



11 923

LUISA MARIANA DE OLIVEIRA RODRIGUES CYMBRON

R-

FRANCISCO DE SÁ NORONHA E *L'ARCO DI SANT'ANNA*
Para o estudo da ópera em Portugal (1860/70)

Trabalho de síntese apresentado
à Faculdade de Ciências Sociais e
Humanas da Universidade Nova
de Lisboa, para discussão na
prova de habilitação prevista no
artº 56º do E.C.D.U.



Lisboa - 1990



32673

ÍNDICE GERAL

Preâmbulo.....	4
Abreviaturas.....	8
PARTE I.....	9
I. O sistema produtivo e os teatros líricos portugueses (S. Carlos e S. João).....	10
1. Os teatros: estatuto e propriedade.....	10
2. As temporadas: constituição e funcionamento.....	16
3. Aspectos económicos: o subsídio e a assinatura.....	22
II. A formação das companhias e o repertório.....	28
1. Os cantores, o coro, a orquestra e a banda.....	28
2. O repertório e os meios da sua divulgação.....	44
PARTE II.....	60
I. Francisco de Sá Noronha (1820-1881): perspectivas de enquadramento histórico e musical.....	61
1. Cronologia.....	61
2. A formação.....	66
3. O violinista.....	71
4. O compositor.....	76
4.1 As operetas e outros géneros músico-teatrais representados nos teatros secundários.....	77
4.2 As óperas.....	81
II. <u>L'arco di Sant'Anna</u> e a aplicação das convenções do melodrama italiano em Portugal.....	95
1. Do romance de Garrett ao libreto português/italiano: a acção dramática e a organização verbal.....	95

2. A estrutura musical.....	128
Conclusão.....	157
Notas.....	160
Bibliografia e Fontes.....	172
Apêndice I.....	184
Apêndice II.....	192

Preâmbulo

O estudo da ópera em Portugal ao longo do século XIX, que compreende a história dos teatros líricos nacionais sediados nas duas principais cidades (S. Carlos e S. João) e a análise das óperas escritas por compositores portugueses, apresenta-se como um campo praticamente virgem. Se exceptuarmos os estudos de Mário Moreau (1), o qual através das biografias de cantores deixa antever fragmentos da história dos teatros, e o de Mário Vieira de Carvalho (2) que de um ponto de vista sociológico abrange quase toda a vida do Teatro de S. Carlos, não há desde Fonseca Benevides (3) uma tentativa de estudo sistemático da vida operática portuguesa. Em qualquer dos casos referidos estamos perante trabalhos que se ocupam principalmente do Teatro de S. Carlos, pois o incêndio que destruiu o velho Teatro de S. João em 1908 funcionou, provavelmente, como pretexto para o adiamento do estudo do segundo teatro lírico do país.

Este quadro dificulta o aparecimento de trabalhos de cariz analítico sobre as óperas de autores portugueses, dispersas por várias bibliotecas do país, ou mesmo sobre os materiais musicais existentes no Arquivo do Teatro de S. Carlos, podendo constituir uma justificação para a inexistência de monografias deste tipo na nossa mais recente produção musicológica.

Atendendo ao objectivo do presente trabalho, que se destina a ser discutido nas Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica previstas no Estatuto da Carreira Docente Universitária, e aos limites a que o mesmo deve obedecer, procurou-se essencialmente a escolha de um tema de âmbito bem definido, que funcionasse como contributo para a história da ópera em Portugal: o processo de criação/produção de uma ópera escrita por

um compositor português e destinada a ser representada num dos teatros líricos do país.

A ópera escolhida não é a primeira, em termos cronológicos, da tendência nacionalista em que se enquadra. A sua escolha obedeceu porém a questões de natureza documental, já que se conserva em dois manuscritos autógrafos (um deles incompleto), enquanto a sua antecessora - a Beatrice di Portugallo escrita também por Sá Noronha - se conserva apenas em cópia.

Ao empreendermos o estudo de uma ópera escrita por um compositor português e datada de 1865, tornava-se imprescindível o seu enquadramento no contexto operático nacional. Esse facto levou-nos a proceder ao levantamento do repertório e de outras notícias que determinassem qual o funcionamento do sistema produtivo em Portugal ao longo da década em que L'arco di Sant'Anna foi escrita e estreada. A nossa pesquisa foi, no entanto, condicionada pelos materiais existentes e disponíveis, uma vez que, como já referimos, o Arquivo do Teatro de S. João ardeu e o do seu congénere de Lisboa encontra-se ainda em fase de organização. Por esses motivos, o nosso levantamento histórico foi feito essencialmente com base em jornais diários e outros periódicos coevos, que seguiam muito de perto a vida teatral ou a ela se dedicavam. A primeira parte deste trabalho reflecte assim os resultados dessa pesquisa que, não sendo exaustiva, funcionou como base para a compreensão do ambiente que circundou a criação do objecto do nosso estudo, numa tentativa de repor as carências sentidas pela falta de obras históricas de referência.

Por outro lado, as óperas baseadas em obras da literatura romântica portuguesa foram alvo de alguns artigos dispersos, entre os finais do século passado e o primeiro quartel do nosso. Destes destacam-se os publicados sob o título "Garrett na musica: notas bio-bibliograficas sobre os compositores musicas que se inspiraram na obra garretteana" e "Óperas garretteanas" (4), que embora não passando de uma mera discussão bibliográfica entre coleccionadores de obras do iniciador do romantismo

português, tendo em vista a descoberta de novos libretos, constituem a primeira abordagem a uma tendência operática que tem em Noronha o seu iniciador. São também de referir as reflexões sobre hipóteses de adaptação à música de produções de Camilo Castelo Branco ou Garrett, que, mais uma vez, não tratam quaisquer aspectos musicais (5).

A principal dificuldade deste trabalho decorreu, no entanto, da sua componente analítica, dada a total inexistência entre nós de bibliografia especializada sobre ópera do século XIX, fruto da precariedade de meios da instituição em que lecciono (para a qual este trabalho foi realizado) e da não existência no país de outros centros musicológicos. Tornou-se então indispensável recorrer a uma biblioteca estrangeira da especialidade, concretamente o Istituto di Studi Verdiani de Parma, para que a segunda parte deste estudo pudesse ser de facto uma realidade.

Cabe aqui mencionar a ajuda do Prof. Pierluigi Petrobelli, director do referido Instituto, na orientação da pesquisa bibliográfica e na estruturação do plano de trabalho, bem como de todo o pessoal desse centro de investigação que durante um mês e meio acompanhou diariamente a evolução deste estudo.

Não posso também deixar de referir o Prof. Doutor Manuel Carlos de Brito que desde o primeiro momento manifestou a maior disponibilidade e entusiasmo pelo trabalho que me propunha realizar, tendo mais tarde vindo a prestar um apoio incondicional como seu orientador.

Decisivo foi sem dúvida o apoio recebido através do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian que, face às dificuldades impostas pelos altos custos dos serviços de microfilmagem das bibliotecas portuguesas, se dispôs a adquirir o microfilme de L'arco di Sant'Anna.

Devo também agradecer à Prof.ª Doutora Salwa El-Shawan Castelo Branco que me apoiou na fase inicial deste trabalho, ao Dr. Rui Vieira Nery o auxílio prestado na obtenção de apoio económico, à Dr.ª Adriana Latino a cuidadosa revisão do texto e ao Sr. Francisco Gama a ajuda na elaboração da

parte gráfica, tal como a todos os outros professores e colegas do Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa que puseram ao meu dispor a sua experiência científica e humana.

Lisboa, Maio de 1990

Abreviaturas

Bibliotecas e Arquivos (siglas RISM)

I-PAi	Parma, Istituto di Studi Verdiani
P-La	Lisboa, Biblioteca da Ajuda
P-Lc	Lisboa, Biblioteca do Conservatório
P-Ln	Lisboa, Biblioteca Nacional
P-Lt	Lisboa, Teatro Nacional de S. Carlos
P-Fm	Porto, Biblioteca Pública Municipal

Periódicos

AO	<u>O Açoriano Oriental</u>
BT	<u>O Braz Tisana</u>
CO	<u>O Conimbricense</u>
CT	<u>Chronica dos Theatros</u>
DA	<u>O Defensor dos Artistas</u>
DE	<u>Diario do Governo</u>
DP	<u>Diario do Porto</u>
FA	<u>O Fayalense</u>
IL	<u>Imprensa e Lei</u>
JC	<u>Jornal do Comercio e das Colonias</u>
JNR	<u>Jornal do Norte</u>
JNT	<u>Jornal de Noticias</u>
JU	<u>A Justica</u>
LUZ	<u>A Luz</u>
NAÇ	<u>A Nação</u>
NAC	<u>O Nacional</u>
PJ	<u>O Primeiro de Janeiro</u>
PORT	<u>O Portugal</u>
PRV	<u>A Provincia</u>
RS	<u>A Revolução de Setembro</u>
RTSC	<u>Revista do Theatro de S. Carlos</u>
TRP	<u>O Tripeiro</u>

Outras

FCG	Fundação Calouste Gulbenkian
STOPII	<u>Storia dell'Opera Italiana</u>
TNSC	Teatro Nacional de S. Carlos
TSC	Teatro de S. Carlos
TSJ	Teatro de S. João

PARTE I

I. O sistema produtivo e os teatros líricos portugueses (S. Carlos e S. João)

1. Os teatros: estatuto e propriedade

Para o mundo teatral português a década de sessenta inicia-se com a publicação de um novo Regulamento e mais legislação sobre a administração dos theatros, que, como o seu antecessor (1853), estabelece o seguinte, no artigo 2º do Capítulo I:

Os theatros dividem-se em theatros de primeira ordem e theatros secundários.

1º De primeira ordem e subsidiados são unicamente os theatros de D. Maria II e de S. Carlos, em Lisboa e o de S. João na cidade do Porto.

2º Os mais theatros actualmente existentes, auctorizados ou que de futuro existam, são considerados secundários. (1)

Do grupo dos teatros de primeira, apenas o D. Maria II, concebido em 1836 segundo projecto de Almeida Garrett e Joaquim Larcher para receber a companhia nacional, é dedicado ao teatro declamado (2). Os outros dois são, respectivamente, os teatros líricos de Lisboa e Porto, construídos em 1793 e 1798, segundo a concepção italiana da época e, desde sempre, enquadrados nessa tradição. O seu funcionamento, na década que nos propusemos tratar, parece estar bastante de acordo com o sistema produtivo que o mundo operático italiano havia exportado para toda a Europa (3), abrangendo aspectos como a posição e estatuto na hierarquia existente no mundo do espectáculo, a propriedade do teatro, a constituição e funcionamento das temporadas ou os cantores.

Em termos de estatuto hierárquico o teatro lírico ocupa o topo de uma pirâmide - existindo no seu interior uma nova hierarquia que atribui o primeiro lugar ao género sério, também denominado no século XIX melodrama (4), seguido do semisério e buffo - enquanto o teatro declamado, o teatro

equestre ou os espectáculos com animais amestrados ocupariam planos sucessivamente inferiores (5).

No caso português, bem como no de outros países da Europa de que são exemplos a França, a Alemanha e a Áustria, é preciso considerar também outras formas de teatro musical não italiano (vaudeville, opéra comique e Singspiel) que se desenvolveram a partir dos finais do século XVIII e durante quase todo o XIX, ocupando um lugar inferior ao dos vários géneros de ópera italiana.

Mas, no nosso país, a situação apresenta-se ainda um pouco diferente da desses outros que, tal como nós, foram "colonizados" pela indústria da ópera italiana, já que não se criou um género nacional, optando-se por importar ou traduzir operetas francesas e vaudevilles (6). Também no domínio do "theatro italiano" (expressão usada pela imprensa da época para referir tanto o TSC como o TSJ, identificando-os com o seu repertório) não parece existir, pelo menos no início da segunda metade do século, a já referida hierarquização entre melodrama, ópera semiséria e buffa. Tanto na programação do TSC como na do TSJ estão incluídas obras de todos os géneros sem distinção, apenas com uma predominância do melodrama e da ópera séria (V. Apêndice II).

Por outro lado, o panorama dos espectáculos ao longo da década de sessenta (pelo menos nas cidades de Lisboa e Porto, onde estavam sediados os teatros de que nos ocupamos) coloca em paralelo o "theatro italiano", que compreendia os três géneros líricos já mencionados, e o teatro declamado, facto que, no que respeita a este último, é nitidamente fruto da reforma teatral empreendida por Garrett.

O próprio regulamento de 1860, estabelece esse paralelismo, colocando o TSC e o TSJ na mesma categoria do D. Maria II, que, por si só, tinha direito a uma longa secção do regulamento, e cujo objectivo era "promover o aperfeiçoamento da arte dramatica" (7).

Mas, enquanto em Lisboa os dois teatros se equivaliam no seu estatuto de sedes da ópera italiana e da companhia nacional de teatro declamado, no Porto nunca se construiu um edifício dedicado a esse segundo género, tendo portanto o TSJ que levar a cabo, simultaneamente, as duas funções. Por esse motivo, o Programma do concurso para a adjudicação do theatro lyrico de S. João, relativo às temporadas de 1864/65 a 1866/67, explicita no seu artigo 102 que "convindo á empresa, ser-lhe-ha permitido ter uma companhia de declamação" (8) o que aconteceu em várias temporadas dos anos sessenta, como por exemplo as de 1860/61, 1862/63 ou 1863/64 (9). Além disso o TSJ recebia com frequência a visita de companhias dramáticas nacionais, tanto do Porto como de Lisboa. A companhia do Teatro Baquet exhibia-se aí com alguma regularidade e a companhia do Teatro Ginásio apresentava-se normalmente no Verão (10). O TSJ recebeu ainda a visita de companhias dramáticas estrangeiras como a da célebre actriz italiana Adelaide Ristori que, em finais de 1859 e princípios de 1860, aí se exhibiu (11).

No programa estabelecido para o TSC relativo aos mesmos anos essa cláusula não existe. Mas esse facto não significa, porém, que subissem à cena unicamente óperas italianas, como geralmente se afirma, já que se realizavam vários outros espectáculos. Mesmo no final da administração do teatro por D. Pedro Brito do Rio, comissário nomeado pelo governo para gerir a empresa, o TSC foi palco de exhibições do prestidigitador Hermann, facto que provocou algumas críticas pois entendia-se que "Esta concessão foi feita contra a lei, que não authorisa espectaculos dessa ordem, nos theatros de D. Maria e de S. Carlos." (12). A mesma fonte afirma ainda que o principal motivo da concessão era de ordem económica, já que a novidade desses espectáculos naquela casa atrairia grande número de espectadores. Aliás Hermann também se exhibiu com grande sucesso no TSJ, tendo sido aumentado o preço dos bilhetes, o que significa que a administração contava com uma consideravel afluência de público (13).

Em Outubro de 1859, a imprensa de Lisboa anunciava a abertura de uma assinatura de quinze récitas da já mencionada "companhia italiana de Madame Ristori", que actuaria também no TSC (14). O facto de uma companhia de declamação estrangeira representar no teatro lírico da capital não parece ter levantado problemas na época, mas uma análise dos géneros teatrais atribuídos a cada um dos teatros de primeira de Lisboa pode levantar a seguinte dúvida: porque motivo essa companhia de declamação actuou regularmente no TSC, se existia um teatro especialmente dedicado a esse tipo de repertório ?

Composto na sua maioria por clássicos do teatro como Macbeth de Shakespeare ou Maria Stuart de Schiller (15), o repertório não parece ser motivo para essa escolha pois, por exemplo, esta última obra havia já sido representada no D. Maria em tradução de Mendes Leal (16). É necessário, no entanto, ter em conta que Adelaide Ristori era italiana, tal como toda a companhia que a acompanhava, e que as peças referidas eram representadas na sua língua. Só esse factor parece ser decisivo para a escolha do TSC, já que os outros espectáculos de teatro declamado que aí foram à cena durante os anos sessenta tinham um carácter perfeitamente esporádico, sendo do tipo de benefícios de actores do D. Maria II (17).

O que parece evidente em toda esta situação, é que no TSC e TSJ, oficialmente denominados "theatros lyricos" (outra expressão usada pela imprensa e também nos programas dos concursos de adjudicação para identificar o TSC e TSJ) não se representavam outros géneros de teatro musical além dos italianos, embora no TSJ haja algumas excepções a considerar, como fica também claro no artigo 29 dos respectivos programas de adjudicação: "A empresa obrigar-se-ha a dar operas italianas com uma companhia de canto" (18).

Enquanto imóveis, a descrição dos dois teatros nos anos sessenta está patente em alguns textos coevos que constituem uma parte importante da escassa bibliografia existente sobre o assunto. Da sua leitura transparecem

dados fundamentais para uma hipotética diferenciação, como no caso de um artigo publicado no periódico teatral a Chronica dos Theatros em 1869 (19) (V. Quadro I).

QUADRO I

TSC	TSJ
Frizas.....26	Frizas.....22
Camarotes 1ª ordem.....24	Camarotes 1ª ordem.....20
Camarotes 2ª ordem.....24	Camarotes 2ª ordem.....20
Camarotes 3ª ordem.....24	Camarotes 3ª ordem.....20
Torrinhas.....16	Cadeiras.....326
Cadeiras.....87	Plateia sup. (lugares)...107
Cadeiras de plateia....256	Geral (lugares).....219
Cadeiras de varandas...100	Varandas.....50
Cadeiras de galeria.....60	
Total: 111 Camarotes 503 lugares	Total: 82 Camarotes 702 lugares

Não sendo essa a sua configuração original, pelo menos em relação às plateias, já que Benevides refere modificações realizadas no TSC ao longo de quase toda a primeira metade do século XIX (20) e temos também notícia de obras no TSJ em 1866 (21), na descrição apresentada saltam-nos à vista as diferenças de lotação existentes, principalmente ao nível de frisas e camarotes, lugares normalmente ocupados pelos espectadores das classes socialmente mais elevadas. Existiam, no entanto, outras diferenças, como nos podem confirmar as palavras de Júlio Cesar Machado que passamos a citar:

A sala do theatro de S. João é no estylo da de S. Carlos, e, com quanto mais pequena, não lhe é muito inferior. Clara, alegre, elegante mesmo, não tem a meu ver senão o defeito da platea ser extremamente baixa, e obrigar os bancos a uma altura impossível a pernas humanas. É pena que neste bonito theatro se esquecessem as primeiras leis da commodidade, que devem sempre existir nos lugares consagrados aos prazeres scenicos...! (22)

A descrição do TSJ é aqui feita com base num ponto de comparação, o TSC, o que pode contribuir para um primeiro factor de distinção entre dois

teatros que, à partida deveriam estar em circunstâncias de igualdade já que, legalmente, pertenciam à mesma categoria.

A esse propósito José Augusto Vieira, num texto sobre o TSJ, faz algumas observações interessantes:

As chronicas dizem ainda, sem ir aos tempos infantis do S. João, que o teatro lyrico floresceu no Porto a ponto de fazer desmaiar os brios de S. Carlos! Bom Deus, como é doce acreditar nas chronicas para não morrer de tédio nos espectáculos de hoje! (23)

Os factores que levaram a uma tão persistente comparação, colocando sempre o TSJ numa posição subalterna relativamente ao TSC foram também expostos por outros escritores do século passado, por vezes com excepcional clareza e precisão. É o caso da seguinte passagem, escrita por Alberto Pimentel em O Porto na berlinda:

Não é precisamente n'uma cidade de provincia, e numa cidade essencialmente comercial como o Porto, que se pode encontrar, devidamente equipada, toda essa grande legião de artistas, de diletanti, de ociosos, de parvenus, de grandes damas, de fidalgos, de titulares, de burocratas, de mundanas e de rufiões, que, nas capitais, constituem a assistência habitual dos espectáculos de ópera. Basta a corte - iman de todas as vaidades - para dar brilho a S. Carlos, porque a corte arrasta consigo todo o mundo official e todo o mundo officioso, que vaidosamente borboleteia em torno d'ella.[...] S. Carlos é uma instituição; S. João é um tour de force.[...] O teatro de S. João, longe de ser uma engrenagem constitucional, representa o esforço da vaidade portuense, que em muitas coisas pretende ombrear com Lisboa. (24)

Não havendo em Portugal a tradição descentralizadora existente em Itália, a qual foi possível graças a uma configuração política totalmente diferente da nossa (a divisão da Península em pequenos estados com governo próprio) o TSJ, não podia estar, de modo algum, equiparado em termos de status ao TSC, mesmo possuindo o mesmo estatuto legal do seu congénere de Lisboa. Como observa Alberto Pimentel, basta a localização na capital, residência do rei e da corte, para permitir ao TSC uma posição diferente da de qualquer outro teatro nacional.

Outro aspecto importante na caracterização do sistema produtivo em Portugal parece ser a condição socio-económica do seu proprietário ou grupo de proprietários. Comprado pelo Estado aos descendentes dos primitivos accionistas, em 1854 (25), o TSC distanciou-se assim da grande maioria dos teatros italianos seus contemporâneos, que só após a unificação puderam, em muito poucos casos, deixar de ser pertença de particulares (26).

Por seu lado, o edifício do TSJ mantinha-se, ainda nos anos sessenta, nas mãos de uma sociedade de accionistas que anualmente elegia os seus representantes para a Direcção e para a mesa da Assembleia (27) tendo continuado na posse de particulares até ao incêndio que o destruiu em 1908. Mas pelo menos desde 1864 que a administração do TSJ tinha um contrato de arrendamento com o Estado, para que o teatro pudesse usufruir de um subsídio, ficando então a cargo da Inspeção Geral dos Teatros a publicação dos concursos de adjudicação (28). Esse contrato estava em vigor, provavelmente, desde 1860/61, pois a partir dessa temporada os concursos passam a ser publicados a mando do Conde de Farrobo como Inspector Geral dos Teatros (29).

2. As temporadas: constituição e funcionamento

Embora estivessem na posse de entidades diversas, o sistema de funcionamento das temporadas líricas é semelhante, em linhas gerais, nos dois teatros. O processo decorria normalmente nos seguintes moldes: a entidade proprietária ou o Inspector Geral dos Teatros anunciava o concurso público para o aluguer do respectivo teatro (geralmente anunciado mas nem sempre publicado na imprensa diária) entre os meses de Maio e Abril, havendo, muitas vezes, prorrogação do prazo até Julho - como acontece no TSC para 1860 e 1869 (30) ou no TSJ, para os anos de 1860, 1864, 1865 e 1866 (31). Noutros anos são feitos concursos fora de época por inexistência de concorrentes, como para o TSJ em 1864 e 1867 (32).

Esses concursos - sem dúvida dos mais interessantes documentos para o conhecimento das condições de funcionamento dos teatros líricos portugueses de então - fixavam pormenorizadamente as obrigações da empresa, a constituição da companhia e da orquestra, a duração da temporada e a sua estruturação ou ainda as condições de pagamento do subsídio estatal.

Podemos também verificar a semelhança em muitos pontos com a situação existente em Itália, embora já em decadência nos anos sessenta, o que se afigura perfeitamente natural dado que muitos dos empresários que trabalharam em Lisboa ou no Porto, ao longo do século passado, vinham desse país.

Na década de 1860/70 essa situação tendia a extinguir-se, pois o TSC só foi dirigido por italianos em 1860/61 (33). Com a administração da empresa Frescata e C.ª. nas temporadas de 1861/62 e 1862/63 (34) acentua-se a tendência para a exploração do teatro lírico de Lisboa por nacionais, mantendo-se depois com a permanência da empresa Cossoul e C.ª., da qual eram empresários Guilherme Cossoul, Guilherme Lima e Campos Valdez, nos anos de 1864/65 a 1868/69 (35). No TSJ a situação apresenta-se mais dominada por empresários italianos, embora tenda também a modificar-se, dado que os dois homens que durante os anos quarenta e cinquenta haviam dirigido o teatro lírico do Porto, Giuseppe Lombardi e Angelo Alba, levaram a cabo as suas últimas temporadas nos anos de 1860/61 e 1861/62 (36). Além de Emilio Laneuville, empresário em 1859/60 (37) e de Pietro Giorgio Pacini que geriu desastrosamente a empresa nas temporadas de 1864/65, 65/66 e 66/67 (38), foram também empresários A. J. Oliveira Basto em 1863/64 (39), A. J. da Fonseca Pascoal em 1868/69 (40) e António Moutinho de Sousa em 1869/70 (41).

Os editais dos concursos previam a adjudicação dos teatros por períodos superiores a uma temporada, em regra por duas ou três, como demonstram os programas publicados a 14 de Março de 1860 e 13 de Agosto de 1863 (42) para o TSC, que estabelecem três temporadas, ou os de 24 de Maio

de 1860 e 16 de Julho de 1864 para o TSJ (43), que estabelecem duas e três temporadas respectivamente. Mas estas previsões nem sempre se realizavam, sendo publicados concursos em datas que deviam estar abrangidas pela adjudicação anterior, como acontece a 11 de Maio de 1865 em relação ao TSJ (44).

O empresário tinha como função montar toda a temporada, atendendo às condições que lhe eram impostas pelo programa de adjudicação. Essas condições definiam, antes de mais, a duração e estrutura da temporada ou seja o número de récitas total e por semana (45), bem como as datas apropriadas para récitas extraordinárias e benefícios (46).

Assim, o programa para o triénio de 1864/65 a 1866/67, publicado a mando do Inspector Geral dos Teatros, determina para o TSC que as épocas ou temporadas principiariam "no dia 29 de outubro de cada um dos tres annos, e terminarão no dia 30 de abril de cada um dos annos immediatos aos designados para começo das epochas" (47). Determinava também que nesses seis meses deveriam ser dadas oitenta récitas ordinárias (representações que estavam incluídas na assinatura) aos domingos, quartas e sextas-feiras incluindo dias santificados e de grande gala (os feriados nacionais e os aniversários da família real) (48) como consta nas condições segunda e terceira.

Para o TSJ, o programa relativo ao mesmo período de tempo determinava uma duração de temporada idêntica, começando a 1 de Novembro e terminando a 30 de Abril (49) mas difere bastante nas outras condições. O número de récitas devia ser de "pelo menos, sessenta" o que se pode interpretar como reflectindo a ideia pré-concebida de que um teatro lírico de província não teria a mesma afluência de público do que o da capital ou ainda que as precárias condições económicas dos empresários do TSJ não permitiam um número tão elevado de representações. Como para o TSC a periodicidade das representações era de três por semana, "nos dias segundo é costume e uso na

mesma cidade [do Porto]". Através do programa para a temporada de 1865/66 sabemos que esses dias eram a segunda, a quarta e a sexta-feira (50).

As empresas tinham também obrigações no que respeita aos benefícios devendo a do TSC realizar dois, a favor do Montepio dos Actores Portugueses e das escolas do Real Conservatório de Lisboa e a do TSJ outros dois, para o Asilo [Portuense] de Mendicidade e para o já referido Montepio (51).

Esta descrição demonstra que a situação portuguesa era, a este nível, diferente da de certos teatros italianos onde se mantinha ainda o sistema da divisão do ano em várias temporadas (Carnaval e Quaresma, Primavera, Verão e Outono). Nos nossos teatros havia apenas uma época teatral em cada ano, entre os meses de Outubro e Março constituindo uma junção das temporadas de Outono, Carnaval e Quaresma, sistema que era também usado em outros teatros europeus como por exemplo o Teatro Imperial de S. Petersburgo.

O problema que se levanta em seguida é o de saber até que ponto essas condições eram ou não cumpridas. Uma análise dos anúncios publicados na imprensa diária revela-se eficaz, pois permite estabelecer, com uma margem de erro reduzida, o início e fim das temporadas de 1859/60 a 1869/70.

O TSC inicia a década cumprindo a data prevista pelo programa mas, nos anos seguintes (1860/61 a 1863/64), afasta-se consideravelmente, antecipando a estreia da época teatral para um período que oscila entre os dias 2 e 6 de Outubro. Nos anos da administração pela empresa Cossoul e C.ª. (1864/65 a 1868/69), a abertura da temporada mantém-se fixa no dia 1 de Outubro, celebrando de novo o aniversário de D. Fernando em 1869/70. Quanto ao fecho da temporada, tem lugar em 1859/60 no dia 2 de Maio, o que não se afasta muito da data inicialmente prevista (30 de Abril), baixando consideravelmente nos restantes anos para datas compreendidas entre os dias 22 e 31 de Março o que estabelece uma média de cinco a seis meses teatrais (V. Quadro II).

QUADRO II

Temporadas	Abertura	Encerramento
1859/60	29.10.59	2.5.60
1860/61	5.10.60	26.3.61
1861/62	2.10.61	31.3.62
1862/63	5.10.62	31.3.63
1863/64	6.10.63	31.3.64
1864/65	1.10.64	31.3.65
1865/66	1.10.65	31.3.66
1866/67	1.10.66	31.3.67
1867/68	1.10.67	31.3.68
1868/69	1.10.68	31.3.69
1869/70	29.10.69	22.3.70 (52)

No Porto, as temporadas líricas decorrem de forma bastante mais irregular. O seu início oscila entre os meses de Outubro e Novembro, mas a temporada de 1865 começa apenas em Fevereiro, o que sai completamente fora do habitual. Também na época de 1865/66 assistimos a uma excepção dado que a temporada tem início a 20 de Setembro de 1865, devido, provavelmente, à presença dos reis no Porto para a inauguração do Palácio de Cristal. Neste caso estamos perante um período de duração que varia entre os três e os sete meses (V. Quadro III).

QUADRO III

Temporadas	Abertura	Encerramento
1859/60	8.10.59	?
1860/61	5.11.60	15.4.61
1861/62	20.10.61	31.5.62
1862/63	2.11.62	22.5.63
1863/64	31.10.63	?
1865	2.02.65	5.6.65
1865/66	20.09.65	21.4.66
1866/67	21.10.66	27.2.67
1867/68	-----	-----
1868/69	12.12.68	28.3.69
1869/70	8.11.69	18.4.70 (53)

Atendendo a que tanto a Revista do theatro de S. Carlos como o jornal a Chronica dos Theatros referem, em estatísticas sobre algumas das épocas do TSC, um número de récitas de assinatura na ordem das oitenta ou noventa (54) além dos benefícios obrigatórios e dos dos actores - o que excede largamente o número proposto pelo programa - podemos considerar que teria

de haver uma concentração bastante grande do número de récitas por semana, no mínimo três, o que não estava previsto.

Um levantamento das temporadas do TSJ em que se representaram as óperas de Sá Noronha (V. Apendice II, temporada de 1866/67) permite-nos afirmar que no Porto também nem sempre se realizava o número de récitas previsto nos programas de adjudicação o qual para o triénio 1864/65 a 1866/67 era de "pelo menos sessenta" (55).

Enquanto na temporada em que foi representada a Beatrice di Portugallo, 1863/64, considerada pela imprensa local "das mais regulares que temos tido" (56), se realizaram setenta e duas récitas de assinatura, na empresa gerida por Pietro Giorgio Pacini em 1866/67, que levou à cena L'arco di Sant'Anna, houve apenas 47 récitas de assinatura, tendo sido anunciada a falência da companhia, no início do mês de Março (57).

O artigo 109 do programa publicado em 1864 para o TSC (58) determina ainda que a empresa estava autorizada a realizar bailes de máscaras, no Carnaval, outro hábito importado de Itália. Embora os programas do TSJ não apresentem qualquer indicação sobre o assunto, sabemos que estes bailes também se realizavam no Porto quer através da imprensa contemporânea, quer pela referência que lhe é feita numa das obras literárias portuguesas de oitocentos que descrevem o ambiente do TSJ: Uma família inglesa de Júlio Dinis (59).

Mas, no panorama geral da organização das temporadas líricas, as diferenças existentes entre as condições dos programas e a prática são bastante significativas, pois demonstram que, além de não se cumprirem as condições impostas, havia no TSC uma tendência para o aumento do número de récitas, o que provocava também um acréscimo no preço das assinaturas, ultrapassando deste modo o legalmente previsto, enquanto no TSJ se verificava a tendência inversa, possivelmente motivada pelas precárias condições económicas em que funcionavam as companhias, como veremos em seguida.

1.3 Aspectos económicos: subsídio e assinatura

A nível económico, o sistema português aproxima-se, uma vez mais do italiano, já que o empresário podia contar com um subsídio do Estado para montar a sua temporada (60). Em Itália, o sistema de atribuição de um subsídio provinha já do século XVIII e obedecia a uma certa hierarquia, pois os montantes para a ópera séria eram maiores do que para a ópera buffa ou para qualquer outro género, o que nunca aconteceu em Portugal (61). A sua proveniência era também diferente já que habitualmente era concedido por um nobre ou alguém bem colocado economicamente, noutros casos por um município e só raramente pelo Estado, sistema este mais corrente em países como a França ou Portugal. Mesmo assim, a concessão do subsídio estatal aos teatros líricos foi posta em causa. Em 1867, ano de maior crise depois da unificação da Itália, a Câmara dos Deputados pretendeu aboli-lo, considerando-o como uma herança dos antigos estados (62).

No nosso país também se discutia a importância dos subsídios a atribuir, como sucede logo no início da década, a propósito da passagem da administração do TSC das mãos do Estado para as de um empresário particular (63). Mas é um texto posterior a essa época - provavelmente de 1873 - que levanta abertamente a questão:

Para a continuação da rotina, isto é, o subsidio ao theatro lyrico, argumenta-se com o que succede em França, onde é largamente subsidiado o theatro da grande opera franceza, e onde são subsidiados em menor escala o theatro lyrico italiano, o da opera comica, e os dois principais de declamação. Não nos citam, já se vê, a Inglaterra, onde não existe tal subsidio, nem muitos outros paizes em que as receitas publicas têm melhor applicação do que em França.

Ora este argumento é muito fragil e rebate-se facilmente. Paris é a terra dos prazeres, procurada por muitos milhares de estrangeiros [...] As sommas que os governos gastam com esses subsidios para que os espectaculos se apresentem com grande esplendor, é semente de que colhem bom fructo.

Lisboa não é nada d'isto. Nenhum estrangeiro vem aqui attrahido pelo theatro de S. Carlos [...]

[...] entendemos que da falta de subsidio não se pode concluir que deixe de haver theatro lyrico, se Lisboa é com effeito terra de importancia que nos pintam os que dizem que era uma vergonha para esta cidade ter aquelle theatro fechado. Se não é, se a corte, a nobreza

velha e nova, a burguezia rica, o alto commercio não podem de per si sustentar o seu primeiro divertimento, então este paiz é deveras muito pobre, e quem é pobre não tem vícios. (64)

Notável sob vários aspectos, este manifesto que se publicou com o título O subsidio ao theatro de S. Carlos: a empreza e os factos, levanta essencialmente o problema da válida applicação de um dinheiro público a um espectáculo dedicado às classes sociais mais abastadas, apresentando uma classificação sociológica bastante realista do público do TSC. Esse foi aliás o grande obstáculo que a aprovação do subsidio encontrou no parlamento, levantado habitualmente pelos deputados da provincia (65).

Outro aspecto interessante reside na escolha do termo de comparação adoptado pela maioria dos defensores do subsidio: a França. País sempre famoso pelas regalias económicas que oferecia aos músicos em geral (66) a França foi também curiosamente invocada em Itália a propósito desse mesmo subsidio (67). Note-se, no entanto, que a descrição dos vários géneros e da respectiva ordem de grandeza dos subsidios, no ambiente teatral parisiense, privilegia a Opéra, consagrada à ópera francesa, enquanto o Théâtre Italien aparece em segundo plano juntamente com o teatro declamado (68). Além disso os espectáculos em geral e, particularmente, a ópera, constituíam, nessa cidade, tal como em Itália, um importante incentivo ao turismo, facto que como refere o autor não se registava em Portugal (69).

Não havendo entre nós qualquer incentivo à criação de um repertório lírico nacional, nunca contemplado na reforma do teatro levada a cabo em 1836, pois a attitude de Garrett em relação à ópera pouco se diferenciava da de qualquer diletante de S. Carlos (70), investem-se as somas mais elevadas no "theatro italiano".

Durante os anos sessenta o montante do subsidio era votado no parlamento (os concursos de adjudicação dizem "legalmente votado"), e embora não tendo confirmado, através de fonte official, as quantias atribuídas a cada um dos teatros, podemos estimar, com base em dados referidos pela imprensa, que no TSC para a temporada de 1860/61 o subsidio

proposto era de 20 000\$000 (vinte contos de reis), quantia essa considerada insuficiente mas que se manteve até ao final da década (71). Enquanto isso o TSJ recebia em 1863/64 a quantia de 4 000\$000 (quatro contos de reis) (72), o que nos leva a afirmar que, a nível de subsídios, existia, em Portugal, uma hierarquia definida pelo status que se pretendia conferir aos teatros e às respectivas cidades, uma vez que o teatro funcionava como reflexo directo da estrutura urbana em que se inseria.

Segundo o artigo 219 do Programma para a adjudicação de 1864 o subsídio era entregue nos seguintes moldes aos empresários do TSC:

O subsídio que for legalmente concedido á empresa, ser-lhe-ha pago em moeda corrente, e pela forma seguinte: 7 000\$000 reis de adiantamento em cada uma das epochas até ao dia 20 de julho, e as prestações complementares do subsídio no fim de cada um dos mezes das referidas tres epochas. [...] Estas prestações só lhe serão entregues em vista de documentos authenticos, pelos quaes prove haver pago aos artistas e empregados do theatro o vencimento a que elles tiverem direito no mês a que pertencer a respectiva prestação." (73)

Só na última temporada da década o TSC recebe o respectivo subsídio de forma diferente, sendo inicialmente entregue 1/5 deste e o restante em prestações mensais (74). No caso do TSJ o subsídio era "dividido em prestações mensaes correspondentes a cada um dos mezes de cada época" (75).

As duas formas de pagamento referidas parecem-nos reflectir com clareza a diferença de capacidade financeira existente entre os empresários que se habilitariam á gestão do TSC ou do TSJ, caso contrário que outros motivos justificariam que no Porto o pagamento fosse mensal, enquanto em Lisboa se dividia apenas em duas prestações, uma no início, outra no fim da temporada.

Esse sistema de pagamento deve ter condicionado também toda a estrutura económica de exploração dos teatros, o que se reflecte imediatamente na organização das assinaturas.

Através de portaria de 10 de Outubro de 1859, o governo alterou os preços do TSC, que assim permaneceram por mais vinte anos, até 1879 (76) (V. Quadro IV).

QUADRO IV

Frizas.....	6\$000	rs
Camarotes de 1ª.....	6\$500	rs
Camarotes de 2ª.....	4\$000	rs
Camarotes de 3ª.....	2\$500	rs
Torrinhas.....	1\$500	rs
Cadeiras(plateia sup.).....	800	rs
Plateia Geral.....	500	rs
Galerias.....	240	rs (77)

Ao anunciar os preços para a temporada de 1859/60, o Diario do Governo estabelece também o número de oitenta récitas de assinatura, cujo pagamento seria dividido em quatro prestações, a vencer nas récitas nºs 15, 35 e 55.

O total da assinatura para os lugares mais caros, os camarotes de 1ª, ou a chamada ordem nobre, custaria 520\$000 rs (em prestações de 130\$000 rs cada), enquanto um lugar nas galerias ficaria em 19\$200 rs, a pagar em prestações de 4\$800 rs, menos do que custava uma frisa ou um camarote de primeira para uma só noite.

Por seu lado, o TSC apresenta preços mensais, em paralelo com a concessão do seu subsídio (V. Quadro V).

QUADRO V

	Frente	Lados
Camarotes de 1ª.....	27\$000	rs.....24\$000
Camarotes de 2ª.....	38\$000	rs.....28\$000
Camarotes de 3ª.....	27\$000	rs.....23\$000
Camarotes de 4ª.....	17\$500	rs.....14\$000
Cadeiras.....	4\$800	rs
Superior.....	720	rs
Inferior.....	500	rs
Galerias.....	240	rs (78)

De acordo com os montantes apresentados no Quadro V, um camarote de primeira custaria, aproximadamente, entre 228\$000 rs e 266\$000 rs, já que o

programa previa uma duração da temporada de seis a sete meses teatrais, enquanto um bilhete para as galerias podia ser adquirido pela mesma quantia do que no TSC.

A assinatura de um lugar de primeira a pagar por um espectador do TSJ custaria então menos de metade do que o mesmo lugar no TSC (228\$000 rs contra 520\$000 rs) e se pensarmos na enorme discrepância existente também entre os montantes dos subsídios para os dois teatros (o TSJ recebia cerca de 1/5 da quantia atribuída ao TSC) podemos desde já antever as enormes dificuldades com que se debatia o empresário do teatro lírico do Porto para poder cumprir outras exigências do programa, como sejam a contratação de cantores, a montagem de novas óperas em cada temporada, o número de coralistas e instrumentistas da orquestra, etc.

Nesta situação é particularmente curioso verificar que enquanto no TSC os preços se mantiveram praticamente fixos durante vinte anos, como já foi referido, no TSJ a sua subida é quase ininterrupta ao longo da década (V.

Quadro VI)

QUADRO VI

	1859/60	1861/62	1865/66	1866/67	1868/69
1ª Ordem					
Frente	27\$000	30\$000	35\$000	42\$000	42\$000
Lados	24\$000	25\$000	30\$000	36\$000	37\$000
2ª Ordem					
Frente	38\$000	34\$000	41\$000	49\$000	45\$000
Lados	28\$000	29\$000	36\$000	43\$000	40\$000
3ª Ordem					
Frente	27\$000	30\$000	33\$000	39\$000	33\$000
Lados	23\$000	24\$000	27\$000	32\$000	30\$000
4ª Ordem					
Frente	17\$500	19\$000	21\$000	25\$000	26\$000
Lados	14\$000	14\$000	15\$000	18\$000	20\$000
Cadeiras					
Superior			8\$000		8\$000
Geral			5\$000		5\$000 (79)

A evolução dos preços no TSJ contribui ainda mais para diferenciar a situação dos dois teatros líricos portugueses. No TSC, perante a não autorização da sua subida, por parte do governo, ao longo de toda a década de sessenta, os empresários defendem-se aumentando ilegalmente o número de récitas de assinatura e propondo, insistentemente, um aumento do-subsídio, cujo valor já era bastante elevado para a época. No TSJ a situação é precisamente oposta. Não existindo qualquer possibilidade de aumento do subsídio, aliás nunca discutida ao longo da década, os empresários vêm-se forçados a aumentar os preços quase anualmente.

Esses factos levam-nos a admitir que enquanto em Lisboa o Estado financiava, praticamente sem restrições, o TSC alegando como justificação motivos de interesse turístico, que indirectamente favoreciam certas camadas sociais mais abastadas (problema levantado pelo autor do manifesto de 1873 e já anteriormente no parlamento), no Porto é o público que paga para que a "segunda cidade do reino" (como é geralmente denominada na época) possa ter acesso á ópera.

II. A formação das companhias e o repertório

1. Os cantores, o coro, a orquestra e a banda

As exigências relativas aos cantores e aos meios instrumentais ocupam grande parte dos programas de adjudicação e fornecem elementos fundamentais para o conhecimento das companhias e orquestras que actuavam nos nossos teatros líricos por meados do século XIX, estabelecendo com grande pormenor não só a estrutura das companhias de canto, como, por vezes, a constituição da orquestra o que, até à data, não havíamos encontrado em nenhum trabalho português (1).

O TSC escriturava, normalmente, os seus cantores através de agências estrangeiras, com quem os empresários estabeleciam contactos, como é o caso da agência Toffoli & C^a, de Paris (2). Existiam também contactos frequentes com agências italianas, como a Lamperti de Milão, propriedade de um empresário que também ensinava canto, tendo tido como aluna a soprano Inez Rey-Balla (3).

Além do mais, o periódico quinzenal a Chronica dos Theatros, que se publicou ao longo de quase toda a década de sessenta (1861-1869), mantinha correspondência com outros jornais da especialidade tanto italianos como franceses e espanhóis, de que são exemplo L'Europe Artiste (Paris), Correo de Teatros (Madrid), Liguria Artistica (Génova), Gazzeta Musicale, Il Trovatore (Milão) (4) e outros. Esse mesmo jornal publicava com frequência listas dos cantores que se encontravam disponíveis em cada temporada, colocando deste modo à disposição dos empresários que trabalhavam nos teatros portugueses, um importante meio de ligação com os outros centros operáticos da Europa. Podemos portanto admitir que, na década de sessenta,

Lisboa dispunha de um periódico musico-teatral que seguia o modelo de outros jornais da especialidade que se publicavam em Itália (5).

Para levar à cena óperas italianas, o TSC devia possuir, segundo os programas do concurso de adjudicação para as temporadas de 1864/65 a 1866/67 e 1869/70, a seguinte companhia de canto:

Duas primeiras damas de distinto merito artistico;
Dois primeiros tenores, idem;
Dois primeiros baritonos, idem;
Um primeiro baixo profundo;
Uma primeira dama in genere;
Uma primeira dama contralto;
Duas segundas damas sendo uma comprimária;
Dois segundos tenores, sendo um comprimário;
Um segundo baritono;
Um segundo baixo;
Cincoenta coristas de ambos os sexos. (6)

Com cerca de quinze cantores permanentes, sete dos quais de primeira categoria, a companhia de canto do TSC apresentava todas as condições para levar à cena uma variedade bastante grande de repertório, com elevada qualidade. A insistência na ideia de qualidade, na época invariavelmente associada à presença de grandes estrelas da cena lírica, parece ser confirmada pela classificação que o programa aplica aos cantores de primeira "de distinto merito artistico", sem dúvida, uma tradução portuguesa da expressão italiana di cartello, que se applicava a um cantor que já tivesse obtido sucesso num dos grandes teatros de Itália (7).

Das companhias do TSC, na década que nos propusemos tratar, constam realmente alguns dos principais cantores da época, como se pode provar através da observação de uma lista publicada por um periódico português, na qual se enumeram os vencimentos mensais de alguns cantores, figurando aí o cachet de Pietro Mongini, ao tempo no TSC:

Tamberlik, em S. Petersburgo, 18:000 francos (3:250*000 reis) por mez.
A dama Barbot, no mesmo teatro 18:000 francos por mez.
Mario, em Pariz, 15:000 francos (2:700*000 reis) por mez.
Mongini, em Lisboa, 12:000 francos (2:160*000 reis) por mez.
A Penco, em Pariz, 12:000 francos por mez.
A Borghi-Mamo, em Milão, 10:000 francos [1:818*000 reis].

Negrini, em Milão, 8:000 francos [1:455\$000 reis].
Bettini, em Madrid, 12:000 francos.
Lagrange, em Madrid, 12:000 francos.
Carrion, em Barcelona, 10:000 francos. (8)

Considerando esta lista, o teatro lírico de Lisboa situava-se entre aqueles que, no contexto europeu ofereciam melhores cachets, facto que, significativamente, é confirmado por Verdi numa apreciação dos favoritismos do publico italiano, em carta a Opprandino Arrivabene:

Il pubblico nostro è troppo inquieto e non si contenterebbe mai d'una prima donna, comme in Germania, che costa 18 o 20 mila fiorini all'anno. Ci vogliono le prime donne che vano al Cairo, a Pietroburgo, a Lisbona, a Londra, ecc. per 25 o 30 mila franchi al mese; (9)

Mesmo atendendo á diferença existente entre os valores mencionados na lista e os referidos por Verdi, plenamente justificável dada a diferença de data entre os dois documentos, tal observação, feita por parte de uma personalidade tão conhecedora do mercado operático, não nos deixa duvidar de que o TSC teria nas suas companhias alguns dos grandes cantores da época, o que justifica, em parte, as enormes despesas do teatro e o apoio substancial que o estado lhe proporcionava, através do subsidio. Aliás a observação de Verdi torna-se ainda mais exacta se atendermos a que, no contexto das cidades enumeradas, S. Petersburgo, Paris, Lisboa, Milão, Madrid e Barcelona, os cachets milaneses são, precisamente, os mais baixos (10).

Apesar de tudo, o TSC não tinha possibilidades para contratar os cantores mais bem pagos dessa época, o que também se pode observar através da lista citada dado que o cachet de Mongini se situa em terceiro lugar por ordem de grandeza. Esse facto pode ainda ser confirmado através da análise da carreira de Enrico Tamberlick, sem dúvida o mais célebre tenor de meados de oitocentos, que cantou em Lisboa no início da sua ascensão, nas temporadas de 1843/44 e 1844/45, só tendo regressado em 1888, quando já se encontrava em franca decadência (11).

Se exceptuarmos o caso de Pietro Mongini, que foi de facto um dos grandes tenores do seu tempo (12), e que integrou a companhia do TSC nas temporadas de 1862/63 a 1866/67 (V. Apêndice I) em pleno apogeu das suas capacidades vocais e artísticas, as outras estrelas que pisaram o palco do teatro lírico de Lisboa, encontravam-se normalmente em princípio de carreira ou pertenciam ao grupo dos cantores que possuindo o estatuto di cartello auferiam cachets de segunda ou terceira ordem de grandeza, como já anteriormente referimos. Entre estes encontram-se nomes como os de Pietro Neri Baraldi e sua mulher Antonietta Fricci, Elisa Volpini, Adelaide Borghi-Mamo, Inês Rey Balla, as irmãs Barbara e Carlotta Marchisio ou Ida Benza.

Um estudo das suas carreiras permite-nos traçar, com relativa segurança, o percurso que esses cantores faziam normalmente, e os teatros em que cantavam. Assim, na Europa, a carreira dos cantores ditos di cartello, desenvolve-se normalmente a partir de Itália, se bem que muitas das prime donne fossem de nacionalidade francesa (13), tendo como metas iniciais o Théâtre Italien de Paris e os dois teatros londrinos, com particular incidência no Her Majesty's Theatre. Posteriormente, as alternativas dividiam-se entre os dois extremos da Europa: a Península Ibérica tendo como principais polos de atracção Madrid, Lisboa e Barcelona, onde no Teatro Liceo desta cidade havia habitualmente a temporada de Verão, ou a Rússia, onde os cachets eram os mais altos da época (14), tendo em primeiro lugar o Teatro Imperial de S. Petersburgo e, em segundo, o de Moscovo.

No Médio Oriente, algumas cidades, na tentativa de se ocidentalizarem, começavam também a possuir algum movimento cultural, querendo atrair aos seus teatros figuras proeminentes do meio musical e operático, facto que se consubstancia na encomenda de uma ópera a Verdi, ao tempo o mais célebre compositor de ópera italiana, inicialmente pensada para a abertura do Canal do Suez, e, mais tarde, destinada ao Teatro de ópera do Cairo (15). Aida

estreada em 1871, no referido teatro, não é mais do que a prova evidente da expansão da ópera italiana, enquanto veículo de prestígio e, conseqüentemente, do aparecimento de uma nova meta na carreira das grandes estrelas operáticas que, na citada opinião de Verdi, vinha rivalizar materialmente com os palcos do velho continente.

Também na segunda metade do século, um novo mundo tenta, em termos económicos, rivalizar com a Europa através de meios culturais: os Estados Unidos da América, tendo como principal ponto de atracção na costa atlântica a cidade de Nova Iorque, e, num plano secundário, a América Latina com a Argentina e o Brasil a liderarem o mercado operático.

Neste contexto, as opções que se ofereciam aos cantores oscilavam entre os palcos europeus consagrados e as somas consideráveis que pagavam os teatros do Médio Oriente e das Américas. A carreira de Tamberlick é, de novo, um bom exemplo desta situação. Tendo sido iniciada em Itália, estreando-se no S. Carlo de Nápoles em 1843, passa por Lisboa, mediante contrato feito pelo empresário António Porto. Seguidamente o tenor percorre os teatros de Madrid, Barcelona, e Londres, chegando então a S. Petersburgo onde permanece durante várias temporadas entre os anos de 1850 e 1863. Desloca-se ao Rio de Janeiro e a Buenos Aires e, em 1858, estreia-se finalmente no Théâtre Italien de Paris (16).

A carreira do casal Fricci-Neri Baraldi, respectivamente soprano e tenor, funciona como exemplo perfeito do trajecto percorrido por alguns dos cantores que pisavam o palco do TSC, em meados do século. Pietro Neri Baraldi cantou em Lisboa nas últimas temporadas dos anos cinquenta (1856/57 a 1858/59) (17), enquanto Antonietta Fricci esteve entre nós na temporada de 1860/61 (Apêndice I). Durante a década de sessenta, as suas carreiras movem-se num âmbito diferente da de Tamberlick, oscilando entre as estações de Carnaval e Quaresma em Moscovo, onde estiveram em 1861/62, 1862/63, 1863/64 e a temporada da Primavera no Covent Garden ou no Her Majesty's de

Londres (18), para onde convergiam, nessa altura do ano, muitas das grandes vedetas.

O caso dos cantores que faziam as temporadas de Outono, Inverno, Carnaval e Quaresma num único teatro (equivalente a uma temporada nos teatros líricos portugueses), como era o caso do TSC ou dos teatros russos, partindo em seguida para outros (normalmente os dois teatros londrinos e o Liceo de Barcelona) onde cantavam durante a Primavera e Verão, era aliás comum, verificando-se também com outros cantores que integravam as companhias do TSC. Temos, por exemplo, notícia de que a contralto Giuseppina Tatti, nos anos de 1864 e 1865 foi escriturada na temporada da Primavera para um dos teatros de Londres, vindo cantar em Lisboa nas temporadas de Outono, Carnaval e Quaresma de 1864/65 (19). Também Pietro Mongini nos anos em que cantou no TSC (entre os meses de Outubro e Março), assinava contrato com outros teatros para a Primavera, como acontece em 1863, quando canta no Liceo de Barcelona e em 1866, quando assina contrato para Londres mediante o ordenado de 15.000 francos mensais (20).

Podemos então afirmar que a posição do TSC, face à carreira dos cantores líricos de meados de oitocentos, era equivalente à dos teatros que possuíam uma só temporada por ano, funcionando assim para os cantores como alternativa aos teatros que melhor pagavam na Europa, sem ter no entanto possibilidade de escriturar os cantores mais caros da época.

Quanto aos poucos cantores portugueses que actuavam nos teatros líricos nacionais, de que são exemplos o barítono António Maria Celestino e o baixo Francisco Bebião Pereira Lisboa (21), eram apenas contratados como cantores de segunda categoria o que se pode confirmar através da observação do elenco do TSC na temporada de 1859/60 (V. Apêndice I). Aliás o característico snobismo lisboeta em relação a tudo o que fosse português, plenamente reconhecido na época (22), não permitia que cantores nacionais tivessem um estatuto igual ao dos italianos.

No teatro lírico do Porto toda a montagem da temporada funcionava a um nível diferente do que temos vindo a expor mas, no que respeita à escrituração dos artistas, o TSJ funcionava da mesma forma que o TSC, sendo esta feita através da agência Lamperti que escriturou, por exemplo, a companhia para a temporada de 1863/64 (23).

As diferenças começam, no entanto, quando tentamos analisar as exigências feitas pelos programas dos concursos para adjudicação. Para o caso do TSJ o programa para as temporadas 1860/61 e 1861/62 fazia as seguintes exigências:

Duas primeiras damas, sendo uma absoluta.
Uma segunda dama.
Dois primeiros tenores, sendo um absoluto.
Um segundo tenor.
Um segundo baixo. (24)

Nos anos de 1864/65 a 1866/67 as exigências eram já maiores, prevendo-se para o TSJ uma companhia com as seguintes características:

"Duas primeiras damas, sendo uma absoluta.
Dois primeiros tenores, sendo um absoluto.
Um primeiro barytono-absoluto.
Um primeiro baixo-absoluto.
Uma segunda dama.
Um segundo tenor.
Um segundo baixo. (25)

Mas, no final da década, a companhia prevista é ainda mais completa:

duas primeiras damas sopranos, sendo uma absoluta;
uma primeira dama contralto;
dois primeiros tenores, sendo um absoluto;
um baixo absoluto;
um barytono absoluto;
uma segunda dama;
um segundo tenor;
um segundo baixo; (26)

Da análise destas listas ressalta um pormenor interessante: o crescente número de exigências que vai sendo feito ao longo da década. Embora sem justificação aparente, parece-nos estranho o aparecimento dessas

exigências, que implicavam certamente um aumento considerável de gastos, num teatro em que as companhias faliam frequentemente como por exemplo nas temporadas de 1865/66 e 1866/67 (27). Aliás não será por motivos muito afastados destes que, na temporada a que se refere o último programa citado (1867/68), o TSJ nem chegou a ter companhia italiana, já que nenhum empresário esteve disposto a aceitar as condições que lhe eram impostas.

Face ao número de cantores que actuavam no TSC, as companhias propostas para o TSJ possuíam dimensões modestas - entre sete e dez cantores - mas tinham, apesar disso, condições para funcionar, dada a permanência de duas primeiras damas (sopranos) e dois primeiros tenores que podiam alternar nos principais papéis. O facto mais estranho decorre da inexistência de um barítono, na lista referente ao concurso de adjudicação para as temporadas de 1860/61 e 1861/62.

Dada a importância dos papéis para esta voz na literatura operática da primeira metade do século XIX, parece-nos bastante pouco provável que a companhia do TSJ funcionasse sem ela. A única hipótese possível é a de admitirmos essa ausência como um lapso do programa. Aliás, as condições propostas pelos dois concursos seguintes - um primeiro barítono e dois baixos, sendo um de primeira categoria e outro de segunda - indicam que posteriormente a 1861/62 a constituição da companhia do TSJ se encontrava de acordo com os parâmetros normais, o que reforça a nossa hipótese.

Interessa analisar que tipo de cantores actuavam no teatro lírico do Porto. O TSJ funcionava a um nível económico muito diferente do seu congénere de Lisboa, devido à enorme disparidade entre os dois subsídios, o que condicionava, forçosamente, toda a montagem das temporadas, que incluía a contratação dos cantores, como já foi dito. Em termos numéricos é oportuno recordar aqui que em 1863/64, no TSC, o tenor Mongini recebia por mês mais de metade do subsídio anual do TSJ (28).

Contrariamente ao que podemos observar no TSC, a maioria dos cantores do TSJ não figura nas listas de celebridades da época (excepção feita às

poucas vezes que se organizaram idas de cantores de Lisboa ao Porto), e os seus cachets nem parecem dignos de menção, já que nenhuma fonte da época os indica. Mas, curiosamente, integram os elencos das companhias do TSJ alguns cantores que, não figurando como cabeças de cartaz dos grandes teatros europeus, tiveram um papel importante enquanto criadores de certos personagens, nomeadamente em óperas de Verdi. É o caso de Eugenia Julliene-Dejean (nos libretos do TSJ mencionada somente como Julliene-Dejean) que criou o papel de Amelia em Un ballo in maschera, no Teatro Appolo de Roma em 1859, e que integrava a companhia lírica do Porto em 1862/63.

Ao contratá-la para o TSJ, o empresário Angelo Alba esclarece tratar-se de:

uma dama, de cartello, acima de toda a duvida, com um nome conhecido no mundo artistico, [...] que casualmente se acha neste momento sem escritura. As suas exigencias porêm, são de tal ordem, em quanto a dinheiro, que o abaixo assignado, de per si só, não pôde satisfazer-as. (29)

Para esta contratação o empresário propõe aos assinantes, uma subida de preços, processo semelhante ao que se regista em 1865, quando o empresário Pacini decide organizar uma pequena série de récitas, à margem da assinatura para a temporada em geral, contratando artistas da companhia do TSC para cantar no Porto. A situação é exposta aos habituais assinantes nos seguintes termos:

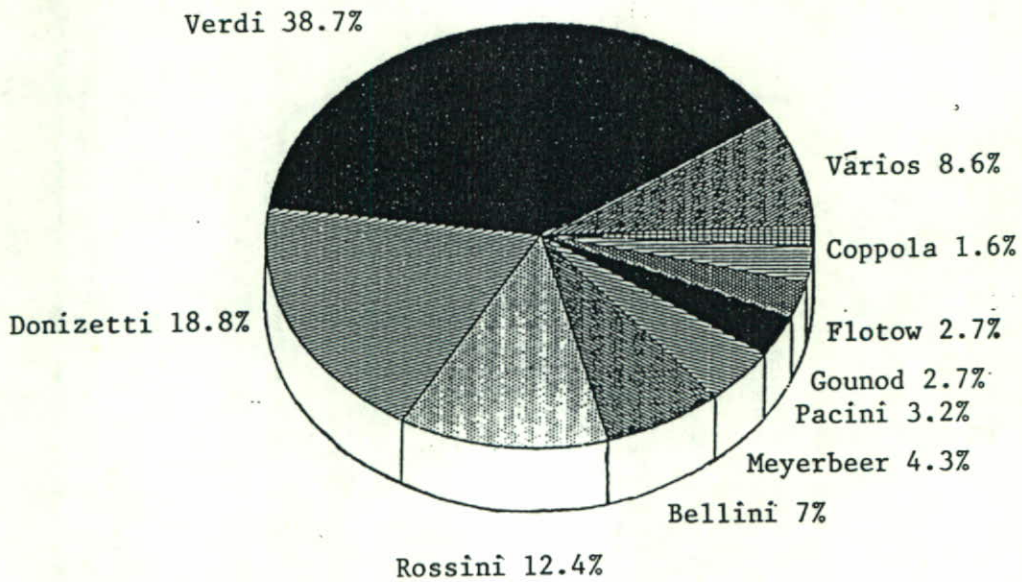
Mas como estas difficuldades eram muitas, e nada podia fazer com os recursos ordinarios d'este theatro, vejo-me obrigado a fazer alguma differença nos preços ordinarios [...] (30)

Esse factos apparecem então como a prova incontestável de que o TSJ não tinha à partida (contando com o subsídio e as receitas das assinaturas) condições económicas para escriturar cantores ditos di cartello, exigência que aliás nunca é mencionada em nenhum dos programas de adjudicação.

Parece-nos ainda interessante constatar que os cantores portugueses estão praticamente ausentes dos elencos do teatro lírico do Porto o que se

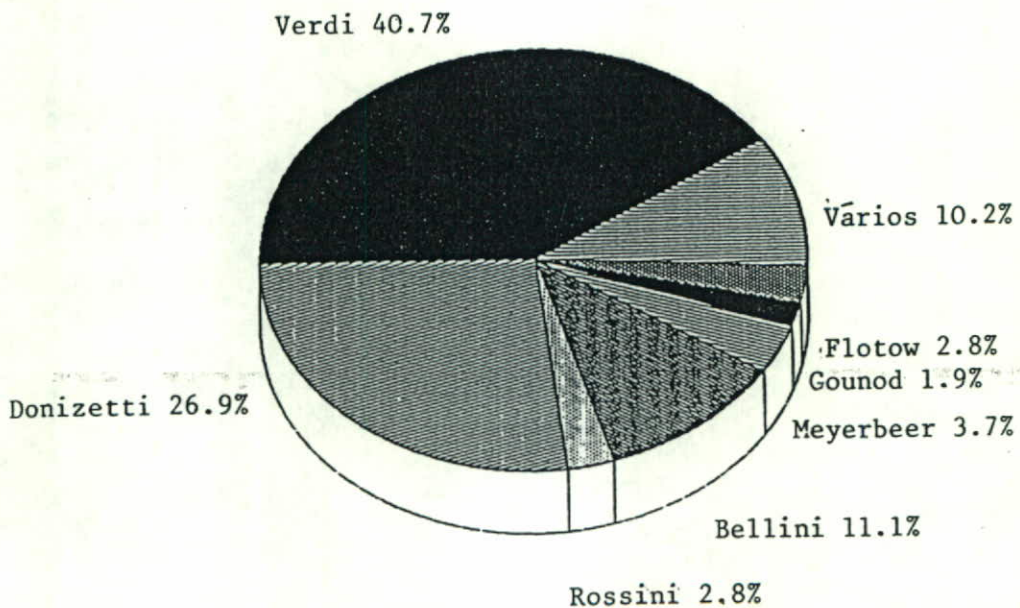
REPRESENTAÇÃO POR COMPOSITORES
NO TOTAL DAS TEMPORADAS
DO TSC

Gráfico II



REPRESENTAÇÃO POR COMPOSITORES
NO TOTAL DAS TEMPORADAS
DO TSJ

Gráfico III



justificação, mas podem eventualmente residir no tipo de óperas que eram habitualmente representadas e que analisaremos adiante. Quanto aos restantes compositores, tal como no TSC, as suas percentagens são pouco significativas, preenchendo 5,6% da totalidade do repertório.

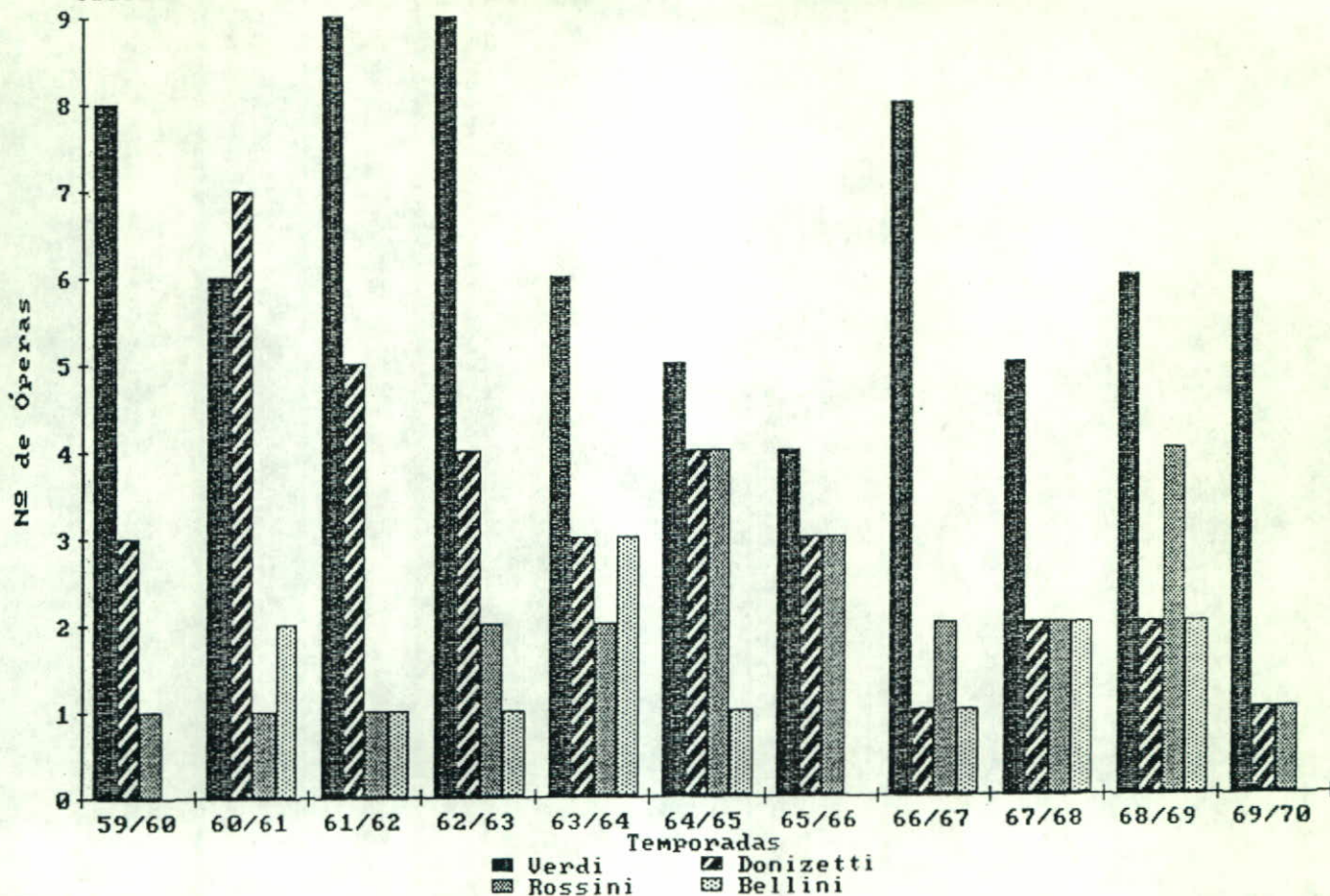
Um aspecto elucidativo da implantação e aceitação dos compositores nos teatros de que tratamos, pode ser o número de óperas representadas em cada temporada. Da análise dos gráficos 4 e 5 verifica-se, uma vez mais, que apenas Verdi e Donizetti estão presentes em todas as temporadas, tanto no TSC como no TSJ. A curva de oscilação relativamente ao número de óperas destes dois compositores em cada temporada, no TSJ, apresenta grandes semelhanças com a situação existente do TSC. Em ambos os casos há uma tendência quase permanente de variação inversa do número de óperas destes compositores, tendendo, no final da década, para uma estabilização do número de óperas de Verdi, enquanto, como seria de esperar, a produção donizettiana decai consideravelmente.

Para uma compreensão deste fenómeno, torna-se necessário contudo, atender a aspectos mais específicos. Assim, por exemplo, se considerarmos o número de temporadas em que certas óperas foram representadas a situação diversifica-se já que, no TSC, algumas produções de compositores pouco representados em quantidade de obras, estiveram presentes em quase todas as temporadas, constituindo assim a causa da elevada percentagem conseguida por esses autores na totalidade.

Essa é uma das explicações para a posição ocupada por Rossini no repertório do TSC (o terceiro lugar), pois tendo-se criado o hábito de representar no Carnaval Il barbiere di Siviglia, esta ópera está presente em dez das onze temporadas, ao contrário da situação existente no Porto, onde ao longo do mesmo período subiu à cena apenas três vezes. Outra explicação possível decorre, por exemplo, do maior ou menor custo da montagem de uma ópera. Pode ser também esta a razão para a ausência de Guglielmo Tell das temporadas do TSJ, face à sua exibição em seis das onze

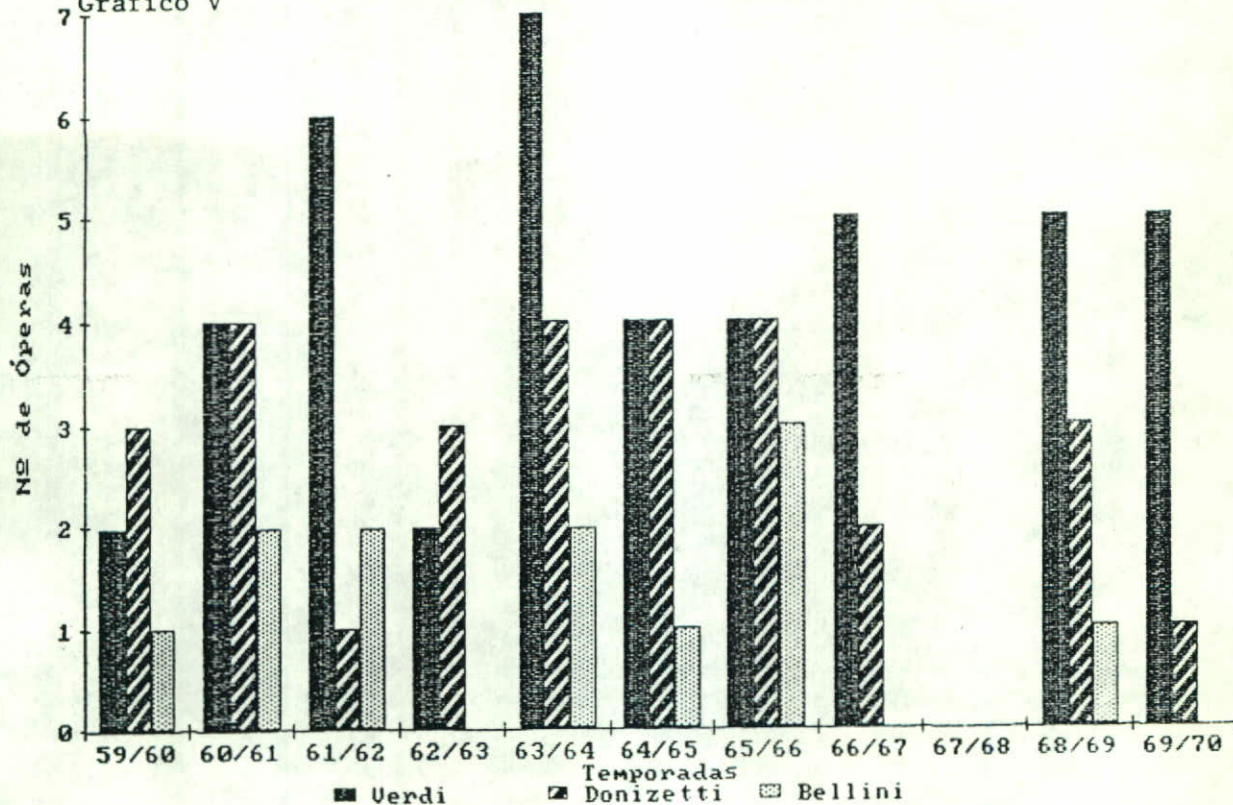
Nº DE ÓPERAS POR COMPOSITOR
EM CADA TEMPORADA - TSC

Gráfico IV



Nº DE ÓPERAS POR COMPOSITOR
EM CADA TEMPORADA - TSJ

Gráfico V



temporadas do TSC. Escrita para a Ópera de Paris em 1829, a ópera requeria um aparato cenográfico difícil de conseguir para um teatro com condições económicas tão precárias como o TSJ. Temos aliás notícia da montagem feita pelo TSC em 1864, que nos é relatada com os seguintes pormenores:

A empresa do nosso theatro lyrico, quiz dar ao Guilherme Tell as devidas honras, e apresentou um espectáculo como nunca vimos outro tão completo. O scenario é dos srs. Rambois e Cinatti. Não é necessario dizer mais. Todas as scenas são de surprehendente effeito, principalmente a praça de Altorf, o templo em ruinas e a vista final. O lago dos quatro cantões é de completa illusão. Está a ver-se Lucerne, a paisagem luxuriante que a cerca, e ao longe a serra coroada pelo Saint-Gothard.[...]

O vestuario é todo novo e muito apropriado. Foi feito segundo os modelos da agencia David de Paris; os adreços e a mise-en-scene nada deixam a desejar. (62)

Outra confirmação desta hipótese encontra-se num artigo escrito a propósito da estreia de Martha no TSJ que descreve, mais uma vez, as circunstâncias que diferenciavam os teatros líricos de Lisboa e Porto:

Quanto ao mise en scene, está longe de poder satisfazer o publico, principalmente as pessoas que viram a opera em Lisboa; porem os recursos de que dispõe a empresa do Porto, não aauthorisam a que se exija o apparato e pompa com que na capital apparecem as operas. é sabida a desproporção do subsidio e mesmo dos preços d'entrada. (63)

Donizetti está representado no TSC por dez das suas óperas (Lucia di Lammermoor, Don Pasquale, La favorita, Lucrezia Borgia, L'elisir d'amore, Poliuto, Gemma di Verqy, Linda di Chamounix, Anna Bolena e Marino Faliero), tendo a Lucia di Lammermoor sido a ópera mais cantada, já que esteve presente em sete das onze temporadas, o que está bastante de acordo com a popularidade atingida na época por essa ópera, tendo perdurado para além do século XIX. Segue-se-lhe o Don Pasquale em quatro temporadas o qual representava provavelmente, dentro do género buffo, a alternativa mais viável a Il barbiere di Siviglia.

Quanto a Bellini, não é Norma mas La sonnambula a ópera mais representada nas temporadas do TSC, com um número de presenças idêntico ao que atingiu Lucia. Relativamente aos outros compositores mencionados, não

nos parece significativo definir uma hierarquia a nível das produções representadas, mas antes considerar isoladamente algumas óperas que tendo assumido, na época, um estatuto de best-sellers, estiveram com frequência nas temporadas do TSC e constituíam praticamente o meio de difusão dos seus autores, pelo menos para além das fronteiras italianas. É o caso de Sapho de Pacini e Martha de Flotow, ambas presentes em seis temporadas, ou de Faust de Gounod, que foi estreado em Lisboa em 1865/66 foi representado em todas as temporadas que se seguiram até 1869/70.

No TSJ, representam-se nove óperas de Donizetti (Lucrezia Borgia, Lucia di Lammermoor, La favorita, Maria di Rohan, Poliuto, Linda di Chamounix, L'elisir d'amore, Don Pasquale, Gemma di Verqy e Marino Faliero), conjunto que é praticamente coincidente com o das representadas no TSC, excluindo a Anna Bolena. É ainda interessante observar que, neste caso, Lucrezia Borgia é a ópera com maior número de presenças (7/10) enquanto a Lucia ocupa o segundo lugar ex aequo com La favorita (5/10).

Em relação a Bellini o número de óperas presentes no conjunto das onze temporadas é maior no TSJ: cinco, enquanto em Lisboa eram apenas três. No que respeita às óperas mais representadas, a situação é inversa à verificada no teatro de Lisboa, pois no Porto Norma regista o maior número de presenças por temporada (4/10), logo seguida de La sonnambula (3/10).

A nível dos compositores menos representados, nota-se a mesma tendência de polarização em determinadas óperas que se registava no TSC. Entre essas contam-se Il bravo de Mercadante, Sapho de Pacini, Vittore Pisani de Peri ou Faust de Gounod. O caso de Verdi assume, nos dois teatros, proporções diferentes das de qualquer outro compositor, pelo que justifica um tratamento separado.

A predominância das óperas de Verdi no TSC era aliás reconhecida na época pelo principal periódico de crítica musical lisboeta, a Chronica dos Theatros. Num artigo sobre a estreia de Simon Boccanegra, em 1861, o compositor é identificado como o "autor favorito do publico de Lisboa" (64)

e ainda em 1867, a propósito de uma representação de Ernani, o jornal escreve o seguinte:

O nosso theatro lyrico tem sido nesta época votado ás grandes operas de Verdi. Rossini entre-appareceu no Guilherme, Donizetti na Lucia, Bellini na Somnambula, e, se é lícito, como diz Virgilio, emparelhar as coisas pequenas com as grandes, o maestro Gounod, mostrando-se no Fausto, viu seccaren-se-lhe os faceis laureis com que no primeiro anno o haviam engrinaldado. Verdi é tudo; o plebiscito deu-lhe a realza entre nós. Macbeth passa a corôa a Nabucco, o Rigoletto cede logar aos Lombardos, e os ultimos soluços de Luiza Miller despertam a sublime Elvira do Ernani. Perfeita galeria de bellezas, admirável grupo de triumphos! Verdi é o dominador. Infatigavel como os athletas homericos, a luta é para elle um elemento de vida, uma necessidade gloriosa. Agora acabou D. Carlo, amanhã sair-lhe-ha da cabeça Marion Delorme, o Rei Lear, e que mais ? (65)

Muito ao gosto da crítica portuguesa da época - onde em simultâneo com uma linguagem rebuscada se encontram comparações com grandes vultos do passado - o texto citado define em primeiro lugar a verdadeira situação do repertório do TSC, não esquecendo o julgamento depreciativo das óperas de autores franceses e, em segundo lugar, mostra-nos até que ponto o meio teatral português se interessava pela evolução da carreira de Verdi, noticiando a composição de Don Carlo (estreada nesse ano na Opéra de Paris) e até o projecto de composição de um Re Lear, que Verdi acalentou toda a vida sem nunca o ter terminado.

O número de óperas do compositor que são levadas à cena tanto no TSC como no TSJ, é de treze, compreendendo mais de metade da sua produção até 1860 e abrangendo desde obras datadas da sua primeira fase - como Nabucco, a primeira das óperas de Verdi a ser representada em Portugal (1843) - até às dos finais dos anos cinquenta, já que Un ballo in maschera é a última ópera conhecida em Portugal até 1870 (66).

No conjunto dessas treze óperas devemos distinguir entre aquelas que atingiram um elevado número de presenças, tendo sido representadas em mais de metade das temporadas, e as que possuem um número pouco significativo. Ao primeiro grupo pertencem Un ballo in maschera, Il trovatore, La traviata, Rigoletto e Ernani, embora o seu posicionamento seja diferente em

cada um dos teatros. La traviata e Un ballo são respectivamente as óperas que conseguem um maior número de presenças no total das temporadas no TSC (10/11), enquanto no Porto, Il trovatore (11/11), logo seguido de Un ballo (10/11), domina a restante produção verdiana. A posição de Il trovatore mantinha-se já desde a sua estreia pois, segundo as palavras de Camilo em 1858, esta era então "a opera do fanatismo portuense de ha quatro annos" (67). Também em Lisboa, a Chronica dos Theatros menciona esta ópera como:

A obra mais popular de Verdi [que] tem sido tão discutida e tão commentada, que seria prolixidade da nossa parte juntar mais uma palavra ao côro dos admiradores.

E acrescenta:

Cavour [...] saudava no parlamento italiano o homem que escrevera o miserere; (68)

Essa predilecção não nos surpreende. Ela é usada também para identificar o compositor com um ideal político que o Portugal de então, que recentemente reforçara as suas ligações políticas com a Itália, através do casamento de D. Luís com D. Maria Pia de Saboia, acalentava com energia. O próprio Verdi tinha a noção concreta da projecção que esta ópera atingira quando, em carta a Arrivabene, datada de 15 de Fevereiro 1862, afirmava :

Quando tu andrai nelle Indie e nell'interno dell'Africa sentirai Il Trovatore. (69)

As outras óperas que ocupam lugar de destaque no repertório dos teatros líricos portugueses pertencem a fases diversas da produção verdiana. La traviata e Rigoletto integram a chamada "trilogia popular", originária da fase central da carreira do compositor, enquanto Ernani se mantém como única ópera de sucesso pertencente à fase inicial. Por seu lado Un ballo in maschera representa a produção mais recente, mantendo essa função ao longo de toda a década já que curiosamente nem La forza del

destino nem Don Carlo, as duas óperas escritas na década que tratamos, foram representadas entre nós nesses anos.

Esta divisão da obra de Verdi em várias fases era aliás comum em Portugal. Em artigo sobre I lombardi alla prima crociata, a propósito de uma representação dessa ópera no TSC, na temporada de 1862/63, Pereira Rodrigues, director da Chronica dos Theatros e "chronista musical" como ele próprio se intitula, distingue dois géneros na música de Verdi, integrando no primeiro género, o da sua preferência, as óperas dos anos quarenta, onde as alusões políticas são mais evidentes, e do qual Nabucco e I lombardi são os exemplos mais significativos (70).

Também Emilio Lami define em 1863 duas "maneiras", considerando como início da segunda maneira Luisa Miller, Rigoletto, Il trovatore e La traviata (71), ou sejam aquelas óperas que marcam simultaneamente o início da maturidade e o final da tradição pós-rossiniana.

Ao publicar em 1859 o seu Studio sulle opere di Giuseppe Verdi, Abrahamo Basevi afirmava ter tido como único objectivo "accrescere, per quanto a me sia possibile, l'importanza della critica musicale in Italia." (72) e observava o seguinte:

Me venne fatto di notare nel modo de scrivere del Verdi quattro maniere; le quali non sono peraltro così bene distinte tra loro nelle diverse Opere che si esaminano, da permettere che io me ne giovassi come divisioni principali del mio libro. La relazione della musica colla politica, colla filosofia e coll'industria è talmente importante, che ogniqualevolta il destino mi si è presentato, ho toccato di ciò in quella misura che comporta questo mio lavoro. (73)

Concluimos então que, pelo menos para o sector da crítica musical lisboeta na década de sessenta, a recepção e tentativa de sistematização da obra de Verdi reflete ideias que estavam também em uso em Itália, já que parece demasiado evidente a coincidência entre os termos utilizados por Lami e Basevi, assim como a relação estabelecida entre música e política por este último e Pereira Rodrigues.

Emílio Lami teve aliás uma importância primordial na divulgação do repertório verdiano entre nós, face ao interesse pela música de salão demonstrado pela burguesia em geral (74). São da sua autoria muitas das reduções para canto e piano ou piano solo dos trechos mais populares das óperas do compositor, que foram editados e comercializados pelas casas Sasseti e Canongia. Compôs ainda um número considerável de potpouris, variações e danças de salão sobre temas verdianos, de que são exemplos Hommage à Verdi, editado pela casa Sasseti ou ainda uma longa série de variações sobre óperas como: Aroldo, Il trovatore, Rigoletto, La traviata, Un ballo in maschera, Simon Boccanegra, Luisa Miller ou I masnadieri (75).

Essas edições apontam ainda para novas ligações entre a Itália e Portugal, desta vez ao nível das casas editoriais, já que a edição de uma Polka-Mazurka para piano sobre Il trovatore, composta por Lami, ostenta no frontispício a mesma gravura da primeira edição dessa ópera pela casa Ricordi de Milão (1853) (76).

Verdi atingiu assim em Portugal, tal como na maioria dos países da Europa em que a ópera italiana tinha grande implantação, um domínio irrefutável. Esta posição deve-se a dois factores distintos: por um lado as características da sua música que lhe proporcionaram uma grande popularidade, e por outro o papel por ele desempenhado a nível político, no processo de unificação de Itália, que foi reconhecido publicamente através da sua nomeação para deputado e da concessão de títulos honoríficos.

No início da década de sessenta, a maioria dos grandes teatros de ópera levava à cena com frequência óperas de Verdi, pelo que a situação portuguesa não deve ser considerada uma excepção. Mas, se excluirmos os teatros que tiveram meios económicos e artísticos para encomendarem directamente ao compositor uma ópera (fora de Itália foram apenas o Her Majesty's de Londres, o Teatro Imperial de S. Petersburgo e a Opéra de Paris), interessa saber como circulavam por todo o mundo as obras de Verdi.

Em nossa opinião, o repertório verdiano, à semelhança do de muitos outros compositores, foi divulgado principalmente através dos seus intérpretes: os cantores (77), como já anteriormente referimos.

Esta hipótese é reforçada por uma análise dos elencos de cantores que trabalharam no TSC e no TSJ durante o período que tratamos, a qual indica que se encontravam estre estes muitos dos que criaram personagens de óperas de compositores da época, como Verdi, estando nalguns casos muito ligados aos próprios compositores.

Duas das óperas de Verdi que se estrearam no TSC durante os anos sessenta constituem casos típicos desta forma de divulgação do repertório: Un ballo in maschera (Roma-Appolo, 1859/TSC, 1860) e Simon Boccanegra (Veneza-La Fenice, 1857/TSC, 1861).

Do programa da temporada de 1860/61 no TSC constava a ópera Un ballo in maschera, ao tempo a mais recente produção verdiana. Integrava o elenco de cantores dessa temporada o tenor Gaetano Fraschini, um dos principais intérpretes de Verdi, para quem o compositor escrevera já os papéis de Corrado em Il corsaro, Zamoro em Alzira, Arrigo em La battaglia di Legnano e Riccardo em Un ballo in maschera (78). A presença em Portugal de um dos principais protagonistas masculinos da estreia universal de Un ballo condicionou certamente esta nova estreia, que fez de Lisboa a primeira capital da Europa a ouvir a ópera (79).

Na temporada seguinte, 1861/62, Fraschini integrava novamente a companhia do TSC, mas tinha também sido contratada a soprano Luigia Bendazzi. Tratava-se de uma prima donna, que, em 1853, tinha sido indicada para La traviata, mas Verdi, considerando-a demasiado "donna di forza" achou que não correspondia ao perfil requerido para Violetta (80). Em 1857 Luigia Bendazzi fazia de novo parte da companhia do Teatro La Fenice de Veneza e, nessa altura, o compositor escolhe-a para o papel de Maria Boccanegra, a principal protagonista feminina da sua nova ópera (81). Por seu lado Fraschini tinha cantado o papel de Gabriele Adorno, na produção

napolitana de 1858, uma das poucas vezes que a ópera obteve sucesso, depois da desastrosa estreia em Veneza (82).

Com dois conceituados intérpretes de Simon Boccanegra na companhia do TSC estavam reunidas as condições para a estreia portuguesa da ópera. No entanto, a avaliar pela apreciação de Frascini, parece que o desempenho não correu pelo melhor, devido não só a alguns dos intérpretes como também pelas dificuldades inerentes à própria partitura que são aliás reconhecidas por Verdi (83). Em carta a Leone Giraldoni, um dos principais barítonos verdianos, Frascini escreve o seguinte:

Se seguite a stare in carriera vado ad escludere/ dal repertorio il Boccanegra, poiche é opera troppo/ pericolosa; dopo venti giorni di prove faticosissime/ l'altra sera siamo andati in iscena, e si è fatto/ un mezzo fiasco, o due terzi. La Bendazzi fosse/ paura fosse male, pareva che facesse una prova/ in veste da camera, Dalla Costa leva tutte le note/ basse, e perciò monotonia, e poi non ha capito la/ parte, Guicciardi ha fatto di tutto per farsi onore/ ma non riuscì, seconde parti male, peggio i cori,/ l'orchestra Dio lo sa, e se non s'aggiusta con la recita di domani, cio che temo, addio fatiche, [...] (84)

O mais importante aspecto desta carta reside, no entanto, na afirmação inicial do tenor, na qual este se refere à ópera como parte do seu próprio repertório, o que nos conduz, mais uma vez, à ideia de que os cantores influenciavam quase na totalidade a programação dos teatros líricos para onde eram contratados (85).

A condição dos artistas contratados para o TSJ que, na sua maioria, não possuíam o estatuto di cartello torna mais difícil determinar os locais e óperas em que actuaram, pelo que não se pode conhecer tão concretamente a sua influência sobre o repertório. No entanto o facto de um certo número de óperas, entre as quais as mais divulgadas produções de Verdi, se repetirem todas as temporadas aponta no sentido de que essas óperas faziam parte dos repertórios de muitos dos cantores da época.

Apesar disso o Porto recebeu também alguns cantores que tinham estado ligados a produções de óperas de compositores importantes, sendo também

Verdi o nome que mais aparece. Além da já referida Julienne Dejean, que ao criar a Amelia de Un ballo se encontrava já no final da carreira, tendo aliás criado algumas situações menos agradáveis ao compositor durante os ensaios (86), esteve também no TSJ a contralto Anetta Cassaloni, cantora que foi sugerida a Verdi como futura intérprete de um dos papéis na nova ópera que escreveria para Veneza na temporada de 1851: Maddalena em Rigoletto (87).

Também o barítono Guicciardi cantou no TSJ, tendo desempenhado em 1868/69, naturalmente já nos últimos anos da sua carreira, o papel de Conte di Luna que criara na estreia de Il trovatore (1853) (88).

Podemos pois concluir que, tanto no TSC como no TSJ, o repertório era essencialmente definido pelos cantores, facto que constitui um importante fundamento da ligação existente entre o nosso sistema operático e o modelo exportado pela Itália. Talvez por isso, só com o início dos anos setenta, com a derrocada do velho sistema operático empresarial italiano e a penetração do repertório germânico, através das obras de Wagner, a necessidade de uma renovação começou a ser sentida em Portugal:

[O TSC] é um teatro, quasi exclusivamente explorado pelas óperas de Verdi por serem as mais facéis e á mão. Os grandes mestres Beethoven, Weber, nunca deram entrada n'este teatro! As Bodas de Figaro, a Flauta encantada de Mozart, nunca se ouviram cá. Sempre Trovador, sempre Rigoletto, sempre Traviata!. (89)

justifica pelo número muito restrito destes e a possibilidade de, numa cidade artisticamente menos conceituada esses cantores poderem exercer outros cargos como, por exemplo, o de empresários (um bom exemplo é o caso de Celestino que conjuntamente com Noronha foi empresário do Teatro Baquet) (V. Cronologia).

Outro importante corpo do espectáculo operático é o coro e como se afigura previsível, as diferenças existentes entre os coros do TSC e TSJ são consideráveis, pelo menos a nível do número de coralistas. Nas primeiras temporadas da década (1859/60 a 1862/63) o coro do TSC contava com um número de coralistas de ambos os sexos que variava entre os 40 e os 48 (31) tendo-se fixado em 50 a partir de 1865/66 (32). Enquanto isso, o TSJ dispunha apenas de 24 (33) tendo, por vezes de escritura-los em Espanha, como aconteceu na temporada de 1866/67 (34), provavelmente dada a dificuldade de encontrar o referido número de vozes no Porto.

Também as orquestras constituem uma das componentes musicais de grande importância no panorama geral das temporadas, a qual até à data foi muito pouco estudado, como já anteriormente referimos.

Quanto ao número efectivo de membros da orquestra do TSC, na época denominados professores, algumas das estatísticas das temporadas, publicadas na Revista do theatro de S. Carlos e no jornal a Chronica dos Theatros, permitem-nos conhecer a sua variação no decorrer da década. Assim, na temporada de 1859/60, ainda durante a administração do comissário régio D. Pedro Brito do Rio, a orquestra do TSC era composta por 57 músicos, tendo este número sido reduzido para 50 na temporada seguinte, ao passar novamente para as mãos de um empresário (35). Nas temporadas de 1861/62 e 62/63, a orquestra fixa-se em 54 instrumentistas (36) e, só com a empresa Cossoul, a partir de 1865/66, este número é consideravelmente aumentado, passando para um efectivo de 67 membros. Dois anos mais tarde, em 1867/68 e 68/69, o número de músicos da orquestra volta a ser aumentado,

atingindo então os 70, número que desce para 68 na última temporada da década (37).

Os números referidos por Benevides, 50 membros da orquestra e 26 na banda (38), não nos parecem muito credíveis, pois além da sua proveniência estar omissa, são relativos apenas à temporada de 1869/70, e estão completamente desfasados das outras duas fontes citadas, sendo a segunda delas contemporânea do período que tratamos e seguindo bastante de perto o movimento do TSC.

Para um estudo pormenorizado da constituição dessa orquestra torna-se então necessário voltar ao Programma para adjudicação relativo às temporadas de 1864/65 a 1866/67:

Doze primeiros rebecas;
Doze segundo rebecas;[sic]
Seis violetas;
Seis violoncellos;
Seis contrabaixos;
Duas flautas;
Dois oboés;
Dois clarinetes;
Dois fagotes;
Quatro trompas;
Dois clarins;
Dois cornetins á piston;
Tres trombones;
Um saxhone contrabaixo;[saxhorne]
Um timbales;
Um bombo;
Uma caixa forte;
Um par de pratos;
Uma harpa;

A banda de musica militar compor-se-he de:

Um flautim em ré bemol;
Uma requinta em mi bemol;
Oito clarinetes em si bemol;
Um saxophone contralto em mi bemol;
Um saxophone baritono em si bemol;
Dois cornetins de cilindros;
Duas cornetas ou saxhones contraltos em si bemol;
Dois saxhones tenores em fá e mi bemol;
Dois ditos barítonos em dó ou si bemol;
Dois ditos baixos em dó ou si bemol;
Dois ditos Contrabaixos em mi bemol;
Um bombo;
Duas caixas (sendo uma forte e outra de rufo);
Um par de pratos. (39)

O mesmo jornal que transcreve o programa citado publica também um artigo anónimo (provavelmente da autoria do seu director Pereira Rodrigues) que explica com clareza a verdadeira situação da orquestra e banda do TSC, face às exigências da Inspeção Geral dos Teatros. Segundo essa fonte, o Estado pretendia que o empresário reformulasse quase por completo a orquestra assim como a banda e coros, de acordo com o modelo citado, o que seria injusto atendendo a que o TSC tinha sido administrado durante quatro anos (1856/60) por essa entidade sem nunca terem sido empreendidas reformas de âmbito tão alargado. Além disso, essas reformas acarretariam ao empresário um acréscimo de despesas que, provavelmente, inviabilisaria a montagem de temporada em geral.

Neste contexto resta-nos saber até que ponto as exigências da Inspeção Geral dos Teatros chegaram ou não a ser cumpridas. Retomando os números apresentados relativamente aos músicos que constituíam a orquestra, podemos observar que nas primeiras temporadas dos anos sessenta a orquestra oscilava entre os 50 e os 57 músicos, tendo, a partir de 1865/66, passado para os 67, número que equivale ao total de músicos existente na proposta acima citada. Essa coincidência leva-nos então a pensar que o tipo de orquestra proposto pela Inspeção Geral dos Teatros em 1863 chegou de facto a ser posto em prática, a partir da administração da empresa Cossoul, o que torna pertinente uma discussão de outros aspectos mais pormenorizados.

Um quadro comparativo da orquestra do TSC no período que anteriormente referimos, e das de dois outros teatros em que foram estreadas muitas das óperas do repertório do teatro lírico de Lisboa (V. Apêndice II) (40), ajuda a confirmar a nossa ideia de que a constituição da orquestra do teatro lírico da capital era bastante adequada ao tipo de repertório que o TSC apresentava durante a década (V. Quadro VII):

QUADRO VII

	Regio(Turim) (1845)	Opéra(Paris) (1865)	S.Carlos(Lx) (1864/67)
Violinos	21	22	24
Violas	4	8	6
Violoncelos	4	10	6
Contrabaixos	6	8	6
Flautas	3	3	2
Oboés	2	3	2
Clarinetes	2	3	2
Fagotes	2	4	2
Trompas	4	5	4
Trompetes ou Cornets	2	4	2+2
Trombones e Tuba	3	3+1	3+1
Timbales	-	1	1
Harpas	1	2	1 (41)

As diferenças mais significativas aparecem então relacionadas com os trompetes, termo que não era na época utilizado em Portugal, sendo este instrumento, entre nós, normalmente designado por clarim ou clarim de pistons (42). O conjunto formado pelos dois clarins e os dois cornetins de pistons reflecte uma nítida influência francesa, dado que era comum nas orquestras parisienses do século XIX, a utilização em simultâneo de dois trompetes e dois cornetins de pistons, tocando ambos em uníssono (43). Também a nomenclatura usada no caso da família dos saxhorne denota essa mesma influência, já que só em França toda a família era conhecida sob esse nome (44). Apesar de tudo esses factos não são estranhos, num país em que a vida musical se orientava, quase exclusivamente, pelos padrões italianos, uma vez que a introdução das bandas militares em Portugal se dá na sequência das invasões francesas.

A indicação de um saxhorne contrabaixo está relacionada com o facto de que os instrumentos graves esta família, eram habitualmente considerados como pertencentes à família da tuba (45), instrumento requerido, na maior parte dos casos, por Donizetti. Mesmo o cimbasso, instrumento de características mal definidas, indicado por Verdi na orquestração de quase todas as suas óperas da primeira fase, seria facilmente substituível na

orquestra do TSC pelo saxhorne, uma vez que as suas funções são análogas às da tuba no repertório coevo (46).

Quanto à orquestra do TSJ, não possuímos pormenores relativos à sua constituição, dado que nenhum dos programas dos concursos para adjudicação os menciona. Este pormenor revela-se também importante, pois demonstra a falta de cuidado dispensada pela Inspeção Geral dos Teatros à montagem das temporadas no Porto. Sabemos que os músicos que a compunham, na época denominados professores eram, na temporada de 1860/61, 39 (47), contratados mediante proposta apresentada por eles, o que pressupõe a inexistência de uma orquestra vinculada ao teatro (48).

Temos também conhecimento de alguns nomes destes instrumentistas através de um abaixo assinado, a favor de Sá Noronha, publicado em 1855 (49), mas foi-nos impossível relacionar esses nomes com os respectivos instrumentos, de forma a poder reconstituir a orquestra.

Os teatros líricos dispunham também de outro corpo instrumental: a banda. No TSC esse grupo é chamado, "banda de musica militar", denominação que nos parece derivar da proveniência dos músicos que a compunham pois sabemos através do já referido artigo da Chronica dos Theatros, que os instrumentistas que a formavam eram, na maior parte dos casos, escriturados nas bandas dos vários regimentos da cidade. Esse facto provocava aliás certos distúrbios no seu funcionamento, já que as marcações de serviço não eram coincidentes para todos os músicos, originando faltas frequentes aos ensaios. O autor do artigo chega mesmo a propor como solução para esse problema a escrituração de uma banda completa que sugere seja a de Infantaria 16 ou a dos Marinheiros Militares (50).

Mas a função dessa banda não fica clara através dos documentos que possuímos. Atendendo à sua constituição, parece-nos que se trataria de uma banda de cena, dada a necessidade desta em muitas das óperas que integravam o repertório do teatro.

Os instrumentos que compõem a banda do TSC pertencem maioritariamente à família dos metais, salvo o flautim, a requinta e os oito clarinetes, originando uma formação semelhante à que Julian Budden menciona para a banda de certas óperas italianas dos anos sessenta, como Caterina Howard de Petrella (51) apesar desta ópera nunca ter ido à cena no TSC. Mas Budden refere a banda desta ópera como um conjunto formado por clarinetes e metais, constituindo um todo uniforme que começa a ser comum nos teatros italianos da época, o que viabiliza a hipótese de considerarmos essa normalização como uma tendência generalizada, que estaria também implícita na ideia de reformulação da banda do TSC proposta em 1863 pela Inspeção Geral dos Teatros. Essa normalização não traria, por certo, problemas à execução das óperas do repertório mais antigo (Donizetti e Bellini), visto que a constituição da banda para essas óperas não estava normalmente especificada (52).

Quanto à existência deste agrupamento no TSJ as referências são escassas. Os programas dos concursos para adjudicação não a mencionam sequer e só temos conhecimento da sua existência através de uma crítica de Camilo de Castelo Branco, datada de 1858, na qual o escritor, utilizando seu habitual estilo mordaz, descreve a sua desastrosa actuação numa representação de I lombardi alla prima crociata:

A banda musical pára quando deve marchar. Quando entra em scena, traz o tambor e o zabumba á frente, á laia de festaça da Maia. Os contratempos da orchestra e banda são dissonantes. (53)

No que respeita à proveniência e escrituração dos músicos, é, no entanto, provável, que esta fosse semelhante à utilizada no TSC, dado que as bandas militares tinham um papel importante na vida musical do Porto, tocando com frequência no jardim do Palácio de Cristal a partir de 1865, e até em espectáculos do TSJ (54). Pode-se então admitir que a banda do TSJ, tal como acontece com o coro e a orchestra desse teatro, funcionaria como uma imagem reduzida do mesmo agrupamento no TSC.

2. O repertório e os meios da sua divulgação.

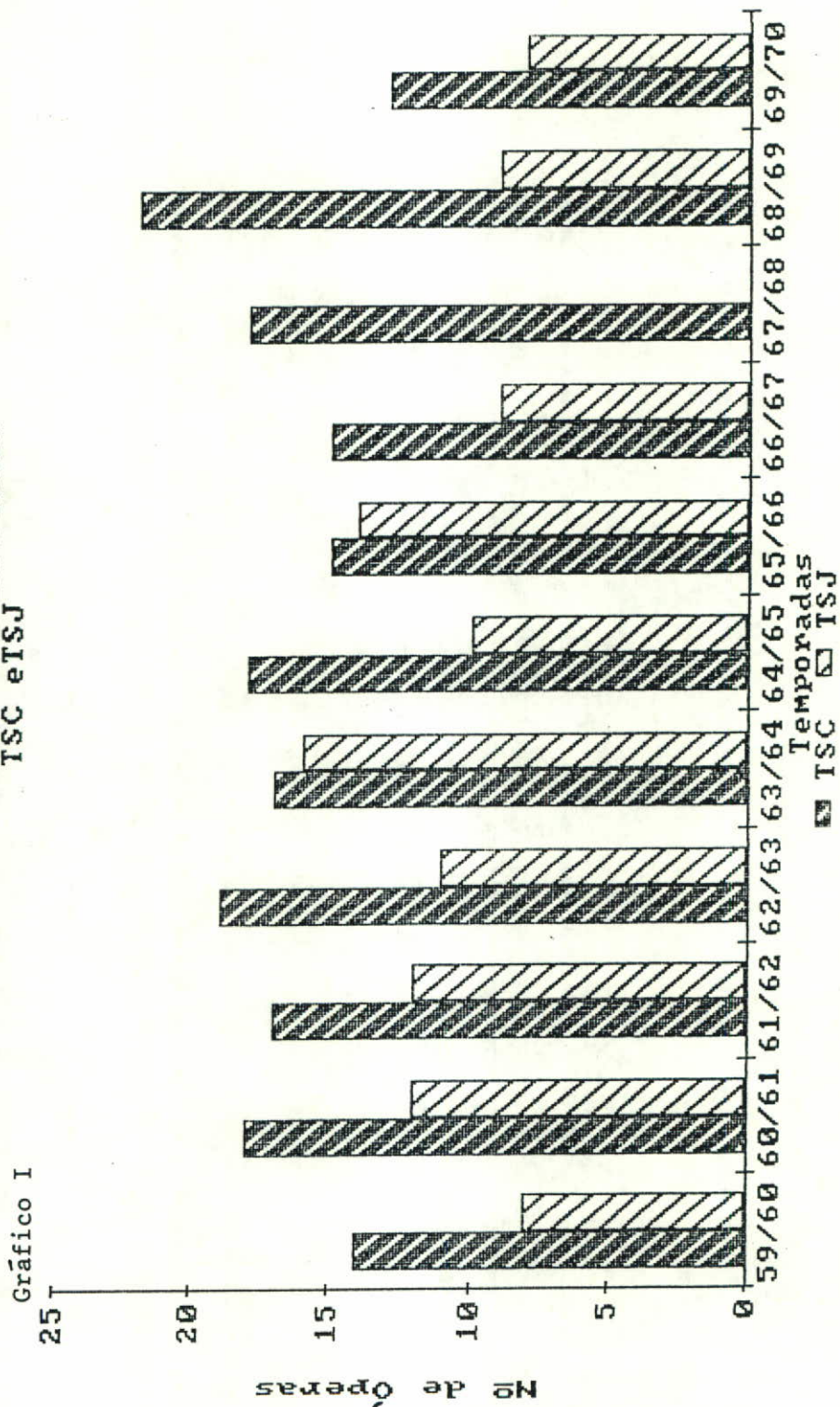
O repertório dos dois teatros que temos vindo a estudar está, sem dúvida, intimamente relacionado com todos os condicionalismos descritos até aqui. Um primeiro passo para o seu estudo entre 1860/70 consiste no levantamento exaustivo das temporadas através da imprensa diária bem como dos libretos das óperas que aí foram representadas. A análise dessas listas permitiu-nos saber, em primeiro lugar, o número de óperas apresentadas por cada um dos teatros nas onze temporadas da década (V. Gráfico I). Nota-se mais uma vez a enorme discrepância existente entre o teatro lírico de Lisboa e o do Porto, apresentando o TSC uma média de dezassete óperas por temporada, enquanto o TSJ possui uma média de apenas onze, discrepância essa que parece, em primeiro lugar, decorrer das diferenças económicas já anteriormente evocadas.

Outro aspecto primordial é o de saber que compositores eram representados e em que percentagem. Das listas elaboradas (V. Apêndice II) podemos constatar que o repertório do TSC é constituído por óperas de vinte compositores diferentes, doze dos quais são italianos (Verdi, Donizetti, Rossini, Bellini, Pacini, Coppola, Ricci, Mercadante, Appoloni, Cimarosa, Petrella e Pedrotti), três franceses (Gounod, Auber e Halévy), três germânicos (Flotow, Mayerbeer e Mozart) e dois portugueses (Sá Noronha e Miguel Ângelo Pereira).

Para o TSJ o número de compositores é menor: catorze. Entre os italianos contam-se Verdi, Donizetti, Bellini, Rossini, Ricci, Pacini, Peri, Pedrotti, Paravano, num total de nove. Tanto os franceses como os alemães são apenas dois (Gounod e Auber; Meyerbeer e Flotow), enquanto os portugueses são representados por Sá Noronha.

O mais importante, no entanto, não será diferenciar estes compositores segundo a sua nacionalidade mas segundo as tendências estéticas e modelos adoptados nas suas produções. Assim, as óperas dos compositores franceses,

Nº DE ÓPERAS POR TEMPORADA
TSC e ISJ



alemães ou portugueses apresentadas foram sempre cantadas nas suas versões italianas e, na maior parte dos casos possuíam, à partida, todas as características das suas congéneres da escola italiana, como, por exemplo a Martha de Flotow. No que respeita às produções francesas, muitas delas escritas por um compositor alemão, Meyerbeer, ou ainda as de Gounod e Halévy, tendo sido traduzidas para os próprios teatros italianos, faziam já parte integrante do repertório à semelhança das óperas escritas por compositores dessa nacionalidade para a Opéra de Paris, algumas delas também cantadas no TSC e TSJ durante o período em questão como Guglielmo Tell, La favorita ou I vespri siciliani (55). No caso dos compositores alemães, se exceptuarmos pelos motivos já referidos Flotow e Meyerbeer, resta-nos apenas o caso de Mozart, cuja única ópera representada, apenas no TSC, é a mais importante das suas produções italianas: o Don Giovanni. Neste contexto, só as óperas dos dois compositores portugueses constituem uma excepção (V. Parte II).

O que se torna necessário esclarecer é o conceito de "ópera italiana" em Portugal, nos anos compreendidos entre 1860 e 1870. É interessante nesta perspectiva comparar as listas das nossas temporadas com as de outros teatros líricos onde o repertório italiano estava fortemente implantado.

Assim, na temporada de 1861/62, o repertório do Teatro de Moscovo era composto por: I puritani, La sonnambula, La favorita, Il barbiere, L'elisir d'amore, Don Giovanni, Otello, Il trovatore, Ernani, Lucia di Lammermoor e Un ballo in maschera (56).

Em Londres, onde o público estava apesar de tudo mais familiarizado com a cultura germânica, o Her Majesty's, habitualmente destinado ao repertório italiano, levou à cena na temporada da Primavera de 1863 as seguintes óperas: La forza del destino, I puritani, Il trovatore, Ernani, Lucrezia Borgia, La traviata, Il barbiere di Siviglia, Gli ugonotti, Le nozze di Figaro, Un ballo in maschera, Roberto il diavolo, La figlia del regimento, La zingara, Martha, Semiramide e La sonnambula (57).

Comparando estas duas listas de obras com o repertório tanto do TSC como do TSJ nos anos sessenta, torna-se evidente a grande coincidência existente, salvo pequenas diferenças, o que nos permite concluir que o nosso conceito de "ópera italiana", era directamente importado de Italia, sendo também exportado daí para outros países que partilhavam connosco a situação de consumidores desse repertório. Genéricamente o conceito englobava todas as obras do repertório rossiniano e pós-rossiniano, bem como do repertório francês quando traduzido, ou ainda óperas de compositores alemães que tivessem escrito sobre modelos italianos.

A nossa situação é aliás muito semelhante à que vigorava em Itália, onde até 1871 nunca se ouviu qualquer produção wagneriana (58). O próprio caso das representações em Lisboa do Don Giovanni, nas temporadas de 1867/68 e 68/69, que tem habitualmente sido considerado como uma excepção (59) pode ser um bom exemplo disso. Num artigo intitulado "Don Giovanni in Itália: la fortuna dell'opera e il suo influsso" (60), Pierluigi Petrobelli apresenta uma lista exaustiva das várias representações de Don Giovanni em Itália durante o século XIX, podendo verificar-se a enorme coincidência entre as datas de apresentação da ópera nesse país e em Portugal. Aliás o Don Giovanni deve ter sido a ópera de Mozart que ao longo da década de sessenta teve maior implantação nos teatros europeus. Excluindo as representações italianas e portuguesas, temos notícia da sua representação em Moscovo (1861/62), Londres, (Covent Garden e Her Majesty's, Primavera de 1863) e Paris onde só na temporada de 1866 a ópera foi representada, em diferentes versões, nos três teatros líricos da cidade (Opéra, Théâtre Italien e Théâtre Lyrique) (61).

Somos portanto levados a admitir que as referidas apresentações de Don Giovanni em Lisboa se encontram relacionadas com o repertório dos outros teatros europeus, tendo chegado até nós através dos vários agentes difusores do repertório, onde assumem particular importância os cantores como teremos oportunidade de analisar adiante.

O panorama do TSC apresenta-se dominado por quatro compositores, significativamente os principais nomes da ópera italiana da primeira metade do século: Rossini, Donizetti, Bellini e Verdi. Mas o aspecto mais interessante reside no facto de, por si só, as óperas de Verdi preencherem mais de um terço da produção total do teatro (38,7%), logo seguidas das de Donizetti (18,8%), que representam aproximadamente metade das de Verdi. Rossini e Bellini ocupam o terceiro e quarto lugares, (12,4%) e (7%) respectivamente. Mas excluindo Meyerbeer, Pacini, Flotow/Gounod e Coppola que possuem 4,3%, 3,2%, 2,7% e 1,6% respectivamente, os restantes compositores ocupam, no total, cerca de 8,6% da produção total (V. Gráfico II).

O TSJ apresenta uma forma de distribuição do repertório um pouco diferente da do seu congénere de Lisboa, sendo a parte mais significativa da produção dominada apenas por três dos grandes vultos do mundo operático italiano: Verdi, Donizetti e Bellini. A produção verdiana ocupa 40,7% do repertório e as óperas de Donizetti 26,9% do mesmo repertório (V. Gráfico III).

Uma análise dos dados relativos à posição destes dois compositores no repertório dos nossos teatros, permite considerar Verdi como líder incontestável do repertório na década de 1860/70. Mas, se no Porto o domínio verdiano parece maior, esse facto deve-se à existência de um menor número de compositores representados, o que provoca um aumento do número de obras de outros compositores. Esse aumento não se regista só a nível das óperas de Verdi, pois também Donizetti sofre, no TSJ, um aumento percentual significativo, aproximando-se de Verdi, enquanto que no repertório do TSC, a diferença entre os dois é de cerca de metade.

O terceiro e quarto lugares do repertório do teatro do Porto são ocupados por Bellini (11,1%) e Meyerbeer (3,7%), o que aponta para uma diferenciação cada vez maior relativamente à situação existente no TSC. Os motivos que podem estar na origem dessa diferença não são de fácil

PARTE II

I. Francisco de Sá Noronha (1820-1881): perspectivas de enquadramento histórico e musical.

1. Cronologia

- 1820 Nasce a 24 de Fevereiro em Viana do Castelo, filho de José António, músico militar nessa cidade, e Maria dos Anjos (1).
- 1836 Tendo ficado orfão, parte para o Porto, onde, na opinião de Ernesto Vieira (2), pretendia tocar na orquestra de um dos teatros da cidade, não tendo provavelmente obtido colocação.
- 1838 Parte para o Rio de Janeiro (3), tendo na viagem passado pelo Funchal, onde tocou num dos teatros da cidade a convite do Conde do Carvalhal (4). Chega ao Rio ainda nesse ano (5).
- 1843 Por altura do casamento de D. Pedro II, Imperador do Brasil, escreve a ópera Trajano, e recebe o hábito da Rosa (6). Na dedicatória das Variações sobre um motivo da ópera Domino noir a D. Luís, nessa altura Duque do Porto, Noronha intitula-se:
- Rebeca particular da camera de Sua Magestade/o Imperador do Brazil, / Cavalheiro do Habito da Roza. (7)
- 1846 Visita Nova Iorque, realizando concertos a 18 e 29 de Abril e 5 de Maio de 1846 (8).
Em Filadélfia, escreve, a convite da Sacred Music Society, uma obra sobre libreto em inglês, A descoberta da America por Cristovão Colombo executada ainda durante esse ano (9).
- 1848 Impedido de voltar à Europa, como era sua intenção, devido ao aparecimento dos movimentos revolucionários (10), regressa ao Brasil, passando antes pelo Chile e Perú (11). Escreve, provavelmente, a Fantasia Los tristes del Peru.
- 1852 é regente da parte musical dos espectáculos dramáticos no Teatro de S. Januário, no Rio (12). Estreia-se nessa cidade o drama A graça de Deus, com música de Noronha, extraído da Linda di Chamounix (13).
- 1853 Ocupa o mesmo cargo no Teatro de S. Pedro de Alcântara (14). Parte para a Europa, via Londres (15).
- 1854 Em Janeiro os jornais de Lisboa anunciam que o Teatro da Rua dos Condes vai pôr em cena a comédia-drama em dois actos Arthur, "ornada de musica, composição do sr. Noronha" (16). Em Março voltam a anunciar nova comédia-drama A graça de Deus, também com música de Noronha (17). Em Fevereiro toca em Londres nos New Beethoven Rooms (18) e em Maio actua em Leeds, conjuntamente com Artur Napoleão (19), tendo permanecido cerca de um ano em Inglaterra (20).
Chegado a Lisboa, provavelmente em finais de Outubro ou princípios de Novembro (21), realiza os seus primeiros concertos no Teatro do Ginásio a 13 (22) e 17 de Novembro (23).
- 1855 Realiza concertos em Lisboa a 8 de Janeiro (24), 13 de Janeiro (25), 25 de Janeiro e 10 de Fevereiro (Saraus da Academia Real dos Professores de Música) (26), 13 de Fevereiro (27) e 10 de Março (28).

É identificado como " lã rebeca de sua Majestade o Imperador do Brasil" (29).

Nos meses de Abril e Maio encontra-se no Porto, onde se apresenta pela primeira vez a 21 de Abril integrado num espectáculo da companhia nacional do TSJ (30) tocando ainda em mais dois espectáculos dessa companhia, a 5 e 12 de Maio, um programa composto pela Fantasia Los tristes del Perú e uma outra sobre motivos de La traviata, escrita no Porto em homenagem a Camilo Castelo Branco (31).

Nos finais desse mês desloca-se a Guimarães, onde é recebido com grandes manifestações. A 31 de Maio tem lugar um baile em homenagem ao violinista, no qual Noronha toca algumas peças do seu repertório (32) regressando ao Porto nos primeiros dias de Junho (33).

Colabora num concerto promovido pela Sociedade Filarmónica a 28 de Junho (34) e termina a sua digressão pelo Norte com um novo concerto integrado no programa da companhia nacional do TSJ a 7 de Julho (35).

Estreia-se no Teatro Ginásio Epitaphio e Epitalamio, comédia francesa em um acto traduzida por Mendes Leal, com música de Noronha (36).

A 24 de Novembro o jornal O Porto e a Carta publica uma crítica de Arnaldo Gama a Noronha que suscitará uma intensa polémica (37).

1856 Realiza concertos em Braga a 16 e 17 de Fevereiro e 29 e 30 de Junho (38), e no Porto a 21 de Maio, em espectáculos da companhia nacional do TSJ, constando o programa das Fantasias sobre motivos de Rigoletto e Il trovatore (39). Em data desconhecida parte de novo para o Brasil (40).

1858 A 6 de Outubro estreia-se no Porto o vaudeville Raros mas ainda os ha ! (41).

1859 No final do ano regressa, de novo a Lisboa trazendo já escrita a ópera Beatrice di Portugallo, sob libreto de Reinaldo Carlos Montoro, baseado no drama de Almeida Garrett, Um auto de Gil Vicente (42).

1860 A primeira notícia relativa à sua chegada data já de Janeiro de 1860 (43).

Em Março participa num concerto no Teatro D. Maria II (44).

Num concerto realizado no Teatro Ginásio é apresentada a Sinfonia da Beatrice di Portugallo e ainda uma ária para barítono da mesma ópera interpretada por A. M. Celestino. O compositor também actua (45).

A 18 de Julho toca no Teatro Baquet, durante um espectáculo da companhia do Teatro Ginásio, em digressão no Porto. Do seu programa constam a Fantasia sobre I vespri siciliani e o Carnaval de Lisboa (46).

Em finais de Agosto é anunciada uma companhia de ópera, que irá funcionar no Teatro Baquet, tendo como empresários António Maria Celestino e Sá Noronha (47).

A 31 de Agosto toca no Teatro Baquet (48) e em finais de Outubro em Coimbra (49).

Em Novembro a imprensa portuense chega a anunciar que a Beatrice di Portugallo subirá à cena no TSC, sendo o papel de Beatrice cantado por Gallie-Marie e o de Bernardim pelo tenor Nery Baraldi (50).

1861 Apresenta-se no TSC a 15 de Fevereiro (51).

D. Pedro V concede-lhe o grau de Cavaleiro da Ordem de Santiago de Espada:

Querendo honrar as belas artes galardoando aqueles que as cultivam com primor; e atendendo ao distinto merecimento de Francisco de Sá Noronha, manifestado no exercicio da arte da

musica; hei por bem fazer-lhe mercê de o nomear cavaleiro da Ordem de S. Tiago de Espada. (52)

A 29 de Abril a companhia nacional do Teatro Variedades organiza um espectáculo no Baquet em benefício de Noronha e Celestino, no qual os beneficiados também actuaram. Noronha toca as Fantasias sobre I vespri siciliani e Il trovatore (53).

Realiza o seu benefício a 15 de Maio, tocando uma Aria variada sobre uma melodia da Beatrice di Portugallo e Scottisch, peça dedicada à juventude académica de Coimbra (54). Segundo uma crítica, Noronha apresentou-se no concerto trazendo ao peito as condecorações que tinha recebido tanto no país como no estrangeiro (55). A 20 de Maio actua num concerto do pianista António Soller, realizado no TSJ (56). Novo concerto a 6 de Junho (57).

Como empresário associa-se a António Maria Celestino para formar uma companhia de ópera cómica nacional que funcionará no Teatro Baquet (58). Ensaia a orquestra desse Teatro, para a apresentação da ópera cómica O Domino preto de Auber (59).

Primeira recita de inauguração da ópera nacional, sob a direcção de F. de S. Noronha, e A. M. Celestino. [...] A orchestra será completa e dirigida por o snr. F. de S. Noronha, e os coros e partes ensaiados por o snr. José Candido. (60)

Anuncio da falência da companhia de ópera cómica a 4 e Setembro (61).

1862 Vem para Lisboa, trabalhando no Teatro Ginásio, onde são representadas várias peças com música da sua autoria incluindo a 22 de Março, Santa Iria, drama sacro em 3 actos, de A.C. de Vasconcelos (62).

Em Março a Revolução de Setembro anuncia que Noronha vai partir novamente para o Rio, onde pensa representar a Beatrice (63). A 1 de Maio estreia-se no mesmo Teatro a comédia com música Um filho familias. Trata-se uma uma peça do repertório francês, traduzida por Júlio César Machado, com música de Noronha (64). A 29 de Maio o violinista Soromenho toca no TSC uma Fantasia sobre a Beatrice di Portugallo, da autoria de Noronha (65).

Em Agosto os jornais do Porto anunciam que Noronha pretende levar à cena a Beatrice di Portugallo no TSJ (66). O mesmo jornal mostra-se indignado com a campanha feita em Lisboa contra Noronha, impedindo que a sua ópera subisse à cena no TSC.

A 30 de Dezembro participa numa reunião da Sociedade Filarmónica do Porto, tocando a Fantasia sobre I vespri siciliani (67).

1863 Fixa-se no Porto e consegue finalmente fazer representar a Beatrice di Portugallo, a 7 de Março (68).

Escreve uma Missa, sua primeira obra no género, para a festa de Nossa Senhora da Lapa (69).

A 28 de Abril toca no benefício do actor Abel, integrado num espectáculo da companhia nacional do TSJ (70). Toca novamente a 9 de Maio num espectáculo da mesma companhia, em benefício do Montepio Musical Portuense (71) e a 14 de Maio noutra benefício a favor do monumento a D. Pedro V (72). Realiza o seu benefício, a 2 de Julho, no Teatro Baquet (73). A 12 de Julho toca a Fantasia sobre motivos da La traviata, num espectáculo da companhia do Teatro Ginásio (74).

A partir de Setembro trabalha como director de orchestra da companhia espanhola de zarzuela, no Teatro Baquet (75). Em Dezembro os jornais anunciam a estreia, no Teatro Baquet, da zarzuela Si yo fuera Rey, para a qual fora composto um novo final com música de Noronha e letra de D. Francisco Blasco (76).

1864 Noronha compôs uma "magnífica polaca" que será cantada no final da zarzuela Se yo fuera Rey (77).

A 24 de Fevereiro toca num benefício organizado pela Companhia Nacional do TSJ (78). Toca novamente a 2 de Março no benefício da 1ª dama da companhia de zarzuela do Teatro Baquet, que terá lugar no TSJ (79). A 24 de Maio toma parte num concerto, realizado por António Soller no TSJ (80).

1865 Participa num concerto realizado, a 31 de Janeiro, com Artur Napoleão, Taborda e Miguel Ângelo Pereira (81) e em Março realiza concertos em Coimbra conjuntamente com este último (82).

Em Abril termina a sua segunda ópera garrettiana, L'arco di Sant'Anna (83).

Toma parte no benefício de Emília da Silva Rosa, promovido pela companhia nacional do TSJ, a 20 de Maio (84). Toca num concerto de A. Soller, a 28 de Maio, no TSJ, conjuntamente com Dubini, Castilho e os jovens Moreira de Sá (85).

Em Outubro participa nos concertos do Palácio de Cristal, inaugurado a 19 de Setembro desse ano (86). Conjuntamente com Artur Napoleão e a banda do Regimento de Infantaria 18, realiza um concerto no TSJ, a 14 de Outubro (87). Realiza ainda concertos a 24 de Outubro, com Artur Napoleão e Castilho (88), 16 de Novembro, em benefício do empresário desse teatro (89), 9 de Dezembro, em benefício do actor Marcolino Pinto Ribeiro (90), 14 de Dezembro, num benefício não identificado (91), 20 de Dezembro, na despedida do pianista Hernâni Braga conjuntamente com Artur Napoleão e Casella (92), 21 de Dezembro, em benefício dos actores Abel e Braz Martins (93).

A imprensa anuncia que L'arco di Sant'Anna irá ser representada ainda nessa temporada (1865/66) depois de Faust (94).

1866 Em Janeiro toca no Porto, num concerto realizado conjuntamente com outros artistas (95).

É nomeado Cavaleiro da Ordem de Cristo, por D. Luís, tal como Artur Napoleão, João Guilherme Daddi e Nicolau Medina Ribas, aquando do encerramento da Exposição Internacional do Palácio de Cristal (96).

Toca no Palácio de Cristal a 17 de Fevereiro, conjuntamente com o contrabaixista Artur Reinhardt (97).

Novo concerto no Teatro Baquet, a 22 de Fevereiro, com Miguel Ângelo, Casella e Soller (98).

Em Março volta a ser noticiada a subida à cena de L'arco di Sant'Anna, no TSJ, depois de Faust (99), que nunca chegou a realizar-se.

Novo concerto no Teatro Baquet a 25 de Março (100).

Chega a ser anunciado um concerto no qual se propõe que sejam tocados vários trechos de L'arco di Sant'Anna ou um quadro completo da ópera (101), no entanto não há notícia de que se tenha chegado a realizar.

Em concertos no Palácio de Cristal são tocadas, respectivamente, uma "original aria" de requinta" e a valsa O anjo da autoria de Noronha (102).

Em Novembro surgem novas notícias sobre a próxima representação de L'arco, considerando-se a atitude do empresário Pacini como um gesto generoso para com os portuenses (103).

Em Novembro a imprensa noticia que já estão a ser distribuídos os papéis para se começar a ensaiar L'arco di Sant'Anna (104).

No mês seguinte anunciam que L'arco está a ser ensaiado em conjunto com Faust e que irá subir à cena no início de Janeiro (105).

1867 Notícia sobre a estreia de L'arco di Sant'Anna, a 5 de Janeiro, tendo a ópera sofrido várias mutilações (106).

Por doença do baixo Cornago a ópera ainda não voltou a ser cantada. O jornal pede ao empresário que dê o papel de D. Pietro ao novo baixo da

companhia, a fim de que a ópera possa, finalmente, ser ouvida completa (107). Anúncio da segunda apresentação de L'arco, no dia 14, em récita extraordinária (108). Terceira representação de L'arco, dia 18 (109). Quarta representação de L'arco, dia 28 (110).

- 1968 Os jornais de Lisboa anunciam que ainda nessa temporada será representada no TSC L'arco di Sant'Anna (111). L'arco di San'Anna é representado no TSC, no dia 20 de Março.
A 25 de Abril é cantada no TSJ, num benefício a favor da Sociedade de Socorros de Tipógrafos Portuenses, a sua cantata Associação e progresso, sobre poesia de José Romano. Participa como concertista no mesmo benefício (112).
Pretende fazer uma digressão artística pelo Algarve (113).
Passa alguns dias em Coimbra, onde realiza um concerto no Teatro D. Luís, (114) regressando ao Porto por altura do Natal (115).
- 1869 A 25 de Fevereiro estreia-se no Teatro de Rua dos Condes, em Lisboa, a opereta O faulha, que recebeu uma grande ovação (116).
Regressa ao Porto, vindo de Lisboa, por meados de Março (117).
Parte de novo para o Brasil (118).
- 1872 Visita os Açores, provavelmente no regresso do Brasil, realizando concertos em Ponta Delgada, a 21 de Janeiro (119), Angra, 26 de Março (120), e Horta a 9, 14, 17 e 22 de Maio (121).
- 1873 Regressa novamente a Portugal (122).
- 1875 Encontra-se no Porto a dirigir uma companhia de ópera cómica portuguesa que funcionava no Teatro Baquet. Em Agosto estreia-se a opereta Os bohemios (123) e ainda O anel de prata (124).
- 1876 Em Janeiro a imprensa portuense anuncia que Tagir, sobre libreto de E. Pinto de Almeida, L. Botelho e F. de Sá Noronha, com base no romance brasileiro de Pinheiro Chagas, A virgem de Guaraciaba, irá subir à cena, esperando-se que o TSC siga o exemplo dado pelo TSJ (125). Em Março iniciam-se os ensaios da nova ópera de Noronha (126). A estreia dá-se a 26 de Março (127).
- 1878 Canta-se no Teatro Baquet a opereta Se eu fosse Rei, que segundo Vieira foi escrita sobre o mesmo libreto da ópera cómica Si j'étais Roi de Adams (128).
- 1880 Estreiam-se no Rio de Janeiro as seguintes óperas cómicas: A Princesa dos cajueiros, O Califa da rua do sabão, Os guardas do Rei de Sião, Os noivos e a opereta As virgens (129).
- 1881 Morre a 23 de Janeiro, no Rio (130).
- 1886 Após uma subscrição aberta nas redacções de alguns dos jornais do Rio, os seus restos mortais são trasladados para um novo monumento erguido no cemitério de S. Francisco Xavier dessa cidade, a 14 de Dezembro (131).

2. A Formação

O objectivo do presente capítulo é o de avaliar a posição do autor de L'arco di Sant' Anna, enquanto compositor português face ao meio musical a que está circunscrita a sua actividade - o triângulo Europa, América Latina e América do Norte - e ao sistema produtivo anteriormente descrito. Pretende-se também determinar até que ponto a posição definida por esse contexto teve ou não influência no processo de criação/produção da sua obra em geral e, mais concretamente, de L'arco di Sant'Anna. Sendo o primeiro compositor português a escrever óperas sobre obras da literatura nacional (132), que foram representadas nos teatros líricos de Lisboa e Porto, Noronha funciona assim como um caso tipo para o estudo da criação de uma ópera nacional portuguesa.

Os anos da formação de Sá Noronha decorrem em Guimarães, onde terá estudado violino e solfejo com um espanhol de nome Bruno, que desempenhava as funções de Mestre de Capela do Seminário de Nossa Senhora da Oliveira dessa cidade. Esta situação era então frequente, já que vários músicos espanhóis exerceram actividades profissionais no Norte do país, formando assim alguns dos que vieram a ser os principais músicos portugueses por meados do século (133).

A documentação relativa a esse período da vida de Noronha é escassa, apresentando-se na maior parte dos casos incluída em biografias do compositor escritas ao longo da segunda metade do século XIX que registam dados pouco credíveis (134) e que serviram de base a outros biógrafos mais tardios como Ernesto Vieira ou Henrique Carneiro. Esse facto não nos permite saber em que terá consistido, concretamente, a sua formação, mas olhando para o estado geral da música no nosso país ao longo do século passado podemos admitir, com base no cargo que exercia o seu professor, que, além do ensino do instrumento em que se viria a profissionalizar, Noronha tenha recebido rudimentos musicais que incidiram fundamentalmente sobre o canto-chão e a música religiosa.

A sua formação assemelha-se assim à de tantos outros músicos portugueses, ou até estrangeiros de província (135) que, na falta de instituições civis que proporcionassem o ensino das disciplinas práticas e teóricas da música, se viam obrigados a recorrer às entidades religiosas.

Outros dados podem ser deduzidos a partir de artigos escritos pelo próprio violinista e por Arnaldo Gama em 1855/56. Embora reconhecendo que "à luz dos poucos meios que teve para o estudo, [Noronha] é um homem admirável." Gama enumera com severidade os seguintes defeitos:

como executor não tem escola. [...] porque não segue nenhuma das conhecidas, e a sua, se acaso por tal modo se pode chamar, é má, é péssima. [...] Toca os andantes com sentimento; porém os movimentos rápidos tem muitas faltas sensíveis (136)

Noronha defende-se desta crítica transcrevendo da Illustrated London News o seguinte artigo a seu respeito:

Tocou tres extensas phantasias [...] conservando sempre uma bella afinação, bom manejo do arco, e rapidez de dedos, o que o habilitava a tirar sempre bom partido de qualquer difficuldade até hoje conhecida n'aquelle instrumento. (137)

Noutro artigo desafia ainda o seu detractor a afirmar "que eu toco rebeca sem mestre, porque lhe posso provar o contrario, ainda mesmo na composição" (138).

A argumentação usada pelo compositor deve-se, sem dúvida, à existência de uma série de contactos com meios musicalmente mais desenvolvidos e personalidades importantes do mundo na música após 1838. Este ano marca o início da sua carreira no estrangeiro à partir do Brasil, país que lhe vai proporcionar uma parte da sua formação, principalmente a nível operático (V.Cronologia).

A actividade melodramática no Brasil desenvolveu-se significativamente desde a altura em que aí residiu a corte portuguesa, com a fundação do Teatro de S. João do Rio de Janeiro em 1813 e a estada de músicos como Marcos Portugal e Sigismundo Neukomm (139), ou já depois da independência,

no reinado do Imperador D. Pedro I. Nesse período os Teatros de S. João e, mais tarde, de S. Pedro de Alcântara levaram à cena grande parte das produções de Rossini (140). É, no entanto, com os anos quarenta que as temporadas de ópera começam a adquirir maior regularidade (141) atingindo o seu máximo na década de cinquenta - principalmente nos anos de 1853-58 (142) - já que o reinado de D. Pedro II trouxera ao país uma maior estabilidade política.

Além do Rio, outras cidades da costa atlântica sul americana, como Buenos Aires, Montevideo, Lima e Santiago, começavam a conhecer um movimento significativo de companhias de ópera, constituindo, na expressão de Conatti, o pentágono da actividade melodramática na América do Sul (143). Foram então inúmeros os artistas líricos de segundo plano que à semelhança dos emigrantes, tanto portugueses como italianos, procuraram no Novo Mundo a compensação económica e a projecção artística que não encontravam nos grandes teatros europeus. Neste contexto, Sá Noronha não é mais do que um dos muitos músicos que partiram para a América Latina em busca do trabalho e da fama que não logravam obter no seu país de origem. Ao referir a sua partida para o Brasil, uma das biografias de Noronha confirma a nossa hipótese, afirmando que:

N'esta época ainda o Brazil se apresentava a todos os sonhos de ambição, como o El-Dourado, das phantasias exageradas. O joven rabequista [...] entreviu n'aquelle império um largo theatro de sua gloria: teve quem o auxiliasse, e dispoz-se a partir. (144)

O próprio compositor parece também ter, mais tarde, consciência dessa situação de "emigrante", pois nos artigos que escreve em 1855 nunca cita a sua passagem pelo Brasil ou por outros países sul-americanos, enquanto a referência às estadas na América do Norte e em Inglaterra é usada como símbolo de prestígio e valorização.

Mesmo considerando que as óperas representadas no Rio não iam além do repertório cantado em Portugal que Sá Noronha teria tido, eventualmente,

possibilidade de conhecer na sua estada no Porto em 1837/38 (145), o contacto com o meio musical fluminense terá sido decisivo para consolidar a formação melodramática do jovem compositor, já que este é o primeiro período em que reside prolongadamente numa cidade que possuía teatro lírico.

Uma pequena análise das óperas estreadas no Rio nos anos em que Noronha aí residiu (1838-46) permite saber, com uma margem de erro relativa, que repertório esteve na base dessa consolidação. Das óperas de Rossini, que haviam dominado as temporadas entre os anos de 1821 e 1828, foram cantadas entre o final dos anos trinta e a década de quarenta apenas a Semiramide (1842) e Il barbiere di Siviglia (1846); os melodramas de Bellini começaram a ser estreados nos anos quarenta com I Capuleti e Norma (1844), I puritani (1845) e La sonnambula (1846) o mesmo acontecendo em relação a Donizetti (Anna Bolena e L'elisir d'amore (1844), a Lucia de Lammermoor e La favorita (1846) (146). O ano de 1844 marca assim a introdução das obras de Donizetti e Bellini, compositores que passaram a liderar o repertório dos teatros fluminenses.

Por outro lado, a primeira ópera de Verdi a ser estreada nessa capital, Ernani (1846), só sobe à cena no ano em que o compositor deixa a América do Sul, rumo a Filadélfia e New York (147).

Não sendo ainda ponto obrigatório na carreira das grandes estrelas, fenómeno que só se regista na segunda metade do século (148), Nova Iorque proporcionou a Noronha um conhecimento mais alargado do repertório lírico pois nas primeiras décadas de oitocentos recebia com mais regularidade do que o Brasil as novas produções europeias. Durante os anos vinte e trinta haviam já sido ali estreadas as obras mais importantes de Rossini, incluindo o Guglielmo Tell (1831) que no Rio só sobe à cena em 1850 (149). Bellini é introduzido no decorrer da década de 30 com Il Pirata em 1832 e La sonnambula em 1835, continuando ao longo dos anos 40 (Norma, I puritani e Beatrice di Tenda, 1844; I Capuleti, 1848) enquanto as óperas de

Donizetti aparecem a partir de 1838 : L'elisir, 1838; Gemma di Vergy, Lucia e Anna Bolena, 1843; Lucrezia Borgia, 1844; La favorita, 1845; Don Pasquale, 1846; Maria de Rohan e Roberto Devereux, 1849. Também Meyerbeer é aí representado bastante cedo, com Roberto il diavolo (1834) e Gli ugonoti (1845); mas Verdi só começa a aparecer em 1847, com a estreia de I lombardi alla prima crociata (150).

Ainda em Nova Iorque, Noronha teve oportunidade de se encontrar com várias celebridades do mundo da música que terão ajudado a colmatar as lacunas existentes na formação que adquirira até àquela data:

Foi por esta época, que Noronha se encontrou com o famoso violinista francez Artaud [...]. Muito lucrou com ouvi-lo o nosso compatriota. Affirma Noronha, que até então ainda não tinha ouvido tocar rebeca. Depois teve também ocasião de se encontrar com Sivori, cujo estylo largo, pureza de som e limpidez de execução muito contribuíram para o nosso compatriota reformar e aperfeiçoar o seu método. Com Sivori também viajava o celebrado Wertz, irmão ou parente proximo do grande fabricante de pianos [...]. Foi aos seus conselhos que Noronha deveu muito na sciencia da composição em que até ahí era apenas, como elle mesmo o confessa, um curioso audaz. (151)

Londres, cidade em que residiu cerca de um ano em 1854, é, indubitavelmente, outro ponto importante na carreira de Sá Noronha (152). O contacto com o grande violinista Ernst (1814-1865), proporcionou-lhe então novas hipóteses de aperfeiçoamento, como relata um dos seus biógrafos:

O seu arco adquiriu mais subtilidade; os seus cantos, inspirados n'aquella boa escola, que afinal é a escola tradicional do bello canto italiano tornaram-se largos, puros; a sua execução alcançou a nitidez de que só os grandes modelos nos dão a verdadeira idéa. (153)

Não deixa de ser curioso o comentário feito pelo autor do texto - escrito provavelmente em 1868, após a estreia de L'arco di Sant'Anna em Lisboa - sobre o estilo melódico de Noronha, o que nos permite verificar que já existia na época em Portugal uma consciência de que os grandes virtuosos românticos captaram para a sua técnica violinística muito do estilo do belcanto italiano.

Avaliando então a bagagem musical do compositor à data do seu regresso a Lisboa em 1854, podemos afirmar que em termos técnicos ela tinha evoluído consideravelmente, dado o contacto com alguns dos grandes nomes contemporâneos, alguns deles alunos de personalidades como Paganini, de que são exemplo Sivori e Ernst.

Quanto à componente operática, e tendo em vista possíveis influências em L'arco di Sant'Anna, Sá Noronha tinha tido desde cedo oportunidade de se familiarizar com as produções mais importantes da obra de Rossini, Bellini, Donizetti, mas o contacto com a obra de Verdi, sem dúvida a influência mais marcante na sua produção, só teria sido possível em Nova Iorque ou depois do seu regresso ao Brasil onde entre 1848 e 1854 se estrearam Nabucco e I lombardi (1848), I due Foscari (1849), Macbeth (1852), Luisa Miller (1853) e Il trovatore (1854) (154).

Verificamos assim que a parte mais importante da formação de Noronha enquanto violinista e mesmo como compositor, após a infância em Guimarães, decorre no período compreendido entre 1838 e 1854, já que essa é também a fase em que a sua zona de actuação se alarga a centros culturais importantes, como Nova Iorque, Filadélfia e Londres.

3. O Violinista

Enquanto violinista a carreira de Noronha inicia-se no período em que reside no Porto (V.Cronologia) e depois da sua chegada ao Brasil. Sabemos que nos primeiros anos da sua vida na América do Sul Noronha actuava frequentemente como concertista (155), actividade que lhe permite, mais tarde, visitar os Estados Unidos e a Inglaterra, e que se mantém ao longo das décadas de cinquenta, sessenta e setenta, em paralelo com a actividade teatral e a composição.

A primeira informação que possuímos relativa a apresentações em público refere-se aos concertos dados em Nova Iorque a 18 de Abril e 5 de

Maio de 1846 (V. Cronologia). Descrito pelo jornal Herald como um "crude and eccentric genius", Noronha actuou primeiramente, em conjunto com outros artistas, na German Society Concert, tocando uma das suas composições, a Fantasia para violino e orquestra sobre a Freghieria da ópera Mosé de Rossini (156).

Na segunda apresentação, prevista inicialmente para 29 de Abril, tocaria um concerto para violino e orquestra de sua autoria intitulado Dolores mas, segundo a descrição do Herald, a orquestra, no último momento, decidiu não actuar por falta de pagamento e o compositor viu-se obrigado a tocar acompanhado ao piano pela mulher. Perante tal situação, o público não desanimou, já que o Herald refere que "never was audience more enthusiastic" (157).

Em 1848 pensava regressar à Europa, mas os movimentos revolucionários que despontam na altura fazem-no voltar de novo ao Brasil, visitando também o Chile e o Perú. Esse projecto ficará assim adiado até 1854, ano em que temos notícia da sua presença em Londres através do Illustrated London News (158).

As críticas aos concertos de Nova Iorque, bem como as de Londres, fornecem-nos um dado importante que teremos oportunidade de confirmar mais tarde, o facto de Noronha, enquanto concertista, se exhibir tocando unicamente as suas composições, o que pode significar um quase completo desconhecimento do repertório de câmara e sinfónico da época, facto este que terá, indubitavelmente, influência na sua música. Por outro lado, nota-se um grande interesse por composições em forma de potpourri, como as Fantasias sobre árias de óperas ou sobre temas de inspiração popular, de que é exemplo a Fantasia sobre Los tristes del Peru (159), o que pressupõe, além de uma certa familiariedade com o repertório operático coevo, um interesse pela chamada "música exótica", muito ao gosto da época.

Por meados do século esse repertório era ainda moda entre certos virtuosos, na linha do intérprete criador iniciada por Paganini, que faziam

carreira na Europa e América em algumas das cidades onde Noronha também actuou, como por exemplo o Rio ou Lisboa. é o caso do violinista Sivori (1815-1894) (160), que visitou Lisboa em 1854 e se exhibia com supostas imitações do tanto dos pássaros tropicais no seu instrumento, do pianista Thalberg (1812-1871), que visitou o Rio em 1855, ou de Luís Moreau Gottschalk (1829-1869), pianista americano que tendo viajado por toda a América se fixou no Brasil e escreveu também uma obra inspirada em temas populares das Antilhas: Bamboula (161).

A esse propósito a crítica inglesa da Illustrated London News é bastante pertinente, já que põe em causa o uso dessas composições, demarcando-se da opinião portuguesa:

O sr. Noronha, limitou-se, n'aquella noite, ao desempenho de algumas composições suas. Porém [...] ignora que este genero de execução cahiu hoje em dezuso na Inglaterra, tanto para piano-forte, como para rabeça. [...] Os grandes rabequistas, que por acaso, se tem achado em Inglaterra, tocam suas proprias composições, e d'essa sorte dão, na verdade, muito gosto aos dilettanti; porém, melhor empregariam o seu tempo se mostrassem, pela execução musical, qual o melhor systema de intepretar o pensamento dos grandes mestres classicos - Mozart, Bethoven, Spohr, Mendelssohn [...] (162)

Está aqui claramente expresso o interesse por um repertório musicalmente mais complexo - que na época quase se identificava com a música dos países germânicos - existente na Inglaterra e na generalidade dos países não latinos, face ao seu completo desconhecimento em Portugal. Note-se que, ao longo de toda a carreira de Noronha no nosso país, que abrange parte das décadas de cinquenta, sessenta e setenta, dos muitos críticos que sobre ele escreveram só Arnaldo Gama pôs levemente em causa o repertório do violinista, referindo-se a certos tipos de exhibições virtuosísticas, aliás também praticadas por Sivori, que considerava pouco dignas de um artista de envergadura como Noronha (163).

A primeira série de concertos, realizados tanto em Lisboa como no Porto, após uma ausência de dezasseis anos, assume um papel de relevo na carreira de Noronha: a sua consagração enquanto violinista em Portugal, já

que, de acordo com as investigações realizadas, nos parece pouco provável que fosse anteriormente conhecido do público nacional, excepção feita a certos círculos restritos de Guimarães.

Um primeiro elemento para a confirmação dessa hipótese surge da leitura da imprensa diária das cidades de Lisboa e Porto que, publicando notícias relacionadas com outros músicos portugueses estabelecidos no estrangeiro - como é o caso de Artur Napoleão, ao tempo na Irlanda (164) - é omissa no que respeita a Sá Noronha.

Também as críticas relativas aos seus primeiros concertos em Lisboa deixam transparecer a ideia de que o violinista não era conhecido do público:

Não comparemos Noronha e Sivori: a arte é bastante larga para ambos, e os applausos chegam para cada um. [...] Sivori é uma reputação consummada: Noronha é uma reputação que principia entre nós. (165)

Mas, a avaliar pelas críticas, Sá Noronha transformou-se rapidamente num nome reputado da cena artística portuguesa, inevitavelmente comparado a violinistas de fama europeia:

Noronha distingue-se sobretudo por um sentimento, uma delicadeza, um gosto e uma expressão, verdadeiramente admiráveis. A sua rebeca tem uma alma, a sua execução phantastica tem o poder de electrizar. (166)

ou ainda:

O violinista, com effeito, no acabado da execução pareceu-nos ainda superior ao que se mostrara na primeira noite; na expressão, no sentimento, é difficil de exceder-se. Agradou a ponto de enthusiasmar o publico, que o chamou ao proscenio umas 6 ou 7 vezes. (167)

Além de demonstrar a reacção do público às primeiras apresentações de Noronha, esses excertos mostram que todas as qualidades atribuídas ao violinista pela crítica portuguesa se concentram na esfera "da expressão" e "do sentimento". Vêm por isso ao encontro da já citada opinião de Arnaldo Gama, que suscitou em finais de 1855 toda a "Questão Noronha": Sá Noronha

seria, de facto, um violinista com qualidades musicais mas com uma formação académica deficiente, o que se reflectia de forma negativa a nível da técnica.

Rebatido por alguns admiradores de Noronha, Arnaldo Gama tinha, no entanto, dado origem a uma acesa polémica nos jornais do Porto, através da qual chegaram até nós muitos dos dados que temos vindo a referir. Porém, o aspecto mais interessante de que se revestiu a polémica centra-se nas atitudes da própria crítica musical portuguesa da época que, relegando para segundo plano os aspectos técnicos e musicais apontados por Gama, procura transformar Noronha num símbolo nacional, por possuir um estatuto de grande instrumentista conferido por países estrangeiros, o que denota bem o sentimento de inferioridade que invadia os sectores médios da cultura portuguesa. Por outro lado, o ataque de Gama, representante de um sector mais elevado dessa mesma cultura dada a sua proximidade com escritores já consagrados, é transformado numa tentativa estrangeirada de denegrir o mérito nacional.

Algumas passagens dos artigos recolhidos por Moutinho de Sousa, um dos intervenientes mais activos desta polémica e mais tarde compilador de todos os artigos, são por demais esclarecedoras destas duas atitudes. Os defensores do violinista afirmam que "Noronha tocou e foi aplaudido nos principais theatros de Londres;" (168), tendo "percorrido a Europa culta..." (169), num reconhecimento do papel periférico de Portugal, incapaz de julgar um artista aplaudido pelos grandes centros culturais europeus.

Mas, numa atitude inversa acusam Gama de anti-patriotismo, considerando-o

[um] escriptor, dominado por insinuações estranhas, (estrangeiras ?) [que] toma a pena para falar em desabono d'um portuguez, ao mesmo tempo que se erguem alguns individuos para desaffrontar da calumnia o homem que trouxe para a sua patria tantos louros [...] (170).

Arnaldo Gama, numa atitude que se distancia do equivocado patriotismo dos seus detractores, defende-se:

Dos que me chamem estrangeirado, rio-me, porque me faz rir esta nacionalidade de que querem trajar a critica.
(171)

O regresso de Noronha a Portugal, em 1859/60, para uma estada de quase dez anos (V. Cronologia), coincide com a crise económica brasileira e a guerra com o Panamá mas, por outro lado, dá início a uma nova etapa da sua vida profissional, como compositor.

Embora a sua carreira de concertista não termine com o início da década de sessenta, essa fase da vida de Noronha tem um papel importante na definição do seu estatuto de músico, possibilitando-lhe a criação de um repertório próprio, na tentativa de criar uma imagem de virtuoso romântico. Noronha integra-se, deste modo, no seio de um grupo de instrumentistas com que teve possibilidade de contactar, como Ernst, Sivori ou Thalberg, os quais fizeram carreira na Europa e América Latina a partir de um repertório ligeiro - as paráfrases, fantasias e potpourris - de inspiração operática ou pseudo popular, o que lhe traz uma certa familiariedade com o repertório lírico italiano da época. Por outro lado, não conhecendo ainda a concepção do recital a solo (172), Noronha, à semelhança de outros instrumentistas, exhibia-se integrado em récitas de teatro, no seu caso de teatro nacional, o que lhe confere um estatuto de marginal relativamente ao teatro lírico (173).

4. O Compositor

A actividade de Noronha como compositor - com excepção das já referidas fantasias - desenvolve-se em duas linhas distintas: em primeiro lugar a composição de operetas e vaudevilles, em língua portuguesa destinadas aos teatros secundários e a música de cena para peças de teatro



de teatro declamado, produções que se estendem ao longo de toda a sua vida profissional e, em segundo lugar, a criação de óperas baseadas em obras da literatura portuguesa, que foram representadas, em italiano, nos teatros líricos portugueses.

4.1 As operetas e outros géneros músico-teatrais representados nos teatros secundários

O trabalho de Noronha junto dos teatros que apresentavam repertório em língua portuguesa, tanto em Portugal como no Brasil, deve ter-se iniciado nos primeiros anos em que residiu nesse país da América do Sul (1838-1846), sem que, no entanto, nos tenham chegado dados concretos sobre essa fase da sua carreira como compositor. Uma das suas biografias refere o início da sua vida artística nos seguintes termos:

Chegou ao Rio de Janeiro. [...] é d'esta época em diante que principia a verdadeira carreira artistica de Francisco de Sá Noronha. A sua penna, sempre occupada em escrever couplets, em instrumentar operas-comicas e vaudevilles, adquiriu a facilidade que lhe communicava aquella fluencia a frescura de motivos que depois encontrâmos nas suas produções mais notaveis. D'este aturado trabalho seguiram-se as operas-comicas A filha do Cego, O baiano na côrte, A Esmeralda, cujo libreto é extraído da Notre Dame de Paris; San'Gonsalo, A graça de Deus, remodelada sobre a Linda de Chamounix, cuja musica o tornou tão popular, pela variedade de melodias e accentuação pathetica de todos os seus cantos, que o chamaram o Verdi brasileiro. (174)

A familiarização de Noronha com o vaudeville e a ópera cómica francesa, deve ter-se dado no Brasil, provavelmente, depois do seu regresso dos Estados Unidos, já que a introdução desse repertório no Rio de Janeiro data de 1846 (175). Mesmo sabendo que a companhia francesa que o apresentou no Rio levou à cena essencialmente óperas cómicas, não é de excluir a hipótese de que tivessem sido representadas algumas obras de outro tipo, até porque a confusão entre ópera cómica e vaudeville é bastante comum em todos os textos que tivemos oportunidade de analisar (176). Além do mais

esses espectáculos tinham lugar no Teatro de S. Januário, onde segundo informações de Aires de Andrade, Noronha foi regente da parte musical dos espectáculos dramáticos, em 1852 (V. Cronologia).

Na opinião de Moutinho de Sousa, Noronha ocupa, a partir de data que não pudemos determinar concretamente, o cargo de director musical e compositor da "opera-comica" do Rio de Janeiro (177), informação que apesar de vaga nos parece credível, já que se encontra publicada com a autorização do próprio Sá Noronha além de que esse repertório constitui a parte mais significativa da sua obra enquanto compositor.

Outro aspecto fundamental em relação a esta parte da obra de Noronha é o da distinção entre os diversos géneros cultivados. Referidas pelos vários biógrafos como opereta, ópera cómica, vaudeville, drama, comédia, etc. a diferenciação entre estes géneros não é clara. Existem, no entanto, duas características que podem funcionar como traço de união entre esse grupo de obras: a utilização do português e o local das suas apresentações, normalmente os teatros destinados ao repertório não italiano.

A imprensa portuguesa da época revela-nos, em certos casos, características precisas dessas obras como, por exemplo, os títulos seguintes que pertencem ao repertório do teatro declamado, tendo Noronha escrito apenas a música de cena: A graça de Deus, Santa Iria, Um filho famílias, Epitaphio e Epitalamio e Arthur ou dezasseis anos depois (V. Cronologia).

De todas as informações apresentadas fica-nos a certeza de que, no Rio de Janeiro, Noronha trabalhou sempre à margem do teatro lírico italiano, o que se revela, sem dúvida, interessante para a definição do seu estatuto como compositor músico-teatral relativamente ao sistema produtivo anteriormente descrito.

A notícia divulgada por Vieira, segundo a qual ao chegar a Lisboa em 1854 Noronha teria ocupado o cargo de director musical do Teatro da Rua dos

Condes, parece ser falsa. Durante esse ano foram realmente levadas à cena nesse teatro três peças dramáticas "ornadas com musica" atribuída a Noronha, segundo as palavras dos jornais da época: Cosimo, Arthur ou dezasseis anos depois tal como A graça de Deus (V. Cronologia). Parece-nos, no entanto, estranho que anteriormente à sua tão festejada estreia como violinista em Novembro, tivesse havido uma outra como compositor que tivesse passado completamente ignorada, já que, ao contrário do que sucederá alguns meses mais tarde, não aparece qualquer crítica na imprensa diária. Além do mais, no elenco da companhia publicado nos jornais A Nação e Imprensa e Lei (178) não consta o nome do compositor e os testemunhos relativos aos concertos de Novembro são unânimes em afirmar, como já vimos, que Noronha era de facto um artista recém chegado ao nosso país.

Perante tal situação, podemos apenas considerar uma hipótese: os números musicais escritos para as peças representadas no Teatro da Rua dos Condes foram, provavelmente, escritos por Noronha no Brasil - já que segundo as informações de Aires de Andrade teria trabalhado junto de companhias dramáticas e sabemos também que Cosimo e A graça de Deus foram estreados nesse país (V. Cronologia) - e teriam eventualmente sido trazidos para Portugal por outro qualquer músico ou actor, dado que as nossas companhias faziam tournées frequentes pela América do Sul (179). Este facto aponta para um aspecto importante da produção músico-teatral portuguesa do século XIX: o do intercâmbio entre os teatros portugueses e brasileiros, que serve de enquadramento para toda a actividade profissional de músicos como Noronha, António Maria Celestino, Artur Napoleão ou Miguel Ângelo Pereira (180).

Exemplo típico do interesse de Noronha pela implantação da língua portuguesa no teatro musical, recorrendo, normalmente, a operetas escritas ou traduzidas para português, são os planos da companhia que, em conjunto com António Maria Celestino, monta no Teatro Baquet do Porto em 1861. Num anúncio para abertura de assinatura, os dois empresários expõem com clareza

as suas intenções, bem como a situação económica a que era votada uma iniciativa deste tipo no nosso país:

Francisco de Sá Noronha, e Antonio Maria Celestino, summamente penhorados pela protecção que tão illustrado publico lhes tem prodigalizado, concorrendo ás representações da Opera Nacional, que elles inauguraram nesta cidade, resolveram levar á scena outras operas de authores accreditados; sendo preciso para levar a effeito esse desejo, escripturar mais alguns artistas, desejavam contar com uma pequena assignatura; porque, se em outros paizes ha subsidio para a Opera Nacional, aqui só se póde contar com a protecção do respeitavel publico, e nada mais. (181)

O primeiro aspecto interessante decorre da denominação ópera nacional ou mesmo ópera cómica nacional, como também é referida (182) apresentando-se como uma alternativa às companhias de ópera italiana do TSJ ou às de zarzuela que actuavam com frequência no Teatro Baquet.

Quanto às ditas "operas de authores accreditados" que compunham o repertório, tratava-se das mais conhecidas óperas cómicas de Auber O Domino preto e Fra diavolo, e ainda Chalet de Adams (183), tendo apenas chegado a ser representadas as duas primeiras, repertório esse que Noronha devia ter trazido do Brasil.

Ao evocarem o subsídio para espectáculos de ópera nacional existente noutros países, os dois empresários referem-se provavelmente ao Brasil, onde a Imperial Academia de Música e ópera Nacional tinha iniciado as suas actividades nos anos cinquenta (184), já que Sá Noronha e Celestino não tinham conhecimento directo da situação existente em certos países da Europa, como a França.

A última fase da sua carreira, que compreende a década de setenta, decorre tanto em Portugal como no Brasil e funciona, em grande parte, como um prolongamento deste projecto. Em 1875, depois de nova estada no Brasil, regressa ao Porto para dirigir uma companhia de ópera nacional, também sediada no teatro Baquet, sendo levadas à cena algumas novas produções da sua autoria, como Os bohemios e O anel de prata. Em 1878 o mesmo teatro apresenta Se eu fosse Rei, ópera cómica escrita sobre o mesmo libreto de Si

l'etais Roi de Adams, produção que havia sido estreada no Brasil em 1863 (V. Cronologia) (185).

De regresso ao Rio de Janeiro, Noronha retoma a direcção de uma companhia de ópera comica no Teatro Fenix Dramática, para ver subir à cena as suas últimas produções: A Princesa dos cajueiros, O Califa da rua do sabão, Os guardas do Rei de Sião e Os noivos (V. Cronologia).

Constatamos assim que até ao fim da vida a sua actividade, como compositor e director teatral, decorre em teatros de segunda categoria, onde actuavam companhias nacionais e não era representada ópera italiana, facto que o coloca à margem do circuito dos teatros de S. Carlos e S. João.

4.2 As óperas

A Beatrice di Portogallo, uma das duas óperas garretteanas estreadas em Portugal nos anos sessenta, constitui o primeiro dado concreto que conhecemos em relação à carreira de Sá Noronha como compositor de óperas. Existem no entanto referências vagas a outras óperas, escritas nos anos quarenta, que incluímos aqui a título meramente informativo.

No seu Diccionario biographico de musicos portuguezes, Ernesto Vieira refere a existência de uma ópera de Noronha intitulada Trajano. A já mencionada biografia da colecção "Os Contemporaneos" traz algumas achegas para o conhecimento desta obra, esclarecendo tratar-se da ópera escrita pelo compositor para comemorar o casamento do Imperador D. Pedro II do Brasil (1843), tendo-lhe sido concedido por isso o Hábito da Rosa (V. Cronologia).

Segundo Henrique Carneiro, o compositor teria escrito durante a sua estada nos Estados Unidos da America, a convite da Sacred Music Society de Filadéfia, uma obra sobre libreto em inglês intitulada A descoberta da America por Cristovão Colombo:

executada em 1846 pelos proprios associados (vozes) em número de 150, e por uma orquestra de 250 professores, segundo os bons costumes americanos. (186)

Não possuindo mais dados sobre a eventual apresentação desta obra, podemos apenas confirmar a sua existência através da inclusão num programa de concerto realizado em Lisboa a 13 de Fevereiro de 1855 de uma Fantasia sobre motivos da ópera Colombo da sua autoria (187). No entanto o título e os efectivos da estreia sugerem tratar-se de uma oratória.

Ainda com base nas noticias fornecidas pela biografia da colecção "Os Contemporaneos", Noronha teria escrito mais duas óperas: A independência da Grecia moderna, composta também durante a sua estada nos Estados Unidos, e Calabar. Nas pesquisas realizadas não nos foi, no entanto, possível encontrar dados que confirmassem a existência destas obras.

Em finais de 1859 regressa a Lisboa pela segunda vez (V. Cronologia) com um objectivo totalmente diferente do que trouxera em 1854: fazer representar em Portugal uma ópera italiana sobre temática portuguesa, a Beatrice di Portugallo ou Beatriz de Portugal, extraída do drama de Garrett Um auto de Gil Vicente.

Ao noticiarem a chegada do compositor, os jornais portugueses reconhecem uma viragem nas linhas gerais da sua produção, como fica claro através das palavras do Nacional:

Ultimamente os seus esforços applicaram-se a obra de maior vulto e alcance, destinando-a à sua patria. D'este empenho sahio uma opera; que o author tem prompta, intitulada D. Beatriz. (188).

Os motivos que provocaram essa viragem não ficam muito claramente explicitos, dada a falta de testemunhos quanto às opções estéticas do compositor. Mas um pequeno texto publicado em 1854 a propósito da actividade do Teatro da Rua dos Condes pode ser esclarecedor:

O Theatro portuguez, adormecido por muito tempo nas trevas do passado, desinvolveu-se, e elevou-se tanto, como talvez muitos duvidassem. As traducções más e afrancezadas, cederam o logar aos originaes dos authores, desconhecidos ainda, mas que porventura sabem desinvolver n'um drama a vida intima da sociedade, com a linguagem portugueza e

não abundante de gallicismos como algumas comédias que outr'ora vimos em o nosso theatro. (189)

O que ressalta da leitura deste texto, escrito após uma ausência do país de cerca de dezasseis anos, é a constatação dos resultados obtidos por Garrett após a reforma do teatro nacional. Essa constatação deixa transparecer um certo partidarismo de Noronha em favor das reformas empreendidas, o que pode ser significativo se considerarmos as tendências nacionalistas implícitas nas suas óperas Beatrice di Portugallo e L'arco di Sant'Anna.

Excluído do projecto da reforma garrettiana, até ao início dos anos sessenta o teatro lírico em Portugal tinha conhecido raras tentativas de transformação em ópera de temáticas nacionais e ainda menos a utilização da língua portuguesa em espectáculos de ópera. O único exemplo relevante desta tendência é o drama lírico Os infantes em Ceuta, com música de António Luís Miró sobre libreto de Alexandre Herculano, representado na Academia Filarmónica de Lisboa em 1844, à margem dos circuitos comerciais operáticos o que o transforma numa excepção.

Sá Noronha é desse modo o primeiro compositor português a inspirar-se directamente em fontes pré-existentes da nossa literatura romântica, centrando-se especialmente na obra de Garrett, escolha que não parece desprovida de sentido se pensarmos na acção deste escritor, após a revolução de Setembro de 1834, como reformador do teatro nacional.

Essa tendência deve ter sido também muito influenciada pelo movimento nacionalista brasileiro que se iniciou em 1857 com a fundação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. Dirigida por um grupo de melómanos chefiados pelo professor de canto espanhol D. José Amat (190), o início das actividades da Academia coincide precisamente com a segunda estada de Noronha no Brasil (1856-1859) durante a qual terá sido escrita a Beatrice como demonstram as notícias já citadas que anunciam a sua chegada a Lisboa (191).

A Imperial Academia pretendia então criar um repertório operático de cariz nacional apoiando-se em duas vertentes: a utilização de assuntos relacionados com a história do Brasil e com os índios brasileiros e o uso do idioma nacional.

Embora os nomes de Noronha e Reinaldo Carlos Montoro (192) não sejam citados por Aires de Andrade como pertencentes ao círculo de músicos e escritores que colaborava com a Imperial Academia, é muito provável que a acção desencadeada por estes tenha funcionado como o impulso inicial que levou Noronha a escrever uma ópera baseada, talvez intencionalmente, no drama que Garrett escreveu "a ver se resuscitava o theatro." (193)

Não tendo chegado até nós qualquer partitura autógrafa da primeira ópera de Sá Noronha (194) põe-se o problema de determinar qual o processo de criação seguido pelo compositor: Noronha terá escrito a Beatrice di Portugalio com base na poesia portuguesa de Reinaldo Montoro e só depois a ópera terá sido traduzida para italiano ou a música terá sido escrita já com base na tradução italiana de Luigi Bianchi (195).

O estudo das partituras de L'arco di Sant'Anna (196) é, neste caso, esclarecedor pois demonstra que Noronha musicou directamente a tradução italiana, figurando a poesia portuguesa apenas no libreto como apoio para os espectadores.

A utilização deste processo que deve ter sido também utilizado para a Beatrice, justifica-se já que, segundo a imprensa da época, a ópera parece ter sido sempre destinada aos teatros portugueses. Noronha devia portanto estar consciente das dificuldades que enfrentaria para fazer representar a sua ópera num país que, ao inverso do Brasil, não era palco de nenhum movimento nacionalista e onde a ópera em italiano continuava a ser o único género lírico admitido nos TSC e TSJ.

No entanto, o germen do movimento consubstanciado na Imperial Academia foi precisamente a ideia de criação de uma ópera sobre temática brasileira que seria cantada em italiano. Aires de Andrade publica alguns dos

minuciosos relatórios que o director do Teatro Provisório, João António Miranda, enviou a D. Pedro II em 1852, nos quais aquele revela ao Imperador a sua intenção de encomendar ao poeta Porto Alegre e ao professor italiano do Conservatório Gianini uma ópera séria sobre a tomada de Pernambuco aos holandeses, que seria cantada pela soprano Rosina Stoliz, presente nessa temporada no Rio de Janeiro. Ainda na mesma fonte Miranda revela ao Imperador que o libreto estava a ser traduzido por um tal Simoni (197).

Tudo indica portanto que o processo seguido por Noronha na composição das suas óperas não foi apenas utilizado em Portugal, mas também no Brasil, onde aliás o compositor deve ter contactado com ele pela primeira vez.

Recém-chegado a Lisboa em 1859, Noronha começou, provavelmente, a tentar representar a Beatrice di Portugallo, ou pelo menos a dar a conhecer a sua obra, já que em Abril de 1860 os jornais noticiam um concerto no Teatro Ginásio, no qual seriam tocados excertos da ópera (V. Cronologia).

Mas, exceptuando a apresentação pública de fragmentos da ópera, as dificuldades para a sua apresentação num teatro lírico (inicialmente no TSC, de acordo com a intenção de Sá Noronha) persistem, já que em 1862 a Chronica dos Theatros refere que, embora a empresa do TSC estivesse disposta a montar a Beatrice, os artistas da companhia exigiam não cantar mais nenhuma ópera até ao final da temporada para a poderem estudar (198) (esta atitude reforça, mais uma vez, a nossa hipótese de que os cantores determinavam em grande parte o repertório dos teatros líricos).

Finalmente, em Março de 1863, mais de três anos decorridos sobre a chegada do compositor a Portugal, os jornais anunciam a estreia da ópera, afirmando que o Porto cumprira o dever de proteger um artista nacional (199). A Beatrice sobe então à cena no TSJ a 7 de Março desse ano, obtendo críticas bastante favoráveis e um entusiasmo quase frenético do público.

A imprensa da época, na sua qualidade de porta voz de determinados grupos sociais, dava pois ao Porto o estatuto de cidade protectora dos artistas nacionais (200). Estatuto esse que foi habitualmente utilizado

para valorizar a segunda cidade portuguesa em relação à capital, num processo que excedia, por vezes, o âmbito artístico para passar ao dos conflitos regionais.

Um artigo publicado antes da estreia de Beatrice di Portugallo no TSJ reflecte com clareza essa situação:

Consta-nos que o distinto rabequista Noronha projecta levar á scena no nosso theatro lyrico a sua opera - Beatriz de Portugal. Folgaremos sinceramente que o seu projecto se realise, e que os seus esforços sejam coroados de feliz exito.

Tem-nos indignado - mais do que isso - enojado a guerra indecente que em Lisboa se tem feito a este excellente artista, impedindo que a sua opera fôsse á scena no theatro de S. Carlos, e quizeramos que os portuenses vingassem a affronta que os de Lisboa assim fizeram a um distincto filho do Minho. (201)

Também as críticas de Lisboa, manifestando sempre uma profunda desconfiança pelos sucessos obtidos no TSJ, estabelecem comparações interessantes:

A opera do sr. Noronha produziu um entusiasmo difficil de descrever. A Beatriz de Portugal rendeu já cinco enchentes ao theatro de S. João. É muito honrosa a descrição das manifestações de agrado tributadas ao auctor. Flôres e poesias choveram sobre elle nas vezes, sen conta, em que foi chamado ao proscenio, mas parece que é mais o patriotismo dos portuenses do que o merecimento da obra, a causa d' estes applausos. A opera do sr. Noronha, comquanto denote muito talento no compositor portuguez, está longe de poder agradar a um publico illustrado, segundo as nossas informações. Em Lisboa, onde o indifferentismo por tudo o que é nacional é proverbial, a Beatriz de Portugal cairia na primeira noite. (202)

Neste contexto o TSJ, tanto pela sua situação de teatro da "segunda cidade do reino", longe dos snobismos lisboetas em relação a todo e qualquer tipo de música portuguesa, como pelos condicionalismos económicos e artísticos que essa posição automaticamente lhe conferia (por exemplo, os cantores, não sendo di cartello, faziam menos exigências), e ainda pelo proteccionismo que o Porto adoptara, como forma de valorização, transformou-se no local apropriado para a estreia das novas óperas de Noronha.

é com base nesta situação que podemos afirmar que o processo de criação/produção de L'arco di Sant'Anna reflecte de forma bastante directa o mundo operático nacional e, em particular, a situação do compositor português que pretendia escrever para o teatro lírico.

Terminada na Primavera de 1865, já depois da chegada a Portugal de Noronha e num período em que este residia principalmente no Porto, a ópera só é estreada a 5 de Janeiro de 1867, depois de uma tentativa falhada de a representar na temporada de 1865/66 no TSJ (V. Cronologia), facto que torna esta situação semelhante à ocorrida com a Beatrice di Portugallo.

A crítica de Alberto Fimentel, a propósito da sua primeira representação, descreve de forma pertinente a situação dos compositores portugueses da época, tomando Noronha como um caso tipo, e chegando mesmo a adiantar algumas soluções para o problema:

Quando mesmo um maestro nacional de incontestável merecimento, como Noronha, achasse embaraços no por em scena a ópera, que no fundo da gaveta está reclamando uma ovação, devia o governo abrir o thesouro publico aos apertos do empresário da companhia, do mesmo modo que dá um subsidio para as escholas, e procurar até estabelecer, no reino, um conservatorio, que nos desse uma individualidade musical. (203)

A situação descrita não se resolveria provavelmente com as sugestões referidas, já que deriva da inexistência de um mercado operático nacional. No entanto, essas sugestões demonstram a receptividade às correntes nacionalistas por parte de alguns sectores da crítica portuguesa, tal como o reconhecimento do papel do governo enquanto entidade responsável pela cultura. Também a comparação entre o subsidio para os empresários, que lhes permitia montar óperas de compositores nacionais, e os subsídios das escolas é reveladora da consciência da época relativamente ao teatro como meio educacional.

Por outro lado, a referência á ópera como obra que teria de aguardar, por tempo indeterminado, uma oportunidade para ser fruída demonstra que, ao contrário de qualquer compositor italiano, os compositores portugueses e

Noronha em particular não recebiam encomendas de um empresário, compondo assim por sua livre iniciativa, sem saber quando, onde e em que condições as suas obras seriam levadas à cena.

A inexistência de uma tradição operática portuguesa explica evidentemente, a ausência de outros profissionais do mundo teatral, como por exemplo os libretistas. Segundo Fabrizio della Seta foram raros os libretistas italianos do século XIX que fizeram dessa actividade a sua profissão a tempo inteiro, como é o caso de Francesco Maria Piave (204), mas não podemos no entanto esquecer que, havendo nesse país um grande incentivo à produção operática, existiam também convenções estabelecidas, que eram do conhecimento de todos aqueles que pretendiam iniciar-se na actividade.

No caso português o problema põe-se de forma totalmente diferente. Além disso, o facto das óperas terem de ser cantadas em italiano, língua desconhecida para qualquer português de cultura média, implicava a intervenção de uma segunda fase na elaboração do libreto: a tradução.

Os dois libretistas da versão portuguesa, são identificados como "conhecidos cultores das letras" (205), o que lhes confere um estatuto semelhante ao da maioria dos libretistas italianos. De facto, Della Seta refere a libretística como algo desde sempre ligado à actividade literária em geral, abarcando desde a escrita da poesia ao drama, ao romance ou ao jornalismo (206).

A figura de Ernesto Pinto Almeida (1843-1873/74), um portuense que escreveu, em conjunto com António Correia (1834-1892), o libreto português de O arco de Sant'Ana e mais tarde colaborou com o compositor na elaboração do libreto de Tagir, possui bastantes aspectos comuns com a da maioria dos libretistas italianos. A sua condição socio-profissional de empregado bancário situa-o numa classe pequeno-burguesa à qual, na opinião de Della Seta, pertenciam quase todos os que se dedicavam a esta actividade. Como também já vimos, o nome de Pinto de Almeida aparece ligado aos meios

literários portuenses, tendo publicado várias obras de poesia sob os títulos: Estrelas cadentes (1860), Solidões (1865) e Narrativas poeticas (1868). Mas as palavras de Alberto Pimentel ajudam, ainda, a clarificar o retrato deste colaborador de Sá Noronha, bem como as prováveis razões da escolha deste libretista, por parte do compositor:

Ernesto Pinto de Almeida era empregado n'um dos bancos do Porto. Tinha uma organização artística, nervosa, melancolica. Sabia musica, interpretava os compositores allemães, e compunha versos com certa espontaneidade sentimental. (207)

Mesmo não estando inserido numa tradição operática estabelecida, Pinto de Almeida possuía um conjunto de condições culturais que lhe permitiam escrever um libreto, pois aliava à já referida formação literária a musical. A referência aos seus conhecimentos musicais é aliás importante e embora Alberto Pimentel só refira as suas interpretações dos compositores alemães, conheceria decerto também o repertório operático italiano.

É ainda provável que tenha havido contactos entre Pinto de Almeida e Noronha (como acontecia em Itália, sendo o exemplo mais interessante o de Verdi e Piave), visto que residiam ambos na mesma cidade e, mais tarde, escreveram em conjunto o libreto de Tagir, mas a formação operática e as qualidades dramaturgicas de Sá Noronha não podiam nunca comparar-se às de qualquer dos grandes compositores italianos desse período, o que se reflectiria nas sugestões que eventualmente tivesse apresentado aos seus libretistas.

O autor da tradução italiana não é mencionado em nenhuma das edições do libreto da ópera, mas sabemos através de uma crítica da época tratar-se de um membro habitual das companhias do TSJ, o baixo Francesco Tagliapietra (208). Tagliapietra é então o exemplo típico do cantor que, instalando-se numa pequena cidade, exerce em simultâneo várias funções, participando activamente nas actividades líricas do local em que se radicara. Uma notícia sobre L'arco di Sant'Anna descreve-o nos seguintes termos:

[Foi] traductor do poema para italiano um antigo soldado garibaldino, homem mais dado ás musas do que ás artes bellicas, que veio para Portugal como artista lyrico e que, como o seu compatriota Cazella, por aqui se deixou ficar [...] transformado em professor de linguas. é o bem conhecido snr. Francisco Tagliapietra, de que teem sido alumnos grande parte dos amadores de bel-canto portuenses. (209)

Enquanto italiano de nacionalidade e cantor desse repertório, Tagliapietra teria conhecimentos para conferir ao libreto uma estrutura adequada à sua passagem à música. Mesmo atendendo a que a sua intervenção se dá apenas na qualidade de tradutor, intervenção essa que devia ser considerada pelos libretistas e pelo compositor como uma mera formalidade para que a ópera pudesse subir à cena, pois nem sequer mencionam o seu nome, é previsível que esta alterasse a estrutura pré-existente.

O libreto de L'arco di Sant'Anna aparece-nos então como um reflexo directo da situação músico-teatral portuguesa: a ausência de uma tradição origina a falta de especialistas e implica o recurso a amadores que se baseavam essencialmente nos modelos operáticos mais divulgados entre nós, pretendendo adaptar as situações que lhes eram apresentadas pelas obras literárias a outras semelhantes que existissem no repertório italiano.

A inexistência dessa tradição é aliás confirmada por Alexandre Herculano, em carta a Bulhão Pato, no final da década de sessenta, a propósito da estreia da ópera Eurico de Miguel Ângelo Pereira:

Quanto ao Eurico pouco me admira que caísse, combinando o que me escrevem com o que leio nos jornais. Concluo de tudo [...] que as causas da queda foram duas: 1ª inexperiência do teatro no compositor e no libretista; 2ª má execução dos artistas. (210)

Note-se que, neste caso, a opinião de Herculano é pertinente, uma vez que se trata do único escritor português de primeiro plano que havia feito uma incursão no campo da libretística com Os infantes em Ceuta.

Como já foi dito, o processo seguido para levar à cena L'arco di Sant'Anna assemelha-se bastante ao descrito anteriormente para a Beatrice di Portugallo. Há, no entanto, que considerar uma diferença essencial:

Noronha não tentou estreiar a ópera no TSC, destinando-a desde o início ao TSJ o que se prova através da escolha de um romance escrito por um portuense com uma acção que decorre nessa cidade.

Conjugam-se nesta atitude várias questões diferentes, sendo provavelmente a mais importante a decepção sofrida ao tentar estreiar a Beatrice di Portogallo no TSC, para além das facilidades de trabalho que o TSJ, pelos motivos já referidos, proporcionava ao compositor.

A primeira tentativa de estreiar a nova ópera data dos finais de 1865, quando o Diário do Porto anuncia que L'arco di Sant'Anna seria representada, nessa temporada, a seguir a Faust, considerando a atitude do empresário Pacini como "um gesto para agradar aos portuenses" (211), notícia que se repete em Março do ano seguinte (212). Perante as dificuldades económicas da companhia (213), a ópera não pode subir à cena e Noronha pretende arranjar um meio de divulgar excertos da sua nova obra, processo que já tinha utilizado em Lisboa com a Beatrice. Deste modo a imprensa em primeiro lugar anuncia um concerto no qual seriam tocados vários trechos da ópera (V. Cronologia) e, mais tarde, um outro concerto em que se ouviria um quadro completo desta. A data marcada para o último concerto era a de 17 de Abril, não havendo no entanto notícia de que tenha chegado a ser realizado (V. Cronologia).

Só em Novembro seguinte, já no começo de uma nova temporada lírica, surgem outras notícias sobre a próxima representação de L'arco di Sant'Anna. A atitude da imprensa portuense é, novamente, a de tentar apadrinhar a ópera, considerando a atitude do empresário Pacini como um gesto generoso para com os naturais da cidade (V. Cronologia).

Finalmente, aparece a notícia de que já estavam a ser distribuídos os papéis para começarem os ensaios, seguida de outra, já datada de Dezembro, que afirma já terem começado os ensaios da nova ópera. A 28 de Dezembro surge nova notícia, informando de que L'arco di Sant'Anna seria estreada na

primeira semana de Janeiro acontecimento que tem de facto lugar no dia cinco desse mês (V. Cronologia).

Antes da estreia surgiram ainda vários imprevistos. Uma das críticas refere, por exemplo, que varios papeis da ópera foram trocados à última hora por doença do baixo Cornago, que deveria ter feito o papel de D. Pietro, e foi substituído por Tagliapietra. Deste modo, no 19 e 20 actos foram suprimidas as cenas em que entrava Il Re. Como consequência o papel de Pero Can, inicialmente distribuído a Tagliapietra, teve de ser interpretado por um corista (V. Cronologia).

Apesar dos vários problemas que ocorreram no desempenho e que alteraram por completo a obra no seu conjunto, a ópera é recebida, tal como a sua antecessora, com grande entusiasmo, afirmando as críticas que:

O Arco de Sant'Anna teve uma ovação na primeira noite em que foi á scena, hade-a ter amanhã e será sempre uma noite d' ovação aquella em que se cantar a opera do maestro Noronha. (214)

Uma análise das críticas da época revela-nos que esse sucesso se deve não ao valor da opera de Noronha, nem mesmo ás motivações nacionalistas que a envolviam, mas, principalmente ao facto de se tratar da ópera de um autor português. Assim a maioria das críticas exalta a figura de Noronha, enquanto "herói nacional", como o faz Alberto Pimentel no seguinte excerto:

Vou fallar do snr. Noronha e do Arco de Sant'Anna.[...] Isto alem de ser uma questão individual, e uma questão de brios nacionaes! (215)

Deste modo, a critica esvazia a ópera do seu conteúdo musical e nacionalista, já que pelo menos ao primeiro ponto de vista quase não há referências. A apologia dos ideais nacionalistas transcende por completo o âmbito da ópera e centra-se na relação entre o compositor, como figura nacional, e os grandes problemas da cultura portuguesa na generalidade, o que transforma o sucesso de L'arco di Sant'Anna, enquanto ópera, num mero equívoco.

Para Noronha, o passo seguinte é o de tentar representar a ópera em Lisboa. O compositor segue assim um processo inverso ao que utilizara para Beatrice di Portugallo, conseguindo, no entanto, resultados positivos, já que L'arco di Sant'Anna é estreada no TSC a 20 de Março de 1868.

Esta nova representação da ópera num teatro que possuía meios musicais e cénicos para garantir um sucesso não foi desprovida de incidentes menos agradáveis. Estiveram na origem destes os cantores, dado que o tenor Mongini e o barítono Boccolini se negaram a cantar os papéis que lhes estavam destinados, alegando que não estavam dispostos a aprender partes que nunca mais teriam oportunidade de cantar (216).

Esta recusa exaltou os ardores patrióticos do público que pateou Boccolini pela atitude tomada e afastou Mongini definitivamente do palco do TSC. Por outro lado, alguns sectores da crítica lisboeta, de que é exemplo a Chronica dos Theatros, repudiam o patriotismo como factor de apreciação:

[...] agora que pela audição nos habilitámos a apreciar o trabalho do maestro, diremos d'elle o que pede a imparcialidade. O patriotismo não pode nem deve entrar como circumstancia no juizo que tem de ser lavrado pela critica; a arte sobrenada a estas questões de local [...]. é este o nosso modo de ver os pontos de crítica. A opera do snr. Noronha é uma dessas manifestações que não podem passar despercebidas. Filha de um grande espirito, tem de viver mais que o curto espaço de algumas noites e de assistir a outras victorias que não sejam as aquecidas ao bafo esquentadigo de um patriotismo exagerado. (217)

Existe, no entanto, um texto posterior à década de sessenta que relata com especial lucidez o papel da ópera portuguesa no seio do repertório do TSC. Trata-se do já referido manifesto O subsidio ao theatro de S. Carlos: a empreza e os factos, que expõe o problema nos seguintes termos:

Nos nossos dias, se Sá Noronha intenta pôr em scena alguma opera sua, a empreza inventa todas as difficuldades imagináveis para estorvar esta tentativa, que vae de encontro aos seus interesses. [...] O theatro de S. Carlos não é para Lisboa nem para o paiz questão d'arte, porque nós não temos artistas, nem escola. (218)

Ao mencionar o nome de Sá Noronha para referir o papel da ópera nacional no repertório do TSC, o autor deste excerto identifica praticamente o compositor com a ópera portuguesa da época o que, mais uma vez, nos convence do seu estatuto como "caso tipo". Estes factos levam-nos a concluir então que, para um compositor português daquele tempo, o processo de criação/produção de uma ópera tinha o seguinte percurso:

- Não recebiam encomendas, por isso não sabiam quando, onde ou em que circunstâncias as suas obras seriam levadas à cena: logo não escreviam para um teatro, para determinados cantores ou para um público.

- Para a elaboração dos libretos recorriam a literatos locais, que possuíam características sociais e culturais idênticas às dos libretistas italianos mas não estavam inseridos em nenhuma tradição musicodramatúrgica.

- Sendo a tradução do libreto para italiano condição essencial para que as óperas pudessem subir à cena nos teatros líricos portugueses, e considerando que, ao contrário dos compositores portugueses do século XVIII, os seus conterrâneos do século XIX não iam para Itália estudar por isso desconheciam a língua, eram forçados a recorrer a um tradutor, geralmente um cantor estabelecido entre nós.

- Para que a ópera fosse, finalmente, estreada era necessário aguardar várias temporadas até que, num momento ao acaso, a vontade dos cantores e do empresário se conjugasse com a do compositor.

Neste contexto o TSJ, dada a sua localização assumiu um estatuto privilegiado. Não deixa por isso de ser interessante o paralelo existente entre o estatuto marginal assumido pelo TSJ, como reflexo directo do estatuto da "segunda cidade do reino", face ao TSC que se identifica com a capital, e o da ópera nacional face ao repertório italiano importado (219).

II. L'arco di Sant'Anna e a aplicação das convenções do melodrama italiano em Portugal.

1. Do romance de Garrett ao libreto português/italiano: a acção dramática e a organização verbal.

A escolha de O Arco de Sant'Ana, para transformação em libreto - além do simbolismo implícito na escolha das obras de Garrett, enquanto reformador do teatro português, por parte de um compositor que pretendia criar uma ópera nacional - decorre também das características intrínsecas do romance. Em primeiro lugar, as ligações que se pretendiam criar com o Porto, escolhendo, uma obra cuja acção se localiza nessa cidade e que é, fundamentalmente, um elogio à burguesia portuense pela sua acção tanto no passado como no presente, já que não passa despercebido um certo paralelismo entre os acontecimentos situados por Garrett no século XIV e os conflitos liberais em que ele próprio participara. Em segundo lugar, certas características da intriga que vão de encontro a várias das principais convenções da libretística italiana oitocentista.

Garrett confessa no prefácio de O Arco de Sant'Ana ter escrito a obra como uma crítica às oligarquias eclesiásticas perante a sua ameaça de retorno, afirmando:

Não há medo, que ela volte; mas há certeza que tenta voltar: e essa tentativa, só por si, é uma revolução terrível. (1)

Escrito durante o cerco do Porto, episódio das lutas liberais que contou com a participação de Garrett, "sob impressões e inspirações mui diversas" (2), como confessa o autor, o género em que se filia O Arco de Sant'Ana é um dos que foram mais frequentemente transformados em libreto:

o romance histórico (3). Há que considerar, no entanto, que Garrett rejeita em parte esta denominação, considerando que:

[...] nunca houve escrito menos pretencioso desde que há escritos; e que portanto impregaram mal o seu tempo os que se incomodaram a julgá-lo doutoralmente, aferindo-o pelas severas regras do romance histórico professo e confesso. (4)

Mesmo recusando o enquadramento num género bem definido, o romance em questão consiste numa narrativa histórica, o que constitui um factor decisivo para a sua escolha, pois como afirma Folco Portinari:

[...] la Storia viene poeticamente sfruttata come descrizione di avvenimenti, come serbatoio di trame, conflitti, inseguimenti, rivoluzioni, cioè di elementi dinamici, che si presentano con una garanzia di autenticità. (5)

A acção desenvolve-se em dois grandes planos, o da actualidade, na época do cerco do Porto, quando o autor finge ter descoberto um velho manuscrito no Convento dos Grilos dessa cidade, através do qual descobre toda a acção que constitui o segundo e mais importante plano do romance, aquele que servirá de base ao libreto. No interior deste último cria-se ainda, momentaneamente, um outro plano, que funciona como uma peça fundamental no desenrolar da acção principal:

Os acontecimentos têm-lugar durante o reinado de D. Pedro I, no século XIV. A população da cidade encontra-se submetida ao poder despótico do Bispo D. Afonso, membro da alta nobreza, que coadjuvado por um almudeiro de aspecto sinistro e de nome Pero Cão, cobra impostos excessivos, rapta e seduz as noivas e mulheres dos seus súbditos.

Essa situação provoca o descontentamento da população burguesa, principalmente entre as famílias de alguns mestres e artífices, na sua maioria caldeireiros, que habitam as proximidades do Arco de Sant'Ana. Mestre Martim Rodrigues, um dos mais respeitados caldeireiros e membro do Conselho da Cidade, é pai de Gertrudes, uma jovem que tem como namorado Vasco, um pobre estudante que vive no Paço, sendo protegido do Bispo. Junto ao Arco habita também Aninhas, uma jovem mãe cujo marido se encontra em viagem, amiga e confidente de Gertrudes.

O mobil da intriga é então o descontentamento do povo em geral e, em particular, da burguesia, contra o Bispo, descontentamento esse que se vê aumentado com o rapto de Aninhas, realizado pelos sequazes de D. Afonso.

Perante o rapto o povo corre ao Paço do Bispo evocando a justiça real e clamando a morte de Pero Cão. A situação é salva pelo Arcediago de Oliveira, Paio Guterres, que se responsabiliza pelo rapto,

prometendo a libertação de Aninhas logo as que as causas que levaram à sua detenção sejam apuradas.

Vasco é então incitado por Rui Vaz, um dos escudeiros do Bispo, a defender a causa popular, facto que o faz sentir-se dividido entre a lealdade que deve ao seu protector e o amor que sente por Gertrudes, filha de um dos principais dirigentes burgueses. Afim de conseguir a salvação do povo, o estudante recebe ordens, através de Rui Vaz, para se dirigir a Grijó, onde terá um encontro com o Rei (D. Pedro I). No regresso, o estudante deverá falar com a Bruxa de Gaia, figura misteriosa que exerce o mister de taberneira fora dos muros da cidade.

O encontro de Vasco com Guiomar dá-se no meio de uma violenta tempestade, na taberna que esta possui. A sós Guiomar revela-lhe ser, simultaneamente, judia, filha de um dos mais conceituados físicos da Península, e sua mãe. Diz-lhe também que o Rei está a par de toda a agitação social que se vive no Porto, sendo ela própria uma espia. Incita-o, assim, a tomar armas à frente do povo para lhe proporcionar vingança. À chegada de Vasco ao Porto, o povo, descontente com a situação de Aninhas, ainda por resolver e com todos os abusos de que havia sido alvo por parte do Bispo, decide aclamar o estudante como chefe da sua rebelião.

(A propósito das façanhas do Bispo, Garrett aproveita para introduzir um novo plano temporal, situado algures no passado. A história de um jovem cavaleiro que tendo caído, ferido num campo de batalha foi socorrido por um físico judeu, tendo abusado da filha deste - Ester - a quem posteriormente raptou o filho.)

Entretanto no cárcere do Paço Episcopal o Bispo tenta seduzir Aninhas, que implora piedade. É de novo Paio Guterres quem salva a situação, chamando o Bispo aos seus deveres sacerdotais. A cena é interrompida pelos gritos do povo, pedindo a morte de Pero Cão e do prelado.

Na rua, junto aos Paços do Concelho, Vasco comanda o povo e após entrar no edifício e discutir a situação com os juizes e vereadores, entre os quais se encontrava Martim Rodrigues, é formalmente empossado líder desta classe, sendo-lhe entregue a espada e o estandarte da Virgem. Vasco caminha então à frente da multidão para o Paço, travando-se um violento reencontro entre os populares e os guardas do Bispo, durante o qual o próprio Bispo, que comandava os seus homens, é ferido. Confrontado com o estado do seu protector, Vasco abandona momentaneamente o lugar de chefe e, após socorrê-lo, tenta explicar-lhe pacificamente as queixas dos portuenses, não obtendo compreensão.

Mas o confronto decisivo entre as duas facções envolvidas no conflito dá-se dentro da própria Sé, durante uma cerimónia presidida pelo Bispo com a presença de todos os membros do capítulo e do povo comandado por Vasco. Perante as palavras de Paio Guterres que tenta acalmar os portuenses, o Bispo impacienta-se e ordena ao alcaide-mor o avanço dos seus homens. A dado momento do confronto, uma figura de embugado que assistira à cena sem se manifestar, levanta do chão o estandarte que Vasco deixara cair no meio da luta, ordenando a paz: era o Rei.

D. Pedro I toma então o comando, pedindo ao Bispo que lhe entregue as chaves da cidade e ordenando a sua destituição do lugar que ocupava. Perante a humilhação do Bispo, Vasco não consegue esconder a comoção, pedindo ao Rei que perdoe ao seu protector. O Bispo, no entanto, afirma merecer o castigo de que é alvo.

A cena é interrompida pela chegada de três mulheres: Guiomar, Gertrudes e Aninhas. Numa delas o Bispo reconhece Ester a judia (Bruxa de Gaia), amaldiçoando-a. Esclarece-se por fim o mistério da paternidade de Vasco, filho do Bispo e Ester, confessando a mãe que o usou como instrumento da sua vingança.

O Bispo é então despojado das suas insígnias e conduzido ao exílio. Vasco pretende acompanhá-lo, mas o pai não o consente. Todas as outras personagens, excepto Pero Cão que é encontrado enforcado, participam de um final feliz: Paio Guterres é nomeado Bispo da cidade, Vasco e Gertrudes casam tendo o Rei como padrinho, Guiomar é finalmente reabilitada, o marido de Aninhas regressa, prometendo a partir desse dia não mais a abandonar e os burgueses do Porto vêm restabelecida a paz na sua cidade.

Já referimos que Garrett concebeu este romance como uma crítica à actuação da Igreja, referindo inclusive a acção desta contra os judeus, propósito que se transforma no tema central do romance, em conjunto com a exaltação da burguesia, tema tão caro aos românticos em geral e, em particular, aos adeptos da causa liberal portuguesa (6). Esse facto seria propício à transformação do romance num libreto de modelo francês, decalcado no dramme d'idées meyerbeeriano (7), mas, ao contrário do que poderíamos supor, essa opção é, quase totalmente abandonada em favor da intriga propriamente dita. Reduz-se portanto a dimensão histórica do romance a uma simples intriga pessoal, já que para o espectador educado no modelo italiano, aquilo que chamava a atenção eram os sentimentos privados e íntimos das personagens (8).

Vários estudiosos da ópera italiana oitocentista (Baldacci, Portinari, Lippmann) são unânimes em reconhecer um certo número de convenções, que correspondem ao modelo ideal para uma relação funcional com o público (9) e que se encontram presentes em quase toda a libretística romântica. Essas convenções consistem em temas, situações ou figuras típicas, que passaremos a descrever. Existem habitualmente três personagens principais: um homem entre duas mulheres ou vice-versa (10).

As duas figuras do mesmo sexo são normalmente rivais e de entre os inúmeros exemplos podemos citar: Norma e Adalgisa, Manrico e o Conte di Luna em Il trovatore, Riccardo e Renato em Un ballo in maschera. O caso de Ernani constitui uma excepção, dada a existência de três personagens rivais, o próprio Ernani, Don Carlo e Ruy Gomez de Silva. Em muitas situações estas personagens estão ligadas por um episódio do passado que desconhecem. Há portanto uma ou mais figuras que não conhecem a sua

verdadeira identidade, como acontece com Manrico em Il trovatore, Arrigo em I vespri siciliani ou Maria Boccanegra na ópera Simon Boccanegra. O caso da falsa identidade surge também em alguns libretos de Bellini e Donizetti, como La straniera ou Marino Faliero.

Quanto aos diversos caracteres, são comuns a figura do tirano (11), exemplificada na libretística oitocentista através de personagens como Walter de Luisa Miller. Segue-se a figura do exilado (12), geralmente por motivos amorosos ou políticos, cujos exemplos mais significativos são, sem dúvida, Gualtiero de Il pirata, Gulnara em Il corsaro ou Ernani na ópera do mesmo nome. Qualquer destas personagens se transforma em marginal em virtude de uma situação que lhes foi criada no passado pelo seu rival ou alguém afim (13): os dois primeiros como piratas e o segundo como bandido. Há ainda personagens que adquirem um estatuto marginal por motivos raciais, como acontece com Azucena de Il trovatore. Outro tipo característico é o do louco(a) cuja loucura é provocada por uma decepção amorosa, tendo como exemplo máximo a protagonista de Lucia di Lammermoor ou ainda a de Linda di Chamounix (14).

Os grupos sociais envolvidos são, normalmente, a aristocracia e os seus subalternos (a principal excepção é La traviata), já que as tragédias pequeno-burguesas só aparecem na ópera italiana do final do século XIX com La cavalleria rusticana (15). Também o aparecimento do povo como massa colectiva, tem início com o melodrama romântico (16).

A nível temático, são frequentes os conflitos que opõem amor e dever, como em La traviata, as diversas formas de vingança, pessoal que alargando os seu âmbito acabam por abranger toda uma classe ou grupo social, e as calúnias (17).

Nesta perspectiva O Arco de Sant'Ana apresenta uma fisionomia interessante, enquadrando-se, por um lado, perfeitamente nos padrões referidos, enquanto, por outro, constitui uma excepção. Os aspectos excepcionais do romance de Garrett residem na sua já referida dimensão

burguesa, dimensão essa que sai completamente fora dos padrões do melodrama romântico mas que, neste caso, se articula com a alta aristocracia, permitindo uma interrelação de dois grupos sociais distintos bem como a elaboração de um happy end, factos pouco comuns na época (18).

O segundo plano de acção do romance, aquele de que nos ocuparemos, decorre na cidade do Porto, berço das ideias liberais portuguesas, no reinado de D. Pedro I. A relação deste Rei com o mundo da ópera italiana era já pré-existente, dada a sua condição de marido da célebre Inês de Castro, e enquanto tal protagonista de uma das mais famosas histórias de amor medievais, tendo sido sucessivas vezes transformada em drama literário e ópera (19). Bastava portanto esta referência para que no imaginário dos espectadores da época se estabelecesse uma ligação directa com outras produções operáticas, o que constituía, sem dúvida, uma vantagem em termos de comunicação com o público.

O Bispo e os membros do clero constituem o primeiro grupo social que devemos analisar, já que a eles se dirige a crítica de Garrett, considerando-os como os opressores.

A figura do Bispo possui aliás todas as características do habitual tirano dos melodramas italianos. Enquanto a sua condição de membro da alta nobreza e alto dignatário da Igreja lhe permite uma frequente comparação entre o seu próprio poder e o do Rei:

[...]Itão senhor sou eu em meu feudo como ele em seu reino [...]
[...] sob o longo manto de púrpura, que arrastava no pavimento sua cauda imensa, assentava a murça de arminhos quase regais [...] (20)

Digna personagem de romance negro é a figura de Pero Cão, o factotum do Bispo, de aspecto sinistro (21). A sua descrição é quase sempre feita com base na sua própria alcunha:

- É verdade que te digo: "Fila !" e tu filas: cão és e para isso te comprei. (22)

Outras vezes através da associação de elementos demoníacos e de terror:

Pero Cão entrou sorrindo de seu infernal sorriso [...]
Pero Cão tornou a sorrir de seu verdadeiro sorriso de inforcado [...]
(23)

O segundo grupo social, constituído por todas as figuras da burguesia portuense, opõe-se a este, constituindo o dos oprimidos.

Neste grupo enquadram-se duas das principais personagens femininas: Gertrudes e Aninhas. A primeira figura, a namorada de Vasco e nessa condição a heroína, é descrita nos seguintes termos:

Enfim, Gertrudes era alva e fina, negra de olhos e negra de cabelos; e pudera chamar-se Isaure, Matilde, Urraca ou Mumadona se vivesse em um castelo com ameias e ponte levadiça [...] chamou-se porém Gertrudinhas, e morava na Rua de Sant'Ana, nasceu burguesa porque assim tinha de ser [...] (24)

é, neste caso, curiosa a preocupação de Garrett em definir o estatuto burguês de Gertrudes em contraste com o de qualquer dama nobre medieval, talvez para não chocar demasiado o leitor, habituado a um tipo de heroína que não se filiava no perfil definido pelo escritor para Gertrudes. Há portanto na atitude de Garrett uma certa precaução ao introduzir esta personagem no romance, conferindo-lhe um carácter misto.

Aninhas, a segunda figura feminina do romance, é definida como uma heroína secundária, sendo, no entanto, protagonista de um dos episódios mais trágicos da intriga, o rapto e sedução por parte do Bispo. Pela sua descrição ela é o protótipo da heroína romântica, a mulher-anjo:

Quanto se pode imaginar de gracioso, de molemente feminino e suave, tudo isto era Aninhas. As funções pouco pronunciadas do seu rosto, as formas arredondadas mas debeis do seu corpo alto, fino, e dobradiço como uma vergõntea de Primavera [...] (25)

Ou ainda:

O cabelo castanho ondulado caía-lhe desintrançado pelas espáduas mal cobertas de uma túnica listada de branco e de roxo vivo, que era o seu

único vestido. Os olhos pardos, grandes, lustrosos mas sem muita vivacidade pareciam mais os de uma virgem sagrada ao altar. (26)

No romance de Garrett há ainda uma personagem central que estabelece a ligação entre os dois grupos referidos: Vasco. A principal característica do jovem estudante, protegido do Bispo, é a de desconhecer a sua origem, facto que pressupõe a existência de uma história oculta, de um mistério ocorrido algures no passado, proporcionando o aparecimento de um novo plano temporal no seio da obra literária. Note-se que o estatuto de estudante é também adoptado por muitos personagens operáticos quando pretendem esconder a sua identidade, como acontece com Almaviva/Lindoro em Il barbiere di Siviglia e Il Duca em Rigoletto.

Também o aparecimento de um novo plano temporal nos remete para outros melodramas italianos nos quais um mistério funciona como elemento fundamental na resolução da intriga, o que cria mais um elo de ligação entre a obra de Garrett e as já referidas convenções da libretística italiana oitocentista.

Dado o desconhecimento da sua verdadeira identidade, Vasco é a personagem ideal para estabelecer uma ou várias ligações entre os referidos grupos. O retrato que Garrett elabora para este jovem herói é bem significativo quanto à sua e indefinição social, como se pode ver na seguinte passagem:

[...] o seu trajar era meio da igreja, meio de secular, e participava da natureza indecisa ainda da sua profissão [...]
[...] a sua ambição saltava em ziguezague das distinções aristocráticas para a ilustração literária, daí para a popularidade; (27)

É portanto na figura de Vasco, enquanto fruto do crime do Bispo, que se concentra toda a dimensão misteriosa da intriga e, simultaneamente, todas as possibilidades de resolução da mesma.

Uma outra figura com um papel preponderante na acção é o Rei, que se assume como protector dos oprimidos, contra a tirania do Bispo. Esta

personagem não se enquadra em nenhum dos grupos descritos, já que o seu estatuto real lhe permite uma posição acima de qualquer outro grupo. Este Rei, que se mostra em simultâneo justo e magnânimo, possui aliás alguns pontos de contacto com o perfil definido por Francesco Maria Piave e Verdi para Don Carlo (Carlos V) em Ernani (28). Portanto, se exceptuarmos a figura concialidora do Rei que se eleva acima de qualquer outra classe social, verificamos que existem dois grandes grupos: a sociedade institucionalizada e hierarquizada, que habita dentro dos muros da cidade e a sociedade marginalizada que é compelida a viver fora destes.

Perfeitamente correcto do ponto de vista histórico (sabemos que na Idade Média certos grupos raciais não aceites pela sociedade, como por exemplo os judeus, eram obrigados a viver fora das muralhas), este quadro é também semelhante ao perfil social da maioria dos melodramas italianos, nos quais além da nobreza e dos seus subalternos, representando a sociedade institucionalizada, há sempre figuras marginais.

Neste contexto, o caso de Guiomar, a bruxa de Gaia, é provavelmente o mais interessante. Nesta personagem conjugam-se duas das figuras típicas da libretística romântica, o marginal ou exilado e o louco. A sua caracterização como bruxa contém todos os ingredientes de uma componente tenebrosa com associações demoníacas presente em quase todos os libretos românticos:

[...] os olhos da velha luziam, luziam como carvões
acessos [...]

[...] uma garagalhada diabólica, seca, fria, uma verdadeira gargalhada
de bruxas retiniu [...] por todo o aposento. (29)

Certas cenas do romance, pelos ambientes que as envolvem, reportam-nos também para muitas das fontes libretísticas românticas: a tempestade, como elemento caracterizador de um dado estado de espírito, antecedendo o encontro de Guiomar e Vasco; o rapto nocturno (preferencialmente à

meia-noite), como em Rigoletto e as cenas de cárcere, famosas em muitos melodramas, de I due Foscari a Il trovatore, sem referir um exemplo fora do âmbito da ópera italiana, o de Fidelio.

Dado o conhecimento que Garrett possuía da ópera italiana em geral, embora a sua presença nestes espectáculos se resumisse mais à de um diletante do TSC (30), não nos espanta esta intensa utilização de convenções do melodrama italiano, até por que muitas delas pertenciam também à literatura romântica em geral. Além disso as influências operáticas na sua obra teatral foram reconhecidas já no século passado por António Arroio, ao sugerir que o escritor teria modificado o final de Frei Luís de Sousa para permitir que este se assemelhasse ao de La favorita (31).

Num texto datado de 1899, a propósito do centenário de Garrett, António Arroio aborda aliás o problema da passagem de uma obra literária a libreto. Arroio tenta então avaliar as possibilidades de adaptação de Frei Luís de Sousa à ópera de tradição italiana afirmando que:

Numa boa opera, com principio, meio e fim, teremos sempre o grande duetto d'amor, os bailados mais ou menos característicos ou nacionaes, os concertantes de grande sonoridade e de character grave, e finalmente a scena da igreja, o classico cõro de frades commandado pelo segundo baixo [...]

No Frei Luiz, á falta dos amorosos convencionaes, poderá introduzir-se o tenor apaixonado por Maria até á chegada do Romeiro, mas desprezando-a desde que este lhe diz quem é, d'onde vem e para onde vae; o que dará lugar a uma scena de grande agitação, seguida de copioso concertante, no qual o barytono (Frei Luiz) e o baixo (D. João), sem communicarem um com o outro, dialogarão entretanto em frases imitativas d'alto contraponto.

Poderá tambem entrar um travesti, o que é sempre bonito, [...] pagem gracil que, em prudente antithese com o Romeiro e em aria cheia de trillos e brilhantes corridas, annuncie a D. Magdalena de Vilhena a chegada do agoirento peregrino.

Mas como o Romeiro venha do Oriente, porque não o fazer acompanhar por um Nelusko qualquer, baritono brillante[...] (32)

O processo de adaptação de O Arco de Sant'Anna, obra aliás bastante mais apropriada para a transformação em ópera do que o Frei Luís de Sousa, assemelha-se ao processo anteriormente descrito em termos quase

caricaturais por António Arroio. Tratava-se, antes de mais, de reduzir o modelo garretteano ao esquema dramático já referido, criando o número de personagens necessário para formar um triângulo amoroso e ajustar a intriga de modo a que dois desses personagens pudessem assumir o estatuto de rivais. Portanto, o que interessa ao libretista não é a fidelidade ao texto original, neste caso o de Garrett, mas o respeito por certas leis ou convenções dramáticas que permitiam uma rápida e eficiente comunicação com o público.

Ernesto Pinto de Almeida e António Correia, resolvem a situação eliminando uma das figuras femininas. É, no entanto, certo que a principal protagonista feminina devia ter com o herói, Vasco, uma relação amorosa, factor esse que apontava inicialmente para a eliminação de Aninhas em favor de Gertrudes. Mas, por outro lado, a personagem criada por Garrett para Aninhas correspondia muito mais facilmente ao protótipo da heroína de qualquer ópera romântica além de que esta personagem era protagonista de uma cena que se enquadrava nas referidas convenções, funcionando como garantia de sucesso operático: a prisão e as cenas do cárcere (II,I,1-3; III,I,1-6) (33).

Os libretistas criam, por isso, uma só personagem com características das duas existentes no romance: trata-se da amada de Vasco que é raptada pelos sequazes do Bispo. No entanto o nome que lhe é dado indica tratar-se de uma adaptação da figura garretteana de Aninhas às exigências das convenções libretísticas. Também a adjectivação usada para a caracterizar está bastante de acordo com a descrição já citada:

pur casta e innocente
vergin bella
celeste mia creatura

Além do mais esta junção de personagens originava uma situação estranha ao romance: através do rapto de Aninhas, a mando do Bispo, Vasco, apaixonado desta, transformava-se em rival do seu protector e pai. Estava

assim criada uma das principais condições para a integração da futura ópera nos padrões do melodrama italiano da época.

As outras personagens permanecem sem grandes alterações pelo que a relação entre os vários intervenientes na intriga se estabelece assim:

- Vasco, um jovem estudante de origem desconhecida, é simultaneamente apaixonado de Aninhas e protegido de um membro da alta nobreza, D. Afonso, Bispo do Porto. Este, através de um subalterno de aspecto sinistro chamado Pero Cão, pratica actos de tirania e opressão sobre os habitantes da cidade.

- Na outra margem do rio vive Guimar uma estranha mulher, transformada em Bruxa por acção de um episódio do passado que só nos é dado a conhecer no final. Em encontro com Vasco esta revela-lhe ser sua mãe, deixando ainda em aberto o mistério da paternidade do jovem estudante, e designa-o chefe da rebelião popular. No final a Bruxa, tendo recuperado a sua verdadeira identidade, revela a Vasco tê-lo usado como instrumento da sua própria vingança contra o Bispo, seu pai.

Este esquema não se ajusta bem ao usado habitualmente pelos libretistas de Bellini e Donizetti (34) mas podia adaptar-se à acção dramática de várias óperas que eram com frequência representadas em Portugal, principalmente no caso da produção verdiana que se estende dos anos quarenta à unificação da Itália. Analisemos então os libretos de duas óperas desse compositor que atingiram um elevado número de representações ao longo da década: Ernani e Il trovatore.

Em Ernani existe também um problema de identidade mas de forma inversa à que vimos anteriormente. Não é o herói, o apaixonado de Elvira, a principal protagonista feminina, que desconhece a sua origem mas sim os outros intervenientes. O bandido, Ernani, concentra também em si outra das convenções libretísticas. Ele é simultaneamente um dos rivais da intriga amorosa, em conjunto com Silva e Don Carlo, e o bandido marginal, por via

de um episódio ocorrido no passado. Quanto à figura de Don Carlo, é a de um Rei justo e protector, que abdica da amada e perdoa àqueles que conspiravam contra ele próprio.

Il trovatore é sem dúvida a ópera que em todo o repertório italiano conhecido em Portugal apresenta maior número de aspectos comuns com L'arco di Sant'Anna enquanto libreto e mesmo como romance, facto que se justifica, em parte, pela popularidade que a ópera atingiu na época. No que respeita ao romance é praticamente impossível admitir hipotéticas influências de El trovador de Garcia Gutierrez (1836), o drama que serviu de base ao libreto da ópera de Verdi, no romance de Garrett (1832), já que este foi escrito antes da peça do dramaturgo espanhol. O drama de Gutierrez era, no entanto conhecido no nosso país, dada a existência de uma tradução portuguesa da autoria de João Xavier Pereira da Silva, datada de 1851, antes portanto da criação da ópera de Verdi (35).

As relações entre as personagens de Il trovatore aplicam-se quase sem modificações a L'arco di Sant'Anna.

QUADRO VIII

	<u>Il trovatore</u>	<u>L'arco di Sant'Anna</u>
Nobre que orienta os destinos de uma população.	Conte di Luna, guerreiro e senhor feudal.	D. Afonso, antigo guerreiro, Bispo do Porto.
Marginal, vítima de um episódio do passado que deseja vingar-se.	Azucena, de raça cigana, mãe adoptiva de Manrico.	Guiomar, Bruxa de Gaia de raça hebraica, mãe de Vasco.
Jovem apaixonado, ligado às personagens anteriores mas que desconhece a sua origem.	Cavaleiro, que se julga filho de Azucena mas que desconfia desta situação.	Vasco, jovem estudante, desconhece a sua paternidade.
Apaixonada do herói que é cortejada pelo rival deste.	Apaixonada de Manrico, é cortejada pelo Conde que planeia o seu rapto.	Apaixonada de Vasco, é cortejada pelo Bispo que a manda raptar.

O libreto de Ernesto Pinto de Almeida e António Correia para L'arco di Sant'Anna denomina-se "drama lyrico", título comum na época mas, geralmente, atribuído de forma arbitrária, não havendo características muito fixas. Encontra-se dividido em quatro actos, forma habitual em muitos dos libretos italianos com este título, de que são exemplo os poemas de Solera e Piave para as primeiras produções verdianas, Nabucco, I lombardi, Ernani, Giovanna d'Arco e, mais tarde, Il trovatore, ou ainda o libreto de Carlo d'Ormeville para o Ruy Blas de Marchetti e o de Giovanni Peruzzini para a Jone de Petrella. Existiam, no entanto, outras formas de divisão do drama lírico, compostas por um prólogo e vários actos, que eram também conhecidas em Portugal, como no caso de Isabella d'Aragona de Pedrotti, sobre libreto de M. Marcello, organizado em um prólogo e dois actos, ou nos libretos de Solera para Giovanna d'Arco e Attila de Verdi, ambos em um prólogo e três actos.

Alguns desses dramas líricos possuíam um título para cada uma das partes ou actos, característica existente em muitos romances da época que transitou para essa forma libretística (36) e que encontramos em óperas como Nabucco, I lombardi, Ernani e Il trovatore, mas que os autores de L'arco di Sant'Anna não adoptaram.

Para o libreto da ópera de Noronha, a divisão interna de cada um dos actos é feita em quadros, divisões essas não muito comuns noutros libretos contemporâneos que pressupõem uma mudança de cenário, e cenas, subdivisões adaptáveis ao aparecimento de certos números musicais. Quanto ao número de cenas por acto, também não existiam padrões fixos, dependendo a sua quantidade do evoluir da intriga. Nos libretos de Solera para os primeiros dramas líricos verdianos (Nabucco, I lombardi, Giovanna d'Arco e Attila) o seu número oscila entre as cinco e as nove cenas por acto, enquanto Piave em Ernani opta por uma subdivisão muito maior, atingindo no segundo acto as catorze cenas. Relativamente ao número de cenas, o libreto de L'arco di

Sant'Anna, aproxima-se mais da estrutura dos poemas de Solera, optando por um número de cenas que oscila entre as cinco e as nove.

Para o início da acção os libretistas escolheram uma cena susceptível de produzir uma profunda impressão sobre o público: o rapto de Aninhas, que se dá à hora ideal para todos os acontecimentos sinistros do mundo operático, a noite ("Suona mezzanotte"), ambiente em que decorre aliás todo o primeiro acto. Assim, o quadro inicial da ópera é constituído pela conspiração, com a chegada dos raptos, o aparecimento de Vasco que medita na solidão da noite e, finalmente, o rapto. No diálogo que se trava são interessantes as palavras trocadas entre Pero Can, que comanda o grupo, e o ferreiro, encarregue de forjar a chave que permitirá aos sequazes de D. Alfonso penetrar em casa da vítima:

Pero - La chiave?
Fabro - La mia man nel darle forma
Nella fucina ardente s'abbruciava,
Eccola, infame Pero.
Pero- Ch'osi audace?
Se ti abbruciasti, o figlio dell' inferno,
Solo una prova avesti, un piccol segno,
Di quel che dei provar nel foco eterno [...]

A referência ao forjar da chave, como instrumento do crime, recorda-nos outras situações operáticas à margem do repertório italiano, e que, por isso não teriam de certo influenciado directamente os libretistas: a cena do forjar das balas mágicas no Desfiladeiro dos Lobos em Der Freischütz, por exemplo. No entanto, o aparecimento de uma personagem sinistra, com associações demoníacas e a sua ligação com a noite não são mais do que uma convenção da literatura negra e de terror que transitou para o melodrama, sendo, por isso, normal o seu aparecimento no contexto libretístico português.

Dois aspectos desta cena, a noite e o rapto, com o aparecimento de figuras estranhas, reportam-nos a vários outros exemplos da libretística da época: no rapto de Gilda em Rigoletto a indicação temporal diz: "È notte",

enquanto no final do racconto de Ferrando na primeira parte de Il trovatore "Una campana suona improvvisamente a distesa mezza notte". Também no segundo acto de Un ballo in maschera, quando Amelia reza sozinha, "Suona mezzanotte" e a sua primeira visão de Riccardo que improvisadamente aparece é a seguinte:

Amelia - Mezzanotte! - Ah, che veggio? una testa
Di sotterra si leva...e sospira!
Ha negli occhi il baleno dell'ira
E m'affisa e terribile sta! (37)

Repare-se aliás na semelhança da exclamação de Vasco, que à mesma hora, reflecte sobre os seus estranhos pressentimentos ("una fatale idea m'assale..."), ao ver aparecer os raptos de Annina:

Vasco - Ma, quai strane figure vegg'io mai?
[...]Che mai veggio Dio mio!

Esses factos indicam-nos que, nesta primeira cena de L'arco di Sant'Anna, estamos perante várias das já referidas convenções dramáticas, em cuja caracterização se usavam por sua vez, outras convenções, ao nível do discurso poético. Interessa assim proceder a uma análise da estrutura do libreto e da organização verbal empregue, pois admitimos, com Pierluigi Petrobelli, que:

The articulation of the musical language is already present in the organization of the libretto. (38)

No caso de L'arco di Sant'Anna levanta-se ainda outro problema, o da comparação entre a versão portuguesa e a italiana. Só essa comparação poderá determinar se a concepção inicial foi modificada através da tradução, integrando-se ou não nos já referidos padrões libretísticos.

A primeira cena, após o dialogo entre os raptos em versos soltos, organiza-se numa secção em versos líricos, composta por duas quartinas (conjunto de quatro versos), destinadas ao coro (I, I, 1). O aparecimento

dessas quartinas integra, em parte, a cena nos padrões habituais da libretística romântica italiana, que determinavam uma intervenção do coro no início da ópera escrita normalmente em versos líricos. No entanto, a estrutura inicial, em versos soltos foge destes, aproximando-se da primeira cena de Il trovatore, na qual o já referido racconto de Ferrando (I,1), em versos líricos, é também antecedido por uma secção concebida, em termos de versificação, de forma bastante livre. Verdi aliás deixou bem claro, em carta a Cammarano, que pretendia uma estrutura fora do vulgar para esta cena:

Per questo vi dirò che se si potesse evitare nel principio di quest'opera il Coro (tutte le opere cominciano con un Coro) [...] (39)

Segue-se o aparecimento de Vasco (I,1,2). As frases proferidas por este para caracterizar a noite, em que se passa a cena, remetem-nos ainda para o mesmo libreto de Salvatore Cammarano, dada a sua semelhança linguística. Trata-se da ária de Leonora (I,2):

Vasco - E' tacita la notte,
Tranquillo ognuno giace;
Sol l'alma mia la pace
Trovar non seppe ancor:

Leonora - Tacea la notte placida
E bella in ciel sereno... (40)

Outra semelhança entre estas duas cenas reside na estrutura da sua versificação. Em ambos os casos entamos perante uma secção em versos soltos (8 no caso de Vasco e 9 no de Leonora) (41), seguida de outra em versos líricos. Esta segunda secção é composta por uma série de quartinas (4 na parte de Vasco e 5 na de Leonora) que, no libreto de L'arco di Sant'Anna, são escritas em ritmo settenario e no de Il trovatore numa alternância entre este ritmo e ottonario. Após nova secção em versos soltos, com diálogo, aparecem mais uma vez os versos líricos mas com estrutura

diferente em cada uma das partes (para Vasco uma sextina e para Leonora duas quartinas) (V. Quadro IXa).

A estrutura referida podia encaixar-se perfeitamente na solita forma descrita por Abramo Basevi, no seu Studio sulle opere di Verdi (42), a qual tem sido a base da maioria dos estudos analíticos sobre as óperas deste compositor e da sua época em geral (43).

Segundo Harold Powers, a aplicação da solita forma às árias e cavatinas define quatro secções diferentes, scena, adagio, tempo di mezzo e cabaletta, sendo umas de carácter activo e outras de carácter estático. As primeiras são normalmente construídas em versos soltos (na expressão original italiana, que usaremos nos Quadros versi sciolti), constituindo a scena e tempo di mezzo, enquanto as segundas se constroem em versos líricos (versi lirici), agrupados em stanzas (conjuntos de várias estrofes) e constituem o adagio e a cabaletta (44).

É curioso verificar que esta estrutura já se encontrava praticamente definida na versão portuguesa do libreto, como se pode observar através do quadro (V. Quadro IXa), facto que confirma o conhecimento de algumas das convenções libretísticas ou a observação detalhada dos libretos das óperas representadas em Portugal por parte de Ernesto Pinto de Almeida e António Correia.

O segundo quadro de L'arco di Sant'Anna é constituído pelo aparecimento de Guiomar e pelo encontro desta com Vasco, aos quais se junta, posteriormente, Il Re (I, II, 1-3). As indicações do libreto para a entrada de Guiomar são as seguintes:

È notte. S'ode la tempesta ruggir con violenza.

Este é um dos exemplos típicos da identificação de uma manifestação da natureza com o estado de espírito de uma personagem, já que na ópera italiana, tal como na francesa, a natureza não assume um papel central, contrariamente ao que se dá na ópera alemã (45). Casos como este encontram-

QUADRO IXa

	Lib. Português	Trad. Italiana
0.scena	8 versos soltos. (Vasco a sós)	8 <u>versi sciolti</u> . (o mesmo)
1.adagio	4 quartinas de versos com 7 sílabas. (Vasco a sós)	4 quartinas de <u>versi lirici em settenario</u> . (o mesmo)
2.tempo di mezzo	Versos soltos em diálogo 1 quartina de versos com 6 sílabas. (Vasco, Aninhas e os raptos)	<u>Versi sciolti</u> . (os mesmos)
3.cabaletta	1 quartina de versos com 9 sílabas. (Vasco a sós)	1 sextina de <u>versi lirici em settenario</u> . (o mesmo)

QUADRO IXb

	Lib. Português	Trad. Italiana
0.scena	1 quartina de versos com 10 sílabas. 2 quartinas de versos com 5 sílabas. (Guimar a sós)	4 <u>versi sciolti</u> . 5 <u>versi sciolti</u> . [‡] (o mesmo)
1.adagio	2 quartinas de versos com 10 sílabas. (Guimar a sós)	1 quartina e 1 sextina de <u>versi lirici em settenario</u> . (a mesma)
2.tempo di mezzo	-----	2 <u>versi sciolti</u> (Guimar a sós)
3.cabaletta	1 sextina de versos com 5 sílabas. (Guimar a sós)	1 sextina de <u>versi lirici em ottonario</u> . (a mesma)

‡ Estes 5 versos são em rima mas a sua estrutura métrica é bastante irregular.

se em algumas produções bellinianas, como o início de Il pirata, em que uma tempestade traz de novo Gualtiero à Sicília, ou em La straniera, no dueto entre Arturo e Valdeburgo (46). Típicas manifestações da mentalidade romântica, do domínio do irracional sobre o racional, estas situações encontram-se bem documentadas no texto pronunciado por Guiomar ao entrar em cena:

Guiomar-Gran Dio d'Abramo! Anco la terra oscilla.
Dell'uragano all'ira!... Il fulmin cade!...
É questa la tua voce che ci atterra,
Qual nel Sinai le genti d'Israele!
Ma siate pur frementi
O tuoni e rie tempeste;
Crescete d'ira pur, e d'inclemenza:
Più forte è la violenza
Delle passioni mie!

O seu discurso desenvolve-se de forma muito semelhante à de Vasco na cena anterior: após a citada secção em versos soltos, seguem-se duas quartinas em settenario ("Con che ansietà rimembro/ Della mia vita il fiore! [...]"); uma segunda secção é composta por novos versos soltos e por uma sextina em ottonario ("Ah quest'odio mio furente/ Più non cape nel mio petto [...]").

Na passagem da versão portuguesa para a italiana o texto para esta cena sofre uma modificação importante: o aparecimento de dois versos soltos entre as duas quartinas e a sextina final. Esses novos versos destinavam-se, sem dúvida, à criação de um tempo di mezzo, o qual não seria possível com a estrutura do texto português, composto por duas quartinas e uma sextina em versos líricos, sendo por isso um exemplo importante da adaptação do libreto português às convenções italianas (V. Quadro IXb).

O amainar da tempestade ("Cessa a poco a poco il temporale.") coincide com o aparecimento de Vasco e prepara portanto o reencontro da mãe e do filho. É interessante apontar aqui que as primeiras palavras de Vasco para Guiomar são aliás muito semelhantes às que Manrico dirige a Azucena depois da Canzone desta:

Vasco - Siamo soli Guiomar!

Manrico - Soli or siamo;

A necessidade destas personagens se encontrarem a sós provém da sua misteriosa relação, e da existência de factos do passado que são desconhecidos. Enquanto em Il trovatore Azucena narra a Manrico parte da verdade, não lhe revelando a sua identidade, Guiomar revela-se mãe de Vasco mas não lhe narra outros pormenores sobre o passado, o que exclui a possibilidade de um racconto, forma de revelação utilizada por Verdi na ópera que temos vindo a referir.

Em termos de organização verbal, esta nova secção de L'arco di Sant'Anna (I,II,2) é construída de forma a enquadrar-se nos padrões definidos para a passagem à música de uma scena e duetto, atendendo à solita forma que para os duetos estabelece uma scena precedida por um tempo d'attacco, um adagio, um tempo di mezzo e uma cabaletta (47).

Como se pode observar através do Quadro Xa, o texto do libreto português inicia-se com uma secção em que alternam versos líricos e soltos, destinando-se estes últimos ao diálogo entre as duas personagens sobre o anterior rapto de Annina. Uma nova secção é formada apenas por versos líricos (1 quartina e 2 sextinas distribuídas alternadamente entre os intervenientes) no final das quais as duas personagens, tendo-se reconhecido como mãe e filho, "abraçam-se com transporte". Seguem-se três novas quartinas, cantando Vasco e Guiomar as primeiras duas isoladamente e a última em conjunto. Nesse momento a acção é interrompida pelo aparecimento de uma nova personagem: D. Pietro.

A perspectiva inicial de um dueto fica, em princípio, alterada com a actuação desta terceira personagem, mas podemos também admitir a hipótese de que a secção seguinte, em que intervêm Guiomar, Vasco e D. Pietro, funcionasse como tempo di mezzo e cabaletta do dueto anterior. A actuação

QUADRO Xa

	Lib. Português	Trad. Italiana
0. scena	1 quartina de versos líricos com 10 sílabas.	<u>Versi sciolti</u> em diálogo. 1 quartina de <u>versi lirici</u> em endecassílabo.
	Versos soltos em diálogo.*	<u>Versi sciolti</u> em diálogo.
	(Guiomar e Vasco)	(os mesmos)
1. tempo d'attacco	1 quartina de versos com 6 sílabas.	1 quartina de <u>versi lirici</u> em <u>settenario</u> .
	2 sextinas de versos com 6 sílabas.	10 <u>versi lirici</u> em <u>settenario</u> .
	(Guiomar e Vasco, abraçam-se com transporte)	2 quartinas de <u>versi lirici</u> em <u>settenario</u> . (o mesmo)
2. Adagio	2 quartinas de versos com 9 sílabas.	2 quartinas de <u>versi lirici</u> em <u>settenario</u> .
	(Guiomar e Vasco)	(os mesmos)
3. tempo di mezzo	-----	4 <u>versi sciolti</u> . (Guiomar e Vasco)
4. cabaletta	1 quartina de versos com sete sílabas.	2 quartinas de <u>versi lirici</u> em <u>ottonario /settenario</u> .
	(Guiomar e Vasco)	(os mesmos)

de novos personagens num tempo di mezzo é comum e a sua permanência na secção seguinte constitui um processo que foi aliás utilizado por Piave e Verdi no primeiro acto de Ernani, quando após uma scena, tempo d'attacco e adagio entre Elvira e Don Carlo, aparece Ernani. Em relação a este caso Basevi admite não se tratar de uma excepção a existência de um terceto que é simultaneamente uma cabaletta (48).

Mas uma análise da tradução italiana aponta para algumas diferenças. Em primeiro lugar, o texto inicial torna-se mais dialogante e mais afastado da versificação lírica em que havia sido concebido anteriormente. Em segundo, as duas quartinas destinadas aos protagonistas em conjunto, no final da segunda secção, são precedidas por quatro versos soltos (em rima mas metricamente bastante livres), repartidos entre Guiomar e Vasco, o que pode apontar para o aparecimento de uma nova secção, provavelmente um reduzido tempo di mezzo. A admitir essa segunda hipótese, as duas quartinas seguintes constituiriam a cabaletta, ficando todo o texto referente ao aparecimento de Il Re disponível para um novo pezzo. Estas interpretações só poderão, evidentemente, ser confirmadas através de uma análise musical que reservamos para o próximo capítulo.

A indicação cénica para o início do segundo acto coloca-nos imediatamente perante uma outra convenção herdada do melodrama italiano:

Carcere nel Palazzo del Vescovo: una porta al fondo, e a lato una croce di pietra grande. All'alzarsi del sipario, Annina passeggia inquieta per la prigione.

Estamos perante uma das tradicionais cenas de cárcere que, por sua vez, nos conduz a uma forma poético-musical que constitui um cliché: a preghiera. Uma análise formal desta cena (II, I, 1), revelaria apenas que se tratava de um texto escrito de modo a poder ser musicado como uma ária (8 versos soltos + 3 quartinas em ottonario/settenario, V. Quadro IXc) mas o seu conteúdo é inequívoco:

Annina-Una sol voce amica qui non s'ode!
Tenebra é tutti, ch'al terror mi tragge!
E qual fec'io delito? - Perché mai
Cade fra i crudi artigli dell' astore
La tortora innocente? Ah vien mio Vasco,
E da quest'orrido antro alfin mi toglì!
(arrestandosi innanzi alla croce)
Buon Dio, sará mai questo il mio sepolcro?
Avran fine cosi li giorni miei?

Del sacerdote reprobato
Colpito ho il duro core.
Toglietemi dal carcere
Mio Dio, mio Salvatore!
Salgano le mie lacrime
Al vostro eccelso trono,
Or che me tutti, o misera,
Lasciaro in abbandono.

(Casca ginocchioni à pie'della croce, e poco a poco svenendo)

Ma la mia vita estinguesi
Fugge la luce a me...
Giá sento aprirsi il tumulo
Di questa...croce...al pié!...

Note-se aliás a enorme semelhança de conteúdo entre os oito versos inicialmente proferidos por Annina e os de Jacopo Foscari, também prisioneiro (I due Foscari, II,1):

Jacopo- Notte!... perpetua notte, che qui regni!...
Siccome a gli occhi il giorno,
Potessi almen celare al pensier mio
Il fine disperato che m'aspetta![...] (49)

A mesma semelhança está patente noutros momentos da preghiera: no final, enquanto Annina vai "poco a poco svenendo", Jacobo "cade boccone per terra." tal como no delírio que se segue ("Annina in delirio senz' alzarsi"/Jacopo "sempre delirando").

A nível da estrutura do texto, tanto a versão portuguesa como a italiana obedecem ao mesmo modelo, uma secção em versos soltos, adaptável a uma scena, precedida de uma série de quartinas sem qualquer outro tipo de texto, disponível para a criação de um tempo di mezzo ou cabaletta (V. Quadro IXc). Esta estrutura que encontramos também noutras preghiere (50) decorre em grande parte da acção dramática já que um personagem prestes a

QUADRO IX c

	Lib. Português	Trad. Italiana
0.scena	8 versos soltos. (Aninhas a sós)	8 <u>versi sciolti</u> . (a mesma)
1.adagio	2 quartinas de versos 7/6 sílabas alternadas. 1 quartina de versos com 7/6 sílabas. ("Cae de joelhos e vai desfallecendo pouco a pouco") (Aninhas a sós)	2 quartinas de <u>versi lirici</u> <u>ottonario/settenario</u> . 1 quartina em <u>ottonario/se-</u> <u>nario</u> . ("Casca ginocchioni à pie' della croce, e a poco a poco svenendo") (a mesma)

QUADRO IXd

	Lib. Português	Trad. Italiana
0.scena	Versos soltos em diálogo. (D. Pedro, Guilomar e Vasco)	Versi sciolti (os mesmos)
1.adagio	2 quartinas de versos com 7 sílabas. (D. Pedro a sós)	2 quartinas de <u>versi lirici</u> em <u>ottonario/settenario</u> . (o mesmo)
2.tempo di mezzo	-----	4 <u>versi sciolti</u> .† (D. Pedro a sós)
3.cabaletta	1 quartina de versos com 7 sílabas. (D. Pedro a sós)	1 sextina de <u>versi lirici</u> em <u>endecassilabo</u> . (o mesmo)

† Estes versos são em rima mas a sua estrutura métrica é bastante irregular.

desmaiar ou no recolhimento religioso que este tipo de árias requer não deveria ter força suficiente para cantar uma cabaletta.

A preghiera de Annina segue-se a entrada do Arcidiacono Paio Guterres, que apresenta um texto adaptável a novo dueto (V. Quadro Xb). Tanto na versão portuguesa como na italiana, as palavras proferidas pelo Arcidiacono que contempla Annina desmaiada, são escritas em versos líricos, sendo por isso pouco provável que formem, depois de musicadas, uma scena, facto que parece constituir uma excepção. No momento em que o Arcidiacono toma Annina nos braços, a situação diverge nas duas versões, como se pode observar através do quadro, criando na tradução italiana o esquema propício à formação de um adagio (4 quartinas cantadas alternadamente pelas duas personagens). Interessante é também a última quartina, destinada nas duas versões a ser cantada pelos protagonistas em conjunto. Como secção conclusiva, esta quartina deveria formar uma cabaletta, mas o seu conteúdo assemelha-se mais ao de uma nova preghiera:

Annina+Arci.- Dona o Signor Possente
Forza e valore al cor;
E dal sentier d'infamia
Ritraggi il peccator.

O segundo quadro do segundo acto passa-se na habitação de Guiomar, onde "Vasco e tutti gli altri [Rui e Garci Vaz com alguns populares] stanno bevendo intorno ad una tavola."

O coro e as personagens fazem a apologia do vinho e dos valores guerreiros nos seguintes termos:

Vasco - Vino, vino, su Guiomar,
Venga vino e del miglior;
Forza e vita ei sol può dar:
Secca il pianto, infiamma amor.
Coro - E noi per la lotta
Bramiamo vigor.
Sien colme le tazze
Del'almo licor (Beuono).

QUADRO Xb

	Lib. Português	Trad. Italiana
0.-1. scena e tempo d' attacco	2 quartinas de versos com 9/8 sílabas. (Arci.) 1 quartina. (Aninhas em delírio) 3 versos soltos. (Arci.) 1 quartina de versos com 7 sílabas. (Aninhas e Arci.) 2 quartinas de versos com 7 sílabas. (Aninhas)	2 quartinas de <u>versi lirici</u> em <u>decassilabo</u> . [‡] (Arci.) 1 quartina. [‡] (Anna in delirio senz'alzarsi) 3 <u>versi sciolti</u> . (Arci.) 2 <u>versi sciolti</u> . (Annina) (L'Arcidiacono svegliandola con amorevolezza) 2 <u>versi sciolti</u> (Arci.)
2. adagio	(Arcidiacono tomando-a nos braços.) 3 quartinas de versos com 6/8 sílabas. (Arci.) Versos soltos em diálogo. (Arci. e Aninhas)	1 quartina de <u>versi lirici</u> em <u>settenario</u> . (Annina) (L'Arcidiacono prendendola per mano) 2 quartinas de <u>versi lirici</u> em <u>settenario</u> . (Arci.) 1 quartina de <u>versi lirici</u> em <u>settenario</u> . (Annina)
3. tempo di mezzo	(Pero Cão que tem estado a escutar...) 1 sextina de versos com 6/7 sílabas. (Pero Cão) Versos soltos em diálogo. (As três personagens)	(Gli stessi e Pero Can che si era già fermato ad ascoltare le ultime parole dell'Arci.) 1 quartina de <u>versi lirici</u> em <u>settenario</u> . (Pero Can) <u>Versi sciolti</u> em diálogo. (as mesmas)
4. cabaletta	(Aninhas e Arcidiago de joelhos) 1 quartina de versos com 6/7 sílabas. (Aninhas e Arcidiago)	(Annina in ginocchio) 1 quartina de <u>versi lirici</u> em <u>settenario</u> . (os mesmos)

[‡] As quartinas indicadas são em versi lirici mas possuem uma estrutura métrica irregular.

Presentes em várias das óperas do repertório italiano e francês, de Ernani a Roberto il diavolo ou Gli ugonotti, as cenas de convívio com o elogio dos prazeres reconfortantes do vinho aparecem normalmente no início do primeiro acto, como acontece com as três óperas citadas. No caso de L'arco di Sant'Anna, a sua colocação pode apontar mais uma vez para a inexperiência dos libretistas, já que a forma habitual de utilizar um coro para iniciar cada um dos actos, só se verifica em relação ao primeiro e ao quarto. Em termos de organização verbal esta cena é, no entanto, bastante convencional, obedecendo a uma organização em quartinas, com ritmo settenario e quinario.

Ao longo desta cena e da seguinte, com o aparecimento de Il Re (II,II,4), Vasco e os companheiros referem o momento socialmente conturbado que o Porto atravessa, de um modo que lembra a evocação dos valores patrióticos presente em várias óperas românticas, principalmente nas de Verdi:

Guio- Già la patria vi rechiamo,
L'ora è giunta del partir [...]
Coro e Vasco

Per la vergin protettrice
Di cittade leal,
Sia col grido di vittoria
Libertade e Portugal

(Guio e Vasco abraçati, odono il canto del coro che s'alontana
ripetendo l'ultimo verso)

Scena IV

Re - Sì, libertade e Portugallo! è questo
Il mio canto guerrier.

Sem o impacto político que alusões de conteúdo semelhante tiveram nos belgas em 1848 (La muette de Portici) ou para as populações do Lombardo-Veneto subjugadas ao poder austriaco (Nabucco, I lombardi ou Attila), já que nos anos sessenta Portugal não enfrentava problemas de soberania, as referidas alusões patrióticas apresentam-se sob dois prismas diferentes. Por um lado podem evocar os episódios das guerras liberais, que haviam transformado o Porto no baluarte da liberdade nacional. Nesse sentido a

luta em questão não é a de um país contra o seu invasor mas a dos valores liberais contra os absolutistas, sendo estes últimos protagonizados pela Igreja. Por outro lado, os valores patrióticos constituíam quase uma convenção na acção dramática dos melodramas italianos do Risorgimento, e, desta forma, a sua utilização em L'arco di Sant'Anna funciona como outra forma de integração do drama lírico português nas convenções do melodrama italiano coevo.

O quadro final do segundo acto tem lugar no palácio episcopal, tratando-se essencialmente de um banquete durante o qual os prelados brindam à nova conquista de D. Alfonso. Mas o momento em que este tenta seduzir Annina, a cena mais perversa da ópera, coincide já com o início do terceiro acto. Em termos de acção esta cena presta-se à introdução de um novo dueto, dada a existência de um confronto entre as duas personagens, pelo que uma análise do texto poderá ser esclarecedora.

Se compararmos o texto português com a tradução italiana (V. Quadro X) constatamos que após o tradicional diálogo em que Pero Can apresenta Annina a D. Alfonso, se segue uma longa secção em versos líricos (que poderá, eventualmente, vir a ser dividida em duas, um tempo d'attacco e um adagio) que correspondente, tentativa de Il Vescovo para seduzir Anninas. Essa cena é interrompida pelo aparecimento do Arcidiacono, que salva a jovem, originando a entrada de uma terceira personagem em cena, o que nos coloca perante uma situação semelhante à que encontramos no primeiro acto, com o aparecimento do Il Re. Mas, neste caso, a acção dramática dita uma organização verbal diferente: após uma secção em que as três personagens discutem em conjunto (um diálogo e em seguida 3 quartinas, na versão italiana) o D. Alfonso e o Arcidiacono abandonam sucessivamente a cena deixando Annina só. O texto que os libretistas reservaram para este solo possui de novo todas as características de uma preghiera, facto que o aproxima do escrito para o encontro anterior entre Annina e o Arcidiacono:

QUADRO Xc

Lib. Português Trad. Italiana

0. scena Versos soltos em diálogo.
(Bispo e Pero Cão)
4 quartinas de versos com 5 sílabas.
(Bispo e Aninhas)

1. tempo d' attacco 2 quartinas de versos com 5 sílabas.
(Bispo)
2 quartinas de versos com 5 sílabas.
(Aninhas)
1 quartina de versos com 5 sílabas.
(Bispo)
1 quartina de versos com 5 sílabas.
(Aninhas)

2. adagio 2 quartinas de versos com 5 sílabas.
(Bispo)
2 quartinas de versos com 5 sílabas.
(Aninhas)

3. tempo di mezzo 1 quartina de versos com 5 sílabas.
(Bispo)
1 quartina de versos com 5 sílabas.
(Aninhas)
1 quartina de versos com 8/9 sílabas.
(Bispo)
1 quartina de versos com 8/9 sílabas.
(Aninhas)

(Do lado da cruz expelle-se um reflexo sobre o Bispo; ouvem-se os sons longincuos de um órgão)

Diálogo em versos líricos.
(Bispo e Arcediago)
3 quartinas de versos com 10/5 sílabas.
(Arcediago)
1 quartina de versos com 10/5 sílabas.
(Bispo)

1 quartina de versos com 10/5 sílabas.
(Arcediago)
2 sextinas de versos com 7/6 sílabas.
(Arcediago)
1 sextina de versos com 6 sílabas.
(Aninhas)

(O mesmo)

Versi sciolti em diálogo.
(os mesmos)
3 quartinas de versi lírici em senario.
(o mesmo)

1 quartina de versi lírici em settenario.
(o mesmo)
1 quartina de versi lírici em settenario.
(o mesmo)

(Arç. e Annina)

4. cabaletta 1 sextina com 6 sílabas.
(Aninhas)
1 sextina de versi lírici em settenario.
(a mesma)

† A quartina indicada é em versi lírici mas possui uma estrutura métrica irregular.

Anni. - Perdon, mio Dio perdono!
Se pur un solo istante,
Nel doloroso eculeo
Di tante pene e tante,
Dell'alta tua clemenza
Io seppi dubitar!

Repare-se ainda que a atitude da personagem é precisamente a adoptada no final da preghiera do segundo acto ("cade abbattutta presso la croce"), o que aponta para um abandono das convenções e uma completa subjugação do texto à acção dramática.

As cenas que se seguem (III, 6-8) tratam o reencontro de Annina com Vasco, o qual, conduzido por Guiomar, chega ao cárcere em que se encontra presa a apaixonada. O momento é propício para novo dueto (V. Quadro Xd).

A organização verbal desta cena assemelha-se muito à do encontro no primeiro acto entre Guiomar e Vasco, atendendo a que a última secção conta com a presença de três personagens. Assim esta situação levanta os mesmos problemas que colocamos aquando da análise da referida cena e permite-nos afirmar que nos quatro confrontos entre duas personagens existentes ao longo do libreto - Guiomar/Vasco (1º Acto), Annina/Arcidiacono (2º Acto), D. Alfonso/Annina e Vasco/Annina (3º Acto) - encontramos características de organização verbal e de conteúdo que permitem a formação de dois grupos distintos: em primeiro lugar as situações em que, depois do confronto entre as duas personagens, aparece uma terceira que canta em conjunto com elas (dando origem a um terceto, o qual poderá ou não servir de cabaletta). Não podemos também esquecer que qualquer um destes duetos se encontra colocado num final de acto e que nesses casos era desejável a entrada de um maior número de personagens em cena, possibilitando, noutra fase, a criação de uma maior massa sonora. Em segundo lugar a existência de um texto de conteúdo religioso no final do confronto, que dificilmente constituirá uma cabaletta. Note-se que esta situação se verifica sempre em situações profundamente dramáticas (as duas cenas de cárcere), o que reforça a nossa

QUADRO Xd

	Lib. português	Trad. italiana
0. scena	Versos líricos em diálogo. (Guimar, Vasco, Aninhas) 1 quartina de versos com 9/10 sílabas. Versos soltos em diálogo (Vasco e Aninhas) 1 quartina de versos com 9/10 versos (Guimar, Vasco, Aninhas)	<u>Versi sciolti</u> em diálogo. (os mesmos) 1 quartina de <u>versi lirici</u> com métrica livre. (os mesmos)
1. Tempo d'attacco	2 quartinas de versos com 7 sílabas. (Vasco) 2 quartinas de versos com 7 sílabas. (Vasco e Aninhas)	1 quartina de <u>versi lirici</u> em <u>ottonario</u> . (o mesmo) 1 quartina de <u>versi lirici</u> em <u>ottonario</u> . (o mesmo)
2. Adagio	1 quartina de versos com 7 sílabas. (Aninhas) 1 quartina de versos com 7 sílabas. (Vasco) 1 quartina de versos com 7 sílabas. (Aninhas) 1 quartina de versos com 7 sílabas. (Vasco)	1 quartina de <u>versi lirici</u> em <u>ottonario</u> . (a mesma) 1 quartina de <u>versi lirici</u> em <u>ottonario</u> . (o mesmo)
3. Tempo di mezzo	-----	1 quartina de <u>versi lirici</u> em <u>ottonario</u> . (Annina e Vasco)
4. Cabaletta	(Ambos com transporte) 2 quartinas de versos com 7 sílabas. (Vasco e Aninhas)	(tutti i due con trasporto) 2 quartinas de <u>versi lirici</u> em <u>ottonario</u> . (os mesmos)

Tanto no romance como no libreto há um pormenor pouco propício ao final trágico que era habitual nos libretos italianos: a existência de mais do que uma personagem que participa do conhecimento da identidade do herói, o que tornaria muito difícil conduzir a intriga para a morte final deste. Nesta perspectiva L'arco di Sant'Anna sai completamente fora dos padrões definidos para os seus congéneres italianos, mas repare-se que apesar do happy end os libretistas criam no final uma situação de quase simulação da morte, fazendo Il Vescovo cair desmaiado nos braços dos guardas que o deviam conduzir ao exílio. Este é, sem dúvida, outro exemplo claro da tentativa de integração do libreto nas convenções dramáticas do melodrama italiano (53):

- D. Pie. - (Verso le guardie, indicando il Vescovo)
Vada lungi!...i rimorsi e le miserie
Lo seguin nell'esilio!
Vesco. - (fra le guardie) Figlio, figlio, perdono!...
Vasco - A me speta impetrarlo...
Vesco. - Addio, mio figlio, addio...
(cade fra le braccia delle guardie)

2. A estrutura musical

O percurso que definimos até ao momento para ópera em Portugal em meados do século XIX, demonstra uma influência preponderante do melodrama italiano: desde o repertório importado para os nossos teatros líricos à imposição da língua. É portanto lícito admitir que as óperas escritas por compositores portugueses reflectam todas essas influências.

No caso concreto de L'arco de Sant'Anna, essa hipótese apresenta-se ainda mais válida pois o seu autor estava, como já vimos, relativamente familiarizado com a ópera italiana, e em particular com o repertório verdiano, através dos potpourris e variações sobre melodias deste compositor que constituíam uma parte significativa do seu repertório violinístico.

Justifica-se assim um tipo de abordagem que compare a forma como Noronha trata o libreto anteriormente analisado, com a utilizada por Verdi, tanto em óperas que obtiveram um sucesso considerável entre nós como é o caso de Ernani e Il trovatore como noutras menos representadas mas que possuem situações dramáticas idênticas. Essa abordagem implica, no entanto, uma estreita ligação com os problemas expostos no capítulo anterior, pois como refere Pierluigi Petrobelli:

In opera, various "systems" work together, each according to its own nature and laws, and the result of the combination is much greater than the sum of the individual forces. [...] I wish to discuss the interaction of the three main systems - dramatic action, verbal organization and music. The dramatic action unfolds the events of the plot, the verbal organization, structured most of the time in lines and verses, offers support and definition to the action, and the music interprets and transforms, in its own terms, both action and text; (54)

No que respeita à atribuição das vozes aos vários protagonistas do libreto, Noronha segue, com algumas excepções, a tradição italiana: para Vasco e Annina (55), o tradicional par de apaixonados, escolhe, respectivamente, as vozes de tenor e soprano, enquanto o papel de Guiomar, tal como o de Azucena de Il trovatore, é escrito para um mezzosoprano. A grande excepção regista-se na escolha da voz para o papel de Vescovo, que, na sua qualidade de rival de Vasco deveria ser escrito para um barítono mas que, na realidade, se destina a um baixo. A única voz de barítono existente em toda a ópera é a do Arcidiacono, enquanto para os restantes solistas, D. Pietro e Pero Can, Noronha escolheu vozes de baixo. Há portanto uma predominância das vozes escuras, facto que reforça o carácter soturno que domina praticamente toda a ópera.

Interessante ainda será comparar o âmbito vocal que Noronha destina às suas personagens com o que Verdi definiu em algumas das suas produções (V. Quadro XI).

QUADRO XI

<u>Nabucco</u>	<u>Ernani</u>
Abigaille...sib2-dó5	Elvira.....lab2-dó5
Fenena.....si2-la4	Giovanna.....dó3-lá4
Ismaele....si1-lab3	Ernani.....sib1-sib3
Nabucco....dó2-sol3	D. Carlo.....la1-solb3
Zaccaria...fa1-fa#3	D. Ruy Gomes..fá1-mi3
<u>Il trovatore</u>	<u>L'arco di Sant'Anna</u>
Leonora....la2-dó5	Annina.....sib2-lá4
Azucena....la2-la4	Guiomar.....sib2-lá4
Manrico....dó#2-lá3	Vasco.....mi2-sib3
Conte.....la1-sol3	Arcidiago....mib2-fá3
	Vescovo.....dó2-mi3
	D. Pedro.....si1-mi3

Após uma análise comparativa do referido quadro, podemos observar que Noronha utiliza geralmente um âmbito vocal mais reduzido do que Verdi. No caso de Annina, a personagem verdiana com âmbito mais semelhante é Fenena de Nabucco, papel concebido para um soprano comprimário, que Budden indica com a mesma extensão de um mezzosoprano (56).

Se observarmos por sua vez o âmbito atribuído a Guiomar, que é supostamente um mezzo, podemos constatar que é praticamente idêntico ao de Annina, facto que não contribui para uma diferenciação vocal das duas personagens. Quanto a Vasco, a extensão definida por Noronha para o registo agudo é semelhante à de Ernani, mas no registo grave fica aquém da de qualquer dos tenores verdianos referidos, fenómeno que também se verifica com todas as outras vozes masculinas.

Podemos então admitir a existência de uma certa indefinição a nível vocal, o que parece justificável se atendermos às circunstâncias em que Noronha escreveu esta ópera, sem qualquer conhecimento do tipo de intérpretes que posteriormente a viriam a cantar. Contudo, uma análise dos papéis que os protagonistas da estreia portuense cantaram durante a temporada de 1866/67 do TSJ revela uma integração definitiva dos personagens de L'arco di Sant'Anna na dramaturgia italiana coeva,

reforçando deste modo os paralelos que havíamos estabelecido aquando do estudo do libreto.

QUADRO XII

Cantores	<u>Ernani</u>	<u>Un ballo</u>	<u>Lucrezia</u>	<u>Il trovatore</u>	<u>Nabucco</u>	<u>L'arco</u>
Poinsot	Elvira	Amelia	Lucrezia	Leonora	Abigaille	Annina
Chambers	-----	Ulrica	Maffio	Azucena	-----	Guiomar
Prudenza	Ernani	Riccardo	Genaro	-----	-----	Vasco
Guadagnini	D. Carlo	Renato	-----	Conte	-----	Arci.
Cornago	Silva	Samuel	D. Affonso	-----	-----	D. Pietro
Tagliapietra	-----	Thom.	-----	-----	-----	Pero Can
Pacini	-----	-----	-----	-----	Zaccaria	D. Alfonso

A ópera inicia-se com um prelúdio instrumental cujas dimensões (204 compassos) se aproximam de uma sinfonia, uma vez que a característica mais marcante do primeiro tipo de peças referido é a sua brevidade (veja-se o caso de Ernani, por exemplo). Só o final explica, de facto, qual a validade, em relação aos padrões da época, da denominação empregue: a sua ligação directa com a introduzione. Não existe portanto a separação habitual entre a secção instrumental introdutória e o início do primeiro acto, como se observa em Nabucco.

O exemplo da sinfonia do Nabucco (57) torna-se neste caso pertinente, pois o modelo adoptado por Noronha aproxima-se bastante do utilizado por Verdi: um tipo de potpourri de temas que aparecerão no decorrer da ópera, que corresponde, segundo Basevi à antiga forma rossiniana (58). Esta forma sugere que o prelúdio teria, provavelmente, sido escrito no final do processo de composição, o que era habitual com Rossini e mesmo com Verdi (59), e seria sem dúvida a solução mais fácil para Noronha, um compositor

que estava desde há muito familiarizado com esse processo, através do seu repertório de violinista.

O prelúdio de L'Arco di Sant'Anna obedece a um esquema bipartido (lento/rápido), alternando entre as tonalidades de ré menor e Ré Maior. Inicia-se com um andantino (20 compassos) (60), durante o qual os violoncelos e contrabaixos expõem uma melodia (com a mesma figuração melódico-rítmica que Verdi escolheu para a introduzione de I due Foscari), à qual as madeiras respondem com pequenos fragmentos melódicos.



e termina com uma cadência à dominante com ornamentação melódica executada pelo clarinete solista.



Esta secção corresponde exactamente à que Noronha escrevera para a introdução instrumental da preghiera de Annina (II, I, 1), na cena de cárcere que constitui o início do segundo acto, pelo que a sua utilização no prelúdio denota a intenção de realçar o carácter essencialmente tenebroso de certas passagens da ópera através do uso de tonalidades e motivos recorrentes. A tonalidade de ré menor e aqui empregue para criar uma cor tonal que, ao longo da ópera, evocara estes ambientes.

Também o andante que se segue (compassos 21-41) utiliza a mesma tonalidade quando apresenta uma melodia expressiva (na partitura está indicado Expr.), a da referida preghiera de Annina (II, I, 1).



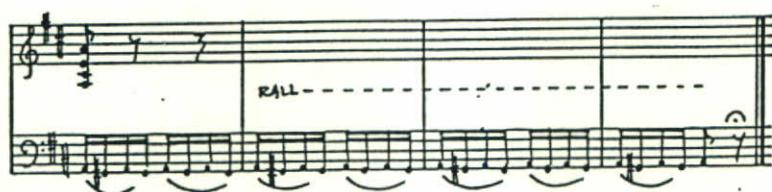
A forma de instrumentação desta melodia assemelha-se à que Verdi utilizou para a citação melódica do "Va pensiero" na sinfonia de Nabucco: a atribuição da melodia ao oboé, com o seu som dolente (no caso do Nabucco a melodia é tocada pelo oboé e pelo clarinete). Repare-se ainda no paralelismo existente entre o carácter da melodia que Noronha emprega nesta secção, inicialmente escrita para uma preghiera, e a da sinfonia de Nabucco, já que "Va pensiero" não é mais do que uma preghiera colectiva, entoada por todos os hebreus que se encontravam no cativeiro.

A segunda secção é formada por um allegro assai em Ré Maior (compassos 42-204), construído com base noutra tema da ópera, o do "Coro di caldeirai" (VI, I, 1). Também neste caso não passa despercebida uma certa semelhança rítmica e tonal entre este tema e o chamado tema do "maledetto" que Verdi emprega na secção rápida da referida sinfonia.



Ficam assim definidos dois ambientes distintos: as cenas de cárcere, talvez as mais dramáticas de toda a ópera, cujas melodias são retomadas na secção lenta do prelúdio e a grande cena do "Coro di Caldeirai", ponto importante no desenrolar da intriga, evocada através de um dos seus principais temas.

Os últimos compassos do prelúdio (189-204), que fazem a transição para a introduzione, constituída pela cena do rapto de Annina, apresentam insistentemente uma figura de trilo cromático em semicolcheias.



Esta é sensivelmente a mesma figura que aparece na "Congiura" do terceiro acto de Ernani, facto se apresenta como uma forma de aproximação entre as duas cenas.



A congiura não é mais do que uma das muitas práticas sociais que foram transpostas para a ópera, o que lhe confere à partida um certo número de características ao nível da acção. Segundo Marco Beghelli, as atitudes que a caracterizam são: um acordo entre várias personagens, normalmente em segredo e na obscuridade, já que o acto de conjurar à luz do dia é pouco comum; o falar baixo (sottovoce) e andar nas pontas dos pés, a cólera e o nervosismo reprimido.

A reprodução dessas atitudes através da música resulta num emblema musical (composto por vários clichés), utilizado com frequência por Verdi:

o aparecimento de um coro em uníssono ou, pelo menos com figurações rítmicas semelhantes nas várias vozes, simbolizando o acordo entre um grupo de pessoas; a utilização de vozes escuras (barítonos e baixos) e timbres do mesmo tipo (principalmente os instrumentos graves da família dos metais), a conferir à cena a ideia de obscuridade; a insistência em dinâmicas que oscilam entre o piano e o pianíssimo, simbolizando o falar baixo, e a utilização de notas em staccato para indicar o andar na ponta dos pés (61).

ACTO I

Ao analisarmos a introduzione de L'arco di Sant'Anna, constatamos que o emblema musical da congiura foi utilizado na íntegra por Noronha. Estamos perante um coro masculino (neste caso tenores e baixos, tal como em Ernani) que à distância de oitava entoou uma melodia, na tonalidade de si menor, o que nos remete novamente para a "Congiura" dessa ópera para a qual Verdi escolheu a mesma cor tonal. A nível melódico há também semelhanças evidentes na escrita das partes para o coro, tanto no âmbito utilizado, uma oitava ascendente e descendente, como nos intervalos que preenchem essa mesma oitava:

or su amici, aquetatequet'li ra qui ci tras se unben altro pen sier

sempre saltorocci
Tutti
Per la le - - ga san.to ar. dor, l'al.me.in.va - da, accen. dai cor.
Per la le - - ga san.to ar. dor, l'al.me.in.va - da, accen. dai cor.

Essa melodia possui ainda semelhanças com a atribuída a Ferrando, no início do seu racconto (Si maior) em Il trovatore.



A nível instrumental, Noronha escolhe para o início da cena (introdução instrumental e diálogo entre os raptores), além da família das cordas, trompas, cornetim de pistons, fagotes e timbales, aos quais se junta, posteriormente, o oficleide, mas com o aparecimento do coro a massa instrumental torna-se ainda mais escura com a adição de vários outros instrumentos da família dos metais (quatro trompas, cornetim de pistons, trombones, oficleide), fagotes e timbales além das cordas (62).

Em termos de dinâmica, a cena incia-se em piano, passando para pianíssimo com a entrada do coro, e no momento em que se vai consumir o rapto, já depois da intervenção de Vasco ("Ma quai trane figure vegg'io mai! celi amoce e prudenza."), a partitura de orquestra apresenta claramente uma linha dos violinos em staccato, retratando o aparecimento cauteloso dos raptores (63).

No que respeita à forma, a introduzione é composta por duas secções distintas que obedecem assim à divisão que havíamos observado na análise do libreto: o diálogo entre os conspiradores (Pero Can e os seus homens) e a secção em quartinas, na qual estes comentam o rapto.

Noronha faz anteceder o diálogo de uma pequena introdução instrumental (allegro moderato, Ré Maior, 8 compassos), que serve de suporte às vozes, cuja linha melódica é essencialmente declamada, assumindo o estatuto de tema recorrente para evocar a congiura. Trata-se, sem dúvida, de um parlante pois segundo Basevi, nesta forma de escrita "il motivo sta nella parte strumentale, anzichè nella vocale" (64).



A secção do libreto organizada em quartinas (I,I,1), é escrita em forma tripartida, possuindo cada uma das suas três subsecções carácter estrófico (a1 a2 a3 a4 b1 b2 c1 c2). A parte final é escrita unicamente sobre a palavra "andiam", constituindo o momento em que os raptos se afastam para dar lugar ao aparecimento de Vasco. Musicalmente Noronha segue um processo de espaçamento dos valores ritmicos e de contraste de intensidades (entre p e ff) bastante comum na época (65).

O número que se segue foi identificado por Noronha como scena e romanza e, em termos de acção dramática, trata o aparecimento de Vasco e a sua meditação sobre os estranhos pressentimentos que o assolam, seguida da consumação do rapto de Annina.

A caracterização instrumental do momento do rapto, baseada numa escala cromática sobre trémulos das cordas, parece também ser decalcada noutras praxis semelhantes da dramaturgia verdiana, como o já mencionado rapto de Gilda em Rigoletto.

The image shows a musical score for a character named Vasco. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, written in treble clef with a 7/8 time signature. The lyrics "l'an-gel mi-o!" are written below the notes. The middle staff is the piano accompaniment, also in treble clef, featuring a chromatic tremolo pattern. The bottom staff is the piano accompaniment in bass clef, showing a simple harmonic accompaniment. The score is marked with dynamics like 'p' and 'ff'.

Quanto à organização verbal, vimos no capítulo anterior como o texto escrito para este pezzo, correspondia perfeitamente ao modelo da solita forma para uma scena ed aria. Neste sentido o título escolhido pelo compositor levanta um primeiro problema, já que a definição de romanza não inclui uma cabaletta, enquanto o texto referido possui uma parte em versos líricos, depois da cena do rapto, que só poderia corresponder a uma secção deste tipo.

A análise musical revela que após a scena - composta por uma introdução instrumental (23 compassos) e um recitativo que compreende os 8 versos soltos (compassos 24-47) - Noronha escreveu um andantino bipartido (compassos 48-121) (V. Quadro), nas tonalidades de si bemol menor/Si bemol Maior, utilizando o compasso de 6/8, características que correspondem de facto ao modelo das romanze, de que é exemplo a que Verdi escreveu para o Francesco Foscari em I due Foscari (I, 5). Deste modo, ficam sem qualquer sentido as duas secções que se seguem: o recitativo de Vasco (compassos 122-135) e o parlante do Coro, com intervenção posterior de Annina e Vasco (compassos 136-185), talvez a situação mais adequada a um tempo di mezzo que encontramos em toda a ópera, bem como o allegro vivo com estrutura bipartida ("con disperazione", ré menor, compasso 3/4, compassos 186-234) que Vasco canta para concluir o número, constituindo inequivocamente uma cabaletta.

Por outro lado as semelhanças entre a romanza de Vasco e a ária de Jacopo no primeiro acto de I due Foscari (I,2) são notórias, quer na escolha de tonalidade, andamento e compasso (andantino, si b menor, 6/8) quer a nível melódico.

Andantino

Vasco

E ta-ci-ta la notte, Tran-qui-lo d-gnu-no

giace Sol l'al-ma mi-a la pa-ce tro-var non sep-pe an-cor

con passione

Dal più remo-to e-si-glio, sull'a-li del de-si-o,

A primeira frase de Vasco na cabaletta recorda-nos ainda outra produção verdiana, Il trovatore, através de uma citação quase directa da "Canzone" de Azucena, facto que parece confirmar a adopção de modelos desta ópera por parte de Noronha.

Vasco

Ah, di quel crudo ful-mi-ne ciel mi fe-riste il co-re

Allegretto (♩=60)

Stri - de la vam - pa!

Neste número, há um visível hiato entre a concepção da organização verbal, que, previa provavelmente uma vulgar scena ed aria ou scena e cavatina, dado que se trata da primeira aparição em cena de uma das personagens principais, e a forma como é musicada e que dá origem ao título de romanza.

A única hipótese a considerar é a de que o compositor, abstraindo das convenções, tenha considerado oportuno escrever uma romanza sobre o texto que se destinava ao adagio da ária, musicando a restante parte do texto dentro dos padrões habituais, o que nos coloca perante a fusão de duas formas distintas (66).

O segundo quadro deste primeiro acto inicia-se com uma ária e equivale à tempestade e ao aparecimento em cena de Guiomar. Uma secção instrumental (compassos 1-52) descreve a tempestade e antecede a entrada da personagem. Os meios utilizados para caracterizar esta situação são também comuns ao repertório lírico italiano: trémulos e escalas crômáticas com crescendos e diminuendos nas cordas, sustentadas pelos metais e percussão:

A119

O recitativo de Guiomar (compassos 53-86), que forma uma scena, baseia-se no mesmo tipo de caracterização, já que pretende identificar a tempestade com o estado de espírito da Bruxa de Gaia. Segue-se um andante (compassos 87-125) em ré menor (a mesma tonalidade do princípio do prelúdio e de segunda parte da romanza de Vasco, o que a faz funcionar como elemento de caracterização) e em compasso 3/4, que corresponde às duas quartinas de

versos líricos que referimos no capítulo anterior, obedecendo a uma estrutura interna do seguinte tipo: a1 a2 b c coda.

Os quatro versos soltos introduzidos na versão italiana, imediatamente a seguir às duas quartinas já referidas, são tratados por Noronha numa melodia por vezes quase declamada, de características modulantes (compassos 126-147), que poderia ser um tempo di mezzo. Enquanto o allegro moderato bipartido (Dó Maior, 4/4, compassos 148-199), que constitui uma cabaletta apresenta um novo tema composto por saltos de oitava e quinta, o qual funcionará ao longo da ópera como principal tema recorrente, caracterizando o ódio de Guiomar:

Guiomar

Ah quest' o—di—o fu—ren—te più non ca—pe nel mio pet—to

Esta forma de caracterização melódica assemelha-se um pouco à levada a cabo por Verdi na cabaletta "Salgo già del trono aurato" de Abigaille, no segundo acto de Nabucco (II,1).

A semelhança na caracterização dessas duas personagens não nos parece estranha, se atendermos a que Beghelli considera Abigaille uma mulher guerreira, com natural predisposição para a congiura (67), carácter que também se aplica a Guiomar dado o seu papel de espia do rei e como tal uma das principais intervenientes na conspiração contra o Vescovo.

O texto que compõe a restante parte deste segundo quadro foi dividido por Noronha, tanto na partitura em redução para piano como na de orquestra, em duas secções, iniciando-se a segunda com a entrada de Il Re. A primeira dessas secções foi intitulada dueto na primeira partitura referida, mas a segunda possui simultaneamente os títulos de aria e final (68). Este último título delimita de forma muito mais convincente a função deste número.

O dueto, que na realidade equivale a uma scena e duetto, compõe-se de uma curta introdução instrumental (compassos 1-14), seguindo-se um longo recitativo entre as duas personagens (compassos 15-65), sobre o conjunto de versos soltos que no capítulo anterior identificamos como scena (V. Quadro Xa). Um allegro moderato (compassos 66-120), inicialmente em Dó Maior mas com carácter modulante a partir do momento em que Vasco suspeita estar diante da mãe ("Sei tu?...", compasso 91), constitui um tempo d'attacco. Em termos musicais esta situação é caracterizada por uma linha melódica quase declamada que Noronha atribui a Vasco, enquanto a orquestra sustenta um desenho cromático que mantém toda a tensão necessária:

Uma pequena coda (compassos 121-125) fecha a secção, cantando as duas personagens a mesma melodia à distância de sexta e oitava, processo comum para expressar o acordo entre os protagonistas.

A parte central do dueto, um andante (Lá bemol maior, compasso de 3/4, compassos 132-198), possuía uma introdução instrumental de doze compassos que aparece cortada em ambas as partituras (69), antecipando a melodia que será depois exposta por Vasco, processo introdutório que é aliás comum a quase todos os pezzi da ópera. O seu texto corresponde às duas quartinas em settenario que afirmamos constituírem a terceira secção ("Ah madre mia qual giubilo"). Foi aliás através deste verso que as críticas da época mencionaram o dueto, facto que não deixa dúvidas quanto à sua função como parte central da peça, dado o hábito de ser o primeiro verso do adagio a baptizá-lo (70). Em termos de estrutura interna esta secção obedece a um esquema do tipo a1 a2 b, que Noronha vai utilizar com frequência noutros

duetos, e para concluí-la o compositor tinha escrito uma cadência cantada à distância de sexta por Guiomar e Vasco, que posteriormente riscou (compassos 183-192) (71). Esta cadência integrava perfeitamente o dueto nos padrões verdianos, pelo que pensamos que o seu corte, tal como acontece noutros casos, se tenha dado por questões de brevidade.

Uma parte instrumental seguida de um recitativo (compassos 199-226) constitui um pequeno tempo di mezzo, que antecede o allegro moderato em Sol bemol Maior que constitui a cabaletta (compassos 227-351).

Ao estabelecermos esta divisão fica sem validade a hipótese que havíamos colocado, relativamente à organização verbal, de a intervenção de Guiomar, Vasco e Il Re, constituindo um terceto, servir de cabaletta ao dueto anterior, à semelhança do que acontece em Ernani.

Como em quase todos os números, este novo pezzo é antecedido por uma introdução instrumental (compassos 1-18), apresentando um motivo com semicolcheias em stacatto, a indicar a chegada cuidadosa de alguém: Il Re. Este emblema musical aponta para a proximidade de uma nova congiura, desta vez aquela que Guiomar e D. Pietro organizam contra o Vescovo.

Antes do andantino (Sol Maior, compassos 59-172) que constitui propriamente a ária, assistimos a um diálogo entre Vasco, Guiomar e Il Re, concebido em forma de recitativo (compassos 19-58), pelo que a denominação correcta para este número seria scena ed aria, logo seguida do finale, dedução que pode ser feita através dos dois títulos que anteriormente referimos.

Obedecendo a um esquema a1 a2 b c semelhante ao da maioria das árias que analisamos, este número demonstra como o compositor deriva do tradicional modelo belliniano que Verdi aliás também seguiu (a1 a2 b a2 ou a1 a2 b a3, com ou sem coda) (72), para a criação de um esquema formal interno próprio. A nível emblemático esta peça apresenta também especial interesse, já que toda a ária está construída sobre um único modelo rítmico (J. ♪), a caracterizar a personagem de D. Pietro.



Estamos perante um cliché da música dramática, já que desde o século XVII (73) o ritmo jâmbico tem sido associado à ideia de poder, muito particularmente de poder real, pelo que a sua utilização numa ária escrita para um Rei é absolutamente banal. O que se torna curioso, neste contexto é o facto da sua aparição só se dar no final da scena, quando a personagem já se encontra identificada por parte dos espectadores, e não no início. Esta utilização deve-se, provavelmente, à estrutura da acção dramática, já que inicialmente D. Pietro não está na posse de todo o seu poder, é antes uma personagem que procura inteirar-se da situação sem ser conhecido, mais concretamente um conspirador. Só no início do andantino se revela de facto o seu verdadeiro perfil ("Io toglierò a quel despota...").

Depois de um recitativo curto, talvez um tempo di mezzo (compassos 173-193), ouve-se um allegro (la menor, compassos 194-213), baseado também no ritmo jâmbico, que funciona como cabaletta, ao qual se juntam posteriormente (compasso 214) as vozes de Guiomar e Vasco. Esta última secção, que a nível do texto tínhamos classificado como uma possível cabaletta, não é mais do que a stretta final do acto, pois não se previa no libreto qualquer intervenção do coro ou outra massa sonora de grande volume.

O finalizar de um primeiro acto com um terceto não constituía uma excepção no seio da produção italiana conhecida em Portugal, e o caso mais conhecido era, sem dúvida, o de uma ópera cujo modelo, como temos vindo a observar, inspirou por certo Noronha, Il trovatore, mas a indicação existente na partitura de orquestra (final) não deixa dúvidas quanto à função da intervenção final dos três personagens como stretta. O modelo mais próximo de uma ária seguida de uma stretta parece ser, uma vez mais, o de Ernani, pois a ária de Silva "Che mai vegg'io", no finale primo, está

colocada precisamente antes da stretta, possuindo também semelhanças rítmicas com a Ária de D. Pietro, pelo uso exaustivo do ritmo jâmbico na cabaletta, em allegro marziale.

Em termos globais podemos afirmar que este primeiro acto possui uma estrutura bastante equilibrada (prelúdio, introduzione, scena e romanza, ária [scena ed aria], dueto [scena e duetto], e final), quando comparada com a de Ernani ou Il trovatore (74), mas, em simultâneo, denota uma certa arbitrariedade na atribuição de títulos a cada um dos pezzi.

ACTO II

O primeiro quadro do segundo acto é formado por uma longa cena de cárcere que compreende a preghiera de Annina e o diálogo entre esta e o Arcedeacono. A introdução instrumental (compassos 1-18) recorda-nos imediatamente o andantino do prelúdio, seguindo-se um recitativo com insistência na repetição de uma dada nota (compassos 19-37), forma de escrita que pretende acentuar o carácter religioso. A preghiera propriamente dita é constituída por um andantino (ré menor, 3/4, compassos 38-83) no qual Noronha retoma a melodia que utilizou no prelúdio. Mas o tratamento melódico da última quartina pretende descrever a atitude da protagonista, que vai desfalecendo pouco a pouco, através da utilização de frases curtas intercaladas com pausas (75).

Annina

ma lamia vita es—tin-gui-si!... fug-ge la luce a mè...a mè!...

Segundo Reghelli também este processo funcionava como emblema musical, tendo sido utilizado com frequência por Verdi em casos como a cena final de

Il trovatore, com a morte de Leonora, ou a preghiera de Jacopo Foscari que referimos aquando da análise do libreto.



Os poucos compassos (1-9) que, através de meios instrumentais, anunciam a entrada em cena do Arcedeacono apresentam novamente um conjunto de semicolcheias em stacatto, caracterizando os seus passos cuidadosos para não assustar Annina que jaz desmaiada no chão. A primeira quartina do libreto é tratada por Noronha em forma de recitativo (compassos 10-25), processo pouco comum, enquanto as restantes formam uma nova secção (moderato, Mi bemol Maior, 4/4, compassos 26-34), correspondente ao diálogo entre o Arcedeacono e Annina que está em delírio, podendo constituir o princípio de um longo tempo d'attacco. A intervenção de Annina é também acompanhada pelo motivo melódico (🎵) que antecede a cena do rapto, funcionando este como um emblema que estabelece a ligação entre as duas cenas, sendo a actual consequência da anterior. Um breve recitativo (compassos 57-59) antecede o moderato, também em Mi bemol maior, que constitui a parte central deste dueto. A sua estrutura bipartida moderato/andantino (compassos) não parece muito convencional mas, em contrapartida, a conclusão apresenta uma secção final cantada pelas duas personagens à distância de terceira, bem como uma longa cadência melódica que não foi cortada posteriormente pelo compositor (compassos 126-131).

Escrita em forma de recitativo, sobre o diálogo entre os dois intervenientes e Pero Can, a secção que se segue constitui, sem dúvida, um tempo di mezzo (se atendermos a que uma das características desta secção é o aparecimento de um acontecimento que modifica o decurso da acção dramática ou de uma nova personagem) (compassos 132-180). O processo utilizado para indicar a aproximação de Pero é novamente o das colcheias em

stacatto, pois de acordo com as indicações do libreto "Pero Can si era già fermato ad ascoltare le ultime parole dell'Arcidiacono".

Como referimos anteriormente a secção seguinte, que deveria ser uma cabaletta, fica definida como uma preghiera através de uma das frases do Arcidiacono, ainda no tempo di mezzo: "Freghiamo ed i timori saram tratti". Estamos então perante um novo andantino (Sol bemol Maior, 4/4, compassos, 181-231) no qual Annina e o Arcidiacono cantam novamente à distância de terceira numa tentativa de acentuar o sentimento de solidariedade existente entre as duas personagens.

O segundo quadro não apresenta qualquer título, mas é constituído por uma cena com coro, tendo Vasco e Guiomar como principais protagonistas. O tema da primeira quartina de Vasco é antecipado na introdução instrumental (compassos 1-31) e o seu desenho permite-nos recordar a introduzione de Ernani, durante a qual os bandidos fazem a apologia dos prazeres do vinho como acontece na presente cena de L'arco di Sant'Anna.

The image displays a musical score for piano accompaniment, likely for the introduction of Vasco's first quartet. It consists of four systems of music. The first system shows the initial melodic theme in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system is marked 'ALLEGRO CON VIVACIO' and features a more rhythmic accompaniment. The third and fourth systems continue the accompaniment with various dynamics like 'pp' and 'cres.'.

A melodia que Vasco canta a solo, escrita na tonalidade de Sol Maior, é de carácter popularizante (compassos 34-100; o uso desta tonalidade reforça esse carácter, se tivermos em conta que a maioria dos números que

analisamos foram escritos em tonalidades bastante mais complexas), tendo sido identificada por Andrade Ferreira como uma jota aragonesa.

Vasco

vi-no, vi-no, su Guio-mar ven-ga vi-no e delmi-glior;

A ser verdadeira a origem popular desta melodia, estaríamos perante o único exemplo da ópera que poderia confirmar a ideia transmitida pelos vários biógrafos de Noronha de que a principal característica do seu estilo seria o melodismo de inspiração popular.

Depois da intervenção de Vasco, o coro canta outra quartina (compassos 100-116). A segunda secção é essencialmente composta pela intervenção de Guiomar (compassos 117-157), com o coro a sublinhar certas passagens da cena ("Salute ai valenti/ Dei vili terror/ Vuotiamo le tazze/ del grato licor."). Estamos perante uma cena de brindisi, com a exploração melódica da palavra "salute"). Uma nova secção tem início com a repetição da melodia exposta por Vasco no começo deste número (Vasco e o Coro, compassos 158-250).

Um novo recitativo entre Guiomar e Vasco durante o qual estes proclamam vingança (compassos 1-57), antecede uma stretta com a participação dos dois solistas e do coro, à qual se segue uma nova entrada de Il Re e consequentemente outra ária. O reaparecimento do tema do ódio, no momento em que os populares reclamam vingança para a Pátria, permite-nos estabelecer uma ligação com os sentimentos expressos pela Bruxa de Gaia na sua primeira intervenção. Um aspecto interessante reside na aplicação deste tema ao novo texto: "Già la patria vi richiama...", que nos indica estarmos perante uma vingança que sendo inicialmente pessoal, se tornou colectiva.

O último quadro deste acto passa-se no Paço do Vescovo e consiste numa nova cena de brindisi, desta feita entre D. Alfonso e os seus sequazes. Após brindar à sua nova conquista, o prelado mostra-se inquieto com a ausência de Vasco e o comportamento deste nos últimos tempos. Noronha trata este pezzo como um longo recitativo (compassos 1-60), seguido de parlante entre D. Alfonso e os que o rodeiam (Fra Giovanni d'Arrifana e Pero Can aos quais se junta mais tarde Vasco, compassos 61-99). A discussão entre Vasco e o Vescovo transforma-se num tipo de concertante (compassos 100-165), interrompido pelos rumores do povo que, fora do Paço, clama vingança. Na secção seguinte é interessante o tipo de escrita coral que o compositor aplica ao coro de prelados chamando para as ladainhas, conferindo uma imagem de religiosidade facilmente identificável pelo público.

ACTO III

O terceiro acto é composto por dois duetos (Annina/Vescovo e Annina/Vasco), facto que lhe confere uma organização formal bastante fora do comum. No primeiro, o ambiente fica imediatamente identificado quer pelas indicações do libreto ("Carcere interno nel Palazzo del Vescovo. Entra il Vescovo seguito da Pero Can, Annina sta pregando appresso alla croce.") quer pelo reaparecimento do tema da preghiera de Annina (II, I, 1) melodia que constitui a introdução instrumental (compassos 1-17).

Após um breve recitativo, Pero Can apresenta ao seu senhor a jovem, apresentação essa que em termos harmónicos está colocada sobre uma sétima diminuta, acorde que no vocabulário romântico se identificava com todas as situações trágicas e sinistras.

Annina

Oh ciel

Pero


Ec-co-la

Á um recitativo entre as duas personagens principais (compassos 28-44) segue-se um tipo de arioso (compassos 45-72) escrito sobre versos líricos, que poderia formar um tempo d'attacco. A parte central do pezzo é constituída por um andantino (Lá Maior, 3/4, compassos 72-140).

Dividido em três secções distintas, a primeira destinada ao Vescovo, a segunda a Annina e a terceira a ambos (a b a'), cada uma destas partes possui características próprias que convém analisar. Assim, a secção a obedece ao esquema melódico que Noronha utiliza para a estrutura interna da maior parte das suas árias e duetos: a1 a2 b c. Curioso é ainda o jogo de tonalidades entre as partes a e b, pois no momento em que Annina inicia a sua melodia a tonalidade transita de Lá Maior para a sua homónima menor, processo que parece querer caracterizar a oposição de estado de espírito em que se encontram as duas personagens.

É também interessante a escrita da melodia de Annina sobre a palavra "Pietà", sempre entrecortada por pausas, retomando o mesmo emblema musical do final da preghiera do segundo acto mas neste caso como sintoma de aflição.

Um recitativo atribuído ao Vescovo indica o começo de uma nova secção em allegro moderato, com passagem para a tonalidade de dó menor (compassos 141-150), o qual prossegue com um arioso de carácter modulante (compassos 151-166) cantado pelo Vescovo e, posteriormente Annina. Este é subitamente interrompido pelos sons do orgão que anunciam a chegada do Arcediago (compassos 167-178). O aparecimento do orgão reforça a cor mística e o carácter sobrenatural que revestem toda a cena, demonstrando mais uma vez como Noronha utiliza os clichés operáticos. Este mesmo artifício é utilizado nomeadamente por Verdi em Il trovatore, no final do dueto entre Manrico e Leonora (III,6), após as palavras "E solo in ciel pressenti/la morte a me perrà".

A intervenção do Arcidiácono marca o retorno à tonalidade de lá menor, a mesma que havia sido atribuída a Annina na parte central do dueto, o que estabelece de novo a ideia de identificação entre estas duas personagens. A um arioso (compassos 179-192) segue-se um allegro moderato (si menor, 2/4), formado por uma secção cantada a solo pelo Arcidiácono (compassos 192-225) sobre quatro quartinas em settenario/senario, juntando-se depois o Vescovo com uma quartina em settenario (compassos 225-255). Tanto a indicação de andamento como o ritmo utilizado no acompanhamento instrumental () apontam para a caracterização desta secção como uma cabaletta mas, por outro lado, além de não participarem os dois protagonistas do dueto, não encontramos a habitual forma estrófica que Noske definiu como uma característica fundamental desta secção (76). Após um breve parlante e revitativo (compassos 257-269), Annina entoa a já referida preghiera, que constitui o final do pezzo (compassos 270-295).

O dueto entre Annina e Vasco é um tradicional dueto de amor. A introdução instrumental que o antecede inicia-se com a exposição do tema do ódio (compassos 1-10) o qual, no momento da reunião dos dois apaixonados, anuncia a vingança que começa a ser cumprida. A cena tem início com o aparecimento de Guiomar, que conduz Vasco ao cárcere em que se encontra a sua amada (recitativo, compassos 11-23), e desenvolve-se num arioso animato que culmina com o reencontro dos dois apaixonados (compassos 24-45). A secção seguinte apresenta-se como um tempo d'attacco, escrito sobre duas quartinas de versos líricos em ottonario (compassos 45-64), logo seguida por um andante que constitui a parte central do dueto (Ré bemol Maior, 3/4, compassos 65-119).

A melodia cantada por Vasco e Annina apresenta então outro paradigma do vocabulário melódico da época, na expressão de Budden, a sexta ascendente do amor romântico (77), que caracteriza também o início da ária de Elvira no primeiro acto de Ernani.

Andantino

Vasco

O buon Vas-co tu sei cer-to la mia stel-la . . . prot-te tri-ce!

Er-na . . . ni!.. Er-na . . . ai, iavo . . . lami

ANDANTINO

Em termos formais, podemos considerar três subdivisões (a1, a2, a3) obedecendo as primeiras duas à já referida estrutura interna e a terceira, onde cantam em simultâneo as duas personagens, construída com base no material melódico de a2.

Um tipo de arioso escrito sobre uma quartina de versos líricos em ottonario, durante o qual intervêm Vasco e Annina, constitui um pequeno tempo di mezzo (allegro, 4/4, compassos 120-134), logo seguido da cabaletta (Ré bemol Maior, 4/4, compassos 135-238). A estrutura desta secção é aliás interessante já que a exposição inicial do tema, cantada à distância de oitava pelos dois apaixonados, é repetida depois de um pequeno recitativo durante o qual Vasco apresenta Annina à mãe ("Non turbarti, é la madre infelice") e esta admite estar próxima a hora da vingança ("É ancor presto! la giusta vendetta"). Essa repetição, que é uma das características principais deste tipo de secções, é no entanto cantada por Annina, Guiomar e Vasco, constituindo assim, simultaneamente, a segunda parte da cabaletta e a stretta final do terceiro acto.

ACTO IV

Por questões cénicas (a mudança de cenário do Largo da Sé para o interior desta) o quarto acto volta a ser dividido em dois quadros, tal como o havia sido o primeiro. Assim o quadro inicial é constituído por um único número musical equivalente no libreto à grande manifestação do povo contra o Vescovo e o momento em que Rui Vaz empossa formalmente Vasco como chefe da rebelião ("Questa spada il popol v'offre; / Ed appieno in voi confida."). Estamos assim perante uma grande cena com coro, que contém em

si a cerimónia da posse de Vasco, características que nos permitem classifica-la como uma cena ritual (78).

Segundo Beghelli, as componentes básicas da cena ritual são: a sacralidade, compreendendo este conceito, além de todo o tipo de práticas religiosas e ultraterrenas, os mais altos valores morais como os que se relacionam com a Pátria e os sacros poderes de quem reina; o cerimonial que reveste todo e qualquer rito, enquanto sequência de acções e fórmulas precisas e, ainda, a existência de uma pessoa singular que se opõe a um grupo.

Como praxis complexas, as cenas rituais implicam a recorrência a um número considerável de emblemas musicais, de que são exemplos: a entoação recitativa e o canto responsorial, linguagens atribuídas respectivamente à personagem singular e à massa passiva; a triplicidade, enquanto exploração simbólica do número três e a recorrência a tríades maiores, significando o largo crédito concedido às palavras proferidas (79).

No primeiro quadro deste último acto encontramos muitas das formas de actuação e emblemas musicais referidos, sendo de referir a sua subdivisão em três secções distintas, demonstrando desde já a simbologia do número três: o "Coro di caldeirai", com uma introdução instrumental (allegro vivo, sol menor, compassos 1-37) cujo tema havia já sido apresentado na segunda secção do prelúdio inicial, e um tema em Sol Maior que se repete num tipo de forma estrófica (compassos 38-157). A ligação entre esta intervenção do coro e a seguinte é feita através de uma passagem instrumental, sendo a tonalidade inicial (Sol Maior) substituída pela sua relativa menor (Mi menor), enquanto a melodia exposta apresenta fortes semelhanças com um dos fragmentos melódicos do "Coro di zingari" no segundo acto de Il trovatore, cuja tonalidade é precisamente a mesma.



Também as appoggiaturas, que Verdi utilizou no "Coro di zingari" da referida ópera, parece querer criar uma certa cor local numa cena que representa como o apogeu da força popular.

O anúncio da chegada de Vasco é um exemplo típico da entoação recitativa, utilizando sempre a mesma nota, uma das formas de comunicação mais solenes utilizadas na ópera da época, que Reghelli atribuí a um personagem singular, neste caso um dos muitos populares, opondo-se à grande massa populacional.

Del po-po-lo al-la fron-te Vasco ar-ri-va

O coro intervém novamente com um allegro vivo em Sol menor, apresentando um novo tema escrito sobre versos líricos. A cena da posse que se segue possui muitas das características de uma cena ritual, retomando os valores pátrios que já haviam sido evocados com o aparecimento de Il Re, no segundo acto (II, II, 4). Rui Vaz confia então a espada a Vasco ("Questa spada il popol v'of-fre; ed appieno in voi confida."), declamando sobre uma linha melódica apoiada sempre numa única nota, enquanto a orquestra sustenta essa mesma nota em valores longos, processo que confere uma maior solenidade ao momento.

Rui Vaz
Questa spada il po-pol v'of-fre

Por seu lado Vasco jura sobre a cruz ("Su questa croce il giuro; finché la patria è schiava; non lascerò la spada."), assegurando assim a

ligação com o sobrenatural, com uma linha melódica semelhante à que Noronha escreveu para Rui Vaz:

Vasco

Su ques — ta croce il giu-ro

Garci Vaz entrega-lhe depois o estandarte da Virgem, mediante o mesmo processo melódico, e Vasco seguido do coro entoando então outra melodia, de carácter marcial, que constitui um tipo de ritornello da terceira e última parte da cena.

All' Vivo

Vi — va Vascoil nostro dú — ce, nos — tra

speme e sol con — for — ta

A introdução instrumental do segundo quadro (compassos 1-27) apresenta de novo o tema da congiura, criando uma unidade perfeita entre os dois extremos da ópera, e indica estarmos perante o desfecho de uma conspiração, desta vez aquela que pretendia pôr fim aos abusos do Vescovo. Embora não estejam presentes, no decorrer da cena os emblemas musicais que caracterizam essas formas de actuação, basta o retorno à mesma melodia com que se inicia a introduzione, e portanto a primeira congiura da ópera, para nos indicar o tipo de acção a que vamos assistir.

Em termos de organização formal, este quadro apresenta-se um pouco fora do comum, porquanto não é dividido em vários pezzi, constituindo uma sequência de intervenções que finaliza numa stretta.

Após um recitativo do Arcidiacono com intervenção do coro (compassos 28-51) esta personagem entoia um tipo de romanza (andantino, 6/8, compassos 52-95, tal como na romanza de Vasco, I, I, 2) mas, neste caso, sem uma distinção muito nítida entre as duas tonalidades (dó menor/Dó Maior). A intervenção do coro durante o recitativo apresenta uma construção melódica monótona (sobre uma só nota), quando se refere à prece do Arcidiacono, revelando um tipo de preghiera (com base na entoação recitativa) de que Noronha não havia feito uso até ao momento.

A romanza do Arcidiacono segue-se imediatamente um arioso que corresponde em termos de acção dramática à ordem do Vescovo para desencadear finalmente a luta (compassos 96-106), outro exemplo de comunicação solene, escrito de forma muito semelhante aos que analisamos anteriormente.

A descrição musical da curta luta travada (compassos 107-117) constituía inicialmente uma secção instrumental que se encontra cortada, na sua quase totalidade, na partitura em redução para piano.

Toda a parte do aparecimento de D. Pietro e da destituição do Vescovo foi concebida como um longo recitativo com pequenas intervenções do coro (compassos 118-178), até ao momento em que Il Re proclama justiça e punição para os crimes do Vescovo. Nesse momento o libreto apresenta duas quartinas de versos líricos em decassílabo, que Noronha musicou como uma pequena ária (andante, si menor, 3/4, compassos 179-199). Depois do arioso entre Vasco e Il Re, pedindo o primeiro o perdão para o seu protector, aparece o tema do ódio de Guiomar, como uma antecipação do que vai acontecer em seguida.

O descobrir de todo o mistério que envolvia a paternidade de Vasco e os crimes cometidos pelo Vescovo no passado, são revelados num longo recitativo (compassos 220-266) que desemboca na stretta final. Esta é

composta por duas partes, intervindo na primeira todos os principais protagonistas (Annina, Guiomar, Vasco, Arcidiacono, Vescovo, Il Re), sem acompanhamento instrumental. A segunda é um tipo de concertante em que os dois protagonistas principais (Annina e Vasco) têm a seu cargo as melodias principais, aparecendo alguns fragmentos do tema do ódio. Os últimos compassos da ópera são preenchidos com a partida do Vescovo, concebida por Noronha em forma de recitativo sobre um tremolo orquestral. A nível melódico a simulação do desmaio faz-se, através de frases entrecortadas por pausas.

Estamos, mais uma vez, perante a aplicação de modelos do melodrama italiano, processo que tivemos oportunidade de verificar ao longo da análise da ópera e que demonstra bem até que ponto Noronha, apesar da utilização de certos esquemas formais pouco ortodoxos, procura seguir de perto as concepções dos grandes vultos da ópera italiana da época.

Conclusão

Podemos considerar que o sistema produtivo e o repertório dos teatros líricos portugueses de meados do século XIX, só pode ser analisado com base em duas vertentes: por um lado, atendendo o nosso estatuto de consumidores de um produto exportado pela Itália para quase todo o mundo, como o definiu Cavour (1) teremos de considerar a história do teatro lírico em Portugal como uma parcela de outra história mais vasta, a da ópera italiana (2).

A situação portuguesa não é, portanto, um caso particular mas um reflexo directo do que se passava em Itália. Só nesse contexto poderemos conhecer o verdadeiro significado do sistema produtivo em geral, desde a origem dos empresários ou a estrutura das temporadas até às formas de contratação dos cantores e à formação dos efectivos instrumentais dos teatros.

O repertório dos teatros líricos portugueses aparece como uma consequência desta situação. Sendo os cantores o principal meio de divulgação deste, e atendendo a que os que estiveram em Portugal faziam carreira no circuito da ópera italiana, o repertório que apresentavam os nossos teatros era, automaticamente, muito semelhante ao que se representava noutros que estavam dominados pelos padrões italianos. Não podemos, portanto, analisar o repertório do TSC e TSJ enquanto um puzzle de óperas de proveniências várias, escolhidas por uma personalidade que dirigia a nível artístico os designios teatrais portugueses, mas como o corpus operático que circulava na maior parte dos teatros que se dedicavam ao repertório italiano.

A segunda vertente diz respeito à situação interna do país que, evidentemente, também criou condicionalismos próprios. Um exemplo interessante é, sem dúvida, a hierarquia que se define para os teatros líricos de Lisboa e Porto. Essa hierarquia existia também em Itália mas no caso português reflecte muito directamente as rivalidades entre as duas maiores cidades do país e, principalmente, a atitude do Estado face a elas, atitude que se materializa na concessão do subsídio o qual, como vimos, era um factor determinante na montagem de toda a temporada. O teatro lírico funciona assim como um reflexo directo da cidade em que se encontra localizado, tese que já era conhecida nos finais do século passado (3).

Outro aspecto é a total ausência de uma tradição musico-teatral de cariz nacional, existente noutros países da Europa, onde coexistiu lado a lado com o teatro italiano. A inexistência dessa tradição provoca, forçosamente, a quase ausência de formação tanto a nível dos compositores como dos profissionais do teatro lírico em geral, de que são exemplo os libretistas. Através do estudo da carreira e da obra de Sá Noronha verificamos que essa aprendizagem se fazia de forma empírica, baseando-se no contacto com os modelos estrangeiros importados, predominantemente italianos.

Por outro lado, a não integração dos compositores portugueses num circuito comercial implicava a ausência de um mercado de trabalho, o que equivale à inexistência de encomendas e à busca prolongada de um teatro que pudesse pôr em cena a ópera. Mas a estreia de uma ópera de qualquer compositor nacional não dependia unicamente da vontade do empresário. Como já anteriormente referimos, os cantores condicionavam em grande parte a representação dessas produções, pois na maior parte dos casos não estavam dispostos a aprender papeis que não teriam oportunidade de cantar nos outros teatros em que faziam carreira, facto que pode ser comprovado através dos acontecimentos ocorridos aquando da estreia lisboeta de L'arco di Sant'Anna.

A escolha, por parte de Noronha, de obras do fundador do romantismo literário português para argumentos das suas óperas da década de sessenta baseia-se, fundamentalmente, na experiência a que havia assistido no Brasil, durante os anos cinquenta, ou seja a tentativa de criação de uma ópera nacional, personalizada pela Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. A sua iniciativa é, no entanto, pioneira relativamente ao leque de tentativas de criação de óperas sobre temáticas portuguesas inspiradas em obras dos grandes vultos da nossa literatura romântica (Garrett, Herculano e, mais tarde, Camilo). Não será por acaso que a composição do Eurico de Miguel Ângelo Pereira é anunciada à imprensa em 1865 (4), precisamente no ano em que Noronha finaliza a segunda das suas óperas garretteanas, sendo seguida, já no final do século, pelas experiências de Alfredo Keil e Freitas Gazul. Contudo, essas tentativas permaneceram esforços isolados de intervir num campo rodeado de prestígio, já que a ambição máxima de um compositor português da época consistia na estreia de uma ópera.

Não obstante ter sido a Beatrice di Portogallo a primeira incursão de Noronha no campo da ópera sobre temáticas literárias portuguesas, é L'arco di Sant'Anna, escrita durante o maior período de tempo que residiu em Portugal, a ópera que reflecte directamente o ambiente dos teatros líricos nacionais. Tal como acontece com o meio teatral português de meados de oitocentos, o seu estudo coincide com o da recepção dos modelos italianos, neste caso os do melodrama em geral e, muito particularmente, dos modelos verdianos.

NOTAS

Préambulo

- 1) Cf. Mário Moreau, Cantores de ópera portugueses, 2 vols, Lisboa, Livraria Bertrand, 1981-1984.
- 2) Cf. Mário Vieira de Carvalho, "Pensar é morrer" ou a ópera de Lisboa (Teatro de S. Carlos) na mutação de sistemas sociais comunicativos de fins do século XVIII aos nossos dias, Diss. de Doutoramento apresentada na Universidade Humboldt, Berlim Oriental, 1985, (Dactilografado).
- 3) F.F. Benevides, O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até á actualidade, Lisboa, Typ. Castro Irmão, 1883.
- 4) H. Campos Ferreira de Lima, "Garrett na musica: notas bio-bibliograficas sobre os compositores musicas que se inspiraram na obra garretteana", JC, 28 de Junho, 5, 6, 8, e 9 de Julho de 1925; "Operas garretteanas", série de artigos publicados em CO, V. Bibliografia.
- 5) "O Frei Luiz de Sousa em musica", Educação Nacional, nº 123, 4.2.99, pp. 146-147.
Alfredo Pinto (Sacavém), "A obra de Camilo esquecida pelos compositores", JC, 15.3.1921 e Camilo na musica (Reconstrução de uma página de história musical portuguesa), Lisboa, Livraria Ferin, 1926.

PARTE I

I. O sistema produtivo e os teatros líricos portugueses...

- 1) Regulamento e mais legislação sobre a administração dos theatros, Lisboa, Imprensa Nacional, 1860, pp. 3-4, inicialmente publicado em DL, 9.10.60.
- 2) Cf. G. Matos Sequeira, História do teatro nacional D. Maria II, I, Lisboa, 1955 pp.28-30.
- 3) Já Cavour definia o mundo da ópera italiana do sec. XIX como "una vera e grande industria, che ha ramificazione in tutto il mondo", John Rosselli, "Il sistema produtivo 1780/1880" in Storia dell'opera italiana, IV, Turim, EDT/Musica, 1987, p.79. Este estudo reproduz em parte a obra The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pelo que, quando se afigurar oportuno, citaremos esta segunda obra.
- 4) Segundo Lippmann, os melodramas italianos do século XIX são essencialmente óperas sérias, Cf. F. Lippmann, Mã Rosaria Adamo, Vincenzo Bellini, Turim, RAI, 1981, p.317; por outro lado Noske afirma que desde o início desse século que todas as óperas em Itália eram denominadas melodrame, significando este termo que o drama em questão era realizado através da música, Cf. F. Noske, The signified and the signifier, The Hague, Martinus Nijhoff, 1977, p. 133.
- 5) Cf. Rosselli, STOPIT, IV, p. 81.
- 6) Cf. Sousa Bastos, Diccionario do theatro portuguez, Lisboa, Imprensa Libanio da Silva, 1908, p. 343.
- 7) Regulamento e mais legislação, p. 12.
- 8) CT, nº 12, 2.8.64.
- 9) Cf. NAC, nº 5, 7.1.61, nº 242, 29.10.62, nº 248, 10.11.63.
- 10) Cf. NAC, nº 156, 13.7.61.
- 11) Cf. NAC, nº 32, 10.2.60.
- 12) JC, nº 1797, 25.9.59.
- 13) Cf. DIS. nº 1841, 17.11.59.
- 14) Cf. JC, nº 1810, 11.10.59.
- 15) Cf. JC, nº 1827, 30.10.59, nº1817, 19.10.59.
- 16) Cf. JC, nº 1817, 19.10.59.
- 17) Como o benefício do actor Sargedas em 30.7.63, Cf. F.F. Benevides, op. cit., p. 298.
- 18) CT, nº 12, 2.8.64.
- 19) "Os theatros de Portugal", CT, nº 22, 20.1.1969.
- 20) Cf. Benevides, op. cit., p. 28.
- 21) Cf. JN, nº 97, 24.10.66.
- 22) Júlio Cesar Machado, Scenas da minha terra, Lisboa, Typographia Universal, 1862, p. 149, inicialmente publicado em NAC, nº 101, 4.5.61.
- 23) José Augusto Vieira, O Minho pitoresco, II, Lisboa, Typ. Moderna, 1886-87, p. 709.
- 24) Alberto Pimentel, O Porto na berlinda, Porto, s.ed., 1894, pp. 138-9.

- 25) Benevides, op.cit., p. 249.
- 26) Segundo Rosselli, os teatros que dependiam directamente do governo, já desde o sec. XVIII, estavam localizados em cidades que não tinham sido governadas por instituições comunais na Idade Média ou na Renascença: Piemonte, Nápoles e ainda os territórios herdados da casa d'Austria, Cf. Rosselli, STOPT, IV, p.81-82.
- 27) Cf. NAC, nº 66, 30.3.63; CT, nº1, 2.3.64; NAC nº45, 27.2.66. No início da década era essa sociedade que publicava os concursos para adjudicação do teatro, Cf. NAC, nº9, 13.01.59, realizando também outras actividades. Em 1859 preparava também uma reunião em que deveria ser apreciado o parecer da comissão encarregada de verificar a legalidade dos averbamentos posteriores a 1851, e ainda seria discutido o novo projecto de estatutos, Cf. NAC, nº 14, 19.01.59. Em 1866 essa sociedade distribuía, pela primeira vez em sessenta e oito anos, lucros de 4\$000 rs por acção, Cf. NAC, nº 53, 8.3.66.
- 28) Cf. NAC, nº 272, 2.12.64 e nº 274, 4.12.64.
- 29) Cf. DL, 24.5.60.
- 30) Cf. DL, 14.3.60; CT, nº 6, 4.5.69 a data de publicação oficial deste último concurso é de 12.4.69.
- 31) Cf. DL, 24.5.60; NAC, nº 65, 22.3.64; DL, 16.7.64; ;NAC, nº 62, 18.3.66.
- 32) Em 1864, por ausência de concorrentes, foi aberto novo concurso no mês de Agosto Cf. CT, nº12, 2.8.64 e posteriormente em Dezembro determinando este último um novo período de funcionamento da temporada entre os meses de Janeiro e Abril, Cf. DL, 27.12.64; NAC, nº293, 29.12.64; Cf. CT, nº 8, 26.7.67.
- 33) Começamos por esta temporada uma vez que em 1859/60 o TSC estava ainda sob a administração do Governo) Cf. Benevides, op.cit. p. 292. Na temporada de 1860/61 o TSC foi dirigido por Vicente Corradini.
- 34) Cf. RTSC, 1895; CT, nº 4, 17.4.63.
- 35) Cf. CT, nº 14, 3.9.64, nº 10, 6.7.68.
- 36) Cf. Jaime Albuquerque, "Antigualhas", PROV, nº 21, 27.1.1902, nº 24, 30.1.1902.
- 37) *ibid.*, nº 20, 25.1.1902.
- 38) *ibid.*, nº 29, 5.2.1902, nº 30, 6.2.1902, nº 31, 7.2.1902.
- 39) *ibid.*, nº 28, 4.2.1902.
- 40) *ibid.*, nº 35, 13.2.1902.
- 41) *ibid.*, nº 36, 14.2.1902.
- 42) Cf. DL, 14.3.60; CT, nº 1, 1.9.63.
- 43) Cf. DL, 24.5.60 e 16.7.64.
- 44) Cf. CT, nº 8, 1.8.65 ou DL, 11.5.65. Neste teatro quase todos os anos se abriam novos concursos, como se pode concluir através dos dados apresentados anteriormente.
- 45) Cf. condições 38, 39 e 40 do Programa de Adjudicação do TSC, 1864/67 e condições 38, 48 e 58 do Programa de Adjudicação do TSC para o mesmo período. CT, nº 1, 1.9.63, CT, nº 12, 2.8.64.
- 46) Cf. condição 58 TSC e 198 TSC. Os beneficiários eram rēcitas cuja receita revertia a favor de uma entidade ou de um indivíduo: actor, compositor, músico da orquestra, funcionario do teatro, etc.
- 47) CT, nº 1, 1.9.63.
- 48) Sousa Bastos define os espectáculos de grande gala como sendo aqueles a que a família assistia, tocando-se o hino nacional. Cf. Sousa Bastos, op. cit., p. 55.
- 49) Cf. CT, nº 12, 2.8.64. Note-se que a antecipaçāo do começo da temporada do TSC para 29 de Outubro se deve ao aniversário do rei D. Fernando, que normalmente era comemorado com recita de gala.
- 50) Cf. CT, nº 8, 1.8.65.
- 51) Cf. Programas dos concursos para adjudicaçāo.
- 52) 1859/60, Cf. Benevides, op. cit, p. 278. RTSC, 11, 1895.
1860/61, Cf. RTSC, 111, 1895.
1861/62, Cf. Benevides, op. cit., p. 295.
1862/63, Cf. *ibid.*, p. 296, CT, nº 4, 17.4.63.
1863/64, Cf. *ibid.*, p. 300-301, CT, nº 4, 2.4.64.
1864/65, Cf. *ibid.*, pp. 312-314.
1865/66, Cf. *ibid.*, p. 316, CT, nº 4, 5.4.66.
1866/67, Cf. *ibid.*, pp. 318-319.
1867/68, Cf. *ibid.*, p. 321, CT, nº 4, 7.4.68.
1868/69, Cf. *ibid.*, p. 326, CT, nº 4, 28.7.69.
1869/70, Cf. *ibid.*, p. 329, CT, nº 12, 27.10.69.
- 53) 1859/60, Cf. NAC, nº 225, 6.10.69.
1860/61, Cf. JNR, nº 219, 3.11.60, NAC, nº 84, 15.4.61.
1861/62, Cf. NAC, nº 139, 19.10.61, NAC, nº 120, 30.5.62.
1862/63, Cf. NAC, nº 245, 3.11.62, NAC, nº 116, 22.5.63.
1863/64, Cf. Albuquerque, PROV, nº 28, 4.2.1902.
1865/66, Cf. NAC, nº 40, 18.2.65, NAC, nº 124, 4.8.65.
1866/67, Cf. NAC, nº 93, 21.4.66.

- 1866/67, Cf. NAC, nº 241, 21.10.66, a última récita de assinatura foi a 27.2.67, Cf. JNT, nº50, 27.2.67, tendo-se seguido a falência da companhia e vários benefícios que se prolongaram até 12.4.67, Cf. JNT, nº85, 12.4.67.
- 1868/69, Cf. NAC, nº 271, 12.12.68, NAC, nº 67, 28.3.69.
- 1869/70, Cf. NAC, nº 249, 6.11.69, NAC, nº 85, 17.4.70.
- 54) 1859/60, 80 rec.ass, Cf. RTSC, II, 1895, p.61; 1860/61, 90 recit. ass., ibid., III, p.16; 1861/62, 90 recit.ass., ibid., III, p.31; 1862/63, 90 recit.ass., Cf. CT, nº 4, 17.4.62; 1866/67, 90 recit.ass., Cf. CT, nº 5, 18.4.67; 1868/69, 90 recit. ass., Cf. CT, nº 5, 11.4.69.
- 55) CT, nº 12, 2.8.64.
- 56) BT, nº 118, 25.5.63.
- 57) Cf. JNT, nº 53, 2.3.67.
- 58) Cf. CT, nº 12, 2.8.64.
- 59) Ao nível da literatura a discrepância existente entre os dois teatros, é também considerável se pensarmos na enorme quantidade de referências ao TSC existentes na literatura do século passado: de Garrett a Eça de Queirós. Várias descrições do TSC na segunda metade do século XIX encontram-se em Isabel Pires de Lima (selecção), Trajectos. O Porto na memória naturalista. Antologia, Lisboa, Guimarães Editores, 1989.
- 60) Cf. Programas dos concursos para adjudicação.
- 61) Cf. Rosselli, The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi, Cambridge, 1984, p.40. A introdução dos subsídios em Portugal data da criação da Inspeção Geral dos Teatros, depois de 1834, Cf. M. Vieira de Carvalho, op. cit., p. 115.
- 62) Cf. Rosselli, op. cit., pp. 76-77.
- 63) Cf. JC, nºs 1900, 27.1.60 e 1927, 1.3.60.
- 64) O subsídio ao teatro de S. Carlos: a empresa e os factos, s.l., s.d., pp. 4-6.
- 65) Cf. CT, nº 6, 2.5.65.
- 66) Levando a maioria dos grandes compositores italianos a estabelecerem-se ou passarem grandes temporadas em Paris, como aconteceu com Rossini, Bellini, Donizetti ou Verdi, Cf. Budden, Le opere di Verdi, I, Turim, EDT/Musica, 1985, p.6.
- 67) Cf. Rosselli, STOPIT, IV, p. 96.
- 68) Note-se que entre os anos de 1830-60, os subsídios dos teatros italianos mais bem apoiados (La Scala, La Fenice e S. Carlo) nunca ultrapassaram um terço dos subsídios dos teatros parisienses, Cf. Rosselli, STOPIT, IV, p.96.
- 69) Cf. Rosselli, STOPIT, IV, p. 79
- 70) Cf. Xavier de Cunha, Barrett e as cantoras de San'Carlos, Lisboa, Tip. Universal, 1909; M.V. Carvalho, op. cit., pp.99-100.
- 71) Defendia-se um ausento para 30 000\$000 (trinta contos de reis), Cf. JC, nº1900, 27.1.60.
- 72) Cf. NAC, nº 65, 22.3.64.
- 73) Cf. CT, nº 1, 1.9.63.
- 74) Cf. CT, nº 6, 14.5.69.
- 75) CT, nº12, 2.8.64.
- 76) Cf. Benevides, op. cit., p.298, no entanto a Empresa Cossoul fez algumas alterações nos preços das plateias, em 1867/68, Cf. CT, nº 9, 6.9.67.
- 77) D6, 11.10.1859. Os camarotes de 28, provavelmente por se localizarem na mesma ordem do camarote real, eram sempre mais caros do que os de primeira (no TSC denominados frisas), fenómeno que também se registava em Itália, Cf. Rosselli, STOPIT, IV, pp. 83-84.
- 78) NAC, nº 216, 26.9.59.
- 79) NAC, nºs 216, 26.9.59; 209, 14.9.61; 201, 6.9.65; 214, 20.9.66; 241, 21.10.68.

II. A formação das companhias e o repertório

- 1) Para o sec. XVIII e início do sec. XIX Cf. Scherpereel, A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834, Lisboa, FCG, 1925.
- 2) Provavelmente propriedade de italianos radicados nessa cidade ou delegação de outra agência italiana como aconteceu no passado com o empresário Lanari, Cf. Rosselli, STOPIT, IV, p. 120; a CT refere que a empresa Cossoul tinha também escripturado através dessa agência vários artistas, Cf. CT, nº10, 26.9.67.
- 3) Cf. CT nº 19, 21.12.67.
- 4) Cf. CT nº 6, 16.5.62.
- 5) Cf. Sergio Durante, STOPIT, IV, pp. 397-98.
- 6) Cf. CT, nº 1, 1.9.1863 e nº6, 4.5.1869.
- 7) Rosselli, STOPIT, IV, p. 94.

- 8) BT, nº 287, 12.12.62.
- 9) Giuseppe Verdi, Genova, 5.2.76, A. Luzio, "Il pensiero artistico e politico de G. Verdi", in La Lettura, I, 4, Aprile 1901, p. 297
- 10) Segundo Rosselli foi aliás o grande sucesso da ópera italiana desde as cidades comerciais da Grécia e da Turquia até à América, que impôs aos melhores teatros italianos um nível de custos internacional, Rosselli, STOPT, IV, p. 93.
- 11) Cf. M. Ivo Cruz, "Memória de S. Carlos -2: O último rugido", S. Carlos, 4, Março/Junho 1987, pp.45-47.
- 12) Cf. Elisabeth Forbes, "Mongini, Pietro", The new Grove dictionary of music and musicians, XII, London, Macmillan Publishers, 1980, p. 482.
- 13) Entre as que cantaram em Portugal contam-se Caroline Barbot, Noeme de Roissi, Jullienne Dejan, Rosine Laborde, Maria Lafon, Euforsina Poinot, Rosine Stolz ou Denéric-Lablanche, CT, nº 11, 1.8.62.
- 14) Um dos factores que levaram Verdi, a braços com largas despesas provocadas pelas obras em Sant'Agata, a não recusar o convite para escrever uma ópera: La forza del destino, Cf. Budden, op. cit., II, p.456.
- 15) Cf. Paulo Ferreira de Castro, "Saudades do Cairo", Aída, programa do TNSC, 1989.
- 16) Cf. Benevides, op. cit., p. 204, Cf. Elisabeth Forbes, "Tamberlik, Enrico", The new Grove, XVIII, pp. 550-1.
- 17) Cf. Benevides, op. cit. pp.262,265,269.
- 18) Cf. CT, nº 7, 1.12.61 e nº 2 16.3.62, nº 5, 1.11.62, nº 6, 16.5.62, CT, nº 4, 12.10.63, CT, nº 7, 14.5.65.
- 19) Cf. CT, nº 1, 2.3.64.
- 20) Cf. CT, nº 7, 1.6.63, nº2, 22.3.66.
- 21) Cf. M. Moreau, op. cit., I, 1981.
- 22) Cf. CT, nº 2, 16.3.1863.
- 23) Cf. BT, nº 250, 1.11.65.
- 24) Cf. DL, 24.5.60. Na opinião de Sousa Bastos o cantor absoluto é aquele que é superior aos outros, sendo esta terminologia importada de Itália, Cf. Bastos, op. cit., p. 116.
- 25) CT, nº 12, 12.8.64.
- 26) Cf. CT, nº13, 25.10.67.
- 27) Cf. NAC, nº 60, 16.3.63, JNT, nº 53, 2.3.67.
- 28) Cf. BT, nº 287, 12.12.62.
- 29) BT, nº 290, 16.12.62.
- 30) BT, nº 66, 22.3.65.
- 31) 45 coristas, 1859/60; 40 coristas, 1860/61; 48 coristas, 1861/62, Cf. RTSC, II, 1895, p. 53; III, p. 71; III, p.22.
- 32) Cf. Programas dos concursos para adjudicação.
- 33) ibid.; NAC, nº 264, 1868.
- 34) Cf. NAC, nº 214, 20.9.66.
- 35) Cf. RTSC, II 1895, p. 54; III, p. 8.
- 36) Cf. RTSC, III, p. 23; Programas dos concursos para adjudicação.
- 37) Cf. Programas dos concursos para adjudicação.
- 38) Cf. Benevides, op. cit., p. 239.
- 39) CT, nº1, 1.9.63.
- 40) A orquestra das primeiras operas de Donizetti, Anna Bolena, L'elisir d'amore, Lucrezia Borgia ou Maria Stuarda, compõe-se de: 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 trompas, 2 trompetes, 3 trombones, tuba (apenas em alguns casos), timbales, campainhas, harpa e cordas, Cf. Pipers enzyklopadie des musik theaters, I, Munique/Zurique, 1986, pp. 741-762; a das óperas mais tardias, Lucia di Lammermoor, La favorita, Linda di Chamounix ou Maria di Rohan, escritas na maior parte dos casos para a Ópera de Paris e o Karntnertortteater de Viena, tem apenas mais 2 piccoli, além dos instrumentos já mencionados, ibid., II, pp. 1-48. Quanto às operas de Verdi, a orquestra de Nabucco e Ernani é constituída na generalidade por: 1 piccolo, 2 flautas, 2 oboés, corne inglês, 2 fagotes, 4 trompas, 2 trompetes, 3 trombones, cimbasso, 2 harpas, timbales, campainhas e cordas (Roger Parker (ed.), Nabucco, Chicago/Milão, 1987, Claudio Gallico, Ernani, Chicago/Milão, 1985). Mesmo em Rigoletto e Il trovatore, a constituição da orquestra não apresenta variações significativas, Martin Chusid (ed.), Rigoletto, Chicago Milão, 1983; Il trovatore, Milão, Ricordi, 1955.
- 41) Os dados relativos às orquestras do Teatro Regio e da Ópera são extraídos do artigo "Orchestra" in The new Grove dictionary of musical instruments, II, p. 385, os autores do artigo, Jack Westrup, Neal Zaslan e Eleanor Selfridge-Fiel, advertem para a hipótese de qualquer destas orquestras ser reforçada por outros instrumentos, consoante as imposições das diferentes peças.
- 42) Cf. Tomás Borba, Lopes Graça, Dicionário de música, I, Lisboa, Edições Cosmos, 1956, p. 328, as indicações fornecidas por Borba afiguram-se neste caso pertinentes, já que reflectem muito directamente a prática musical portuguesa herdada do século XIX.
- 43) Anthony Baines, "Cornet à piston", The new Grove dictionary of musical instruments, I, p. 496.
- 44) Cf. Philipp Sate, "Saxhorn". The new Grove of Musical Instruments, III. Londres. Macmillan Publishers, 1984, p. 310.

- 45) Cf. C. Bevan, "Tuba" in The new Grove dictionary of musical instruments, III, p.664; Borba/Graça, "Saxhorne", op. cit., II, p. 506.
- 46) Segundo Roger Parker o cimbasso era na sua origem um instrumento de madeira com bocal e campânula de metal, utilizado nas bandas militares austriacas por volta de 1820, que se introduziu na orquestra dos teatros da Itália setentrional. Mas, no tempo das primeiras óperas de Verdi, o termo era, provavelmente, sinónimo de bombardone, um tipo de fliscorne baixo-grave, que, entretanto, tinha substituído o velho cimbasso. Admite-se então que os instrumento a que se referia Verdi não era já o velho cimbasso, mas um instrumento de metal, da família dos fliscornes; Cf. Nabucco, introdução da edição crítica, Chicago/Milano, University of Chicago Press/Ricordi, 1987)
- 47) Cf. JN, nº 205, 17.10.60, BT, nº 242, 19.10.60.
- 48) Cf. NAC, nº 127, 6.6.61.
- 49) Cf. A. Moutinho de Sousa, Questão Noronha ou collecção de todos os artigos publicados em diversos jornaes, ácerca da questão que se suscitou respeito ao merito d'este distincto violinista, Porto, Typ. de J.L. de Sousa, 1856.
- 50) Cf. CT, nº 1, 1.9.63.
- 51) Budden, op. cit., II, p.13
- 52) Pipers, I, pp. 245, 247, 250, 741,747; II, pp. 1, 21.
- 53) Júlio Dias da Costa (comp.), Dispersos de Camilo, III, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1925, p.297.
- 54) Cf. DP, nº 10, 26.10.65.
- 55) Budden refere, como exemplo La favorita que traduzida para italiano e sem o ballet original foi uma das óperas mais cantadas nesse período, Cf. Budden, op. cit.,II, p. 5.
- 56) Cf. CT nº 1, 1.3.62.
- 57) Cf. CT, nº 4, 17.4.63.
- 58) Cf. Budden, op. cit.,II, pp. 3 e 25.
- 59) Segundo Mário Viera de Carvalho, a apresentação da ópera em 1839 denota uma tentativa de alargamento do repertório por iniciativa do Conde de Farrobo, Cf. M.V.Carvalho, op. cit., p. 111.
- 60) Pierluigi Petrobelli, "Don Giovanni in Italia: la fortuna dell'opera e il suo influsso", Analecta Musicologica, 18, 1978, pp. 30-51.
- 61) Cf. CT, nº 3, 24.3.66.
- 62) CT, nº 11, 29.1.64.
- 63) BT, nº 33, 11.2.63.
- 64) Cf. CT, nº 5, 1.11.61.
- 65) CT, nº 21, 29.1.67.
- 66) Cf. Lowenberg, op. cit.
- 67) J.D. Costa, op. cit., III, p. 295.
- 68) CT, nº 13, 25.10.67.
- 69) A. Luzio, "Il pensiero artistico e politico di Giuseppe Verdi", La Lettura, Marzo 1901, p.216. A grande maioria dos estudos verdianos a têm-na apontado como a ópera do compositor que atingiu maiores níveis de popularidade durante o século XIX; esta situação também se registava no Brasil, Cf. Aires de Andrade, Francisco Manuel da Silva e o seu tempo, II, Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro, 1967, p. 56.
- 70) Cf. CT, nº 5, 1.11.62.
- 71) Cf. CT, nº 11, 1.2.63.
- 72) Basevi, Studio sulle opere di Giuseppe Verdi, Florença, Tipografia Toffani, 1859, p.I.
- 73) ibid.,pp. X-XI.
- 74) Cf. M.V.Carvalho, op. cit., p. 87.
- 75) Cf. Partituras em P-Ln.
- 76) Cf. Andrew Porter, "Verdi, Giuseppe", The new Grove..., pp. 660.
- 77) Cf. Budden, op. cit., II, p. 10.
- 78) Cf. Budden, op. cit., II, p. 464.
- 79) Cf. Lowenberg, op. cit.
- 80) Cf. Budden, op. cit., II, p. 136.
- 81) ibid., p. 274.
- 82) ibid., p. 275.
- 83) idem.
- 84) Carta de Gaetano Fraschini a Leone Giraltoni, Lisboa, 31 de Outubro de 1861, Carteggi, I-PAI, 62/18, orig. in Museo Teatrale alla Scala, CA 2379.
- 85) No TSC há outros casos de intérpretes verdianos a considerar: o barítono Guicciardi que tinha tido, alguns anos antes, um papel importante ao ser o primeiro interprete do Conte di Luna em Il Trovatore (Roma-Appolo, 1853). No entanto, a sua presença parece não ser muito marcante, no conjunto dos artistas que compunham a companhia de 1861/62, provavelmente porque se encontrava já no final da carreira, Cf.CT nº1, 1.3.62.

A soprano francesa Ignez Rey-Balla tinha sido escolhida por Verdi quando este reescreveu o papel de Lady Macbeth, para a versão parisiense de 1865.

A soprano Adelaide Borghi-Mamo, cantora italiana que esteve no TSC em 1864/65 e 1865/66 tinha tomado parte na versão francesa de Il trovatore. E ainda os baixos Francesco Reduzzi que criou o papel de Jorg em Stiffelio (Trieste-Teatro Grande, 1850) e Giovanni Battista Cornago, primeiro interprete de Briano em Aroldo (Rimini-Teatro Nuovo, 1857) ou ainda Marcello Junca que desempenhou o papel de Padre Guardiano na estreia italiana de La Forza del destino (Milão-Scala, 1869), Cf. Budden, op. cit., distribuição de papeis.

86) Cf. Budden, op. cit., II, p. 39.

87) *ibid.*, I, p. 378.

88) *ibid.*, II, p. 62.

89) O subsidio ao theatro de S. Carlos..., p. 6.

PARTE II

I. Francisco de Sá Noronha (1820-1881): perspectivas de enquadramento histórico...

- 1) Cf. transcrição do respectivo registo de nascimento in H. Carneiro, "Francisco de Sá Noronha" TRP, nºs 19-20, Jan 1909, p. 19.
- 2) Cf. E. Vieira, Diccionario biographico de musicos portugueses, II, Lisboa, 1900, p. 128.
- 3) *ibid.*, p. 128.
- 4) Cf. Francisco de Sá Noronha. Esboço-biographico, "Os Contemporaneos", p. 11.
- 5) Cf. Aires de Andrade, II, p. 208.
- 6) Cf. Francisco de Sá Noronha..., p. 12.
- 7) P-La, 44-XV-67/28
- 8) Cf. Vera Brodsky Lawrence, Strong on music: the New York music scene in the days of George Templeton Strong (1836-1850), Nova Iorque, Oxford University Press 1988, pp. 402-403.
- 9) Cf. Carneiro, op. cit., p. 19.
- 10) Cf. A. Moutinho de Sousa, op. cit., p. 177.
- 11) Cf. Francisco de Sá Noronha..., p. 20.
- 12) Cf. A. Andrade, op. cit., II, p. 208.
- 13) Cf. Francisco de Sá Noronha..., p. 12; Franz Stieger, Opernlexicon. Komponisten, III, Tutzing, Hans Schneider, 1878, p. 791.
- 14) Cf. A. Andrade, op. cit., II, p. 208.
- 15) Cf. Francisco de Sá Noronha..., p. 23.
- 16) Cf. NAÇ, nº 1889, 26.1.54.
- 17) Cf. NAÇ, nº 1935, 24.3.54.
- 18) Cf. Moutinho, op. cit., pp. 121-123.
- 19) Cf. Sanches de Frias, David Correia, Artur Napoleão, Lisboa, Livraria Ferreira, 1913, p. 65.
- 20) Cf. Francisco de Sá Noronha..., p. 24.
- 21) Cf. IL, nº 373, 12.11.54.
- 22) Cf. IL, nº 373, 12.11.54.
- 23) O último foi apenas anunciado, Cf. IL, nº 377, 17.11.54.
- 24) Cf. IL, nº 419, 10.01.55.
- 25) Cf. IL, nº 421, 12.01.55.
- 26) Cf. Vieira, op. cit., II, p. 128.
- 27) Cf. IL, nº 446, 13.02.55 e RS, nº 3851, 13.2.55.
- 28) Cf. RS, nº 3872, 10.03.55.
- 29) RS, nº 3872, 10.3.55.
- 30) Cf. PORT, nº 728, 18.4.55.
- 31) Cf. PORT, nº 739, 1.5.55 e nº 747, 10.5.55.
- 32) Cf. NAC, nº 128, 5.6.55.
- 33) Cf. NAC, nº 127, 4.6.55.
- 34) Cf. NAC, nº 147, 30.6.55.
- 35) Cf. NAC, nº 149, 3.7.55.
- 36) Cf. Esteves Pereira, Portugal diccionario..., V, João Romano Torres, 1911, Vieira, op. cit., II, p. 128.

- 37) Moutinho de Sousa reuniu todos os artigos da polémica em Moutinho de Sousa, Questão Noronha...
- 38) Cf. Pereira Caldas, Ao maestro exímio Francisco de Sa Noronha..., Braga, Typ. de Bernardo A. de Sá Pereira, 1887.
- 39) Cf. NAC, nº 108, 14.5.56.
- 40) Cf. Vieira, op. cit., II, p. 129.
- 41) Cf. Stieger, op. cit., p. 791.
- 42) A partitura em redução para orquestra existente em P-La indica a data de Dezembro de 1859, Vieira, op. cit., II, p. 129.
- 43) Cf. NAC, 27.01.60.
- 44) Cf. DIS, nº 9, 10.3.60.
- 45) Cf. NAC, nº 95, 30.04.60.
- 46) Cf. NAC, nº 162, 18.7.60.
- 47) Cf. NAC, nº 194, 25.8.60, o jornal indica tratar-se de uma companhia de ópera italiana mas deve haver erro.
- 48) Cf. NAC, nº 198, 30.08.60.
- 49) Cf. JNR, nº 219, 3.11.60.
- 50) Cf. NAC, nº 333, 24.11.60, deve ser erro pois Gallie-Marie era um contralto e o papel de Beatrice foi escrito para um soprano.
- 51) Cf. Benevides, op. cit. p. 324.
- 52) DL, 22.3.61.
- 53) Cf. NAC, nº 93, 25.4.61 e NAC, nº 97, 30.4.61.
- 54) Cf. NAC, nº 107, 13.5.61 e NAC, nº 104, 9.5.61.
- 55) Cf. NAC, nº 110, 16.5.61.
- 56) Cf. NAC, nº 113, 20.5.61.
- 57) Cf. NAC, nº 127, 6.6.61.
- 58) Cf. NAC, nº 163, 20.7.61; nº 181, 12.8.61.
- 59) Cf. NAC, nº 134, 16.6.61, a ópera deve ter começado a ser ensaiada antes do anúncio da abertura oficial da companhia.
- 60) NAC, nº 150, 6.7.61.
- 61) Cf. NAC, nº 200, 4.9.61.
- 62) Cf. RS, nº 5959, 20.3.62.
- 63) Cf. RS, nº 5960, 21.3.60.
- 64) Cf. RS, nº 5991, 30.4.62 e RS, nº 5995, 4.5.62.
- 65) Cf. RS, nº 6012, 24.5.62.
- 66) Cf. NAC, nº 190, 25.8.62.
- 67) Cf. NAC, nº 291, 31.12.62.
- 68) Cf. NAC, nº 50, 10.3.63.
- 69) Cf. BT, nº 97, 29.4.63.
- 70) Cf. NAC, nº 87, 24.4.63.
- 71) Cf. NAC, nº 6.5.63.
- 72) Cf. NAC, nº 101, 14.5.63.
- 73) Cf. NAC, nº 137, 1.7.63.
- 74) Cf. NAC, nº 146, 11.7.63.
- 75) Cf. NAC, nº 209, 25.9.63.
- 76) Cf. NAC, nº 286, 26.12.63.
- 77) Cf. NAC, nº 1, 2.1.64.
- 78) Cf. NAC, nº 42, 23.2.64.
- 79) Cf. NAC, nº 47, 29.2.64.
- 80) Cf. NAC, nº 116, 24.5.64.
- 81) Cf. BT, nº 22, 27.1.65.
- 82) Cf. Alberto Moreira, Miguel Angelo: Esboço biográfico do talentoso maestro e compositor "portuense", Porto, 1956, p. 17.
- 83) *ibid.*, p. 26.
- 84) Cf. BT, nº 112, 18.5.65.
- 85) Cf. BT, nº 119, 27.5.65.
- 86) Cf. DF, nº 1, 16.10.65.
- 87) Cf. DF, nº 6, 21.10.65.
- 88) Cf. BT, nº 244, 25.10.65.
- 89) Cf. BT, nº 263, 17.11.65.
- 90) Cf. BT, nº 281, 8.12.65.
- 91) Cf. BT, nº 284, 13.12.65.
- 92) Cf. BT, nº 288, 17.12.65.

- 93) Cf. BT, nº 289, 19.12.65.
- 94) Cf. JNT, nº 26, 16.11.65.
- 95) Cf. NAC, nº 7, 11.1.66.
- 96) Cf. NAC, nº 28, 6.2.66.
- 97) Cf. NAC, nº 35, 15.2.66.
- 98) Cf. NAC, nº 43, 24.2.66.
- 99) Cf. NAC, nº 58, 14.3.66.
- 100) Apenas anunciado, Cf. NAC, nº 64, 21.3.66.
- 101) Cf. NAC, nº 73, 3.4.66, nº 80, 11.4.66.
- 102) Cf. NAC, nº 223, 30.9.66, nº 260, 11.11.66.
- 103) Cf. JNT, nº 112, 12.11.66.
- 104) Cf. JNT, nº 124, 26.11.66.
- 105) Cf. JNT, nº 147, 24.12.66, nº 150, 28.12.66.
- 106) Cf. JNT, nº 4, 5.1.67 e nº 5, 7.1.67.
- 107) Cf. JNT, nº 7, 9.1.67.
- 108) Cf. JNT, nº 14, 17.1.67.
- 109) Cf. NAC nº 16, 19.1.67.
- 110) Cf. NAC nº 23, 17.1.67.
- 111) Cf. BT, nº 60, 13.3.68.
- 112) Cf. BT, nº 93, 24.4.68.
- 113) Não há notícia de que se tenha chegado a realizar, Cf. BT, nº 135, 14.6.68.
- 114) Cf. BT, nº 9, 13.1.69.
- 115) Cf. BT, nº 298, 13.12.68.
- 116) Cf. Vieira, op. cit., II, p. 131 e BT, nº 58, 12.3.69.
- 117) Cf. BT, nº 60, 14.3.69.
- 118) Cf. Vieira, op. cit. II, p. 131.
- 119) Cf. LUZ, 13.3.72.
- 120) Cf. LUZ, 17.4.72.
- 121) Cf. AD, nº 1939, 18.5.72; FA, 5.5.72, 12.5.72 e 19.5.72.
- 122) Cf. Vieira, op. cit., II, p. 131.
- 123) Cf. PJ, nº 188, 19.8.75, nº 192, 24.8.75.
- 124) Cf. PJ, nº 10, 14.1.76.
- 125) Cf. PJ, nº 68, 20.3.76.
- 126) Cf. PJ, nº 71, 25.3.76.
- 127) Cf. PJ, nº 16, 19.1.78, segundo Vieira teria sido estreada em 1875 mas não encontramos nenhuma menção a este facto.
- 128) Cf. Vieira, op. cit., II, p. 131.
- 129) *idem.*; F. Stieger, op. cit., p. 791.
- 130) *ibid.*, p. 132.
- 131) *ibid.*, p. 132.
- 132) Os exemplos anteriores tratam apenas temas da história de Portugal que, independentemente do referencial geográfico, possuem todas as características dos outros melodramas italianos. É o caso da história de Inês de Castro que foi várias vezes transformada em melodrama, tanto por compositores nacionais como por italianos (Manuel Inocêncio dos Santos, Coppola, Persiani, etc.), ou mesmo de L'assedio di Diu de Manuel Inocêncio dos Santos.
- 133) Por exemplo, João António Ribas, pai de vários músicos importantes, e da família Arroio.
- 134) Cf. por exemplo a biografia anónima inserida na série "Os Contemporâneos" ou as de A. Moutinho de Sousa e Pereira Caldas.
- 135) Sem pretender estabelecer qualquer comparação, vejamos os casos de vários dos grandes nomes da ópera italiana oitocentista, como Bellini ou Verdi.
- 136) Moutinho, op. cit., p.10.
- 137) *ibid.*, p. 122.
- 138) *ibid.*, p. 132.
- 139) Cf. Freitas Branco, História da música portuguesa, Lisboa, Edições Europa-América, [1959], pp. 129-31.
- 140) A partir de 1821 estrearam-se Adelaide di Borgogna, Adina, Aureliano in Palmira, Il barbiere di Siviglia, La generentola, L'italiana in Algeri e Otello, Cf. A. Andrade, op.cit., pp. 121-130
- 141) Cf. Conatti, "Formazione e affermazione di Gomes nel panorama dell' opera italiana" in Antonio Carlos Gomes, Milão, Nuove Edizione, 1977, p. 33.
- 142) Cf. A. Andrade, op.cit., II, p. 47.
- 143) Cf. Conatti, op. cit. , p. 34.

- 144) Francisco de Sá Noronha..., p. 10.
- 145) Cf. Benevides, op. cit., já que o repertório do TSJ não diferia muito do do seu congénere de Lisboa.
- 146) Para as datas relativas às estreias das óperas nessas cidades Cf. A.Lowenberg, op. cit.
- 147) Cf. Renzo Massarani, "Giuseppe Verdi a Rio de Janeiro" in Atti dell 19 congresso internazionale di studi verdiani, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 19, pp. 384-412.
- 148) Cf. Rosselli, STOPIT, IV, p. 136.
- 149) Cf. A.Andrade, op. cit., II, p. 19.
- 150) Cf. A. Lowenberg, op. cit.
- 151) Francisco de Sá Noronha..., p. 20.
- 152) *ibid.*, p. 24.
- 153) *ibid.*, p. 24.
- 154) Cf. A. Andrade, op. cit.,II, pp. 121-130.
- 155) *ibid.*, p. 208.
- 156) Cf. Vera Brodsky Lawrence, op. cit., pp. 402-403.
- 157) *ibid.*, p. 403.
- 158) Cf. Moutinho, op. cit.,pp. 121-123.
- 159) Arnaldo Gama dá-nos a indicação de que as Fantasias de Noronha se filiavam neste género de composição, Cf. Moutinho, op. cit., p. 12.
- 160) Sivori foi aluno de Paganini e dedicatário do Quarteto de Cordas de Verdi.
- 161) Cf. Walter Benevides, "O mecenato de D. Pedro II na música", Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Brasília, 1, 1984, pp. 167-187.
- 162) Moutinho, op. cit., pp. 122-123.
- 163) *ibid.*, p. 11.
- 164) Cf. NAC, nº 114, 19.5.54.
- 165) IL, nº 375, 15.11.54.
- 166) *idem.*
- 167) NAC, nº 96, 27.4.55.
- 168) Moutinho, op. cit., p. 18.
- 169) *ibid.*, p. 19.
- 170) *ibid.*, p. 29.
- 171) *ibid.*, p. 11.
- 172) O primeiro artista a utilizar esta forma de actuação foi Liszt, Cf. Percy Young, "Concert" in The New Grove..., IV, pp. 620-621.
- 173) Veja-se o exemplo de outros artistas como Casella e Sivori que realizaram concertos integrados nas companhias do TSC e TSO facto que nunca aconteceu com Noronha.
- 174) Francisco de Sá Noronha..., pp. 11-12.
- 175) Cf. Andrade, op. cit., II, p. 11.
- 176) Cf. Francisco de Sá Noronha... e Moutinho, op. cit.
- 177) Moutinho refere em nota o seguinte: "Não é exacto ter exercido o lugar de director da opera-italiana, como referiu, por engano, o autor do artigo, mas sim ter sido director e compositor da opera-comica Vaudeville.", Cf. Moutinho, op. cit., p. 122.
- 178) Cf. NAC, nº 2011 e IL, nº 262, 3.07.54.
- 179) Cf. Sousa Bastos, Carteira do artista, pp. 255, 285; Diccionario do theatro portuguez, pp. 190, 240.
- 180) Essa perspectiva está ainda patente na concepção das obras de Sousa Bastos já citadas, as quais referem indistintamente notícias relativas aos dois países.
- 181) NAC, nº 163, 20.7.61.
- 182) Cf. NAC, nºs 193, 27.6.61 e 200, 4.9.61.
- 183) Para o Domino preto imprimiu-se o seguinte libreto: O Domino Preto/ opera-comica em 3 actos,/ de/ E. Scribe./ Musica de M. Auber./ Representada no Theatro Saquet/ da/ cidade do Porto./ Porto/ Typographia de C. Gandra/ 1861.
- 184) Cf. A. Andrade, op. cit., II, p. 83.
- 185) *ibid.*, p. 70.
- 186) Carneiro, op. cit.,p. 19.
- 187) RS, nº 3851, 13.02.55.
- 188) NAC, nº 22, 27.01.60.
- 189) IL, nº 388, 30.11.54.
- 190) Cf. A. Andrade, op.cit., II, p. 65.
- 191) Cf.NAC, nº 22, 27.01.60.
- 192) Um portuense residente no Rio de Janeiro e autor do libreto português da Beatrice di Portugallo, Cf.NAC, nº 45, 4.3.63.

- 193) Almeida Garrett, Um auto de Gil Vicente in Obras de J.B. de A. Garrett, II, Lisboa, Typographia de Jose Baptista Morando, 1841, p. 151.
- 194) A partitura em redução para piano oferecida a D. Luís I (P-La, 54-XII-50) é uma cópia, se bem que autenticada com uma dedicatória ao rei escrita pela mão do compositor.
- 195) Personagem que não conseguimos identificar.
- 196) Partitura autógrafa em redução para piano (P-La, 48-III-33) e partitura de orquestra incompleta, também autógrafa (P-Lc, sem cota).
- 197) Não tendo subido à cena na temporada prevista a ópera transformou-se numa cantata em um quadro, A véspera dos Guararapes só sendo estreada em 1856 na sua versão portuguesa, Cf. A. Andrade, op. cit., II, pp. 83-84.
- 198) Cf. CT, nº 1, 1.3.62.
- 199) Cf. NAC, nº 45, 4.3.63.
- 200) Cf. NAC, nº 43, 4.3.63.
- 201) NAC, nº 190, 25.8.62.
- 202) CT, nº 2, 16.3.63.
- 203) JNT, nº 33, 9.2.67.
- 204) Cf. Fabrizio Della Seta, "Il Librettista", STOPIT, IV, p. 234.
- 205) Cf. JNT, nº 4, 5.1.67.
- 206) Cf. Della Seta, STOPIT, IV, p. 259.
- 207) Alberto Pimentel, Atravez do passado, Paris, Guillard Aillaud, e Cia., sd., p. 14.
- 208) Cf. JNT, nº 4, 5.1.67.
- 209) Cristiano Paiva, "O Arco de Sant'Anna", TRIP, nº94, 3º Ano, 1.2.1911, p. 343.
- 210) Alberto Moreira, op. cit., p. 32.
- 211) DP, nº 26, 16.11.65.
- 212) Cf. NAC, nº 58, 14.3.66.
- 213) Cf. NAC, nº 60, 18.3.66.
- 214) JNT, nº 33, 9.2.67.
- 215) idem.
- 216) Cf. Benevides, op. cit., p.; CT, nº 4, 7.4.68. Este facto demonstra, mais uma vez, a importância dos cantores na escolha do repertório dos teatros líricos.
- 217) CT, nº 4, 7.4.68.
- 218) O subsidio ao theatro de S. Carlos..., pp. 5-6.
- 219) Note-se que além das estreias das óperas de Noronha, também Miguel Angelo Pereira decidiu apresentar o Eurico no Porto, obtendo sucesso, depois da desastrosa estreia no TSD.

II. L'arco di Sant'Anna e a aplicação das convenções...

- 1) Almeida Garrett, O Arco de Sant'Anna, Lisboa, Ed. Europa-América, 1977, p. 198.
- 2) idem.
- 3) Cf. Folco Portinari, Pari siamo! Io la lingua egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti, Turim, EDT/Musica, 1981, pp. 67, 126.
- 4) Almeida Garrett, op. cit., p. 200.
- 5) Portinari, op. cit., p. 68.
- 6) Este mundo dos artesãos e das corporações é aliás um tema predilecto de alguns românticos, que Wagner utilizou em Die meistersinger von Nurnberg, mas que nunca teve reflexos na ópera italiana.
- 7) Cf. Sieghardt Doring, "Giacomo Meyerbeer: Il grand opéra comme dramma d'idée", in La Drammaturgia musicale, Turim, EDT/Musica, 1986, pp. 365-382.
- 8) Cf. Portinari, op. cit., p. 140.
- 9) ibid., p. 70.
- 10) Cf. Lippmann, Vincenzo Bellini, Turim, ERI-Edizione RAI, 1981, p. 331.
- 11) ibid., p. 327.
- 12) ibid., p. 328.
- 13) ibid., p. 332.
- 14) ibid., p. 329.
- 15) ibid., p. 340.
- 16) ibid., p. 332.
- 17) Cf. Portinari, op. cit., p. 140.

- 18) No que respeita ao final há na ópera italiana coeva uma excepção a considerar o Nabucco de Verdi, Cf. Portinari, op. cit., p. 141.
- 19) Cf. M^a. Leonor Machado de Sousa, Inês de Castro na literatura portuguesa, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.
- 20) Almeida Garrett, op. cit., pp. 53, 141.
- 21) Segundo Portinari, o romance negro chegou até Itália com todos os "efeitos" e ingredientes do romantismo nórdico e com o máximo de tensão emotiva provocada pelo encontro com o sobrenatural: o retorno do morto, a visão do fantasma, a vingança com a sua imediata ligação ao inferno, Cf. Portinari, op. cit., p.77.
- 22) Almeida Garrett, op. cit., p. 124.
- 23) *ibid.*, pp. 140, 126.
- 24) Almeida Garrett, op. cit., p. 105.
- 25) *ibid.*, pp. 140-41.
- 26) *ibid.*, p. 141.
- 27) *ibid.*, pp. 27-28.
- 28) V. título da terceira parte do drama, "La Clemenza", o perdão concedido aos conspiradores na cena da "Congiura".
- 29) Almeida Garrett, op. cit. pp. 79, 149.
- 30) Cf. M.V.Carvalho, op. cit., pp. 104-107; X. da Cunha, "Garrett e as cantores de S. Carlos".
- 31) Cf. M.V.Carvalho, op. cit., p. 107.
- 32) A.Arroio, "O Frei Luiz de Sousa em Musica", Educação nacional, nº 123, 4.2.1899, p.146.
- 33) Cf. Lippmann, op. cit., p. 333.
- 34) Cf. Portinari, op. cit., p. 74.
- 35) O Trovador/Drama sentimental/em 5 actos/ escripto em espanhol por seu author/ D. Antonio Garcia Gutierrez/ e vertido no idioma portuguez/ por/ João Xavier Pereira da Silva/ Cavaleiro fidalgo por S.M.I. o Sr. D. João VI;/ Ex-vice-presidente d'Academia das Sciencias e das/ Letras, de Lisboa; Membro da Sociedade/ Catholica, etc./Lisboa./ na Imprensa Silviana./ 1851.
- 36) Cf. Portinari, op. cit., p. 140.
- 37) Luigi Baldacci (org.), Tutti i libretti di Verdi, Milão, Garzanti, 3/1984, p.380.
- 38) Pierluigi Petrobelli, "Music in the Theater (à propos of Aida, act III)", Drama, dance and music, p. 139.
- 39) Carta a Camerano, 4.4.51 in Portinari, op. cit., p. 165.
- 40) Baldacci, op. cit., p.273. Aliás no tempo di mezzo dessa Aria, Ines (dama de companhia de Leonora) refere-se também a pressentimentos estranhos, o que acentua a semelhança entre as duas Arias: "Dubbio ma triste presentimento/ In me risveglia quest'uomo arcano!".
- 41) No caso de Vasco os últimos quatro versos sendo em rima possuem, no entanto, uma estrutura métrica bastante livre.
- 42) Basevi, op. cit., p. 191.
- 43) Cf. Harold S. Powers, "La solita forma" and "The uses of convention" in Nuovi prospettive nella ricerca verdiana, Parma/Milano, Istituto di Studi Verdiani/Ricordi, 1987, 74-109. Powers faz uma síntese importante dos trabalhos dedicados a esta problemática, pelo que nos baseamos essencialmente no seu artigo.
- 44) *ibid.*, p. 79.
- 45) Cf. Der Freischutz.
- 46) Cf. Lippmann, op. cit., p. 334.
- 47) Cf. Basevi, op. cit., p. 191.
- 48) *ibid.*, p. 46.
- 49) Baldacci, op. cit., p.94.
- 50) Cf. Nabucco e i lombardi, além do exemplo mencionado.
- 51) Almeida Garrett, op. cit., p. 113.
- 52) Baldacci, op. cit., p. 82.
- 53) Já na época Alberto Pimentel afirmava que Garrett escrevia livremente e como queria enquanto que os libretistas de L'arco di Sant'Anna tinham de atender aos efeitos dramáticos e às convenções cénicas, Cf.JNT, nº 34, 11.2.67.
- 54) Pierluigi Petrobelli, "Music in the theatre...", p. 129.
- 55) A denominação dos personagens neste capítulo segue a indicada nos dois libretos que é na generalidade a usada por Noronha nas suas partituras. Só no caso de D. Pietro, denominado nas partituras como Il Re, se optou pela versão libretística.
- 56) Cf. Budden, op. cit., I, p. 94.
- 57) Os títulos dos vários pezzi das óperas de Verdi são os indicados por Martin Chusid, A Catalogue of Verdi's Operas, New Jersey, Joseph Boonin, Inc.,s.d.
- 58) Cf. Basevi, op. cit., p. 6.
- 59) Cf. Budden, op. cit., I, p. 101.
- 60) A nossa análise baseia-se essencialmente na partitura em redução para piano, visto ser a única completa. Todas as referências a partitura de orquestra serão devidamente identificadas.

- 61) Cf. Marco Beghelli, Atti performativi nella drammaturgia verdiana, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Bologna, 1986, p. 131-150 (dactilografado).
- 62) Cf. Partitura de orquestra, pp. 25 e 36.
- 63) Cf. Partitura de orquestra, pp. 80-81.
- 64) Basevi, op. cit., p. 30.
- 65) Cf. Ernani, final da introduzione, sobre a palavra "piacer".
- 66) As Romanze no início do primeiro acto não são muito comuns nas produções verdianas com que L'Arco di Sant'Anna possui maiores afinidades. O caso mais conhecido é o Simon Boccanegra (na primeira versão), a de Ricardo no terceiro acto de Un ballo in maschera ou ainda o da romanza "Deserto sulla terra" cantada por Manrico que, no entanto, foge um pouco à forma habitual. Mas há semelhanças bastante grandes entre este número e a Scena e Cavatina de Jacopo, no primeiro acto de I due Foscari.
- 67) Cf. Beghelli, op. cit., p. 132.
- 68) Cf. Partitura em redução para piano p. 37, partitura de orquestra, p. 208.
- 69) Cf. Partitura em redução p. 32, partitura de orquestra, pp.173-174.
- 70) Cf. CT, nº4, 7.4.68, José Maria de Andrade Ferreira, Literatura, música e belas artes,..., p.266.
- 71) Cf. Partitura em redução para piano, p. 34, partitura de orquestra, pp. 184-185.
- 72) Cf. Budden, op. cit. 1, p. 108.
- 73) Cf. Overture francesa.
- 74) Cf. M. Chusid, op. cit., pp. 61-62 e 161-162.
- 75) Cf. Beghelli, op. cit., p. 154.
- 76) Cf. Noske, op. cit., p. 273.
- 77) Cf. Budden, op. cit., II, p. 81.
- 78) Cf. Noske, op. cit., p. 241.
- 79) Cf. Beghelli, op. cit., pp. 170-192.

Conclusão

- 1) Cf. Rosselli, STOPIT, IV, p. 79.
- 2) Essa concepção está aliás implícita na Storia dell' opera italiana, organizada por Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, se incluir no projecto um volume dedicado a "Lo Spazio Europeo" (STOPIT, 1ª Parte, Vol 2, no prelo), já que o âmbito mundial seria talvez demasiado vasto para o estado actual das pesquisas nessa área.
- 3) Cf. A.Pimenta, op. cit. pp. 138-39.
- 4) O jornal O Defensor dos Artistas refere o aparecimento de "nesta uma opera nacional", anunciando que Miguel Ângelo Pereira vai compor uma nova ópera intitulada Egipcio, baseada no romance homónimo de Herculano e tendo como libretista Pedro Dias. Cf. DA, nº 12, 22.1.65.

BIBLIOGRAFIA

1. Obras de referência:

- BIANCONI, Lorenzo; PESTELLI, Giorgio (ed. lits.), Storia dell'opera italiana: Il sistema produtivo e le sue competenze, vol. IV, Turim, EDT/Musica, 1987.
- , Storia dell'opera italiana: Teorie e tecniche/Imagini e fantasmi, Turim, EDT/Musica, 1988.
- BORBA, Tomás, Graça, F. Lopes, Dicionário de música, 2 vols., Lisboa, Edições Cosmos, 1956.
- BRANCO, João de Freitas, História da música portuguesa, Lisboa, Publicações Europa-América, 1959.
- CLEMENT, Felix, LAROUSSE, P., Dictionnaire lyrique, ou histoire des opéras, Paris, Auguste Boyer et Cie., 1867-69 (19 sup., 1881).
- FETIS, François Joseph, Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, 8 vols., Paris, Firmin Didot Frères, 2/ 1873.
- GRAÇA, F. Lopes, BORBA, T., Dicionário de música, 2 vols., Lisboa, Edições Cosmos, 1956.
- Grande enciclopédia portuguesa e brasileira, 40 vols. + 10 supl., Lisboa/Rio de Janeiro, Editorial Enciclopedia, Lda., s.d.
- LIMA, H. C. Ferreira de, SOARES, E., Dicionário de iconografia portuguesa, 2 vols. + 2 sup., Lisboa, 1948.
- LOWENBERG, Alfred, Annals of opera 1597-1940, London, John Calder, 3/1978.
- New Grove dictionary of music and musicians (The), 20 vols., Londres, Macmillan Publishers Ltd., 1980.
- New Grove of musical instruments (The), 3 vols., Londres, Macmillan Publishers Ltd., 1984.
- PEREIRA, Esteves, RODRIGUES, Guilherme, Portugal, dicionario historico, biographico, bibliographico, heraldico, numismatico e artistico, 7 vols., João Romano Torres, 1911.
- Pipers Enzyklopadie des Musik Theaters, 2 vols., Munique/Zurique, Piper, 1986.
- RODRIGUES, Guilherme, PEREIRA, Esteves, Dicionario historico, biographico,

bibliographico, heraldico, numismatico e artistico, 7 vols., João Romano Torres, 1911.

SOARES, Ernesto, LIMA, H.C.F., Dicionário de iconografia portuguesa, 2 vols. + 2 sup., Lisboa, 1948.

STIEGER, Franz, Opernlexicon: Komponisten, 7 vols., Tutzing, Hans Schneider, 1878.

VIEIRA, Ernesto, Diccionario biographico de musicos portugueses, 2 vols., Lisboa, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900.

2. Música em Portugal e no Brasil:

ALBUQUERQUE, Jaime (pseud. de Manuel Fernandes Reis), "Antigualhas - o Real Theatro de S. João", A Provincia, nºs 15-19, 20, 21, 24, 27-31, 36, 37, 39, 41-44, 1902.

ANDRADE, Aires de, Francisco Manuel da Silva e o seu tempo II, Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro, 1967

ARROIO, António, Singularidades da minha terra, Porto, Tipografia "Renascença Portuguesa", 1917.

-----, "O Frei Luiz de Sousa em musica", Educação Nacional, nº 123, 4.2.99, pp. 146-147.

BASTO, A. Magalhães, O Porto do romantismo, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932.

BASTOS, A. Sousa, Carteira do artista apontamentos para a historia do theatro portuguez e brasileiro, Lisboa, Antiga Casa Bertrand, 1898.

-----, Diccionario do theatro portuguez, Lisboa, Imprensa Libanio da Silva, 1908.

BENEVIDES, O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até à actualidade, Lisboa, Typographia Castro Irmão, [1883].

BENEVIDES, Walter, "O mecenato de D. Pedro II na música", Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Brasília, 1, 1984, pp. 167-187.

BONITO, P.A. Rebelo, Os Almadas e o teatro lírico, Porto [Empresa de Publicidade do Nortel], 1960.

BRITO, M. Carlos de, Cranmer, David, Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

CALDAS, Pereira, Ao maestro eximio Francisco de Sá Noronha, no seu concerto violista em Braga, em 29 de Julho de 1865, Braga, Typographia de Bernardo A. de Sá Pereira, 1887.

CARNEIRO, Alvaro, Francisco de Sá Noronha em Braga, Separata de O Distrito de Braga, Braga, Livraria Editora Fax, 1965.

- CARNEIRO, Henrique, "Francisco de Sá Noronha", O Tripeiro - repositório de notícias portugalenses, nºs 19-20, Janeiro 1909, pp. 9-11, 21-23.
- CARVALHAES, Manuel, "Opera garretteanas", O Conimbricense, nºs 5574, 5576, 5577, 5578, 20, 27 e 30.4, 4.5.1901.
- , "Operas garretteanas", O Conimbricense, nº 5633, 16.11.1901.
- , Inês de Castro na opera e na choreographia italianas, Separata da obra em manuscrito intitulada Subsidios á historia da opera e da choreographia italianas, no seculo XVIII em Portugal, Lisboa, Typ. Castro Irmão, 1908.
- CARVALHO, Mário Vieira de, "Pensar é morrer" ou a ópera de Lisboa (teatro de S. Carlos) na mutação de sistemas sociais comunicativos de fins do século XVIII aos nossos dias, Diss. de Doutoramento apresentada na Universidade Humboldt, Berlim Oriental, 1985 (Dactilografado).
- COSTA, Júlio Dias (ed. lit.), Dispersos de Camilo, 3 vols., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1925-26.
- CRANMER, David, Brito, M. Carlos de, Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.
- CRUZ, M. Ivo, "Memória de S. Carlos -2: O último rugido", S. Carlos, 4, Março/Junho 1987, pp.45-47.
- CUNHA, Xavier, Garrett e as cantoras de San'Carlos, Lisboa, Typographia Universal, 1909.
- DIAS, João Pereira, Cenógrafos italianos em Portugal, Separata de Estudos Italianos, nº 4, 1941.
- FRIAS, Sanches, Artur Napoleão: sua vida e arte, Lisboa, Livraria Ferreira, 1913.
- GRAVE, João, O Passado (historia leve e phantasia), Porto, Livraria Chardron de Lello & Irmão, 1911.
- JOAQUIM, António, "Antigualhas: o auctor da opera "O Arco de Sant'Anna", A Provincia, nº 18, 23.1.1902.
- LIMA, H. Campos Ferreira de, "Operas garretteanas", O Conimbricense, nº 5569, 9.4.1901.
- , "Garrett na musica: notas bio- bibliograficas sobre os compositores musicaes que se inspiraram na obra garretteana", Jornal do Comercio e das Colónias, 28 de Junho, 5,6,8, e 9 de Julho de 1925.
- LIMA, Isabel Pires de (Seleccção), Trajectos: o Porto na memória naturalista, Lisboa, Guimarães Editores, 1989.
- MARIZ, Vasco, História da música no Brasil, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2/1983.
- MOREAU, Mario, Cantores de ópera portugueses, 2 vols., Lisboa, Livraria Bertrand, 1981-87.

"Opusculos de Garrett", O Conimbricense, nº 5574, 20.4.1901.

PATRICIO, Pe. F.J., "Tradições do theatro de S. João", O Tripeiro, nºs 14-16, 20 e 32 (3ª Serie), 1926-27.

PEREIRA, Firmino, O Porto d'outros tempos: notas historicas, memórias, recordações, Porto, Livraria Chadron de Lello & Irmão, 1914.

-----, Guia do forasteiro no Porto e provincia do Minho, Porto, Typ. da Empreza Litteraria Typographica, s.d.

PEREIRA, Silva, "Operas garretteanas", O Conimbricense, nº 5567, 27.3.1901.

PIMENTEL, Alberto, Atravez do passado, [Lisboa]/Paris, Guillard Aillaud Cie. s.d. [1888].

-----, O Porto há trinta anos, Porto, Livraria Universal de Magalhães e Moniz, 1893.

-----, O Porto na berlinda, seguido de memorias d'uma familia portuense, Porto, 1894.

-----, "Operas garretteanas", O Conimbricense, nº 5564, 5566, 16 e 23.3.1901.

PINTO (Sacavém), Alfredo, Joana d'Arc inspiradora de compositores: notas d'arte, Lisboa, Imprensa da Livraria Ferin, 1917.

-----, "Pela vida... (chronicas a esmo) a proposito da opera 'Tagir' de Sá Noronha", O Liberal, nº 65, 6.3.1917, p.3.

-----, "A obra de Camilo esquecida pelos compositores", Jornal do Comercio e das Colónias, 15.3.1921.

-----, Camilo na musica (Reconstrução de uma página de história musical portuguesa), Lisboa, Livraria Ferin, 1926.

SCHERPEREEL, J., A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

RIBEIRO, Mário Sampaio, A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX: Achegas para a história da música em Portugal, III, Lisboa, Tipografia Inácio Pereira da Costa, 1936.

VIEIRA, José Augusto, O Minho pitoresco, 2 vols., Typ. Moderna, 1886-87.

3. ópera italiana

ADAMO, M^a. Rosaria, LIPPMANN, F., Vincenzo Bellini, Turim, ERI/Edizione RAI, 1981.

ASHBROOK, William, Donizetti and his operas, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

BASEVI, Abramo, Studio sulle opere di Giuseppe Verdi, Florença, Tipografia Tofani, 1859.

- BEGHELLI, Marco, Atti performativi nella drammaturgia verdiana, Tesi di Laurea, Università degli studi di Bologna, 1985-86 (dattilografado).
- BIANCONI, Lorenzo (ed. lit.), La drammaturgia musicale, Bolonha, Il Mulino, 1986.
- BUDDEN, Julian, Le opere di Verdi, I e II, Turim, EDT Musica, 1985-86.
- CHUSID, Martin, "The organization of scenes with arias: Verdi's cavatinas and romanzas", Atti del 19 Congresso Internazionale di Studi Verdiani, Parma, 1969, pp. 59-66.
- , A catalogue of Verdi's operas, New Jersey, Joseph Boonin, [1974].
- CORSE, Sandra, Opera and the uses of language: Mozart, Verdi and Britten, Rutherford, Associated University Presses, 1987.
- DALLAPICOLA, Luigi, CASTRO, Paulo F. (trad.), "Letra e música no melodrama", São Carlos, n.º 2, Julho 1986, pp. 4-19.
- DELLA SETA, Fabrizio, "L'atto di Carlo Quinto", Atti del Convegno Internazionale di Studi "Ernani, ieri ed oggi", Modena, 1984, pp. 161-175.
- DOHRING, Sieghart, "La forma dell'aria in Gaetano Donizetti", Atti del 19 Convegno Internazionale di Studi Donizettiani, vol. I, Bergamo, Azienda Autonoma di Turismo, 1983, pp. 149-178.
- GALLICO, "Scena ed aria", Atti del 20 Congresso Internazionale di Studi Verdiani, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1971, pp. 336-342.
- LIPPMANN, Friedrich, ADAMO, M.ª. Rosaria, Vincenzo Bellini, Turim, ERI-Edizione RAI, 1981.
- , Versificazione italiana e ritmo musicale: i rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'ottocento, Napoles, Liguori Editore, 1986.
- LUZIO, A., "Il pensiero artistico e politico de G. Verdi", La Lettura, I, 3, Marzo 1901.
- MASSARANI, Renzo, "Giuseppe Verdi a Rio de Janeiro", Atti del 19 Congresso Internazionale di Studi Verdiani, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1969, pp. 59-66.
- MOREEN, Robert A., Integration of text forms and musical forms in Verdi's early operas, Ph.D. Diss., Ann Arbor, University Microfilms International, 1975.
- NOSKE, Fritz, The signified and the signifier, The Hague, Martinus Nijhoff, 1977.
- PETROBELLI, Pierluigi, "Music in the theatre (à propos of Aida, act III)", Drama, Dance and Music, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, pp. 129-142.
- , "Don Giovanni in Italia: la fortuna dell'opera e il suo influsso", Analecta Musicologica, vol. 18, 1978, pp. 30-51.

-----, "Per un'esegesi della struttura drammatica de
'Trovatore', Atti del 30 Congresso Internazionale di Studi Verdiani,
Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1974, pp. 387-400.

PORTINARI, Folco, Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale: storia del
melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti, Turim, EDT Musica,
1981.

POWERS, Harold, " 'La solita forma' and the uses of convention" in Nuove
prospettive nella ricerca verdiana, Parma/Milão, Istituto di Studi
Verdiani/Ricordi, 1987, pp.74-109.

ROSSELLI, John, The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi: the
role of the impresario, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

SCHEMIDGALL, Gary, Literature as opera, Nova Iorque, Oxford University
Press, 1977.

STEFANI, Gino, "Dal parlato al canto: l'intonazione recitativa", Studi
Musicali, V Ano, 1976, pp-3-27.

TRAVIS, Verdi's orchestration, Diss. apresentada à Philoophischen Facultat
I der Universität Zurich, Zurich, Juris-Verlag, 1956.

VETRO, Gaspare nello (ed. lit.), Antonio Carlos Gomes, Milão, Nuove
Edizioni, s.d.

VARIOS, Il melodramma italiano dell'ottocento: studi e ricerche per Massimo
Mila, Turim, Einaudi, 1977.

4. Várias:

AMORIM, Francisco Gomes de Amorim, Garrett - memorias biographicas,
3 vols., Lisboa, 1881-84.

CHAVES, Castelo-Branco, O Romance histórico no romantismo português,
Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

LAWRENCE, Vera Brodsky, Strong on music: the New York scene in the days of
Georges Templeton Strong (1836-1850), vol. I, Ressonances, Nova
Iorque, Oxford University Press, 1988.

PIRES, Maria Laura B., Walter Scott e o romantismo português, Lisboa,
Universidade Nova de Lisboa, 1979.

REBELO, Luis Francisco, O Teatro romântico (1838-1869), Lisboa, Instituto
de Cultura Portuguesa, 1980.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos, História do Teatro Nacional D. Maria II, 2
vols., Publicação Comemorativa do Centenário, 1846-1946, Lisboa, 1955.

SOUSA, M^ã. Leonor Machado de, Inês de Castro na literatura portuguesa,
Lisboa, Instituto de cultura e lingua portuguesa, 1984.

TENGARRINHA, José, História da imprensa periódica portuguesa, Lisboa,
Editorial Caminho, 2/1989.

FONTES

1. Manuscritas

P-La

L'Arco di Sant'Anna./ Drama Lirico in Quattro Atti./ Musica/ di/ F.S. Noronha. [partitura para canto e piano]
Homenagem ao primoroso talento musical de S. Majestade/ El-Rei D. Luiz 10, prestada por/ Francisco de Sá Noronha.

Beatriz de Portugal/ Drama Lirico em Quatro Actos/ Poesia de Reinaldo C. Montoro. Musica de Francisco de Sá Noronha/ Dezembro de 1859.
A Sua M. El-Rei o Senhor D. Luiz 10/Tributto d'admiração e respeito./Francisco de Sá Noronha.

Variaçoens/ sobre um motivo da opera Domino Noir/ oferecidas e dedicadas a sua Alteza Real/ o Senhor Infante D. Luiz Felipe Duque do Porto/ por/ o Rebeca particular da Camera de Sua Majestade/ o Imperador do Brazil,/Cavalheiro do Habito da Roza, Socio de mérito/ da Academia Real dos Professores de Muzica em / Lisboa.

P-Lc

O Arco de Sant'Anna [partitura para canto e orchestra, inc.]

I-PAi

Carta de Gaetano Fraschini a Leone Giraldoni, Lisboa, 31 de Outubro de 1861, Carteggi, 62/18, orig. in Museo Teatrale alla Scala, CA 2379.

2. Impressas

2.1 Contemporâneas do compositor:

AMARAL, Filipe do, "Francisco de Sá Noronha", Occidente, vol. IV, nº 80, 1881, pp. 59-61.

CHAGAS, Manuel Pinheiro, Contos e descrições, Lisboa, Livraria de Campos Junior, 1866.

- EDOUARDE, Christine, "Noronha et sa Beatrice di Portugal au royal théâtre 'S. João'", Duende (Jornal litterario, burlesco, illustrado e musical), nº 4, 1863.
- FERREIRA, J. M. Andrade, "Eccos de Lisboa", Gazeta Litteraria do Porto, nº 1, Janeiro, 1868, pp. 120-122.
- , Litteratura, musica e bellas artes, vol. II, Porto, Livraria Academica, 1872.
- FONSECA, F. G., Guia histórico do visitante do Porto e arredores, Porto, Livraria e Typographia de F. G. da Fonseca, Editor, 1864.
- Francisco de Sá Noronha, Col. "Os Contemporâneos", Lisboa, Imprensa Sousa Neves, s.d. [1868-69].
- MACHADO, Julio Cesar, Cenas da minha terra, Lisboa, Typographia Universal, 1862.
- , Os theatros de Lisboa, Lisboa, Mattos Moreira, 1875.
- , Da loucura e das manias em Portugal - Estudos humoristicos, Lisboa, A.M. Pereira, 1872.
- , Lisboa de ontem, Lisboa, Typographia J. A. de Matos, s.d.
- PIMENTEL, Alberto, O Porto por fora e por dentro, Porto, Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1878.
- Regulamento e mais legislação sobre a administração dos theatros, Lisboa, Imprensa Nacional, 1860.
- SOUSA, António Moutinho de (comp.), Questão Noronha, ou collecção de todos os artigos publicados em diversos jornaes, ácerca da questão que se suscitou respeito ao merito d'este distincto violinista, Porto, Typ. de J.L. de Sousa, 1856.
- Subsidio ao theatro de S. Carlos: a empresa e os factos (O), s.l., s.d. [1873].
- "1872 - Francisco de Sá Noronha, no Fayal" in Archivo dos Açores, vol. VIII, pp. 81-86.

2.2 Literárias

- DINIS, Júlio, Uma família inglesa, Lisboa, Editora Ulisseia, 2/s.d.
- GARRETT, J.B.L.Almeida, O Arco de Sant'Ana, Lisboa, Publicações Europa-América, 1977.
- , Um auto de Gil Vicente in Obras de J.B. de A. Garrett, II, Lisboa, Typographia de ose Baptista Morando, 1841, p.151.
- O Trovador/Drama sentimental/em 5 actos/ escripto em espanhol por seu author/ D. Antonio Garcia Gutierrez/ e vertido no idioma portuguez/ por/ João Xavier Pereira da Silva/ Cavaleiro fidalgo por S.M.I. o Sr. D. João

VI; / Ex-vice-presidente d'Academia das Sciencias e das Letras, de Lisboa; Membro da Sociedade/ Catholica, etc./Lisboa./ na Imprensa Silviana./ 1851.

2.3 Libretos

BALDACCI, Luigi (pref.), Tutti i libretti di Verdi, Milão, Garzanti, 3/1984.

F-Fm

O Arco de Sant'Anna/ Drama Lyrico/ em quatro Actos/ Poesia de A. Correia e E.P. Almeida,/ Muzica de F.S. Noronha./ Porto:/ Typographia de A.A. Leal/ Rua da Fabrica nº 10.

Attila./ Opera Seria/ em 3 Actos e um Prologo/ para se representar/ no/ R.T. de S.João/ Porto/ Imprensa Popular de J. L. de Sousa,/ Bonjardim, 69/ 1863.

Uma Aventura/ de/ Scaramuccia/ Melodrama Jocosos em 4 Actos/ representado/ no Real Theatro de S. João do Porto/ Porto/ Typographia de António José da Silva Teixeira,/ Rua da Cancellia Velha, 62/ 1864.

Um Baile de Mascaras,/ Melodrama em 3 Actos/ para se representar/ no / Real theatro de S. João do Porto./ Porto./ na Typographia de C. Gandra./ 1861.

Um Baile/ de/ Mascaras/ Melodrama em 3 Actos/ para se representar/ no Real Theatro de S. João do Porto/ Porto:/ Typ. da Empreza Popular, Rua Esperança nº10/ 1869.

Beatriz de Tenda./ Tragedia Lyrica em 4 Actos./ Musica/ de/ Vicente Bellini./ Representada/ no Real Theatro de S. João do Porto/ Porto:/ Typographia de Antonio José da Silva Teixeira,/ Largo do Laranjal nº 4./ 1859.

Corrado d'Altamura,/ Drama Lyrico/ em 3 Actos/ para se representar / no Real theatro de S. João do Porto./ Porto./ na Typographia de C. Gandra./ 1863.

O Corsario/ Musica/ de/ Giuseppe Verdi/ representado/ no/ Real Theatro de S. João do Porto/ Porto/ Typographia de António José da Silva Teixeira,/ Rua da Cancellia Velha, 62/ 1864.

O Dominó Preto/ opera-comica em 3 actos,/ de/ E. Scribe./ Musica de M. Auber./ Representada no Theatro Baquet/ da/ cidade do Porto./ Porto/ Typographia de C. Gandra/ 1861.

Os Dous Foscariis./ Tragedia Lyrica em 3 Actos./ Musica/ do/ Maestro Giuseppe Verdi./ para ser representada/ no/ Real Theatro de S. João do Porto./ Porto:/ Typographia de Antonio José da Silva Teixeira,/ Rua da Cancellia Velha nº 62./ 1860.

O Elixir d'Amor,/ Melodramma Jocosos em 2 Actos/ para se representar/ no/ Real Theatro de S. João do Porto./ Porto./ na Typographia de C. Gandra./ 1860.

Ernani./ Drama Lyrico em 4 Partes/ para se representar / no Real theatro de S. João do Porto./ Porto./ na Typographia de C. Gandra./ 1862.

A Favorita/ Melodrama em 4 Actos/ Musica do Cavalheiro Donizetti/para se representar / no/ Real theatro de S. João do Porto./ Porto./ na Typographia de C. Gandra./ 1865.

Os Huguenotes/ Tragedia Lyrica em 4 Actos/ Musica do Maestro Meyerber/para se representar/ no/ R. T. de S. João/ Porto/ Imprensa Popular/ Bonjardim 69/ 1863.

Isaura/ de Florença./ Melodrama Tragico em 3 Actos./ por/ Gioseppe Inglese./ Musica de Constantino Parravano./ para se representar / no Real theatro de S. João do Porto./ Porto./ na Typographia de C. Gandra./ 1862.

Izabel d'Aragão./ Drama Lyrico/ em um Prologo e dous Actos./ por Marcelliano Marcello/ Musica do Maestro Carlos Pedrotti./ para se representar / no Real theatro de S. João do Porto./ Porto./ na Typographia de C. Gandra./ 1862.

Lucrecia Borgia./ Melodrama Lyrico em 1 Prologo e 2 Actos./ Musica/ de/ Gaetano Donizetti./ Representada/ no/ Real Theatro de S. João do Porto./ Porto:/ Typographia de Antonio José da Silva Teixeira,/ Largo do Laranjal nº4./ 1859.

Luzia de Lammermoor/ Drama Tragico em duas Partes./ Parte 1ª- A Partida,/ em um Acto./ Parte 2ª- O Contracto Nupcial, em dous actos./ Porto./ na Typographia de C. Gandra./ 1863.

Macbeth,/ Drama Tragico em 4 Actos/ para se representar/ no R. Theatro de S. João/ da/ Cidade do Porto/ Porto/ Typ. Popular de J. L. de Sousa,/ Rua do Bonjardim nº69/ 1862.

Maria de Rohan/ Melodrama Tragico em 3 Actos/ Musica/ do/ Maestro Donizetti./ Representatado/ no/ Real Theatro de S. João do Porto./ Porto:/ Typographia de António José da Silva Teixeira,/ Rua da Cancellavelha nº 62/ 1861.

Marino Faliero/ Tragedia Lyrica em 3 Actos/ para se representar no/ R. T. de S. João/ Porto/ Imprensa Popular de J. L. de Sousa,/ Bonjardim 69/ 1863.

Nabuchodonosor/ Drama Lyrico em 4 Actos/ para ser representado/ no/ Real Theatro de S. João do Porto/ Porto/ Typographia de António José da Silva Teixeira,/ Rua da Cancellavelha, 62/ 1865.

Poliuto/ Tragedia Lyrica em 3 Actos/ para/ se representar/ no/ Real Theatro de S. João do Porto./ Porto./ Typographia de Antonio José da Silva Teixeira, Rua da Cancellavelha nº 62/ 1860.

Rigoletto,/ Melo-drama semi-tragico/ em 3 Actos e 4 Quadros/ em Musica de Verdi,/ para se representar/ no/ Theatro de S. João/ da Cidade do Porto./ Porto:/ Typ. de A. da Silva Santos./ Rua 23 de Julho nº 453/ 1859.

Roberto/ do Diabo./ Opera em 5 Actos./ Musica do Maestro Mayerber,/ para se representar/ no R. Theatro de S. João/ da/ Cidade do Porto./ Porto:/ Typ. Popular de J. L. de Sousa,/ Rua do Bonjardim/ 1862.

Tagir/ Melodrama em 4 actos/ libreto de/ E. P. d'Almeida, L. Botelho e F. S. N./ Musica do Maestro/ F. S. Noronha/ executada no Real Theatro de S. João/ em Março de 1876/ Porto/ Imprensa Portuguesa/ Rua do Bonjardim, 181, 1876.

O Trovador/ Drama Lyrico em quatro Actos/ Musica do Maestro/ Giuseppe Verdi/ representado/ no/ Real Theatro de S. João/ Porto/ Typographia Lusitana/ 74, Rua de Bellomonte, 74/ 1868.

Victor Pisano./ Melodrama em 3 Actos./ Poesia de Francisco Maria Piave./ Musica/ de/ Achilles Peri./ para ser representado/ no Real Theatro de S. João do Porto./ Porto:/ / Typographia de António José da Silva Teixeira,/ Rua da Cancela Velha nº 62/ 1861.

P-Lt

Um Baile de Mascaras,/ Melodrama em 3 Actos/ para se representar / no/ Real theatro de S. João do Porto./ Porto./ na Typographia de C. Gandra./ 1862.

Beatriz de Portugal,/ Drama Lyrico em 4 Actos./ Offerecido a S.M. El-Rei o Senhor/ D. Luiz 19./ por/ Francisco de Sá Noronha./ Poesia do Ill.mo Snr. R.C.M./ Versão Italiana, pelo Ill.mo Snr. Luigi Bianchi./ Representada pela primeira vez no Real Theatro de S. João./ Porto:/ Typ. de Manoel José Pereira,/ Rua de D. Pedro, nº 98 a 102./ 1862.

Cenerentola/ ou/ a Singeleza e Virtudes Triumphantas/ Drama Jocosos em 3 Actos/ para se representar/ no/ Real Theatro de S. João do Porto/ Porto/ Typographia de Antonio José da Silva Teixeira,/ Rua da Cancela Velha, 62./ 1865.

Linda de Chamounix/ Melodrama em 3 Actos/ para se representar/ no/ Real Theatro de S. João do Porto/ Porto/ Typographia de António José da Silva Teixeira,/ Cancellia Velha, 62/ 1866.

Martha/ Opera semi-seria em 4 Actos/ para se representar / no/ Real theatro de S. João do Porto./ Porto./ na Typographia de C. Gandra./ 1862. P-Lt

Norma/ Tragedia Lyrica em 3 Actos/ para se representar/ no/ Real Theatro de S. João/ Porto/ Imprensa Popular de J. L. de Sousa,/ Bonjardim, 69/ 1865.

Sapho/ Tragedia Lyrica/ do/ Maestro J. Pacini/ para se representar/ no/ Real Theatro de S. João do Porto/ Porto/ Typographia de António José da Silva Teixeira,/ Cancellia Velha, 62/ 1865.

P-Ln

O Arco de Sant'Anna/ Drama Lyrico/ em quatro Actos/ Poesia de A. Correia e E.P. Almeida,/ Muzica de F.S. Noronha./ Lisboa/ Typographia de Costa Sanches/ Calçada do Sacramento, 40./ 1868.

Os Infantes em Ceuta./ (1415.)/ Drama Lyrico em um Acto,/ composto expressamente/ para ser cantado na Academia Philarmonica de Lisboa,/ em a noite de 28 de Março de 1844,/ Anniversario da sua instalação./ A musica pelo Sr. A.L. Miró./ O texto pelo Sr. A. Herculano./ Socios Honorarios da Academia./ Lisboa./ Typ. da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis,/ Largo do Pelourinho nº 24./ 1844.

2.4 Partituras

- VERDI, Giuseppe, Un ballo in maschera, Milão, Ricordi, nº 48180.
-----, I due Foscari, Milão, Ricordi, nº 42307.
-----, Ernani, Milão, Ricordi, nº 42308.
-----, Claudio Gallico (ed.), Ernani, Chicago/Milão, Chicago University Press/Ricordi, 1985.
-----, Nabucco, Milão, Ricordi, nº 42312.
-----, Roger Parker (ed.), Nabucco, Chicago/Milão, Chicago University Press/Ricordi, 1987.
-----, Rigoletto, Milão, Ricordi, nº 133058.
-----, Martin Chusid (ed.), Rigoletto, Chicago/Milão, Chicago University Press/Ricordi, 1983.
-----, Il trovatore, Nova Iorque, G. Schirmer, c 1898.

2.5 Periódicos

<u>Acoriano Oriental</u> (O)	1872
<u>Braz Tisana</u> (O)	1862-63, 1865-66, 1868-69
<u>Chronica dos Theatros</u> (A)	1861-69
<u>Defensor dos Artistas</u> (O)	1865
<u>Diario do Governo</u> (O)	1853
<u>Diario de Lisboa</u>	1860
<u>Diario do Porto</u>	1865
<u>Discussão</u> (A)	1860
<u>Fama</u> (La)	1850
<u>Fayalense</u> (O)	1872
<u>Imprensa e Lei</u>	1853-56
<u>Jornal do Comercio</u>	1859-60
<u>Jornal de Noticias</u>	1865-67
<u>Jornal do Norte</u> (O)	1860
<u>Justiça</u> (A)	1864
<u>Luz</u> (A)	1872
<u>Moderado</u> (O)	1856
<u>Nacional</u> (O)	1864-56, 1858-70
<u>Nação</u> (A)	1853-56
<u>Portugal</u> (O)	1851-57
<u>Primeiro de Janeiro</u> (O)	1875-78
<u>Revolução de Setembro</u> (A)	1854-55, 1860-62, 1881
<u>Trovador</u> (O)	1855

Revista do theatro de S. Carlos desde 1850 até á actualidade, II (1ª Série), III (1ª e 2ª Séries), Lisboa, Typ. de Christovão A. Rodrigues 1895.

APENDICE I

Listas de cantores do TSC e TSJ entre 1859/60 e 1869/70 (1)

TSC

1859/60 [Revista do theatro de S. Carlos, III]

Elisa Hensler [soprano]
Luigia Bianchi [soprano]
Rosalina Cassano [soprano]
Anna Henriqueta [soprano]
Judith Silvia [contralto]
Lustani [contralto]
Gaetano Fraschini [tenor]
Octavio Bartolini [tenor]
Giuseppe Villani [tenor]
Giuseppe Capello [tenor]
António Bruni [tenor]
Manoel G. Guerra [tenor]
Giovanni Antunucci [barítono]
L. Cresey [barítono]
António Maria Celestino [barítono]
Francisco Bebiano Pereira Lisboa [baixo]
Luigi Selingardi [baixo]

1860/61 [Revista do theatro de S. Carlos, III, Benevides, op. cit., p. 291]

Marietta Gazzaniga Malespina [soprano]
Antonietta Fricci [soprano]
Helena Keneth [soprano]
Marechala [soprano]
Rosalina Cassano [soprano]
Carolina Augusta Falco [soprano]
Galli Marié [contralto]
Agresti [tenor]
Pietro Nery-Baraldi [tenor]
Fabris [Fabri] [tenor]
Antonio Grossi [tenor]
Antonio Bruni [tenor]
Andrade Ferreira [tenor]
Eurico Fagotti [barítono]
António Maria Celestino [barítono]
Francisco B.P. Lisboa [barítono]
Giovanni Baptista Antonucci [baixo]
Luigi Bianchi [baixo]
Luigi Selingardi [baixo]
L.T. Sardon [baixo buffo]

1861/62 [Revista do theatro de S. Carlos, IV, Benevides, op. cit., p. 294, CT, nº 4, 16.4.62]

Luigia Bendazzi Secchi [soprano]
Rosina Laborde [soprano]
Henriqueta Berini [soprano]
Delfina Calderon [soprano]
Marietta Locatelli [soprano]
Rosalina Cassano [soprano]

Amalia Uberti [contralto]
Gaetano Fraschini [tenor]
Reneri Baragli [tenor]
Pietro Tagliazucchi [tenor]
Emilio Beretta [tenor] [tenor]
Antonio Bruni [tenor]
Giovanni Guicciardi [baritono]
António Maria Celestino [baritono]
José Hernandez [baritono]
Cesare della Costa [baixo]
Luigi Selingardi [baixo]
Scaleze [baixo buffo]

1862/63 [CT, 16.9.1862, Benevides, op. cit., p.296]

Marcellina Lotti della Santa [soprano]
Luigia Perelli [soprano]
Rosalina Cassano [soprano]
Adelle Peruzzi Ansuini [soprano]
Mariana Marini [soprano]
Carolina Dory [contralto]
Pietro Mongini [tenor]
Mariano Neri [tenor]
Luigi Stefani [tenor]
Francesco Filippi [tenor]
Emilio Beretta [tenor]
Federico Beneveniano [baritono]
Vito Orlandi [baritono]
António Maria Celestino [baritono]
Antonucci [baixo]
F.B.P.Lisboa [baixo]
Selingardi [baixo buffo]

1863/64 [Benevides, op. cit, p. 300]

Fortunata Tedesco di Franco [soprano]
Laura Banti [soprano]
Angelina Peralta [soprano]
Isabella Galletti [soprano]
Gianolli [soprano]
Rosa Devriés [soprano]
Giuseppina Tatti [contralto]
Virginia Garulli [contralto]
Pietro Mongini [tenor]
Giuseppe Capponi [tenor]
Emilio Beretta [tenor]
Mariano Neri [tenor]
F. Benaventano [baritono]
Francesco Pandolfini [baritono]
Paulo Medini [baixo]
Nino Rebottaro [baixo]

1864/65 [Benevides, op. cit., p.312, CT, n° 14, 3.9.64]

Elisa Volpini [soprano]
Adelaide Borghi Mamo [soprano](2)
Adelia [Adèle] Bianchi [soprano]
Giuseppina Tatti [contralto]
Virginia Garulli [contralto?]
Mathilda Corsi [soprano]

Pietro Mongini [tenor]
Giuseppe Tombesi [tenor]
Andreoli Stagno [tenor]
Emilio Beretta [tenor]
David Squartia [baritono]
Ercole Sorti Gaggi [baritono]
F.B.P. Lisboa [baritono]
Contedini [baixo]
Francesco Marinozzi [baixo]
Marcello Junca [baixo]
Enrico Topai [baixo buffo]

1865/66 [CT, n° 13, 11.8.18, BT, n° 198, 2.9.65, Benevides,
op. cit., p. 315]

Adelaide Borghi-Mamo [soprano]
Elisa Volpini [soprano]
Carolina Bonnias [soprano]
Matilde Corsi [soprano]
Giuseppina Tatti [contralto]
Pietro Mongini [tenor]
Giacomi Salvi [tenor]
Melchiorre Vidal [tenor]
Emilio Beretta [tenor]
David Squartia [baritono]
Erico Fagotti [baritono]
Marcello Junca [baixo]
F.B.P. Lisboa [baixo]
Francesco Reduzzi [baixo]
Guilherme Giordani [baixo]
Erico Topai [baixo buffo]

1866/67 [Benevides, op. cit., 317-318]

Inês Rey Balla [soprano]
Elisa Volpini [soprano]
Maria Martelli [soprano]
Corsi [soprano]
Boscaglia [soprano]
R. Cassano [soprano]
Paganini [contralto]
Pietro Mongini [tenor]
G. Picciolini [tenor]
A. Marini [tenor]
Emilio Beretta [tenor]
David Squartia [baritono]
Ludivico Butti [baritono]
F. Randolfi [baritono]
Marcello Junca [baixo]
[Giovanni] Ordinas [baixo]
Francesco Reduzzi [baixo]
Enrico Topai [baixo buffo]

1867/68 [Benevides, op. cit., p. 320-321]

Carlota Marchisio [soprano]
Leontina de Haesen [soprano]
Maria Pascal Damiani [soprano]
Caterina Massini [soprano]

Matilde Corsi [soprano]
Barbara Marchisio [contralto]
Giuseppina Locatelli [contralto]
Emilio Naudin [tenor]
Carlo Bulterini [tenor]
Pietro Mongini [tenor]
Andrea Marini [tenor]
Luigi Manfredi [tenor]
Cesare Boccolini [baritono]
Giuseppe Mendioroz [baritono]
Benedetto Mazzetti [baritono buffo]
Giulio Petit [baixo]
Eraclito Bagagiolo [baixo]
Giovanni Ordinas [baixo]
Francisco B.P. Lisboa [baixo]
Francesco Reduzzi [baixo buffo]

1868/69 [Benevides, op. cit., p. 325]

Carlota Marchisio [soprano]
Inês Rey Balla [soprano]
Emília Grassi [soprano]
Caterina Massini [soprano]
E. Corradini [soprano]
Barbara Marchisio [contralto]
Pozzi [contralto]
Emilio Naudin [tenor]
Achille Corsi [tenor]
Pasquale Capelli-Tasca [tenor]
Lefranc [tenor]
Sinigaglia [tenor]
Luigi Manfredi [tenor]
Ottavio Bartolini [baritono]
Luigi Merly [baritono]
Pietro Giorgio Pacini [baritono]
Francesco Reduzzi [baixo]
F.B.P. Lisboa [baixo]
Giuseppe Calvani [baixo]
Alessandro Bottero [baixo buffo]

1869/70 [CT, n.º 10, 1.9.1869]

Ginevra Giovannoni Zacchi [soprano]
Carmelina Poch di Gasparoni [soprano]
Theresa Isturiz [soprano]
Ida Benza [soprano]
Demeric Lablanche [soprano]
Enrichetta Corradi [soprano]
Emilia Grassi [soprano]
Francisco Steger [tenor]
Julio Ugolini [tenor]
Luigi Maurelli [tenor]
Giovanni Capri [tenor]
Louis Merly [baritono]
Girolamo Spalazzi [baritono]
Pietro Giorgio Paccini [baritono]
Giovanni Marchetti [baixo]
Francesco Reduzzi [baixo]
F.B.P. Lisboa [baixo]

TSJ

1859/60

Elisa Hensler [soprano] [PROV, nº 20, 21.5.1902]
Sidonia Specchi [soprano] [NAC, nº 216, 26.9.59]
Luigia Giry [contralto] [lib. Lucrezia Borgia]
Gustavo Salvini [tenor] [PROV, nº 20, 21.5.1902]
Mariano Nery [tenor] [lib. Lucrezia Borgia]
Santiago Begonha [tenor] [idem]
Emilio Beretta [tenor] [idem]
Giuseppe Marcusi [lib. Beatrice di Tenda]
José Hernandez [barítono] [barítono] [lib. Lucrezia Borgia]
Pietro Nolasco Llorens [baixo] [idem]

1960/61

Irma Paul Donati [soprano] [JNR, nº 211, 24.10.60]
Briol [soprano] [JNR, nº 258, 21.12.60]
Anna Persini [contralto?] [JNR, nº 211]
Viali [contralto] [idem]
Amalia [?] [lib. I due Foscari]
Pietro Tagliazucchi [tenor] [JNR, nº 211]
Luigi Caserini [tenor] [JNR, nº 252, 14.12.60]
Santiago Begonha [tenor] [lib. I due Foscari]
Emilio Beretta [tenor] [lib. Poliuto]
Vicente Pratico [barítono] [JNR, nº 211]
José Hernandez [barítono] [idem]
Angelo Marcucci [baixo] [idem]
Simon Grandi [baixo?] [lib. L'elisir d'amore]
Luccini [?] [lib. Vittorio Pisani]

1861/62

Isabella Alba [soprano] [NAC, nº 209.11.9.61]
Argentina Angelini [soprano] [idem]
Giuseppina Angeleni [soprano] [idem]
Serafina Ciascheti [contralto] [idem]
Carlo Mariani [tenor] [idem]
Giovanni Valentini Christiani [tenor] [idem]
Santiago Begonha [tenor] [lib. Macbeth]
Cervari [tenor] [idem]
Viganotti [barítono] [idem]
Virgilio Collini [barítono] [NAC, nº 209]
Francesco Marinozzi [baixo] [idem]
Macedo [baixo] [lib. Macbeth]
Benze [baixo] [idem]

1862/63

Eugenia Julienne Dejan [soprano] [lib. Martha]
Castelli [soprano] [BT, nº 260, 10.11.62]
Stella [soprano] [idem]
Giuseppina Marini [contralto?] [BT, nº 254, 3.11.62]
Pietro Bignardi [tenor] [BT, nº 260, lib. Un ballo in maschera]
Santiago Begonha [tenor] [idem]

Ludovico Butti [baritono] [lib. Beatrice]
Francesco Tagliapietra [baixo] [idem]
Ernesto Leva [baixo buffo] [idem]
Benzi [baixo] [lib. Un ballo in maschera]

1863/64

Isabella Alba [soprano] [NAC, nº 219, 7.10.63]
Amalia Fabrini [soprano] [idem]
Vittoria Luzzi Ferrali [soprano] [idem]
Maria Lafon [soprano] [NAC, nº 45, 26.2.64]
Virginia Garulli [contralto ?] [NAC, nº 96, 29.4.64]
E. Soares [?] [lib. Corrado d'Altamura]
Ermelinda Gaspar [?] [lib. Lucia di Lammermoor]
Giorgio d'Antoni [tenor] [NAC, nº 219]
Giuseppe Limberti [tenor] [NAC, nº 53, 7.3.64]
Santiago Begonha [tenor] [lib. Lucia di Lammermoor]
Alessandro d'Antoni [baritono] [NAC, nº 219]
Federico Piana [baixo] [idem]
Fortunato Cherubini [baixo] [idem]
Francesco Marinozzi [baixo] [idem]
Francesco Tagliapietra [baixo] [idem]

1865

Luigia Chiaramonte [soprano] [CT, nº 29, 11.2.65]
Peroni [contralto] [idem, BT, nº 42, 21.2.65]
Mori [contralto] [idem]
Gabriela [soprano] [lib. Nabucco]
Luigi Cantarelli [tenor]
Conti [tenor] [CT, nº 29]
Guigliani [tenor] [BT, nº 66, 22.3.65]
Rosset [tenor] [lib. Nabucco]
Pietro Giorgio Pacini [baritono] [CT, nº 29]
Pedro Properi [baixo] [idem]

A. Borghi-Mamo [soprano da comp. TSC] [lib. La favorita,
Sapho]
Giuseppina Tatti [contralto da comp. TSC] [lib. Sapho]

1865/66

Anetta Cassaloni [soprano] [CT, nº 14, 1.9.65]
Luigia Chiaramonte [soprano] [JNT, nº 153, 6.10.65]
Elvira Demi [soprano] [idem, lib. Norma]
Bellochio [soprano] [DP, nº 146, 28.9.65]
Gabriela [soprano] [lib. La cenerentola]
Aien [soprano?] [lib. Norma]
Antônio Agresti [tenor] [CT, nº 14]
Luigi Cantarelli [tenor] [lib. Norma]
Palermi [tenor] [JN, nº 146]
Bottardi [tenor] [NAC nº 16, 21.1.66]
Pietro Giorgio Pacini [baritono] [lib. Linda di Chamounix]
Carlo Roca [baixo] [idem]
Bouché [baixo] [JN, nº 146]
Francesco Tagliapietra [baixo] [lib. La cenerentola]
Lauretti [lib. idem]

Lari [?] [lib. Linda di Chamounix]

1866/67

Eufrosina Poincot [soprano] [NAC, n° 214, 20.9.66]
Zina d'Alti [soprano] [idem]
Gabriela [soprano] [idem]
Lucia Chambers [contralto] [idem]
Antonio Prudenza [tenor] [idem]
Guissani [tenor] [JNT, n° 119, 20.11.66]
Santiago Begonha [tenor] [NAC, n° 214]
Luigi Guadagnini [baritono] [idem]
Giovanni Bate Cornago [basso] [idem]
Filisbert [basso] [JNT, n° 7, 9.1.67]
Francesco Tagliapietra [basso] [NAC, n° 214]

1868/69

Giulia Manziali Passerini [soprano] [NAC, n° 264, 3.12.68]
Antonietta d'Alberti [soprano] [idem]
Giusepinna Fiori [contralto] [idem]
Maria Martins Cabral [?] [idem]
Pietro Chiese [tenor] [BT, n° 292, 19.12.68]
Giovanni Ortelani [tenor] [NAC, n° 264]
Santiago Begonha [tenor] [lib. Il trovatore]
Giovanni Guicciardi [baritono] [NAC, n° 264]
Francesco Tagliapietra [basso] [idem]
Raffaello Laterza [basso] [idem]

1869/70

G. Pallazzi [soprano] [NAC, n° 251, 9.11.69]
C. Porg [?] [idem]
Lablanche [?] [idem]
Giulio Ugolini [tenor] [idem]
Merly [baritono] [PROV, n° 36, 14.2.1902]
Francesco Reduzzi [basso] [NAC, n° 251]
Fossa [?] [idem]

APENDICE II

ista das óperas representadas entre 1859/60 e 1869/70

TSC (1)

1859/60	Verdi	<u>Ballo in maschera (Un)* (2)</u>
1859/60	Rossini	<u>Barbiere di Siviglia (Il)</u>
1859/60	Donizetti	<u>Favorita (La)</u>
1859/60	Verdi	<u>Lombardi alla prima crociata (I)</u>
1859/60	Donizetti	<u>Lucrezia Borgia</u>
1859/60	Verdi	<u>Macbeth</u>
1859/60	Donizetti	<u>Maria di Rohan</u>
1859/60	Verdi	<u>Nabucco</u>
1859/60	Meyerbeer	<u>Profeta (Il)</u>
1859/60	Verdi	<u>Rigoletto</u>
1859/60	Meyerbeer	<u>Roberto il diavolo</u>
1859/60	Verdi	<u>Traviata (La)</u>
1859/60	Verdi	<u>Trovatore (Il)</u>
1859/60	Verdi	<u>Vespri siciliani (I)</u>

1860/61	Verdi	<u>Aroldo*</u>
1860/61	Verdi	<u>Ballo in maschera (Un)</u>
1860/61	Rossini	<u>Barbiere di Siviglia (Il)</u>
1860/61	Donizetti	<u>Elisir d'amore (L')</u>
1860/61	Verdi	<u>Ernani</u>
1860/61	Donizetti	<u>Figlia del regimento (La)</u>
1860/61	Donizetti	<u>Gemma di Vergy</u>
1860/61	Donizetti	<u>Lucia di Lammermoor</u>
1860/61	Donizetti	<u>Lucrezia Borgia</u>
1860/61	Verdi	<u>Luisa Miller</u>
1860/61	Donizetti	<u>Marino Faliero</u>
1860/61	Flotow	<u>Martha*</u>
1860/61	Verdi	<u>Masnadieri (I)</u>
1860/61	Donizetti	<u>Poliuto</u>
1860/61	Bellini	<u>Puritani (I)</u>
1860/61	Pacini	<u>Sapho</u>
1860/61	Bellini	<u>Sonnambula (La)</u>
1860/61	Verdi	<u>Traviata (La)</u>

1861/62	Verdi	<u>Ballo in maschera (Un)</u>
1861/62	Rossini	<u>Barbiere di Siviglia (Il)</u>
1861/62	Donizetti	<u>Don Pasquale</u>
1861/62	Donizetti	<u>Elisir d'amore (L')</u>
1861/62	Verdi	<u>Ernani</u>
1861/62	Donizetti	<u>Figlia del regimento (La)</u>
1861/62	Donizetti	<u>Lucia di Lammermoor</u>
1861/62	Verdi	<u>Luisa Miller</u>
1861/62	Flotow	<u>Martha</u>
1861/62	Verdi	<u>Nabucco</u>
1861/62	Donizetti	<u>Poliuto</u>
1861/62	Verdi	<u>Rigoletto</u>
1861/62	Verdi	<u>Simon Boccanegra*</u>
1861/62	Bellini	<u>Sonnambula (La)</u>
1861/62	Verdi	<u>Traviata (La)</u>
1861/62	Verdi	<u>Trovatore (Il)</u>
1861/62	Verdi	<u>Vespri siciliani (I)</u>

1862/63	Verdi	<u>Ballo in maschera (Un)</u>
1862/63	Rossini	<u>Barbiere di Siviglia (Il)</u>
1862/63	Appoloni	<u>Ebreo (L')</u>
1862/63	Verdi	<u>Ernani</u>
1862/63	Donizetti	<u>Figlia del regimento (La)</u>
1862/63	Pedrotti	<u>Fiorina*</u>
1862/63	Donizetti	<u>Linda di Chamounix</u>
1862/63	Verdi	<u>Lombardi alla prima crociata (I)</u>
1862/63	Donizetti	<u>Lucia di Lammermoor</u>
1862/63	Donizetti	<u>Lucrezia Borgia</u>
1862/63	Verdi	<u>Macbeth</u>
1862/63	Flotow	<u>Martha</u>
1862/63	Verdi	<u>Masnadieri (I)</u>
1862/63	Rossini	<u>Otello</u>
1862/63	Verdi	<u>Rigoletto</u>
1862/63	Bellini	<u>Sonnambula (La)</u>
1862/63	Verdi	<u>Traviata (La)</u>
1862/63	Verdi	<u>Trovatore (Il)</u>
1862/63	Verdi	<u>Vespri siciliani (I)</u>

1863/64	Verdi	<u>Aroldo</u>
1863/64	Rossini	<u>Barbiere di Siviglia (Il)</u>
1863/64	Verdi	<u>Ernani</u>
1863/64	Coppola	<u>Finqal</u>
1863/64	Donizetti	<u>Gemma di Vergy</u>
1863/64	Rossini	<u>Guglielmo Tell</u>
1863/64	Donizetti	<u>Lucia di Lammermoor</u>
1863/64	Donizetti	<u>Lucrezia Borgia</u>
1863/64	Verdi	<u>Nabucco</u>
1863/64	Bellini	<u>Norma</u>
1863/64	Meyerbeer	<u>Profeta (Il)</u>
1863/64	Bellini	<u>Puritani (I)</u>
1863/64	Pacini	<u>Sapho</u>
1863/64	Rossini	<u>Semiramide</u>
1863/64	Verdi	<u>Traviata (La)</u>
1863/64	Verdi	<u>Trovatore (Il)</u>
1863/64	Verdi	<u>Vespri siciliani (I)</u>

1864/65	Donizetti	<u>Anna Bolena</u>
1864/65	Verdi	<u>Ballo in maschera (Un)</u>
1864/65	Rossini	<u>Barbiere di Siviglia (Il)</u>
1864/65	Donizetti	<u>Don Pasquale</u>
1864/65	Verdi	<u>Due Foscari (I)</u>
1864/65	Rossini	<u>Guglielmo Tell</u>
1864/65	Donizetti	<u>La Favorita</u>
1864/65	Donizetti	<u>Lucia di Lammermoor</u>
1864/65	Flotow	<u>Martha</u>
1864/65	Coppola	<u>Nina pazza per amore</u>
1864/65	Rossini	<u>Otello</u>
1864/65	Meyerbeer	<u>Profeta (Il)</u>
1864/65	Verdi	<u>Rigoletto</u>
1864/65	Pacini	<u>Sapho</u>
1864/65	Rossini	<u>Semiramide</u>
1864/65	Bellini	<u>Sonnambula (La)</u>
1864/65	Verdi	<u>Traviata (La)</u>
1864/65	Verdi	<u>Trovatore (Il)</u>

1865/66	Verdi	<u>Ballo in maschera (Un)</u>
1865/66	Rossini	<u>Barbiere di Siviglia (Il)</u>
1865/66	Donizetti	<u>Don Pasquale</u>
1865/66	Gounod	<u>Faust*</u>
1865/66	Donizetti	<u>Favorita (La)</u>
1865/66	Coppola	<u>Giovanna prima regina di Napoli</u>
1865/66	Rossini	<u>Guiglielmo Tell</u>
1865/66	Donizetti	<u>Linda di Chamounix</u>
1865/66	Flotow	<u>Martha</u>
1865/66	Rossini	<u>Otello</u>
1865/66	Verdi	<u>Rigoletto</u>
1865/66	Pacini	<u>Sapho</u>
1865/66	Verdi	<u>Traviata (La)</u>
1865/66	Verdi	<u>Trovatore (Il)</u>
1865/66	Mercadante	<u>Vestale (La)</u>
1866/67	Verdi	<u>Ballo in maschera (Un)</u>
1866/67	Rossini	<u>Barbiere di Siviglia (Il)</u>
1866/67	F. Ricci	<u>Crispino e la comare</u>
1866/67	Verdi	<u>Ernani</u>
1866/67	Gounod	<u>Faust</u>
1866/67	Rossini	<u>Guiglielmo Tell</u>
1866/67	Verdi	<u>Lombardi alla prima crociata (I)</u>
1866/67	Donizetti	<u>Lucia di Lammermoor</u>
1866/67	Verdi	<u>Luisa Miller</u>
1866/67	Verdi	<u>Macbeth</u>
1866/67	Verdi	<u>Nabucco</u>
1866/67	Verdi	<u>Rigoletto</u>
1866/67	Bellini	<u>Sonnambula (La)</u>
1866/67	Verdi	<u>Trovatore (Il)</u>
1866/67	Meyerbeer	<u>Ugonotti (Gli)</u>
1867/68	Sá Noronha	<u>Arco di Sant'Anna*</u>
1867/68	Verdi	<u>Ballo in maschera (Un)</u>
1867/68	Rossini	<u>Barbiere di Siviglia (Il)</u>
1867/68	Mozart	<u>Don Giovanni</u>
1867/68	Donizetti	<u>Elisir d'amore (L'*)</u>
1867/68	Verdi	<u>Ernani</u>
1867/68	Gounod	<u>Faust</u>
1867/68	Mercadante	<u>Giuramento (Il)</u>
1867/68	Donizetti	<u>Lucia di Lammermoor</u>
1867/68	Auber	<u>Muta di Portici (La)</u>
1867/68	Bellini	<u>Norma</u>
1867/68	Verdi	<u>Rigoletto</u>
1867/68	Pacini	<u>Sapho</u>
1867/68	Rossini	<u>Semiramide</u>
1867/68	Bellini	<u>Sonnambula (La)</u>
1867/68	Verdi	<u>Traviata (La)</u>
1867/68	Verdi	<u>Trovatore (Il)</u>
1867/68	Meyerbeer	<u>Ugonotti (Gli)</u>
1868/69	Meyerbeer	<u>Africana (L'*)*</u>
1868/69	Verdi	<u>Ballo in maschera (Un)</u>
1868/69	Rossini	<u>Barbiere di Siviglia (Il)</u>
1868/69	Rossini	<u>Cenerentola (La)</u>

1868/69	F. Ricci	<u>Crispino e la comare</u>
1868/69	Cagnoni	<u>Don Bucefalo</u>
1868/69	Mozart	<u>Don Giovanni</u>
1868/69	Donizetti	<u>Don Pasquale</u>
1868/69	Gounod	<u>Faust</u>
1868/69	Rossini	<u>Guglielmo Tell</u>
1868/69	Verdi	<u>Lombardi alla prima crociata (I)</u>
1868/69	Verdi	<u>Macbeth</u>
1868/69	Cimarosa	<u>Matrimonio segreto (II)</u>
1868/69	Auber	<u>Muta di Portici (La)</u>
1868/69	Bellini	<u>Norma</u>
1868/69	Donizetti	<u>Poliuto</u>
1868/69	Verdi	<u>Rigoletto</u>
1868/69	Pacini	<u>Sapho</u>
1868/69	Rossini	<u>Semiramide</u>
1868/69	Bellini	<u>Sonnambula (La)</u>
1868/69	Verdi	<u>Traviata (La)</u>

1869/70	Meyerbeer	<u>Africana (L')</u>
1869/70	Verdi	<u>Ballo in maschera (Un)</u>
1869/70	Halevy	<u>Ebrea (L')</u>
1869/70	Verdi	<u>Ernani</u>
1869/70	M. A. Pereira	<u>Eurico*</u>
1869/70	Gounod	<u>Faust</u>
1869/70	Donizetti	<u>Favorita (La)</u>
1869/70	Rossini	<u>Guillaume Tell</u>
1869/70	Petrella	<u>Jone*</u>
1869/70	Verdi	<u>Macbeth</u>
1869/70	Verdi	<u>Rigoletto</u>
1869/70	Verdi	<u>Traviata (La)</u>
1869/70	Verdi	<u>Trovatore (II)</u>

TSJ (3)

1859/60	Bellini	<u>Beatrice di Tenda</u>
1859/60	Donizetti	<u>Gemma di Vergy</u>
1859/60	Donizetti	<u>Lucia di Lammermoor</u>
1859/60	Donizetti	<u>Lucrezia Borqia</u>
1859/60	A. Reparaz	<u>Malek Adel*</u>
1859/60	Pacini	<u>Saltibanco (II)</u>
1859/60	Verdi	<u>Traviata (La)</u>
1859/60	Verdi	<u>Trovatore (II)</u>

1860/61	Verdi	<u>Ballo in maschera (Un)*</u>
1860/61	Rossini	<u>Barbiere di Siviglia (II)</u>
1860/61	Verdi	<u>Due Foscari (I)</u>
1860/61	Donizetti	<u>Elisir d'amore (L')</u>
1860/61	Donizetti	<u>Lucrezia Borqia</u>
1860/61	Donizetti	<u>Maria di Rohan</u>
1860/61	Bellini	<u>Norma</u>
1860/61	Donizetti	<u>Poliuto</u>
1860/61	Verdi	<u>Rigoletto</u>
1860/61	Bellini	<u>Sonnambula (La)</u>
1860/61	Verdi	<u>Trovatore (II)</u>
1860/61	Peri	<u>Vittore Pisani*</u>

1861/62	Verdi	<u>Ballo in maschera (Un)</u>
1861/62	Bellini	<u>Beatrice di Tenda</u>
1861/62	Verdi	<u>Ernani</u>
1861/62	Pedrotti	<u>Isabella d'Aragona</u>
1861/62	Paravano	<u>Isaura di Firenze*</u>
1861/62	Verdi	<u>Luisa Miller</u>
1861/62	Verdi	<u>Macbeth</u>
1861/62	Bellini	<u>Norma</u>
1861/62	Donizetti	<u>Poliuto</u>
1861/62	Meyerbeer	<u>Roberto il diavolo*</u>
1861/62	Verdi	<u>Traviata (La)</u>
1861/62	Verdi	<u>Trovatore (Il)</u>

1862/63	Verdi	<u>Ballo in maschera (Un)</u>
1862/63	Rossini	<u>Barbiere di Siviqlia (Il)</u>
1862/63	Sá Noronha	<u>Beatrice di Portugallo*</u>
1862/63	Donizetti	<u>Don Pasquale</u>
1862/63	Donizetti	<u>Favorita (La)</u>
1862/63	Donizetti	<u>Lucrezia Borgia</u>
1862/63	Flotow	<u>Martha*</u>
1862/63	Auber	<u>Muta di Portici (La)</u>
1862/63	Meyerbeer	<u>Roberto il diavolo</u>
1862/63	Verdi	<u>Trovatore (Il)</u>
1862/63	Meyerbeer	<u>Ugonotti (Gli)*</u>

1863/64	Verdi	<u>Attila</u>
1863/64	Luigi Ricci	<u>Avventura di Scaramuccia (Un?)</u>
1863/64	Verdi	<u>Ballo in maschera (Un)</u>
1863/64	Ricci	<u>Corrado d'Altamura</u>
1863/64	Verdi	<u>Corsario (Il)</u>
1863/64	Verdi	<u>Ernani</u>
1863/64	Donizetti	<u>Favorita (La)</u>
1863/64	Donizetti	<u>Lucia di Lammermoor</u>
1863/64	Donizetti	<u>Lucrezia Borgia</u>
1863/64	Donizetti	<u>Marino Faliero</u>
1863/64	Flotow	<u>Martha</u>
1863/64	Bellini	<u>Capuleti e i Montecchi (I)</u>
1863/64	Bellini	<u>Norma</u>
1863/64	Verdi	<u>Traviata (La)</u>
1863/64	Verdi	<u>Trovatore (Il)</u>
1863/64	Verdi	<u>Vespri siciliani (I)</u>

1865	Verdi	<u>Ballo in maschera (Un)</u>
1865	Verdi	<u>Ernani</u>
1865	Donizetti	<u>Favorita (La)</u>
1865	Donizetti	<u>Lucia di Lammermoor</u>
1865	Donizetti	<u>Lucrezia Borgia</u>
1865	Donizetti	<u>Maria di Rohan</u>
1865	Verdi	<u>Nabucco</u>
1865	Pacini	<u>Sapho</u>
1865	Bellini	<u>Sonnambula (La)</u>
1865	Verdi	<u>Trovatore (Il)</u>

1865/66	Verdi	<u>Ballo in maschera (Un)</u>
1865/66	Rossini	<u>Barbiere di Siviqlia (Il)</u>

1865/66	Rossini	<u>Cenerentola (La)</u>
1865/66	Gounod	<u>Faust*</u>
1865/66	Donizetti	<u>Favorita (La)</u>
1865/66	Donizetti	<u>Linda di Chamounix</u>
1865/66	Verdi	<u>Lombardi alla prima crociata (I)</u>
1865/66	Donizetti	<u>Lucrezia Borgia</u>
1865/66	Verdi	<u>Macbeth</u>
1865/66	Donizetti	<u>Maria di Rohan</u>
1865/66	Bellini	<u>Norma</u>
1865/66	Bellini	<u>Puritani (I)</u>
1865/66	Bellini	<u>Sonnambula (La)</u>
1865/66	Verdi	<u>Trovatore (Il)</u>

1865/66	Donizetti	<u>Lucia di Lammermoor (4)</u>
1865/66	Verdi	<u>Rigoletto</u>

1866/67	Sá Noronha	<u>Arco di Sant'Anna (L'*)*</u>
1866/67	Verdi	<u>Ballo in maschera (Un)</u>
1866/67	Verdi	<u>Ernani</u>
1866/67	Gounod	<u>Faust</u>
1866/67	Donizetti	<u>Lucia di Lammermoor</u>
1866/67	Donizetti	<u>Lucrezia Borgia</u>
1866/67	Verdi	<u>Nabucco</u>
1866/67	Verdi	<u>Rigoletto</u>
1866/67	Verdi	<u>Trovatore (Il)</u>

1868/69	Verdi	<u>Ballo in maschera (Un)</u>
1868/69	Bellini	<u>Capuleti e i Montecchi (I)</u>
1868/69	Verdi	<u>Ernani</u>
1868/69	Donizetti	<u>Lucia di Lammermoor</u>
1868/69	Donizetti	<u>Maria di Rohan</u>
1868/69	Donizetti	<u>Poliuto</u>
1868/69	Verdi	<u>Rigoletto</u>
1868/69	Verdi	<u>Traviata (La)</u>
1868/69	Verdi	<u>Trovatore (Il)</u>

1869/70	Meyerbeer	<u>Africana (L'*)*</u>
1869/70	Verdi	<u>Ballo in maschera (Un)</u>
1869/70	Verdi	<u>Ernani</u>
1869/70	Donizetti	<u>Favorita (La)</u>
1869/70	Verdi	<u>Macbeth</u>
1869/70	Flotow	<u>Martha</u>
1869/70	Verdi	<u>Traviata (La)</u>
1869/70	Verdi	<u>Trovatore (Il)</u>

96	1866.10.23	Verdi	Ernani	[22.10.66]	
97	1866.10.24	Verdi	Ernani	24.10.66, 8h.	1ª recit.ass. [1ª] impar
98	1866.10.25	Verdi	Ernani	26.10.66	2ª recit.ass. [1ª série], 2ª par
100	1866.10.27	Verdi	Ernani	[28.10.66, 7 1/2h]	3ª recit. ass. [1ª série]
101	1866.10.29	Verdi	Un ballo in maschera	[31.10.66, 7 1/2h]	[4ª recit.ass. 1ª série, 1ª turno, 2ª par]
104	1866.11.02	Verdi	Un ballo in maschera	3.11.66, 7 1/2h	5ª recit.ass. 1ª série, 1ª turno, 1ª impar
105	1866.11.03	Verdi	Un ballo in maschera	4.11.66, 7 1/2h	6ª recit.ass. 1ª série, 2ª turno, 1ª impar
108	1866.11.07	Verdi	Un ballo in maschera	7.11.66, 7 1/2h	7ª recit.ass. 1ª série, 2ª turno, 2ª impar
111	1866.11.10	Donizetti	Lucrezia Borgia	10.11.66, 7 1/2h	[8ª recit.ass., 1ª série]
112	1866.11.12	Donizetti	Lucrezia Borgia	[12.11.66]	
113	1866.11.13	Donizetti	Lucrezia Borgia	14.11.66, 7 1/2h	[10ª recit.ass.] 1ª série, 3ª turno, 1ª impar
116	1866.11.16	Verdi	Un ballo in maschera	16.11.66 [7 1/2h]	11ª recit.ass. 1ª série, 3ª turno, 2ª impar
119	1866.11.20	Verdi	Rigoletto	21.11.66, 7 1/2h	13ª recit.ass. 2ª série, 1ª turno, 1ª impar
122	1866.11.23	Verdi	Rigoletto	23.11.66, 7 1/2h	14ª recit.ass. 2ª série, 1ª impar
123	1866.11.24	Donizetti	Lucrezia Borgia	24.11.66	15ª recit.ass. 2ª série, 1ª turno, 2ª impar
125	1866.11.27	Verdi	Il trovatore	26.11.66	?
126	1866.11.28	Verdi	Rigoletto	28.11.66, 7 1/2h	[17ª recit.ass.] 2ª série, 2ª turno, 2ª impar
127	1866.11.29	Verdi	Ernani	30.11.66, 7 1/2h	18ª recit. ass. 2ª série, 2ª turno, 1ª impar
129	1866.12.01	Verdi	Ernani	1.12.66, [7 1/2h]	19ª recit.ass. 2ª série, 2ª turno, 1ª impar
131	1866.12.04	Verdi	Rigoletto	5.12.66 [7 1/2h]	21ª recit. ass. 2ª série, 3ª turno, 1ª impar
134	1866.12.07	Verdi	Nabucco	8.12.66 [7 1/2h]	22ª recit.ass. 2ª série, 3ª turno, 1ª impar
138	1866.12.13	Donizetti	Lucia di Lammermoor	13.12.66 [7 1/2h]	23ª recit.ass. 2ª série, 3ª turno, 2ª impar
139	1866.12.14	Verdi	Nabucco	14.12.66 [7 1/2h]	24ª recit.ass. 2ª série, 3ª turno, 2ª impar
140	1866.12.15	Verdi	Nabucco	15.12.66 [7 1/2h]	25ª recit. ass. 3ª série, 1ª turno, 1ª impar
141	1866.12.17	Donizetti	Lucia di Lammermoor	17.12.66 [7 1/2h]	26ª recit.ass. 3ª série, 1ª turno, 1ª impar
143	1866.12.19	Verdi	Un ballo in maschera	19.12.66 [7 1/2h]	27ª recit. ass. 3ª série, 1ª turno, 1ª impar
144	1866.12.20	Donizetti	Lucia di Lammermoor	21.12.66 [7 1/2h]	28ª recit.ass. 3ª série, 1ª turno, 2ª impar
146	1866.12.22	Verdi	Nabucco	22.12.66 [7 1/2h]	29ª recit.ass. 3ª série, 2ª turno, 1ª impar
148	1866.12.26	Donizetti	Lucia di Lammermoor	23.12.66	Ben. Público
150	1866.12.28	Verdi	Rigoletto	28.12.66, 7 1/2h	30ª recit.ass. 3ª série, 2ª turno, 2ª impar
151	1866.12.29	Verdi	Un ballo in maschera	29.12.66, 7 1/2h	31ª recit.ass. 3ª série, 2ª turno, 2ª impar
2	1867.01.03	Donizetti	Lucia di Lammermoor	1.01.67	[31ª recit.ass.]
4	1867.01.05	Sá Noronha	L'arco di Sant'Anna	5.01.67	32ª recit. ass. 3ª série, 2ª turno, 2ª par
8	1867.01.11	Verdi	Nabucco	11.01.67	[33ª recit.ass.]
11	1867.01.14	Verdi Verdi	Ernani	14.01.67	[35ª recit.ass.]
12	1867.01.15				Não há récita para novos ensaios de L'arco.
14	1867.01.17	Sá Noronha	L'arco di Sant'Anna	17.01.67	Recit. extra.
19	1867.01.23	Verdi	Ernani	21.01.67 [7 1/2h]	[37ª recit.ass. 3ª série]
19	1867.01.23	Sá Noronha	L'arco di Sant'Anna	27.01.67 [7 1/2h]	Ben. SN
20	1867.01.24	Donizetti	Lucia di Lammermoor	25.01.67 [7 1/2h]	[38ª recit.ass. 3ª série] impar
23	1867.01.28	[Sá Noronha	[L'arco di Sant'Anna]	28.1.67	39ª recit. ass.
25	1867.01.30	Verdi	Il trovatore	31.01.67	
28	1867.02.04	Gounod	Faust	2.02.67	40ª recit.ass. 4ª série, 2ª par
28	1867.02.04	Gounod	Faust	4.02.67	?
30	1867.02.06	Gounod	Faust	6.02.67	41ª recit.ass. 4ª série, 1ª impar
31	1867.02.07	Gounod	Faust	7.02.67	Ben. D'Alti
31	1867.02.07	Verdi	Il trovatore	9.02.67	Ben. Prudenza
33	1867.02.09	Verdi	Il trovatore	10.02.67	[Ben. Cornago]
34	1867.02.11	Verdi	Il trovatore	11.02.67	42ª recit.ass. 4ª série, 2ª turno, 2ª impar
36	1867.02.13	Verdi	Il trovatore	13.02.67	43ª recit.ass. 4ª série, 2ª turno, 2ª impar
39	1867.02.16	Gounod	Faust	16.02.67	44ª recit.ass. 4ª série, 2ª turno, 2ª par
42	1867.02.20	Verdi	Il trovatore	20.02.67	44ª recit.ass. 2ª par
43	1867.02.21	Gounod	Faust	21.01.67 [8h]	Ben. ...
44	1867.02.22	Verdi	Nabucco	22.02.67 [8h]	45ª recit. ass. 1ª impar
45	1867.02.23	Gounod	Faust	23.02.67 [8h]	Ben. Paccini
47	1867.02.25	Verdi	Il trovatore	24.02.67 [8h]	[45ª recit.ass.]
48	1867.02.26	Donizetti	Lucia di Lammermoor	26.02.67	46ª recit.ass. [4ª série, 2ª turno] 1ª impar
50	1867.02.27	Verdi	Nabucco	27.02.67	47ª recit.ass. 2ª impar
50	1867.02.27	Verdi	Il trovatore	28.02.67	Ben. Corpo de Coros
57	1867.03.08	?	?	7.03.67	Ben. Poinot



58	1867.03.09	Verdi	Un ballo in maschera	9.03.67, 8 h	Ben. Guadagnini
62	1867.03.14	?	?		
63	1867.03.16	Donizetti	Lucia di Lammermoor	[16.03.67, 7 1/2h]	Ben. Giussani
69	1867.03.23	?	?	25.03.67, 8h	Ben. Luiz Cantarcki (tenor)
76	1867.04.02	?	?	3.04.67	Ben. Emilia da Silva Rosa
85	1867.04.12	?	?	[13.04.67, 8h]	Ben. Tagliapietra
16	1967.01.19	Verdi	Il trovatore	24.01.67 (Adiada)	[Ben. Prudenza]

NOTAS

Apêndice I

1) A presente lista não pretende reconstituir as companhias dos dois teatro líricos portugueses, trabalho que requereria uma pesquisa muito mais pormenorizada, dado que muitos dos cantores não eram escripturados para toda a temporada. Os nomes apresentados dizem apenas respeito a cantores que participaram em cada uma das temporadas, desde 1859/60 a 1869/70.

2) Adelaide Borghi-Mamo era de facto um mezzo soprano. Foi aliás para ela que Verdi reformulou o papel de Azucena aquando da estreia de Le trouvère. Curiosamente em Portugal cantou o papel de Leonora, tendo por isso sido considerada soprano, Cf. Budden, op. cit., II, p. 117.

Apêndice II

- 1) Dados extraídos de Benevides, op. cit. e BT, tendo-se optado pela normalização ortográfica dos títulos das óperas.
- 2) O asterisco refere as óperas estreadas em cada temporada.
- 3) Dados extraídos de BT, NAC.
- 4) Óperas cantadas pelos artistas da companhia do TSC que se deslocaram ao Porto.