p. 404). Partiu depois para a Madeira, onde terá chegado em Março de 1851 (cf. MELO e CARITA, *op. cit.*, p. 43). Desconhece-se em que local terá estado entre esta data e 1853, quando chegou aos Açores.

profissional até tocar em Portugal é pouco conhecido, mas sabe-se que passara a infância e adolescência em Viena na companhia da mãe, Ida Pfeiffer (1797-1858), a famosa mulher que deu a volta ao mundo, e estudara com Anton Halm (1789-1872), um pianista ligado a Beethoven que foi professor de Stephen Heller (1813-88) entre outros.⁵⁴ Em meados da década de quarenta, com cerca de vinte anos, encontrava-se ainda na capital austríaca, pois tocou na sala da Gesellschaft der Musikfreunde a 12 de Novembro de 1844 e a 20 do mesmo mês do ano de 1845.⁵⁵ Porém, uma crítica de um jornal da capital austríaca traduzida na imprensa portuguesa mostra que tinha estado em S. Petersburgo, pelo que parece que a partir dessa data as suas *tournées* se tenham orientado para o Leste europeu.⁵⁶ O já citado jornal vienense falava exclusivamente das suas obras, referindo:

[o] – Conto das fadas – e dous estudos, são empregnados de melodia, e o que é mais, são de facto originaes. Três variações sobre o hymno Nacional, são de uma bravura extraordinária.

O estudo da mão esquerda mostra um maravilhoso talento; e é necessário vê-lo e ouvi-lo, para acreditar o que póde [sic] fazer uma só mão.⁵⁷

Logo nos seus primeiros concertos em Lisboa, Pfeiffer tocou a fantasia de Segismund Thalberg (1812-71) sobre a barcarola de *L'elisir d'amore* e no Porto apresentou-se tocando duas obras suas, além de uma *Ária Dinamarquesa* de Heinrich Rudolf Willmers (1821-78) e das *Reminiscências de Lucia di Lammermoor* de Franz Liszt.⁵⁸ Esta última obra, que pertencia certamente ao repertório pianístico mais moderno que o público portuense tinha oportunidade de ouvir, parecia agradar especialmente a Pfeiffer, que a voltou a tocar num concerto da Sociedade Filarmónica Portuense.⁵⁹ Ao contrário dos virtuosos que o antecederam, não foi possível saber se visitou qualquer outra ilha açoriana, mas em

⁵⁴ Cf. *O periodico dos pobres no Porto*, 5 de Janeiro de 1850, e H. P. CLIVE, *Beethoven and his world: a biographical dictionary*, New York, Oxford University Press, 2001, p. 146.

⁵⁵ Cf. *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 16 de Novembro de 1844 (nº 138), p. 550, e 20 de Novembro de 1845 (nº 140), p. 558.

⁵⁶ Lopes de Mendonça, que se vai progressivamente rendendo às qualidades de Pfeiffer, cita também críticas de *La France musicale*, o que pressupõe uma passagem por Paris, a Meca dos pianistas da época, ainda na década de quarenta, em data que não conseguimos determinar (cf. *A revolução de Setembro*, 19 de Maio de 1849).

⁵⁷ *O periodico dos pobres no Porto*, 5 de Janeiro de 1850.

⁵⁸ *Ibid.*, 8 e 14 de Janeiro de 1850.

⁵⁹ *Ibid.*, 18 de Janeiro de 1850.

Ponta Delgada o seu ritmo de concertos não parece ter sido muito intenso, já que depois da estreia em Julho de 1853 só voltou a tocar em Fevereiro e Março do ano seguinte.⁶⁰ Recebeu a visita da mãe em Janeiro de 1855⁶¹ e deu o seu último concerto em Abril.⁶² Através dos anúncios para estes, sabemos que promovia os seus benefícios, vendendo os camarotes em sua casa, um processo típico dos virtuosos oitocentistas que ele próprio já utilizara no Porto. A propósito do seu último concerto o jornal *Açoreano* comentava que “A concorrência ao teatro bem demonstrou ao sr. Óscar quanto os habitantes desta cidade prezam o seu talento”, numa referência à sua indiscutível integração na sociedade micaelense.⁶³

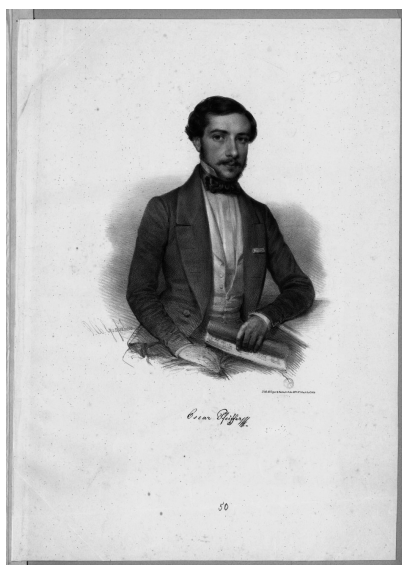


Fig. 1 – Óscar Pfeiffer, Lisboa, c. 1850 (Biblioteca Nacional de Portugal).

⁶⁰ *O correio micaelense*, 18 de Fevereiro de 1854, anúncio para o concerto do dia 23, no qual actuaria nos intervalos da companhia dramática que na época se exibia no Teatro de S. Sebastião. O pianista colocava como condição para a sua realização a compra até dia 20 de todos os camarotes do teatro.

⁶¹ Ida Pfeiffer chegou aos Açores através de Londres, cidade onde se encontrava depois de uma das suas mais longas viagens pelas Américas. Depois da visita ao filho, partiu para Lisboa e daí de novo para Londres, para depois regressar à Áustria (cf. R. CHAMBERS, ed., *A book of days: A miscellany of popular antiquities in connection with the calendar*, vol. 2, Philadelphia, J. B. Lippincott & Co., [18..], p. 606).

⁶² Cf. SUPICO, *op. cit.*, vol. 2, p. 526.

⁶³ 5 de Maio de 1855 (cit. in SUPICO, *op. cit.*, vol. 2, p. 526).

De S. Miguel partiu com destino à Europa, já que em finais de Novembro se exibia em Paris na Sala Érard. O jornal *La France musicale* informava que tinha tocado várias das suas composições e que “Nada de mais delicioso, mais suave, e que nos cativa do que estes três estudos característicos, *Sérénade*, *Artistique* e o *Étude en octave*; a *Artistique* e o *Étude en octave* sobretudo, de um efeito irresistível, excitaram um verdadeiro entusiasmo.”⁶⁴

Todavia, apesar do suposto sucesso deste primeiro concerto, Pfeiffer não se demorou em Paris, partindo com destino à América, pois logo em Fevereiro de 1856 apresentava-se na Cidade do México.⁶⁵ Regressaria aos Açores em 1857, tendo permanecido cerca de um ano, ao fim do qual partiu para Lisboa⁶⁶ e daí para a América do Sul, onde – apesar das frequentes viagens – passou o resto da sua longa existência.⁶⁷

As estadas de Pfeiffer em S. Miguel são, porém, diferentes em vários pontos das dos anteriores virtuosos. Se pode ser plausível aceitar a ideia de que chegou aos Açores através dos mesmos canais de informação de Robbio e Casella, ou seja do meio musical de Lisboa, o tempo e o modo dessa permanência nas ilhas são completamente diferentes. A *tournée* de Robbio durou pouco mais de três meses (esgotando nesse tempo as possibilidades que o mercado local oferecia) e a do casal Casella apostou numa dinamização do ambiente musical da ilha, parecendo depender significativamente do ensino e do mecenato. Pfeiffer, por seu lado, fixa-se

⁶⁴ “Rien de plus délicieux, de plus suave, et de plus entraînant que ses trois études caractéristiques, la *Sérénade*, l'*Artistique* et l'*Étude en octave*; l'*Artistique* et l'*Étude en octave* surtout, d'un effet irrésistible, ont excité un véritable enthousiasme.» , *La France musicale*, 25 de Novembro de 1855.

⁶⁵ John W. BROKAW, “A nineteenth-century Mexican acting company – Teatro de Iturbide: 1856-57”, *Latin american theatre review* (Fall, 1972), p.17.

⁶⁶ *Açoreano*, 22 de Maio de 1858, onde fala na despedida que lhe foi feita pelos seus inúmeros amigos.

⁶⁷ Em Outubro de 1858, aquando da morte da mãe, encontrava-se em Buenos Aires, pois no prefácio do seu último livro de viagens diz que estava nessa cidade quando recebeu a notícia (*The last travels ...*, *op. cit.*, p. iii). Daí seguiu para Montevideo e, de acordo com Susana SALGADO, estreou-se em Novembro de 1858 no Teatro Solís (*op. cit.*, p. 34). Finalmente, em 1860 encontrava-se no Rio (*The last travels ...*, *op. cit.*, p. iv) e em 1867 em Nova Iorque (cf. *Dwight's journal of music*, 23 de Novembro de 1867). A partir da década de setenta a sua vida parece ter decorrido na América do Sul, pois SALGADO diz que se fixou em Buenos Aires (*op. cit.*, p. 34) e Cristina MAGALDI refere que voltou ao Rio de Janeiro em 1882-83 (cf. *Concert life in Rio de Janeiro, 1837-1900*, Tese de Doutoramento, University of California – Los Angeles, 1994 (policopiado) p. 70).

em Ponta Delgada durante quase dois anos na primeira vez e um ano da segunda. Toca relativamente pouco em público e algumas das vezes em benefício,⁶⁸ o que parece indicar que não tinha problemas financeiros prementes. Relaciona-se com a alta sociedade local pois há notícias da sua presença no recém-criado Clube Micaelense, acompanhando ao piano a filha de um dos sócios.⁶⁹ Uma notícia de 1857 diz-nos que Pfeiffer estava em S. Miguel por questões de saúde,⁷⁰ mas, além deste facto, as pistas para compreender essas tão longas estadas podem encontrar-se na análise das carreiras de outros concertistas seus contemporâneos. É possível admitir que, seguindo aliás as informações de Supico,⁷¹ além dos referidos problemas de saúde Pfeiffer tenha encarado as estadas em S. Miguel como períodos de estudo, numa terra onde não seria difícil assegurar a subsistência através de aulas particulares.⁷² É o que aliás nos mostra a leitura das memórias do pianista português Artur Napoleão (1843-1925), que depois de uma carreira de menino-prodígio nas principais cidades da Europa, empreendeu *tournées* pelas Américas: estas paragens eram comuns e constituíam períodos bastante frutuossos não só para estudo como também para restabelecimento físico e até das finanças.⁷³

Quanto ao repertório que Pfeiffer exhibia, se o único programa que conhecemos de 1855 aponta para um conjunto de peças substancialmente moderno mas semelhante ao que apresentara em Lisboa ou no Porto,⁷⁴ as referências ao que tocou em 1857-58 mostram

⁶⁸ *A aurora dos Açores*, 24 de Março e 7 de Abril de 1858.

⁶⁹ Muito provavelmente o médico José Pereira Botelho (cf. *A aurora dos Açores*, 10 de Abril de 1858). Através das notícias sobre as sociedades filarmónicas e o meio musical sente-se a ligação de Pfeiffer ao grupo de afrancesados de que faziam parte Botelho e outro médico, o faialense André António Avelino (cf. SUPICO, *op. cit.*, vol 2, p. 813 - 814). Em 1856 ambos ocupavam, respectivamente, a presidência e a vice-presidência da Sociedade Filarmónica (cf. *O correio micaelense*, 5 de Janeiro de 1856). Terá sido muito provavelmente na sequência desta intimidade que, aquando da partida de Pfeiffer em 1858, o Clube Micaelense lhe comprou o seu piano (*op. cit.*, vol. 2, p. 527).

⁷⁰ *O correio micaelense*, 4 de Abril de 1857.

⁷¹ *Op. cit.*, vol 2, pp. 527 e 808.

⁷² A sua actividade como professor de piano é reportada por Supico, que menciona entre os que foram seus alunos o pianista micaelense Joaquim de Bettencourt Barbosa (1841-1921) (*op. cit.*, vol. 2, p. 808).

⁷³ *Memórias de Arthur Napoleão*, Rio de Janeiro, 1907 (Cópia dactilografada pertencente ao acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ), p. 83 e ss..

⁷⁴ *Açoreano*, 28 de Abril de 1855, cit. in SUPICO, *op. cit.*, vol. 2, p. 526, e *O correio micaelense*, 21 de Abril de 1855. Neste último jornal o programa mencionado inclui:

claramente a influência do que ouvira em Paris:⁷⁵ um programa composto por obras da autoria dos mais destacados pianistas das escolas parisiense e vienense, como a *Fantasia sobre L'elisir d'amore* de Thalberg, a *Grande marche triunfal* de Leopold de Meyer (1816-1883),⁷⁶ *La campanella élégie et idylle, étude concertante, pour piano* de Wilhelm Taubert (1811-1891)⁷⁷ mas, sobretudo, a *Grande fantasia cromática sobre motivos de Le prophète* de Liszt⁷⁸ e *Bamboula* de Louis Moreau Gottschalk (1829-1869).⁷⁹ Em Lisboa, onde o peso de um grupo de músicos essencialmente conservadores na vida musical era muito significativo,⁸⁰ a maior parte deste repertório, que podia figurar entre o das mais reputadas salas de Paris ou Londres, nunca foi ouvido. Pela sua complexidade este programa parece estar também longe de ter sido pensado como um mero entretenimento para a sociedade micaelense, à semelhança do que fazia Casella.

Das obras acima mencionadas, *Bamboula* requer um comentário mais aprofundado. Da autoria do primeiro compositor nascido na América a impor-se na cena parisiense,⁸¹ *Bamboula, danse de nègres*, op. 2, publicada na capital francesa em 1849, deve o seu título a um tambor de bambu, utilizado pelos negros de Nova Orleans e assim designado por eles no seu dialecto. A peça evoca supostamente as danças que tinham lugar numa das praças da cidade, frequentada essencialmente pela população mestiça que era, na sua maioria de ascendência caribenha.

a *Fantasia e variações sobre Les quatre fils d'Aymon*, a *polonaise Souvenir de S. Miguel e Carnaval de Veneza*, variações sobre um tema de Paganini da autoria de Pfeiffer, bem como *Andante* e *Étude* de Thalberg, que deve ser o *Andante sobre Lucia di Lammermoor* e um dos estudos deste pianista suíço.

⁷⁵ SUPICO, *op. cit.*, vol. 2, pp. 526-7.

⁷⁶ Deve ser a *Marche triomphale d'Isly* da qual Berlioz fez um arranjo em 1845 e que foi depois levada para a América por Meyer.

⁷⁷ Esta peça foi tocada em Nova Iorque por Mme. Graever em 1858 (cf. Vera Brodsky LAWRENCE, *Strong on music: The New York music scene in the days of George Templeton Strong*, vol. 3, *Repercussions*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999, p. 211).

⁷⁸ A identificação desta obra não é clara. Tanto pode ser a *Fantasie und Fugue über den Choral "Ad nos, ad salutarem undam"* para órgão ou piano, escrita em 1850 e publicada dois anos mais tarde, ou *Illustrations du Prophète*, um conjunto de transcrições da ópera de Meyerbeer dedicadas à Condessa D'Agoult, escritas entre 1849-50 e publicadas neste último ano em Leipzig.

⁷⁹ Composta em 1844-45 mas publicada por Léon Escudier apenas em 1849 (SUPICO, *op. cit.*, vol. 2, p. 527).

⁸⁰ Cf. ESPOSITO, *op. cit.*, p.195 e ss.

⁸¹ Cf. TARUSKIN, *op. cit.*, vol. 3, p. 377 e ss. Para outra análise desta peça ver MAGALDI, *op. cit.*, pp. 146-147.

Apesar de, como afirma Richard Taruskin, nada disto poder ser confirmado, o interesse da peça resulta da escrita pianística criada por Gottschalk na sua tentativa de imitar o tambor: um estilo angular e secamente percutido, recheado de passagens alternadas entre as duas mãos que criam uma textura contrastante.⁸²

BAMBOULA
DANSE DE NEGRES.

L. M. GOTTSCHALK Op. 9.
de la Louisiane.

Allegro. $\frac{1}{2}$ = 112

PIANO.

The musical score for 'Bamboula, Danse de Nègres' by Louis Moreau Gottschalk is presented in five systems. The first system begins with a piano introduction marked 'mf' and 'stacc.', followed by a series of chords marked 'p' and 'sec.'. The second system features a series of chords marked 'p' and 'sec.', with a 'Ped.' marking. The third system has a series of chords marked 'p' and 'sec.', with a 'Ped.' marking. The fourth system has a series of chords marked 'p' and 'sec.', with a 'Ped.' marking. The fifth system has a series of chords marked 'p' and 'sec.', with a 'Ped.' marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 2 – L. M. Gottschalk, *Bamboula, danse de nègres*.

Porém, independentemente dos aspectos estilísticos que certamente interessaram Pfeiffer (cujo repertório possuía algum ecletismo), é preciso não esquecer que este tipo de exotismo musical havia sido criado para

⁸² *Ibid.*, p. 378.

consumo europeu (o próprio Gottschalk, quando regressou aos Estados Unidos e se lançou numa série de longas *tournées*, centrou-se no repertório dos compositores seus contemporâneos, dando à música pianística europeia uma ampla difusão).⁸³ Mas Pfeiffer parece ter partido do pressuposto de que os públicos americanos também se poderiam rever nesse repertório dito exótico, em particular se o vissem como um produto de importação parisiense que preenchesse os seus desejos de cosmopolitismo.⁸⁴ Assim que chegou a Montevideu, começou a exhibir-se com um programa praticamente idêntico ao que tocara em Ponta Delgada e as obras de Gottschalk são citadas por Susana Salgado como sendo as que obtiveram maior sucesso.⁸⁵ Neste jogo cruzado de conquista das audiências através de emblemas musicais, os Açores e o seu público, situados entre os dois lados do Atlântico, parecem ter servido de laboratório.

Note-se no entanto que neste final da década de 1850 a modernização do repertório pianístico que se ouvia em S. Miguel ia-se fazendo com uma certa normalidade: em Fevereiro de 1859, pouco tempo depois de Pfeiffer ter abandonado a ilha, exhibia-se no Teatro S. Sebastião o jovem pianista português António Manuel Rebelo com um programa de que faziam parte três fantasias, respectivamente de Henri Rosselen, Liszt e Thalberg.⁸⁶ Contudo, se o público acudia a estes concertos – que eram promovidos por subscrição e tinham algumas vezes como condição para a sua realização a venda de uma dada percentagem dos bilhetes⁸⁷ – as críticas às exhibições de Pfeiffer mostram que o que mais agradava eram as obras baseadas em temas populares, como o *Carnaval de Veneza* (que sendo originalmente uma obra para violino foi depois adaptada por vários pianistas). Pfeiffer tocou-o no último concerto da sua primeira estada, a 28 de Abril de 1855, e o sucesso foi tal que teve de repeti-lo.⁸⁸ Três anos mais tarde, também no seu concerto de despedida, depois de um programa exigente, voltaria a tocá-lo como extra a pedido do público.⁸⁹

⁸³ *Ibid.*, p. 379.

⁸⁴ A este propósito ver MAGALDI, *Music in imperial Rio de Janeiro. European culture in a tropical milieu*, Lanham-Maryland, The Scarecrow Press, 2004, p. 97 e ss. e pp. 147.

⁸⁵ MAGALDI menciona também o sucesso que este tipo de peças obteve no Rio de Janeiro (*Ibid.*, pp. 146-48).

⁸⁶ Cf. *A aurora dos Açores*, 12 de Fevereiro de 1859.

⁸⁷ *O correio micalense*, 18 de Fevereiro de 1854.

⁸⁸ *A aurora dos Açores*, 2 de Maio de 1855.

⁸⁹ *Ibid.*, 7 de Abril de 1858.

Os dados que apresentamos em relação às visitas de Agostino Robbio, Cesare Casella, Felícia Lacombe, Nicolau Medina Ribas e Óscar Pfeiffer mostram-nos que na viragem para a segunda metade de oitocentos os Açores, enquanto destino concertístico, não são considerados pelos virtuosos como um ponto de passagem mas como um destino em si: as viagens têm normalmente início em Lisboa – o verdadeiro elo de ligação das ilhas às rotas internacionais dos concertistas – e por vezes são mediadas por paragens na Madeira. Todavia, numa visão mais ampla, o arquipélago pode ser inserido no movimento transatlântico que, com particular incidência depois do período revolucionário de 1848-49 e da retracção do mercado nas grandes capitais europeias, leva muitos músicos a incluírem as Américas nos seus circuitos concertísticos.⁹⁰ De facto, todos os virtuosos que visitaram os Açores na década de cinquenta tinham carreiras mais viradas para esse continente e o seu interesse no Novo Mundo é testemunho não só das dificuldades que muitos deles enfrentavam para fazer carreira na Europa, mas também de como do outro lado do Atlântico se estava a construir uma vida musical à imagem e semelhança da europeia.

⁹⁰ Cf. Katharine ELLIS, “The structures of musical life” in *The Cambridge history of nineteenth-century music*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2002, p. 344.

Aspectos da recepção de Wagner no Portugal dos anos 1861 a 1883: em torno de *Eurico* de Miguel Ângelo Pereira¹

Num *In memoriam* dedicado a Antero de Quental,² a figura tutelar da chamada “geração de setenta”, Eça de Queirós traçou um quadro paradigmático do ambiente estudantil da Coimbra dos anos 1860, na qual ele e Antero se haviam formado:

Pelos caminhos de ferro, que tinham aberto a Península, rompiam cada dia, descendo da França e da Alemanha (através da França) torrentes de coisas novas, ideias, sistemas, estéticas, formas, sentimentos, interesses humanitários... Cada manhã trazia a sua revelação, como um Sol que fosse novo.

[...] Nesse mundo novo que o Norte nos arremessava aos pacotes, fazíamos por vezes achados bem singulares [...] Mas a nossa descoberta suprema foi a da Humanidade. Coimbra de repente teve a visão e a consciência adorável da Humanidade. Que encanto e que orgulho! Começámos logo a amar a Humanidade, como há pouco, no ultraromantismo, se amara Elvira, vestida de cassa branca ao luar.

[...] E outro bom sinal do despertar do espírito filosófico era a nossa preocupação ansiosa das origens. Conhecer os princípios das civilizações primitivas constituía então, em Coimbra, um distintivo de superioridade e elegância intelectual. Os Vedas, o Maabarata, o Zendavestá, os Edas, os Niebelungen, eram os livros sobre que nos precipitávamos [...].³

Se a década de 1870 é geralmente apontada pelos historiadores como o momento em que, em Portugal, se assiste a uma viragem em direcção à modernidade – com a ruptura ideológica levada a cabo pelo

¹ Versão revista da secção escrita pela autora para o artigo “Before the arrival of Lohengrin: the Wagner phenomenon and its consequences in Portugal between 1861 and 1883” publicado conjuntamente com Maria José ARTIAGA em *Consequences of Wagner. Proceedings of the international conference, Lisbon, Portugal – November 26-28 2009*, CD-Rom, ISBN 978-989-97732-0-2.

² Eça de QUEIRÓS, “Um Génio Que Era um Santo” in *Antero de Quental. In Memoriam*, Lisboa 1896, depois publicado em *Notas contemporâneas* (cf. *Obras de Eça de Queiroz*, vol. 2, Porto, Lello & Irmão Editores, 1966, pp. 1540-1565).

³ *Ibid.*, pp. 1542-1543.

grupo de intelectuais a que pertenciam Antero e Eça e a emergência de uma cultura operária, que virá a estar associada aos movimentos republicanos – não há dúvida que as raízes dessa transformação remontam ao ambiente acima descrito. A situação não é muito diferente quando olhamos para a história da música:⁴ lado a lado com a actividade dos teatros de S. Carlos e de S. João – autênticos baluartes do Romantismo operático que continuavam a ser centrais na vida musical das cidades de Lisboa e Porto – começam a surgir e a afirmar-se outras iniciativas, em especial ligadas à difusão da música instrumental. Logo em 1860, um grupo de músicos lançou em Lisboa os chamados Concertos Populares cujos programas, apesar do seu carácter marcadamente fraccionado e rapsódico – o que aliás continuava a acontecer em muitas iniciativas deste tipo noutros países, como a França –, indicam a deslocação do gosto dos organizadores para a órbita germânica. O papel das grandes peças sinfónicas continuava contudo a ser desempenhado por aberturas e excertos instrumentais de óperas, como *Der Freischütz*, *Die Zauberflöte* ou a marcha de *Tannhäuser* e, a título excepcional, ouviram-se o *Andante* e o *Scherzo* da 7ª Sinfonia de Beethoven. O violinista Gleichauff organizou ainda no salão do Teatro D. Maria II, em 1863, um núcleo de sessões de música de câmara⁵ reflectindo talvez o desenvolvimento deste modelo em Itália e Espanha, onde nesses mesmos anos se criaram Sociedades de Quartetos em Florença, Milão e Madrid.⁶

As tímidas iniciativas para a criação de uma tradição de concertos públicos nos anos sessenta viriam a ter uma afirmação mais evidente no

⁴ Os músicos portugueses que viriam a ter verdadeiro protagonismo no final do século só se afirmariam a partir de 1870 mas, no início de sessenta, morrem vários dos compositores que tinham estado activos no período que se seguiu à guerra civil: Santos Pinto em 1860, Migone em 1861, Casimiro em 1862. Para além disso, sentia-se já desde a década de cinquenta um afastamento do Conde de Farrobo relativamente à vida musical da capital, em consequência do processo de ruína financeira que o atingira e o levaria à falência. O seu Teatro das Laranjeiras, então já com uma actividade reduzida, havia sido destruído por um incêndio em 1862. Para uma caracterização da vida musical portuguesa e das persistências e transformações que nela se foram operando ao longo do último terço do século XIX ver Maria José ARTIAGA, *Continuity and change in three decades of Portuguese musical life 1870-1900*, Tese de doutoramento, Royal Holloway, Universidade de Londres, 2006 (policopiado).

⁵ Cf. *A chronica dos theatros*, 16 de Março de 1863. Informação amavelmente cedida por Rui PINTO.

⁶ Fabrizio DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento, Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia*, vol. 9, Turim, EDT, 1993, pp. 30-31.

Porto, já na década de setenta. A primeira delas seria a Sociedade de Quartetos, em 1874, e nove anos mais tarde a Sociedade de Música de Câmara. Qualquer destas instituições deu a conhecer nos seus concertos um importante número de obras do repertório clássico e romântico, até então nunca ouvidas em Portugal. Paralelamente, havia sido criada na capital, por João Guilherme Daddi, a Sociedade de Concertos de Lisboa (1874) que fez ouvir Mendelssohn, Schubert e Schumann, mas com uma actividade mais fragmentada do que as suas congéneres do Porto. Porém, o início de uma verdadeira cultura sinfónica na capital surgiria só em 1879 com a instituição das séries de concertos da Associação Música 24 de Junho, que trouxeram a Lisboa um grupo de maestros estrangeiros, entre os quais Francisco Asenjo Barbieri, Edouard Colonne, Olivier Metras e Ernest Rudorff.⁷

Na programação dos teatros de ópera começaram também a sentir-se diferenças. O repertório romântico italiano é posto em causa face ao gosto francês, difundido tal como em Itália, através das obras de Meyerbeer e de novos géneros, como o *opéra lyrique* que se popularizou com *Faust* de Gounod e, mais tarde, *Carmen* de Bizet; ou a *opera ballo*, a versão italiana do *grand opéra* que teria o seu expoente máximo em *Aida*. O princípio dos anos oitenta seria marcado pela representação das primeiras óperas de Massenet, que passaria a ocupar um lugar central na programação dos teatros de ópera e dos concertos, e pela estreia de *Lohengrin* de Richard Wagner, a primeira obra deste compositor a subir à cena no Teatro de S. Carlos, a 14 de Março de 1883, um mês após o desaparecimento do compositor.⁸

⁷ ARTIAGA, *op. cit.*, pp. 101 e ss..

⁸ Como tem sido notado, a estreia de *Lohengrin* em Lisboa está relacionada com a recepção de Wagner em Milão, a cidade que assumiu o papel conservador de defesa da velha tradição italiana, face à atitude progressista de Bolonha, o bastião wagneriano em Itália (cf. Mário Vieira de CARVALHO, *Pensar é morrer ou o Teatro de S. Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, p. 137). Todavia, seria importante ter também em conta a recepção desta obra em Madrid, cidade na qual se estreou em 1881, e verifica-se uma estreita relação da data de estreia em Lisboa (Março de 1883) com as de Buenos Aires e Rio de Janeiro, respectivamente de Julho e Setembro do mesmo ano. Sobre a recepção de Wagner no Teatro de S. Carlos nos finais do século XIX e princípios de XX, o estudo de referência continua a ser a obra de CARVALHO acima citada. A tese de Maria João Rodrigues de ARAÚJO parte de uma recolha de fontes limitada o que afecta, naturalmente, a qualidade da análise e conclusões (cf. *The reception of Wagner in Portugal (1880-1930)*, Tese de Doutoramento, Christ Church, Universidade de Oxford, 2003 (policopiado)). Ver também o artigo de Paulo Ferreira de CASTRO, “Wagnerism

Esta nova cultura musical, que se afirmava então na vida musical lisboeta – e que tinha um particular eco junto dos mais destacados artistas e intelectuais –⁹ reflecte-se no romance *Os Maias* de Eça de Queirós. Ao traçar o perfil do maestro Vitorino Cruges, uma das personagens do círculo de amizades de Carlos da Maia, Eça imagina o seguinte diálogo:

O seu ideal seria ir à Alemanha, percorrer a pé, com uma mochila, aquela pátria sagrada dos seus deuses, de Beethoven, de Mozart, de Wagner...
 – Não te apetecia mais ir a Itália? – perguntou Carlos acendendo um charuto.
 O maestro esboçou um gesto de desdém, teve uma das suas frases sibilinas:
 – Tudo contradanças!...¹⁰

Alguns autores têm, pontualmente, discutido a identidade do compositor que teria inspirado Eça na criação de Cruges.¹¹ Porém, mais do que essa questão – que até ao momento não se revelou conclusiva – parece-nos interessante analisar aqui o retrato de um novo tipo de músico que nos anos oitenta era já comum em Portugal, e que é moldado pela noção de “idealismo musical”. Esta foi, segundo William Weber, a tendência responsável pela transformação que se verifica no gosto musical dos europeus de meados do século XIX e que se materializou numa secundarização do interesse pela música dos compositores do presente em favor da dos do passado. Tal mudança permitiu que a música, por si só, se tornasse alvo de toda a atenção e veneração, fazendo também crescer a ideia de que ela não deveria ser trivializada através de propósitos comerciais nem associada a actividades

at the edge: some aspects of Richard Wagner’s impact on Portuguese fin-de-siècle culture” in Luca SALA (ed.), *The legacy of Richard Wagner. Convergencies and dissonances in aesthetics and reception*, Turnhout, Brepols, 2012, pp. 417-432.

⁹ Cf. CASTRO, “O que fazer com o século XIX?”, *Revista portuguesa de musicologia*, vol. 2 (1992), p. 174.

¹⁰ *Os Maias* in *Obras de Eça de Queiroz*, vol. 2, op. cit., p. 155.

¹¹ CARVALHO aceita a atribuição mais habitual, de que o inspirador da figura de Cruges teria sido o compositor Augusto Machado (cf. *Eça de Queirós e Offenbach: a ácida gargalhada de Mefistófeles*, Lisboa, Edições Colibri, 1999, pp. 95-101). Outras possibilidades foram, no entanto, lançadas: Manuel Ivo CRUZ identifica Cruges com Alfredo Krus, cunhado de Eça (cf. “Krus e Cruges, o maestro Cruges de Os Maias” in *Eça de Queirós e os valores de fim de século: actas do congresso*, Maia, Câmara Municipal, 2001, pp. 103-106) e António RODRIGUES com Alfredo Keil (cf. *Álbum Alfredo Keil*, Lisboa, Ministério da Cultura/Instituto Português do Património Arquitectónico, 2001, p. 70).

sociais consideradas frívolas.¹² Porém, a afirmação do chamado cânon – o *corpus* de obras do passado vistas como definidoras de um paradigma de qualidade com vista à sua apresentação em concerto –,¹³ que em Portugal tinha começado a sentir-se na década de sessenta, iria decorrer de forma relativamente lenta e faseada. É a associação de Wagner a esse grupo de compositores no discurso sobre ópera entre nós (com particular enfoque em *Eurico* de Miguel Ângelo Pereira) que iremos discutir em seguida.

Em Fevereiro de 1870, estreava-se no Teatro de S. Carlos *Eurico*, a única ópera de Miguel Ângelo Pereira (1843-1901), um jovem compositor português que fizera boa parte da sua formação musical no Brasil.¹⁴ *Eurico* viria a ser consagrada pela historiografia da música portuguesa como a primeira tentativa de um compositor nacional se aproximar da escrita musical de Wagner. E, de facto, em 1901 Ernesto Vieira, o autor do *Diccionario biographico de musicos portugueses*, referia-se-lhe nos seguintes termos:

[Miguel Ângelo] affirmava que a sua obra era escripta num estylo completamente novo, citava a esse proposito as obras de Wagner, que o nosso publico ainda não conhecia, pouco lhe faltou, enfim, para se apresentar elle mesmo como um segundo Wagner. Os amigos deram curso [...] a estes alardes e o publico preparou-se com ansiedade para ouvir a decantada opera. O resultado foi [...] uma desconsoladora decepção. A musica do “Eurico” pareceu a toda a gente que a ouviu uma longa monotonia sem originalidade alguma.¹⁵

¹² Cf. William WEBER, “Wagner, wagnerism and musical idealism” in David C. LARGE e W. WEBER (eds.), *Wagnerism in European culture and politics*, Ithaca, Cornell University Press, 1984, pp. 29. O próprio Wagner foi profundamente influenciado por esta tendência e tanto os ideais que enunciou como aqueles que tentou aplicar em Bayreuth têm origem neste movimento.

¹³ Cf. WEBER, “The history of musical canon” in Nicholas COOK e Mark EVERIST, *Rethinking Music*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 336-356. Weber define três tipos de cânon mas aquele a que faremos aqui sistematicamente referência é o das obras destinadas à execução em concerto (*ibid.*, pp. 339-340).

¹⁴ Para o estudo da vida e obra de Miguel Ângelo ver Ana Maria Liberal da FONSECA, *A vida musical no Porto na segunda metade do século XIX: o pianista e compositor Miguel Ângelo Pereira (1843-1901)*, 2 vols., Tese de Doutoramento, Faculdade de Xeografia e Historia da Universidade de Santiago de Compostela, 2006 (policopiado).

¹⁵ *Diccionario biographico de musicos portugueses: historia e bibliographia da musica em Portugal*, vol. 2, Lisboa, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, p. 463.

Alguns anos mais tarde, em 1916, Joaquim Leitão referia a presença do *Leitmotiv* na obra de Miguel Ângelo, explicando, todavia, que à data da composição de *Eurico* (que remonta a 1865) Wagner era praticamente ignorado no Porto, pois só mais tarde Joaquim de Vasconcelos trouxera da Alemanha uma partitura de *Tannhäuser* que foi lida ao piano por Miguel Ângelo e arrebatou os seus companheiros.¹⁶ Ao longo do século XX, outros autores continuaram a fazer eco destas afirmações, inclusive Mário de Sampaio Ribeiro que considerava que o compositor se prejudicou por se ter deixado deslumbrar pelo processo wagneriano.¹⁷ Esta ideia era, no entanto, muito anterior, pois encontramos-la já claramente explicitada num artigo publicado em Itália, em 1892, a propósito de *Dona Branca* de Alfredo Keil, o qual, por sua vez, reprocessa informação de um texto da década de 1870.¹⁸

A ópera de Miguel Ângelo baseava-se no romance homónimo de Alexandre Herculano, que narra um episódio do início da reconquista cristã na Península Ibérica: os amores contrariados entre Eurico, o cavaleiro negro – personagem não muito distante do *Ivanhoe* de Walter Scott – e Ermengarda, filha do rei Fávila e irmã de Palayo, o herói visigodo. Na Espanha do século VII, Eurico (tenor), um gadingo sem fortuna, fora impedido de casar com Hermengarda (soprano) e, desiludido, tornara-se presbítero, vivendo em Carteia, nos arredores de Gibraltar. Com as invasões árabes distingue-se, entre a facção cristã, o heroísmo de um cavaleiro negro de identidade desconhecida. É ele que irá salvar Hermengarda, entretanto presa pelos mouros e em risco de ser seduzida pelo emir Abdul-Aziz (baixo). Finalmente, todos se reencontram em Covadonga: os árabes sofrem a primeira derrota; o cavaleiro negro identifica-se à sua amada e esta pede-lhe que case com ela.

¹⁶ Joaquim LEITÃO, *Deuses do lar*, vol. 1, *O maestro Miguel Ângelo*, [s.l.], Typ. Costa Carregal, 1916, pp. 55-56. A ser verdadeira esta informação, não foi possível, até ao presente, confirmar a data em que Vasconcelos terá trazido para o Porto a referida partitura wagneriana. No entanto, se não a trouxe da Alemanha em 1865, só pôde tê-lo feito no início da década de setenta, entre o final da guerra franco-prussiana e 1876, quando casou com Carolina Michäelis.

¹⁷ *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX*, Lisboa, 1938 [Separata da Revista *História*, Série A], p. 108.

¹⁸ *Paganini* (Dezembro-Janeiro de 1891-1892) cit. in RODRIGUES, *op. cit.*, pp. 100-101. O autor anónimo do artigo transcrito refere informações extraídas de outro artigo, desta vez da autoria do escritor republicano Sebastião de Magalhães Lima (publicado no jornal *Democracia* em 1876), e António RODRIGUES indica Magalhães Lima como o principal informador do artigo italiano, o que, a estar correcto, faria remontar a ligação de Miguel Ângelo ao wagnerismo à década de 1870 (*ibid.*, p. 100).

Relembrando-se da sua condição de sacerdote, Eurico foge encontrando a morte numa luta com os últimos guerreiros do exército muçulmano em fuga. Hermengarda enlouquece.

A ambiência e o enredo de *Eurico, o presbítero* encaixavam perfeitamente nos estereótipos e ambientes que interessavam aos compositores líricos de meados do século XIX. Veja-se o caso de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, extraída de um romance de Walter Scott – autor cuja influência o próprio Herculano reconhece –¹⁹ com o qual *Eurico, o presbítero* apresenta claríssimos paralelos: a loucura de Lucy e Hermengarda, ambas impedidas de casar com o homem que amavam, e a partida de Edgard e Eurico em busca da morte depois de comprovarem a impossibilidade de permanecerem junto das mulheres amadas. Também com *Attila* (1846) de Verdi, baseada na peça homónima do dramaturgo alemão Zacarias Werner – referida por Madame de Staël em *De l'Allemagne* e que não seria desconhecida para Herculano –²⁰ se encontram afinidades ao nível de muitos ambientes: o cristianismo nos seus primeiros séculos, os despojos do império romano e o saque de um povo invasor, a envolvência da noite e os bosques. Já a dimensão histórica, aspecto central do texto de Herculano, bem como a íntima ligação entre drama privado e político, aproximam-se da estética do *grand opéra*, o género operático sério do romantismo francês,²¹ que, na realidade, era o modelo que a maior parte dos compositores portugueses da segunda metade do século procurava imitar.

Porém, mal ensaiada e cantada por artistas de nível mediano, a ópera não teve sucesso. A sua recepção é marcada por um nacionalismo algo superficial (mais ligado ao facto de se tratar de uma ópera de um compositor português do que pelas suas qualidades poético-musicais), na sequência do que havia sucedido com *O arco de Sant'Ana* de Francisco de Sá Noronha, em 1868.²² Todavia, e por comparação com esta última obra, há alguns aspectos que interessa reter, nomeadamente a referência

¹⁹ Alexandre HERCULANO, *Eurico, o presbítero*, s.l., Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1982.

²⁰ Foi representada em Londres em 1832.

²¹ Cf. Hervé LACOMBE, *Les voies de l'opéra français au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1997, pp. 100 e 244; GERHARD, *The urbanization of opera. Music theater in Paris in the nineteenth century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, p. 12.

²² Pereira RODRIGUES em *A chronica dos theatros*, 28 de Fevereiro de 1870. Sobre *O arco de Sant'Ana* ver Luísa CYMBRON, *Francisco de Sá Noronha e L'arco di Sant'Anna: para o estudo da ópera em Portugal (1860-1870)*, Trabalho de Síntese, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1990 (policopiado).

a que, no caso de *Eurico*, se tratava de “trabalho com intuítos sérios, uma obra bem pensada e bem escrita” e a comparação com *Fidelio* de Beethoven, ópera nunca ouvida em Portugal, através de uma opinião que Blaze-Bury expressara em 1842: “Esta ópera é uma sinfonia; mas que nobre e dramática sinfonia.”.²³ Estas ideias mostram-nos como *Eurico* foi logo associado à música germânica. Jaime Batalha Reis – atento espectador desta estreia que mais tarde se revelaria admirador de Wagner –²⁴ reforça precisamente esta leitura (comum entre a maioria dos intelectuais da época) ao comentar a sua noiva Celeste Cinatti:

É por isso que para mim a arte, por exemplo na música alemã, me fala ao coração, mas além disso me fala à inteligência, vejo ali na forma do belo, coisas que eu tinha talvez mais na inteligência do que no sentimento, depois mesmo à proporção que o espírito se educa, o sentimento enriquece-se mais, e a gente começa aí a divisar imensas coisas, temas ligeiros por que a princípio não dava.

[...]

O Miguel Ângelo viu primeiro que os homens que tinha a descrever, que tinha a pôr em cena eram godos, quer dizer germanos, quer dizer alemães, quer dizer homens do Norte - entendeu que não os devia descrever com as melodias do Sul, melodias à moda italiana - que devia descrevê-los com melodias alemãs. Ora as melodias alemãs são muito singelas, muito ténues, e à primeira vista não se apreciam bem, sobretudo nas nossas organizações meridionais. Depois o *Eurico* é um drama todo interior por assim dizer, é uma paixão concentrada. Por outro lado, havia a mostrar na música árabe a introdução em Espanha, do que forma hoje o carácter da música espanhola mas ainda na monotonia da música árabe. Foi isso que ele fez.²⁵

²³ “C’est une symphonie que cet opera; mais quelle noble et dramatique symphonie.” (*Revue des deux mondes*, 1 de Junho de 1842, cit. in Pereira RODRIGUES, *op. cit.*)

²⁴ Cf. ARTIAGA, *op. cit.*, pp. 81-82 e CARVALHO, *Éça de Queirós e Offenbach...*, *op. cit.*, p. 95 e ss..

²⁵ ICS, E4/59-1 (28), [Lisboa, 24? de Fevereiro de 1870]. Celeste era filha de Giuseppe Cinatti, um dos cenógrafos italianos do S. Carlos, autor de pelo menos uma parte dos cenários realizados para a estreia de *Eurico*. Embora a sua correspondência não tenha sobrevivido, tudo leva a crer que discordasse do noivo, repudiando as opiniões do compositor na sua auto-defesa. As ideias de Batalha Reis reflectem assim certamente os ideais comuns entre o grupo dos intelectuais lisboetas da época, enquanto as de Celeste parecem estar mais próximas das do público que pateara a ópera, e que longe de apreciar qualquer tipo de experimentalismo adería a um paradigma de espontaneidade, que normalmente se associa à tradição romântica italiana. Sobre os diferentes modos de pensar entre o público do Teatro de S. Carlos ver, neste mesmo volume, “[E]sta sempre maçadora ópera”: *Don Giovanni* e o Teatro de S. Carlos no século XIX”.

Estávamos no momento em que, como refere Taruskin, os dias da “inocência criativa” tendiam a chegar ao fim.²⁶ *Eurico* foi então desde o início visto como uma ópera diferente das que o público de Lisboa estava habituado a ouvir, ideia que é reforçada pela enumeração de outros aspectos concretos da obra como: a dimensão demasiado longa dos vários números que a compunham; a acção quase sempre “austera, grave, solenne”; as características lúgubres do tema; e a instrumentação que sendo “ampla e bela” abusava no entanto dos instrumentos de corda rejeitando as palhetas e os metais, o que a tornava monótona.²⁷

Entre nós, por esta época, circulava alguma informação sobre Richard Wagner e as suas obras e não restam dúvidas de que, tanto para o público dos teatros como para os músicos, sem falar nos intelectuais, o compositor não seria um desconhecido. A abertura de *Tannhäuser* tinha sido ouvida, numa das séries dos Concertos Populares, em 1861, e a marcha da mesma ópera tocada no S. Carlos, num concerto de benefício, dez anos mais tarde.²⁸ Para além disso, conheciam-se as pequenas notícias sobre o compositor que alguns jornais iam publicando.

A chronica dos theatros, no mesmo número em que dedica o artigo de fundo a *Eurico*, publica uma notícia sobre Wagner e a sua obra *Über das Dirigieren* (1869), na versão francesa, a qual, de acordo com a redacção do jornal, viria a ter certamente muito impacto nos mestres de capela alemães e franceses. Esta pequena referência mostra alguns aspectos determinantes para a caracterização da recepção de Wagner no Portugal dos anos 1870: por um lado a origem francesa dos textos através dos quais ela se irá processar (tanto obras do compositor como sobre ele), por outro, a consciência de um conjunto de áreas culturais distintas, que – pelo menos a certos níveis – não se misturavam. Observamos assim que Wagner, cuja influência é vista como estando restringida ao universo franco-alemão, co-habita com o meio musical português mas não se cruza com ele. A sua imagem era ainda a do *bad-boy* da vida musical europeia.²⁹

Esta imagem começa, porém, a modificar-se a partir de 1873 com a vinda a público do jornal *A arte musical*, o primeiro exclusivamente dedicado à música, numa visão do fenómeno musical que se desprende

²⁶ Cf. Richard TARUSKIN, *The Oxford history of Western music*, vol. 3, *The nineteenth century*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 415.

²⁷ *A chronica dos theatros*, 28 de Fevereiro de 1870.

²⁸ Cf. ARTIAGA, *op. cit.*, p. 67, notas 186 e 187.

²⁹ LARGE e WEBER (eds.), *op. cit.*, p. 26.

do teatro de ópera e que parece acompanhar os ventos do Norte a que se referia Eça. Nas suas páginas, Wagner e as suas obras surgem de forma multifacetada. Uma primeira abordagem fica patente nas cartas que Platon de Vaxel (1844-1918) envia de Leipzig. Vaxel – um melómalo e musicógrafo russo que, por motivos de saúde, vivera na ilha da Madeira, ficaria particularmente ligado a Portugal, tendo sido o autor da primeira síntese de história da música portuguesa –³⁰ afirma-se inequivocamente anti-wagneriano, embora evitando negar totalmente as qualidades do compositor, seguindo a sua carreira e assistindo a representações da maior parte das suas obras.³¹ Para ele, o interesse da música de Wagner residia essencialmente na forma como o compositor tratava a orquestra. A sua perspectiva liga-se intrinsecamente à ideia de música absoluta e era legitimada pela actividade de algumas importantes instituições musicais alemãs, como a Gewandhaus de Leipzig, que se limitavam a apresentar excertos orquestrais das obras do compositor.³² Esta tendência, claramente conservadora, estava também estabelecida em França, como confirma uma carta enviada pelo correspondente de *A arte musical* em Paris, que refere que não se previa a subida à cena de nenhuma ópera ou drama musical de Wagner mas, em contrapartida, ouvia-se música deste compositor, escolhida, em concertos.³³

Uma visão mais aberta parece ser a de Joaquim José Marques que proclamava o seu interesse em todas as tradições musicais, denunciava a incessante presença de Verdi no repertório do S. Carlos,³⁴ e mencionava uma lista de óperas que já deveriam ter sido ouvidas em Lisboa, entre elas *Tannhäuser* e *Lohengrin*.³⁵ Ao introduzir um conjunto de excertos de um autor francês sobre o compositor, especificava que era bom que todos os lessem para poderem julgar por si próprios e de forma imparcial. Implicitamente está a aludir ao facto de que se tinha tornado comum (entre nós como noutras partes da Europa) falar de um compositor e de uma música que não se conhecia. Apesar de céptico, um artigo assinado por F. deixava em aberto qualquer julgamento

³⁰ Cf. CASTRO, *op. cit.*, pp. 171-182.

³¹ *A arte musical*, 1 de Janeiro de 1874.

³² Algumas das suas crónicas foram publicadas em livro (cf. *Ricardo Wagner e Francisco Liszt: recordações pessoais*, Lisboa, Off. Typ. de J. A. de Matos, 1874).

³³ *A arte musical*, 10 de Janeiro de 1874.

³⁴ Cf. ARTIAGA, *op. cit.*, pp. 35 e ss..

³⁵ *A arte musical*, 20 de Janeiro de 1874.

explicando: “Mas será crível que as concepções musicais de Wagner, menos felizes que as de Weber, Beethoven e Meyerbeer, não possam romper as barreiras que até aqui se lhe têm oposto fora da Alemanha? O futuro o dirá.”³⁶

Finalmente, assiste-se à publicação de excertos de obras sobre Wagner – todas elas da autoria de franceses como Guy de Charnacé (1825-1909) e Edgar Bourlonton (1844-1914) – e de ensaios do próprio compositor.³⁷ Esta sequência terminaria em 1875 numa série de artigos da autoria de um português, nos quais se descreve a preparação da estreia do *Anel* e os pormenores da concepção do teatro de Bayreuth.³⁸ Ao mesmo tempo, havia quem continuasse a achar, como o empresário teatral Sousa Bastos, que “apesar de todas as theorias de Wagner” “as melodias apaixonadas de Donizetti, aquelles gritos d’alma profundos e dilacerantes, [...] hão-de sempre fallar ao coração, e arrastar-nos, envolvidos no mais consolador sentimento”.³⁹

Entretanto, Miguel Ângelo fixara-se no Porto e, em 1874, consegue estrear *Eurico* numa versão revista. Agora a ópera tem apenas três actos mas continua a ser mal aceite pelo público. Somente o 2º acto, com o seu orientalismo, que alguma crítica associou à música espanhola, agradou.⁴⁰ Porém, desta vez, o compositor contava com o apoio de um grupo de amigos que se empenhou na sua defesa, legando-nos um vasto conjunto de artigos, com uma abordagem mais aprofundada e sofisticada. Alguns desses autores, como Bernardo Moreira de Sá ou Joaquim de Vasconcelos, eram músicos e intelectuais de formação germânica,⁴¹ directamente envolvidos, tal como Miguel Ângelo, na

³⁶ *Ibid.*, 20 de Fevereiro de 1874.

³⁷ *Ibid.*, 1 de Março de 1874 e 21 de Maio de 1874. No caso de CHARNACÉ trata-se certamente de textos extraídos de *Musique et musiciens, fragments critiques de M. Richard Wagner, traduits et annotés*, 2 vols., Paris, Pottier de Lalaine, 1873; no de BOURLONTON é possível que os textos publicados fossem provenientes de *L’Allemagne contemporaine*, Paris, Libr. Germer-Bailliére, 1872. Vieira de CARVALHO realça também a importância da influência francesa no meio musical português a propósito da recepção de *Lohengrin* em Lisboa, em 1883 (cf. *Pensar é morrer...*, *op. cit.*, pp. 146-150).

³⁸ Trata-se de António Pedro Lamarão autor (ou pseudónimo?) que até ao momento não conseguimos identificar.

³⁹ *A arte dramática*, 28 de Abril de 1874.

⁴⁰ Para uma abordagem mais aprofundada de *Eurico* e os problemas do orientalismo a autora tem no prelo um artigo intitulado “Na sombra de Herculano: Miguel Ângelo Pereira e os desafios de compor ópera no Portugal dos anos 1860-70”, *Arbor. Ciência, pensamento, cultura*, (no prelo).

⁴¹ Sobre a formação de Joaquim de Vasconcelos ver ARTIAGA, *op. cit.*, pp. 54-69.

organização da Sociedade de Quartetos.⁴² O seu discurso, pelo menos no caso de Moreira de Sá, irá entroncar na recepção de Wagner pelas elites republicanas portuguesas, que começa a ser evidente a partir do início dos anos oitenta.⁴³

Evitando discutir influências, Joaquim de Vasconcelos coloca o ónus do insucesso sobre os espectadores, explicando:

Os recitativos são mui bellos e de uma verdade dramatica rara em óperas modernas. A orchestra está tratada com intelligencia de effeitos, que mais complicam o exame [...]. O dialogo reciproco das vozes e dos instrumentos da orchestra, a passagem constante e habilissima dos pensamentos melodicos [...] são tudo outras tantas dificuldades para um publico inexperiente, habituado ao schema elementar da antiga eschola italiana, como ela se acha representada na maioria das antigas óperas de Verdi...⁴⁴

Aponta, além disso, para um universo de referências idêntico ao que encontramos noutro texto, da autoria de João de Oliveira Ramos, no *Jornal do Porto*: “O que achámos de mais no coro [do 1º acto] seria o seu elogio em qualquer outro theatro de França ou da Alemanha, isto é o seu excelente desenvolvimento, a sua complexidade, que é o embaraço dos ouvidos inexperientes.”⁴⁵ O coro, como se pode observar no exemplo 1, caracteriza-se pela atribuição às vozes masculinas graves de uma melodia cromática, cantada em uníssono, e apoiada num acompanhamento orquestral pontuado por acordes de sétima diminuta que não é particularmente complexo. Mas é verdade que não encontramos nele a elegância melódica típica da tradição italiana, o que parece ter sido o aspecto que mais agradou aos críticos acima citados.

⁴² Para o estudo da Sociedade de Quartetos ver Helena Maria Correia RIBEIRO, *A emergência de um novo gosto musical no Porto: a Sociedade de Quartetos (1874-1881)*, 2 vols., Tese de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 2001. Sobre a participação de Miguel Ângelo nesta associação e as suas qualidades de pianista ver, em particular, vol. 1, pp. 62 e ss..

⁴³ O jornal *Folha nova*, no qual Moreira de Sá publica em 1882 a sua série de artigos sobre Wagner dedicada a Miguel Ângelo, era conotado com a facção republicana. Esta série de artigos foi republicada em Bernardo MOREIRA DE SÁ, *Artigos de crítica musical*, Porto, A. J. da Silva Teixeira, 1882.

⁴⁴ *Eurico. Analyse*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1874, pp. 45-46. A partitura completa desapareceu, subsistindo apenas uma versão para canto e piano do primeiro acto, publicada em 1885, o que dificulta significativamente qualquer trabalho de análise.

⁴⁵ *Jornal do Porto*, 23 de Janeiro de 1874 cit. FONSECA, *op. cit.*, vol. 1, p. 247. Segundo esta autora Oliveira Ramos era um dos mais dedicados amigos do compositor.

Allegro risoluto **Andante**

Coro

Piano

6 Cavalieri *p* marcato

In - fe - li - ce chi di - va - ga e - si - lis - to sul - la ter - ra. Che qual

10

14

Exemplo 1

Moreira de Sá caracterizou bem esta questão ao descrever *Eurico* como uma obra onde faltava a violência dramática de o *Trovador* ou *Rigoletto* e onde não se podia encontrar uma cantilena do tipo de “La donna è mobile” ou do “Spirto gentile”.⁴⁶ Alguns aspectos da orquestração, as danças mouriscas ou o prelúdio do 1º acto, no qual o coro de monjas se fazia ouvir num texto latino ainda antes do pano subir (exemplo 2), desnorteavam muitos dos ouvintes cujo paradigma continuava a ser o Verdi do início dos anos 1850.

A única associação directa de *Eurico* a Wagner, à data das suas duas estreias portuguesas, viria não do grupo dos seus amigos e apoiantes mas dos seus detractores. Um tal J. Muñoz atribui a monotonia da cavatina de Eurico, no 1º acto (exemplo 3), ao facto de Miguel Ângelo se ter afastado “da escola italiana, baseada na inspiração, toda melodia, para seguir os passos dos maestros alemães, especialmente de Wagner...”⁴⁷ Muñoz insiste nas afinidades com o 1º acto de *Fausto* mas identifica esta última obra como uma das principais do repertório alemão. Apesar de poder revelar simplesmente ignorância, esta associação é importante na medida em que transcende a ideia de áreas culturais distintas, presente no discurso dos outros articulistas, para promover a assimilação da música francesa pela alemã que, cada vez mais, vai ganhando terreno no panorama musical portuense.

Porém, a análise fantasiosa determinada pela distância relativamente aos acontecimentos – característica de muita da crítica portuguesa oitocentista – não fica por aqui. No final do seu artigo, e por oposição ao fracasso de Miguel Ângelo, Muñoz relata a estreia de *I Goti* de Stefano Gobatti (1852-1913), ocorrida em Bolonha, em Dezembro de 1873, e descreve-a como um grande sucesso, tendo o público gritado “Viva a música italiana! Viva o novo Rossini!”⁴⁸ Gobatti surge então como um continuador, um herdeiro da grande tradição italiana, quando, na verdade, o sucesso da sua ópera se deveu ao facto dela ter sido considerada uma oportunidade de ruptura – como nota Marion S. Miller – a constatação de que em Itália também havia compositores

⁴⁶ Texto de 1916 publicado em *Notícias sobre Miguel Ângelo Pereira e o movimento musical no Porto oitocentista*, Porto, Renascimento Musical, 1996. Quero agradecer a Jorge Alexandre Costa a generosa ajuda obtenção de versões digitalizadas de muitos dos artigos aqui referidos.

⁴⁷ *Jornal do Porto*, 22 de Janeiro de 1874.

⁴⁸ *Ibid.*.

capazes de escrever a “música do futuro”.⁴⁹ A leitura do articulista portuense mostra bem como à distância – sem nunca ter ouvido as obras nem de Wagner nem de Gobatti – era possível utilizá-los para construir uma história com heróis e vilões.

Grave

Soprano
Coro interno

Piano
(organo)

13

Su - per ter - ram pan - dun - tur, Do - mi -

26

ne, a - las pro - vi - den - tiae tu - - ae, et - - jus -

38

ti sub e - - - as con - - fu - - - giunt

46

in - - fe - - li - - - ces.

Exemplo 2

⁴⁹ Marion S. MILLER, “Wagnerisms, wagnerians, and Italian identity” in LARGE e WEBER, (eds.), *op. cit.*, p. 179.

Adagio

Eurico

Piano

Adagio

rall.

4

Ep - pur t'a - mai, o don - na! E con qua - le a - mo - re!

7

Quan - to, Quant' io t'a - do - ra - i Nel pi - u sa - cro del mi - o co - re!

11

Quan - to, quant' o ca - ra jo pian - si Sull' es - tin - to nos - tro a - mo - re

15

Quan - te la - cri - me, Quan - te la - cri - me ver - sai Sull' es - tin - to nos - tro a -

19

mo - re!

string. e cresc.

dim.

pp

Exemplo 3

Em 1878, Miguel Ângelo decide ir apresentar *Eurico* no Brasil, desta vez com um bom elenco que incluía, no papel titular, o tenor Francesco Tamagno. Os poucos testemunhos que conhecemos da estreia no Rio de Janeiro mostram que a recepção assentou nos mesmos problemas da portuguesa e que Wagner não é sequer mencionado, apesar

da grande admiração que por ele nutria o imperador D. Pedro II.⁵⁰ Em Lisboa, é, curiosamente, nesse momento, que a presença de Wagner no discurso sobre ópera se torna mais frequente, associada, geralmente, a uma ideia de progresso.⁵¹

No seu artigo na revista *O occidente*, aquando da estreia da *Aida*, Ramalho Ortigão explica:

A Aida mostra que o auctor deixou de ser o sentimentalista que se abandona para ser o artista severo que se critica como Leonardo de Vinci na pintura, como Shakespeare no drama, como Meyerbeer e como Wagner na musica.

[...] Compreendendo isto e inscrevendo-se na escola de Wagner e de Meyerbeer, procurando expressar como synphonista não sómente a embriaguez e os desmaios da sentimentalidade, mas todas as vibrações excessivas e todos os tumultos profundos de que é susceptível a alma do homem, Verdi criou na *Aida* uma obra d'arte com o caracter de universalidade que distingue as mais altas criações do espirito.

Os habituados a amolecerem-se e a adormentarem-se nas cadeiras de S. Carlos, embalados nas melodias de Bellini e de Donizette, ouvindo delirar Lucia ou tossir Violetta, sentiram-se rudemente acordados por essa nova orquestração poderosa, por esses côros verberantes de energia, por essa inesperada combinação de effeitos de que sae a espaços a faísca electrica como no trovão.⁵²

Se Verdi aparece aos olhos de Ramalho como uma Fénix renascida, este artigo mostra também como o discurso sobre o *Eurico* de 1870-1874 encaixa perfeitamente naquilo que agora se define como um novo paradigma operático, o qual rejeita a inspiração *tout court* e assenta numa

⁵⁰ Cf. FONSECA, *op. cit.*, vol. 1, pp. 208-215. Segundo Cristina MAGALDI, o início da recepção wagneriana no Rio de Janeiro dá-se em 1869, pela mão de Louis Moreau Gottschalk (*Music in imperial Rio de Janeiro. European culture in a tropical milieu*, Lanham, Maryland, The Scarecrow Press, 2004, p. 50).

⁵¹ A difusão das ideias wagnerianas em Portugal no início da década de 1880, ou seja no período imediatamente anterior à estreia de *Lohengrin* no Teatro de S. Carlos, deve-se essencialmente aos textos de José d'Arriaga, Jaime Batalha Reis como nota ARTIAGA (*op. cit.*, p. 78 e ss.). Maria João ARAÚJO centra essa difusão no grupo de músicos que haviam estudado ou tinham laços próximos com a Alemanha (Moreira de Sá, Viana da Mota, etc.) ignorando praticamente os intelectuais portugueses (cf. *op. cit.*, pp. 30-31). Ver também Luís Miguel Lopes dos SANTOS, *A ideologia do progresso no discurso de Ernesto Vieira e Júlio Neuparth (1880-1919)*, Tese de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2010 (policopiado), pp. 30 e ss..

⁵² *O occidente*, 15 de Fevereiro de 1878. Sobre a leitura de Meyerbeer nesta época ver ARTIAGA, *op. cit.*, pp. 65 e ss..

concepção essencialmente sinfónica. Quanto a Wagner, ele surge-nos como a última peça que se junta ao *puzzle* do cânon que vinha a ser construído.

Dois anos mais tarde, com a estreia de *Il guarany*, Filipe do Amaral revela a sua proximidade com o wagnerismo italiano e rejeita a ópera de Carlos Gomes. Em sua opinião:

Os caracteres estão na musica do *Guarany* indecisamente desenhados; nenhum d'elles fica vivendo, como uma personalidade, na nossa recordação. Nem n'esta opera, tem Carlos Gomes o poder de crear um meio de expressão, novo e verosimil, para os elementos estranhos que nos apresenta em scena. Dá-nos uma impressão accetavel o interludio com que no 3º acto da 1ª parte das *Nibelungen* [*Die Walküre*] de R. Wagner, a orchestra nos desenha a batalha terrível entre heroes e semi-deuses, d'onde as *Walkure* trazem para o *Walhala*, sobre os seus cavallos phantasticos, os cavalleiros mortos; sente-se no 4º acto dos *Huguenotes* a carnificina com que a populaça fanatisada enche de tragedias as ruas de Paris; sente-se o mar ondulado e mysterioso no 3º acto da *Africana*, e concebem-se as grandes florestas e os povos selvagens no 1º acto da mesma opera.⁵³

É curiosa a circunstância de, além de Wagner, os exemplos escolhidos serem retirados de duas óperas de Meyerbeer,⁵⁴ o que – para além da alta consideração em que este compositor era tido entre nós nesta época – parece indiciar que a recepção de alguns escritos de Wagner, como *Das Judentum in der Musik*,⁵⁵ não tiveram uma verdadeira difusão em Portugal. Wagner é aqui evocado a propósito da ausência de verosimilhança (uma influência das leituras francesas que o ligavam a uma imagem de realismo?),⁵⁶ já que, segundo Amaral:

⁵³ *O occidente*, 15 de Abril de 1880. É também este autor que nos fala da dicotomia Milão/Bologna, a cidade conservadora versus a progressista. Na sua crítica ao *Mefistofele*, apresenta Boito como um homem de cultura germânica e a análise desta ópera é feita com base em referências wagnerianas (cf. *O occidente*, 11 de Março de 1881).

⁵⁴ Esta associação pode estar ligada à ideia, referida por TARUSKIN, de a música de *Les huguenots* ter parecido a alguns alemães da época “deliberadamente feia”. Como este autor explica, para Schumann, “o horrível é o elemento em Meyerbeer” o que fazia do compositor não um romântico mas um realista, ou seja, alguém disposto a sacrificar o domínio transcendente da arte à descrição da realidade. Isto implicava a importação para a arte dos artefactos musicais da realidade exterior, o que no caso de *Les huguenots* se tornava intolerável pelo facto de o principal deles ser o coral “Ein feste burg”, uma das mais importantes referências do repertório musical luterano (cf. TARUSKIN, *op. cit.*, p. 229).

⁵⁵ Escrito em 1850 e revisto em 1869.

⁵⁶ ARTIAGA, *op. cit.*, p. 50.

as florestas americanas estão apenas descriptas nas rubricas e no scenario do Guarany de Carlos Gomes, e os seus selvagens, que quasi sempre cantam e dançam madrigaes e polkas de imitação italiana, conseguem ás vezes ser dissonantes, mas, nunca, dar-nos a sensação verosímil, estranha, poderosa, original, do mundo novo a que pertencem.⁵⁷

O momento escolhido para a estreia da ópera em Lisboa é também considerado inadequado, pois, na opinião do mesmo autor, nunca como nos anos 1878-80 o público nacional tivera um contacto tão forte com as grandes obras musicais:

Primeiro, os esplendidos trabalhos synphonicos dos antigos, – Beethoven, Mozart. Haydn, – e dos modernos – Mendelssohn, Wagner, Gounod, Glinka; depois o *Propheta*, a *Africana*, os *Huguenotes* de Meyerbeer, e ainda esse notavel esforço, essa poderosa tentativa, que se chama *Aïda* de Verdi.⁵⁸

Curiosamente, Wagner continuava a ser visto como um compositor sinfónico. Mas agora o cânon estava definitivamente formado e o mapa da Europa musical também. Para Amaral existiam três grandes escolas musicais: a italiana, a alemã e a espanhola (certamente em consequência do crescente impacto que alguns compositores do país vizinho, como Barbieri, tinham na vida musical lisboeta). A França desaparecera. Meyerbeer fora assimilado definitivamente à sua formação original e, ironia das ironias, colocado lado a lado com Wagner.⁵⁹

Partindo destes testemunhos, é possível compreender porque o discurso tardio sobre Miguel Ângelo e o *Eurico* o associa, de forma tão directa, ao compositor alemão. A partir de meados da década de oitenta, com a chegada de *Lohengrin* ao Teatro de S. Carlos, e apesar das reacções negativas,⁶⁰ o wagnerismo começa a ser moda e a absorver pelo menos uma parte do que anteriormente fora associado genericamente à música alemã ou à francesa. Por outro lado, Miguel Ângelo é descrito como uma personagem orgulhosa. Logo em 1870, Batalha Reis comentara as reacções do compositor ao fiasco de *Eurico* do seguinte modo:

⁵⁷ *O occidente*, 15 de Abril de 1880.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, 1 e 11 de Março de 1881.

⁶⁰ Cf. ARTIAGA, *op. cit.*, pp. 83 e ss. e ARAÚJO, *op. cit.*, pp. 41 e ss..

quando um homem passa 12 anos a estudar, a trabalhar quase que sem pensar senão no seu trabalho, e tem uma certa consciência de que tem talento, e depois vê que o público, feito pela maior parte de vadios do Chiado [...] o recebe à gargalhada, é bastante desculpável que esse homem se levante e diga diante desse público "Eu valho mais que vocês, eu sou orgulhoso pelo meu trabalho e acho que este orgulho é nobre"? Acho, repito, que este homem tem toda a razão em fazer o que faz. Um homem deve ser modesto, mas quando se vê escarnecido pelas nulidades que lançam gargalhadas sobre o trabalho, deve levantar-se e indignar-se.⁶¹

E, aquando da sua morte, Firmino Pereira considerava que:

Do alto da superioridade em que a si próprio se colocara, (muitos espíritos consideram a modéstia uma revelação de fraqueza e uma prova de mediocridade), encarava os outros com altivez. Por vezes, ouvindo-o, tinha-se a impressão de que só ele era, na terra, o portador da divina chama que alumia os génios.⁶²

Este perfil, aliado ao facto do *Eurico* ter sido visto como uma ópera diferente daquelas a que o público, tanto de Lisboa como do Porto, estava habituado, e ainda à circunstância de Miguel Ângelo ter demonstrado, já depois das duas estreias da sua ópera, interesse por algumas obras de Wagner⁶³ terá certamente contribuído para a associação. A partir daí não foi difícil, para alguns autores, começar a ver numa obra que é largamente influenciada pela estética do *grand opéra* e está ainda impregnada de melodismo italiano (aliás patente na *cavatina* de Eurico que nos remete para o universo verdiano dos anos 1860-1870), traços de influências wagnerianas. Para citar apenas um exemplo, os motivos recorrentes que caracterizam Eurico e sua amada⁶⁴ – um processo

⁶¹ ICS, E4/59-1 (28), [Lisboa, 24? Fevereiro 1870].

⁶² Firmino Pereira "Miguel Ângelo", *Sombra e luz* (Outubro, 1900), pp. 142-44.

⁶³ Citar jornal *Eurico*, 15 de Maio de 1886.

⁶⁴ A versão incompleta da partitura existente não nos permite identificar de forma muito segura o motivo de Eurico, o qual, durante o primeiro acto, não reaparece com frequência. No entanto ele é citado no semanário *Eurico*, num artigo do próprio Miguel Ângelo (*Eurico*, 30 de Novembro de 1884 cit. in Luís RAIMUNDO, "Herculano revisitado ou a ópera *Eurico*, o presbítero de Carteia de Miguel Ângelo Pereira", (Trabalho académico), Departamento de Ciências Musicais, 2002 (policopiado), p. 22). No caso de Hermengarda, o motivo é constituído por um intervalo de terceira descendente, preenchido por graus conjuntos, ao qual se segue um salto de quarta ascendente (como se pode observar nos cc. 68-70 e 72-74). Este motivo irá reaparecer de forma sistemática, sempre que o nome da amada de Eurico é invocado, ao longo do primeiro acto.

que, ao que sabemos, nunca havia sido posto em prática de forma sistemática por um compositor de ópera português mas provém da tradição francesa – por volta de 1916, já se haviam transformado em *Leitmotive*, num fenómeno que reflecte muito mais o panorama da história das ideias em Portugal do que caracteriza a ópera de Miguel Ângelo.

Índice dos principais nomes citados no texto

- Abbadia, Luigia, 73
Acuña, José., 134
Adam, Adolphe, 202, 205
Alba, Angelo, 55, 91, 233, 235-236
Albertini, Augusta, 219-21, 231, 233
Albuquerque, Maria João, 130
Alessandri, Felicita Rocca, 52, 63, 233-234
Alexander, James Edward, 174
Alfieri, Vittorio, 11
Almeida, Augusto César de, 208, 234
Almeida, Maria Amália de, 234
Amaral, Filipe do, 344-45
André, Naomi, 58
Anselmi, G., 306
Aparício, António, 236
Arceri, Luigi, 7, 14-18, 20, 23-24, 28, 38
Arroyo, António, 113
Arroyo, João Emílio, 110, 113
Arroyo, João, 113
Arroyo, José Francisco, 91, 94, 109, 239 e ss.
Asioli, Bonifaccio, 136
Assunção, F., 233
Astor, W. H., 134
Auber, Daniel François Esprit, 32, 185, 196, 202
Bach, Johann Sebastian, 290
Baldanza, Gaetano, 207, 223, 235, 237
Bandeira, Jacinto Fernandes, 119
Barbatti, Camillo, 68, 236
Barbieri, Francisco Asenjo, 90, 329, 345
Barbieri, Giorgio, 233-234
Barili, Caterina, 66, 71-72
Bartolini, Ottavio, 28-29, 37, 305
Bassi, Calisto, 178
Bastos, António Sousa, 337
Beethoven, Ludwig van, 215, 290, 309, 328, 334, 337, 345
Beghelli, Marco, 41
Bellini, Vincenzo, 21, 209, 215, 269, 343
Belloni, Clara, 235-36
Benedetti, Nicola, 49, 52, 54-55, 64-65, 67-68, 207, 223, 227-28, 235-237
Benedetti, Teresa, 234-235
Benevides, Francisco da Fonseca, 104, 107
Berchet, Giovanni, 4
Bériot, Charles de, 90, 314, 317
Berlioz, Hector, 290
Bertoja, Giuseppe, 226
Bettencourt, S. de, 234
Bizarro, Silvestre Aguiar, 233
Bizet, Georges, 329
Blaze-Bury, Henri, 290, 334
Bocabadati, Augusta, 51, 71
Bocabadati, Cecilia, 51
Bocabadati, Luigia, 49, 51, 71-72, 150
Boccolini, Carlo, 305
Boieldieu, Adrien, 185, 196
Bomtempo, João Domingos, 1, 14
Bonola, Gianbattista, 47
Borghi-Mamo, Erminia, 296, 305
Botelho, Manuel Joaquim, 95-96
Botero, A., 305
Bourgard, E., 207-208
Bourlonton, Edgar, 337
Bouton, Charles Marie, 182
Bovay, Teresa, 235
Braga, Emília Santos, 12
Bruni, Antonio, 207, 233-237
Brunswick, Léon-Levy (pseud. Léon Lhérie), 205

- Cairo, Luigi, 233, 237
 Callas, Maria, 39
 Cammarano, Salvatore, 9-10, 186 e ss., 240, 245, 249
 Campagnoli, Giovanni Battista, 207
 Campana, Fabio, 16
 Canongia, Joaquim Inácio, 141
 Canongia, José Avelino, 85, 92
 Canova, Antonio, 156
 Capelli, Marianna, 51
 Carelero Masi, Dolores, 237
 Carmini, Emilia, 233
 Carvalho, Mário Vieira de, 169
 Casanova, Antonio, 207, 233
 Casati, Giovanni, 45
 Casella, Cesare ou César, 315 e ss., 321, 323, 326
 Casella, Felícia Lacombe, 316 e ss.
 Casimiro Jr., Joaquim, 204
 Cassano, Rosalia, 235
 Castellan, Anaide, 49, 63
 Castil-Blaze, François Henri Joseph
 Blaze dito, 282, 284, 294, 302
 Castilho, António Feliciano de, 13, 153, 187, 312
 Castro, Francisco José Martins de, 87
 Catalani, Angelica, 131
 Celestino, António Maria, 205, 207, 233-237
 Charnacé, Guy de, 337
 Chartron, Eugénie, 83
 Chateaubriand, François René de, 191
 Chiari, Luigi, 80
 Chopin, Frédéric, 308
 Ciccolini, E., 306
 Cicéri, Pierre Luc Charles, 183-184
 Cinatti, Celeste, 334 e ss.
 Cinatti, Giuseppe, 182, 226-227
 Cirne, Alexandre Francisco
 Madureira, 318
 Clementi, Muzio, 134
 Coccia, Carlo, 3, 9, 57, 131
 Coelho, Teodoro Francisco, 234
 Coletti, Filippo, 283, 305
 Colombini, ?, 111
 Colonne, Edouard, 90, 329
 Conati, Marcello, 59
 Confortini, Giovanni, 207, 233
 Coppola, Pietro António, 4-6, 10-11, 71-72, 95-96, 99, 149, 154, 169, 210
 Cordeiro, Clementina, 235
 Cormon, Eugène, 205
 Corneille, Pierre, 186
 Corneille, Thomas, 279
 Corradetti, F., 306
 Corradi, E., 305
 Corradini Vicente, 46-47, 54, 60, 87, 211, 223, 243
 Correia, Luís, 235
 Corsi, Raffaele, 55
 Corte Real, Jerónimo, 11
 Cossoul Guilherme, 81, 89, 92, 99-102, 294, 305
 Costa, João Evangelista Pereira da, 9
 Costa, Maria Rita da, 234
 Cotinelli, Antonio, 86, 92
 Cotogni, Antonio, 289, 291, 305
 Cotti-Caccia, Giuseppe, 16-17
 Cramer, Johann Baptist, 126, 134
 Cranmer, David, 52, 209
 Croner, António José, 103-104
 Crosa, Carlo, 207
 Curti, Francesco, 233
 D. João V, 1
 D. João VI, 120, 159, 168
 D. Luís I, 7
 D. Maria I, 120
 D. Maria II, 13-14, 42, 164, 190
 D. Miguel I, 151
 D. Pedro II, Imperador do Brasil, 343
 D. Pedro IV, Duque de Bragança, 159, 171, 193
 Da Ponte, Lorenzo, 299
 Dabedaille, Adèle, 235-236
 Daddi, João Guilherme, 7, 329
 Daguerre, Louis Jacques Mandé, 182-184, 226
 Dahlhaus, Carl, 164
 Dalmau, Eugénio, 305
 Dalti, Luigia, 233

- David, Félicien, 21-22
 De Baillou, Gaetano, 48
 De Bassini, Achille, 305
 De Giuli-Borsi, Teresa, 83
 Debezzi Giacomo, 235
 Delavigne, Casimir, 172
 Delavigne, Germain, 171, 196
 Della Seta, Fabrizio, 175
 Dembowsky, Charles, 169, 183, 281
 Di Siena, A. C., 177-178
 Dias, A., 234
 Dinis, Júlio (pseud. de Joaquim Gomes Coelho), 258 e ss.
 Donizetti, Gaetano, 13, 32-33, 37, 42, 59, 71-73, 132, 136, 185, 186 e ss., 210, 214, 217, 240, 243, 316, 333, 337, 343
 Doux, Émile, 172, 198 e ss.
 Dubini, Carlo, 99
 Dumas, Alexandre, 172, 198
 Duprat, Alfredo, 207
 Duprez, Gilbert, 70
 Dussek, Jan Ladislav, 134, 136
 Duval, M. Leon, 305
 Duveyrier, Charles, 205
 Eckerlin, Caio, 207, 305
 Edelmann, Johann F., 134
 Ellis, Katharine, 280, 284
 Ernst, Heinrich Wilhelm, 309
 Esposito, Francesco, 112, 169
 Esterházy, Família, 148
 Fabbrica, Isabella, 56-58, 69
 Farinha, Bento José, 126-127
 Ferlendis, Giuseppe, 92
 Ferlotti, Claudia, 51, 207, 282, 305
 Ferlotti, Santina, 51, 66, 282-283, 305
 Ferreira, António, 10
 Ferretti, Jacopo, 149
 Ferretti, Luigi, 70, 207
 Ferri, Gaetano, 33
 Ferrucci, Berta, 305
 Fétis, François Joseph, 109, 214, 290
 Figueiredo, João Manuel de, 207, 233-234
 Fioravanti, Valentino, 131, 137-138, 142
 Fiori, Gaetano, 14, 223, 228-229, 236-237
 Fontana, Gaetano, 16, 92, 109
 Fontana, Galeazzo, 109
 Foucher, Paul Henri, 192
 França, José Augusto, 269
 Freire, Francisca Adelaide, 234
 Fricci-Baraldi, Antonietta, 289, 305
 Frigiotti, G., 305
 Frondoni, Angelo, 3-5, 35, 38, 206, 257, 287, 305
 Fuschini, António Maria Eduardo, 121
 Fux, Johann Joseph, 160
 Gafforini, Elisabetta, 138
 Galindo, Rafaela, 204, 235, 237
 Galletti, Jean-Ange, 17
 Galli, E., 305
 Galli, Giovanni, 86
 Galliani, Benedetto, 236-237
 Galoardi, Giacomo, 207, 233
 Gambardella, Elisa, 237
 Garrett, João Baptista Leitão de Almeida, 9, 13, 38, 151, 153, 157, 169, 172-73, 187, 192, 254
 Gelatti, Giuseppe, 235
 Gelinek, Joseph, 134
 Genovês, Tomas, 9
 Genovesi, Antonio, 127-128
 Ghislanzoni, Antonio, 44
 Giordano, Laura, 48
 Giraltoni, Leone, 68-69, 73, 237
 Gleichauff, Rudolf, 328
 Glinka, Mikhail Ivanovich, 345
 Gluck, Christoph Willibald, 160
 Gobatti, Stefano, 340-41
 Gomes, Carlos, 344-45
 Gomes, Francisca, 233, 235-236
 Gomes, Jr., João Baptista, 11
 Gooley, Dana, 314
 Gottschalk, Louis Moreau, 323 e ss.
 Gounod, Charles, 102, 329, 345
 Greno, João Baptista, 111

- Gresti, Marietta, 207, 223, 229, 235-237
 Guarini, Giambattista, 156
 Guidi, Francesco, 16-18, 28
 Guimarães, José Domingos Marques, 47, 63
 Guizot, François, 191
 Halm, Anton, 318
 Harris, Laura, 305
 Hauman, ?, 318
 Haydn, Joseph, 271, 309, 345
 Hayez, Francesco, 4
 Heller, Stephen, 318
 Henson, Karen, 41
 Herculano, Alexandre, 153, 172, 254, 332 e ss.
 Hérold, Ferdinand, 195
 Hoffmann, Ernest Theodor Amadeus, 282, 290
 Hoffmeister, Franz Anton, 130-131, 133-134
 Hugo, Victor, 172, 182, 191, 198, 218
 Ibarra, ?, 195
 Jansen, Johann F. A., 134
 Jordani, Caetano, 216
 Juhel, ?, 207
 Jullien, Louis Antoine, 311
 Kaschmann, Giuseppe, 306
 Kaufman, Thomas, 211
 Keil, Alfredo, 332
 Kintherland, Luigi, 100
 Kreibitz, F. M., 234
 Kuon, Raffael, 305
 La Motte, Houdar de, 10
 Lablache, Luigi, 150
 Lacombe, Louis, 315
 Lagoutine, Clara, 207
 Lamartine, Alphonse de, 191
 Lami, Emilio, 97-99, 102-104, 224
 Lanari, Alessandro, 44, 49, 52, 55, 63, 70, 74, 178-179, 211
 Landa, Marietta, 311
 Landi, Giovanni, 234
 Lanovilla, Emilio, 237
 Leal, José da Silva Mendes, 213, 221, 223
 Lence, João Ciríaco, 210
 Lentini, B., 134
 Lenzi, Andrea, 210
 Leonard, Hubert, 318
 Leuven, Adolphe de, 204-205
 Librandi, Emilia, 235
 Lisboa, Francisco, 204, 305
 Liszt, Franz, 95, 218, 308, 323, 325
 Liverani, Carlo, 207, 237
 Locatelli, Giuseppina, 305
 Lodi, Fortunato, 46, 54, 70, 151
 Lodi, Francesco Antonio, 97, 119-120, 123-125, 131-132, 134-135, 139
 Lombardi, José Domingos, 242-243
 Lopes, João, 111
 Lotti Della Santa, Marcelina, 67, 83
 Loureiro, João da Silva, 316
 Loureiro, José da Silva, 119
 Lucca, Francesco, 210
 Machado, Augusto, 77
 Machado, Júlio César, 46, 54, 99, 288-290, 299
 Madail, J. S., 134
 Maggiorotti, Luigi, 207, 281, 287, 305
 Magnani, Girolamo, 226
 Maillan, Jullien de, 205
 Maillart, Aimé, 205
 Malibran, Maria, 41, 66
 Mancinelli, Luigi, 306
 Mancinelli, Marino, 77, 90-91, 107
 Manzocchi, Giuseppe, 233
 Marchisio, Barbara e Carlota, 289, 305
 Marechal, Pierre Anselme, 134
 Marinangeli, Marietta, 207
 Mario, Giovanni Matteo Di Candia dito, 288
 Marques, Joaquim José, 336
 Martins, José Maria Brás, 254 e ss.
 Mascarenhas, Duarte de Sousa, 111
 Massenet, Jules, 329

- Massini, Caterina, 305
Matos, Sérgio Campos, 38
Mayseder, Joseph, 317
Mazoni, Vicente Tito, 92, 95, 113
Mazzetti, Benedetto, 305
Mélesville, Anne-Honoré-Joseph
 Duveyrier, 196, 198
Mendelssohn-Bartholdy, Félix, 290, 345
Mendonça, António Pedro Lopes de, 21, 35, 214-15, 225, 314-316
Meneghini, Giovanni Battista, 39
Meneses, D. Carlos da Cunha e, 150 e ss., 207-208, 234
Mera, M., 234
Mercadante, Saverio, 3, 9, 57, 132, 240, 243
Merelli, Bartolomeo, 3, 44-45, 70, 73, 210-211
Messier, Luís, 208
Metastasio, Pietro, 174
Metras, Olivier, 329
Meyer, Leopold de, 323
Meyerbeer, Giacomo, 102, 171 e ss., 215, 280-81, 329, 337, 343-345
Migone, Francisco Xavier, 7, 14-15, 20-22, 24, 26, 29, 35, 38, 99, 216
Miller, Marion S., 340
Mingotti, A., 306
Miraglia, Corrado, 49
Miró, António Luís, 147, 152 e ss.
Miró, Joaquim, 154 e ss.
Molière, Jean-Baptiste Poquelin dito, 277-279, 291
Molina, Tirso de, 279, 291
Mollo, Anna, 233-234
Monelle, Raymond, 155
Mongini, Pietro, 288, 305
Mongini-Secchi, C., 305
Montemerli, Lorenzo, 63-64, 67, 233
Monteverdi, Claudio, 160
Montfort, Alexandre, 205
Morelli, A., 305
Morelli, Joaquim, 93, 110
Moriani, Napoleone, 70, 75
Mosca, Giuseppe, 130-131, 133
Mozart, Wolfgang Amadeus, 214, 271 e ss., 309, 345
Muñoz, J., 340
Munró, Carlos A., 208
Musset, Alfred de, 279, 290
Naldi, Giuseppe, 131, 138
Nannetti, R., 305
Napoleão, Artur, 321
Neri Passerini, Carolina, 65, 69
Neves, Emília das, 201
Nicolai, Otto, 243
Nolasco Llorens, Pietro, 68
Noronha, Francisco de Sá, 333
Novais, Isabel Cabete, 157
Novaretti, ?, 86
Novello, Clara, 230
O'Neill, Carlota, 207-208
O'Neill, Cecília, 208
Obiols, Mariano, 9
Offenbach, Jacques, 288
Oliveira, F., 235
Oliveira, J. Rodrigues de, 234
Oliver, António Melchor, 235-236
Olivier, Jenny, 215, 233, 235
Ordinas, J., 305
Ortigão, José Duarte Ramalho, 343
Osborne, Georg Alexander, 315
Pacheco, Alberto, 41
Pacini, Giovanni, 57, 132, 243
Pacini, Pietro, 305
Pacini, Regina, 306
Paganini, Carolina, 207, 282, 305
Paganini, Giovanni, 70, 207, 282
Paganini, Nicolò, 308 e ss.
Paiva, João Nepomuceno Medina, 94
Palma, José Pinto, 272
Pandolfini, Francesco, 296, 305
Parker, Roger, 211
Pasta, Giuditta, 66
Paterni, Antonio, 239 e ss.
Paterni, Giovanni, 240
Patriossi, Amalia, 17
Patriossi, Ignazio, 233-234
Patti, Adelina, 71

- Patti, Salvatore, 66, 71
 Paul, ?, 200
 Paula, Manuel Baptista de, 86
 Peixoto, Augusto, 234
 Pereira, Firmino, 346
 Pereira, Miguel Ângelo, 327 e ss.
 Perelli, Adelaide, 207
 Perini, Cesare, 3, 13, 151 e ss., 175 e ss., 186 e ss.
 Persiani, Giuseppe, 9-10
 Persoli, Caterina, 204, 234
 Pesana, Gaetano, 86
 Pesana, Vincenzo, 86
 Petrobelli, Pierluigi, 284 e ss.
 Pfeiffer, Ida, 318
 Pfeiffer, Oskar ou Óscar, 315, 318 e ss., 326
 Picasso, Antonio, 233
 Pinheiro, Rafael Bordalo, 99-101, 297
 Pini-Corsi, Antonio, 306
 Pinto, A., 305
 Pinto, Augusto Marques, 94
 Pinto, Francisco António Norberto dos Santos, 95-96, 113, 226
 Pixérécourt, René-Charles-Guilbert de, 198
 Pizzigati, Ruggero, 235
 Planard, Eugène de, 204 195
 Pleyel, Ignaz, 134
 Ponlirdi, Costanza, 51
 Pontecchi, Arturo, 90, 305
 Ponzoni Schontag, Luigia, 51
 Porto, Carlo Ottolini, 52, 222, 234-235
 Portugal, Marcos, 131
 Potier, Henry H., 204
 Prampolini, Alessandro, 226
 Prefumo, António, 4, 6-7, 10-11. 13, 38, 186 e ss., 205
 Pucitta, Vincenzo, 131
 Quadros, Guilherme Rangel de, 318
 Queiroga, Francisco de Paula, 234-237
 Queirós, Alberto de, 290, 299
 Queirós, José Maria Eça de, 327-328, 330, 336
 Quental, Antero de, 327-328
 Quintela Jr., Joaquim Pedro, 154 e ss., 207
 Quintela, Joaquim Pedro, 1º Barão de, 119-120, 147
 Quintela, Joaquim Pedro, 1º Conde de Farrobo, 8-9, 14, 46, 61-62, 66, 71, 83, 87, 147 e ss., 173 e ss., 207-208, 211, 272 e ss.
 Quintela, Maria Carlota, 150 e ss., 208, 234
 Quintela, Maria Joaquina, 150 e ss., 207
 Quintela, Maria Palmira, 154
 Quintela, Mariana Carlota Lodi, 1ª Condessa de Farrobo, 147
 Quintela, Mariana, 207-208
 Rambois, Achille, 182, 226-227
 Ramonda, José, 207, 305
 Ramos, João de Oliveira, 338
 Ranzi, Ersília, 234
 Rattazzi, Marie Letizia, Princesa, 50
 Rebelo, António Manuel, 325
 Reduzzi, Francesco, 305
 Regli, Francesco, 45
 Regoli, Francesco, 282, 284, 305
 Reis, Jaime Batalha, 334 e ss., 345
 Reis, Máximo Paulino dos, 168
 Ribas, Eduardo Medina, 93, 113, 235, 317 e ss., 326
 Ribas, Hipólito Medina, 93-94, 113
 Ribas, João António, 93-94, 113
 Ribas, José Maria, 93
 Ribas, Nicolau Medina, 93-94, 110, 113
 Ribas, Romão Gil, 93-94, 113
 Ribeiro, Mário de Sampayo, 332
 Ricordi, Casa Editora, 132
 Rio, Manuel Alves do, 126-127
 Ripamonti, Giovanni Achille, 86, 92
 Robbio, Agostino, 310 e ss., 318, 321, 326
 Rocco, Luigi, 207
 Romani, Felice, 7, 9
 Romberg, Bernard ou Anton, 272

- Roquemont, Auguste, 254 e ss.
Rorich, Christian Friedrich, 86, 204
Rosselen, Henri, 325
Rosselli, John, 40, 42, 67
Rossi, Gaetano, 4
Rossi-Caccia, Giovanna, 32-33, 37, 63, 207, 217-221, 231, 233
Rossini, Amalia, 233, 235, 272, 316
Rossini, Gioachino, 4, 21-22, 56-57, 59, 131-132, 136, 150, 161, 173, 215
Rudorff, Ernest, 329
Rushton, Julian, 273
Russell, E., 305
Rutherford, Susan, 41-42, 50, 58, 61
Sá, Bernardo Moreira de, 90, 94, 337 e ss.
Sá, Duarte Cardoso de, 151, 207
Sá, Francisco de, 208
Saguer, Francisco, 237
Saint-Martin, Maria Leopoldina, 236-237
Salandri, Luigi, 234
Salgado, Susana, 325
Samson, Jim, 309
Sansoni, Filippo, 235
Santi, Eugenio, 207, 233
Santo Mango, R., 189
Santos, Maria de Lourdes Lima dos, 169
Santos, Manuel Inocêncio Liberato dos, 7, 9-12, 14, 186
Sartiano, ?, 86
Sass, Maria, 305
Sbordoni, ?, 305
Scassa, Luís, 43, 45
Schira, Francesco, 3-4, 6, 8, 13
Schira, Vincenzo, 51, 99, 102, 223-224
Schlesinger, Maurice, 176-177
Schubert, Franz, 329
Schumann, Robert, 308, 329
Scola, Carlo, 233
Scott, Walter, 245-248
Scribe, Eugène, 171 e ss., 209, 239
Sequeira, Domingos, 125
Sequeira, Mariana Benedita de, 125
Sergio, Durante, 56, 68
Sermattei, Valentino, 207, 216, 233
Shakespeare, William, 17
Silva, João Luís M. S. Leitão da, 317
Sivori, Camilo, 309
Smart, Mary Ann, 40-41
Sobral, Anselmo José da Cruz, 119
Soleri, Giorgio, 234
Sorba, Carlotta, 16
Sousa, Maria Leonor Machado de, 10
Spech, Eliodoro, 47
Staël, Madame de, 333
Stagno, Roberto, 289, 305
Steibelt, Daniel, 134
Stolz, Rosine, 58-59, 230
Storti, Giovanni, 69-70
Strakosch, Fedora, 306
Strepponi, Giuseppina, 74
Supico, Francisco Maria, 311, 321
Tamagno, Francesco, 342
Tamberlick, Enrico, 66, 219-221, 233
Taruskin, Richard, 324
Tasso, Torquato, 156
Taubert, Wilhelm, 323
Taulignan, Mme Charles de Montpezat, Marquesa de, 245-254
Tedesco, Fortunata, 67, 83
Teócrito, 156
Thalberg, Segismund, 318, 323, 325
Thiers, Louis Adolphe, 191
Thomas, Ambroise, 205
Tonnelier, Emílio, 208
Torresella, F., 305
Toscano, M. J., 234
Tramezzani, Diomiro, 131
Valle, Giovanni, 43, 52, 60
Varesi, Felice, 51, 71
Vasconcelos, António José de, e família, 115 e ss.
Vasconcelos, Joaquim de, 332, 337 e ss.
Vaxel, Platon de, 336 e ss.
Velasco, Lucas, 311
Vélez de Guevara, Luís, 10

Verdi, Giuseppe, 18, 20, 28-29, 32,
 37, 42, 56, 68, 73-74, 90, 98, 111,
 140, 143, 209 e ss., 239, 243, 316,
 343
 Véron, Louis Désire, 273, 284
 Vestris, Bernardo, 178
 Vieira, Ernesto, 5, 86
 Vieuxtemps, Henri, 309
 Villani, G., 305
 Viotti, Giovanni Battista, 307
 Virgílio, 156, 160
 Vitali-Augusti, G., 305
 Volpini, Ambrogio, 223, 235-236
 Wagner, Richard, 329 e ss.
 Waldes, M., 305
 Waltmann, Johann Baptist, 130, 134-
 135
 Weber, Carl Maria von, 337
 Weber, William, 330
 Werner, Zacarias, 333
 Whatman, J., 139
 Willemain d'Abancourt, François
 Jean, 191
 Willmers, Heinrich Rudolf, 318
 Ximenes, Paz, 233
 Zambaiti, Alessandro, 62, 207
 Zanca, Paolo, 130, 131
 Zecchi, Raffaele, 178
 Zoboli, Giuseppe, 207



Luísa Cymbron ensina no Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa. É autora, em colaboração com Manuel Carlos de Brito, de *História da Música em Portugal* (Universidade Aberta, 1992), editou um volume da *Revista Portuguesa de Musicologia* inteiramente dedicado ao século XIX (nº 10, 2000) e o catálogo da exposição

Verdi em Portugal 1843-2001 organizada pela Biblioteca Nacional de Portugal e o Teatro Nacional de S. Carlos aquando do centenário da morte do compositor. Desde 2007, é membro do CESEM tendo integrado a equipa de diversos projectos de investigação, todos eles ligados aos estudos operáticos.



“[Olhares sobre a música em Portugal no século XIX] é um volume repleto de informação inédita e profundamente estimulante para todos os que se dedicam aos estudos artísticos e culturais em Portugal, cuja leitura vem demonstrar a riqueza e complexidade de uma época a qual começamos enfim a prestar justiça. Com este livro, ficamos a dever à autora a confirmação inequívoca de que a história da música em Portugal no século XIX merecia, de facto, ser contada.”

Paulo Ferreira de Castro

Patrocínios

