

Francisco de Sá Noronha

1820-1881

UM MÚSICO PORTUGUÊS
NO ESPAÇO ATLÂNTICO

Lúisa Cymbron



Luísa Cymbron é natural dos Açores, onde nasceu em 1963. Doutorada em Ciências Musicais Históricas, a sua carreira esteve sempre ligada ao departamento de Ciências Musicais da NOVA FCSH. É também investigadora do CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical) e membro do Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. A sua reflexão musicológica tem-se centrado na história da música em Portugal durante o século XIX, sobretudo em torno da ópera, bem como nas relações musicais entre Portugal e o Brasil. É autora de um conjunto de artigos e capítulos em obras colectivas publicados em Portugal e no estrangeiro, e ainda de *História da Música Portuguesa*, com Manuel Carlos de Brito (1992) e *Olhares sobre a Música em Portugal no Século XIX* (2012). Além do volume que agora se publica, coordena a preparação de um livro sobre o antigo Teatro de S. João da cidade do Porto, com publicação prevista para 2020.

FRANCISCO DE SÁ NORONHA (1820-1881)

UM MÚSICO PORTUGUÊS NO ESPAÇO ATLÂNTICO

Luísa Cymbron

**FRANCISCO DE
SÁ NORONHA
(1820-1881)**

UM MÚSICO PORTUGUÊS
NO ESPAÇO ATLÂNTICO

Prefácio
Rui Vieira Nery

hnmus

FRANCISCO DE SÁ NORONHA (1820-1881)

UM MÚSICO PORTUGUÊS NO ESPAÇO ATLÂNTICO

Autora: Luísa Cymbron

Capa: António Pedro

Foto da capa: Luísa Cymbron. Reprodução de desenho de José Arnaldo Nogueira Molarinho (litografado por Vasques C.ia, col. Manuel Ivo Cruz, Universidade Católica, Porto).

© CESEM e Autora

CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical)

NOVA FCSH

Av. de Berna, 26 C, 1069-061 Lisboa

cesem@fcs.unl.pt

Edições Húmus, Lda., 2019

Apartado 7081

4764-908 Ribeirão – V. N. Famalicão

Telef. 926 375 305

humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V. N. Famalicão

1.ª edição: Setembro de 2019

Depósito legal: 461304/19

ISBN: 978-989-755-414-8

Publicação financiada por Fundos Nacionais através da Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do projecto estratégico do CESEM.

ÍNDICE

I	Prefácio
9	Introdução
20	Agradecimentos
22	Questões editoriais
23	Mapa das viagens atlânticas de Francisco de Sá Noronha
24	Cronologia
26	Siglas
27	«A CRUDE AND ECCENTRIC GENIUS»: TRAÇOS DE UMA PERSONALIDADE E DE UMA VIDA
27	Evocando Francisco de Sá Noronha
49	O <i>puzzle</i> identitário e a procura de uma afirmação
60	Os anos com Juana Manso
77	Um empreendedor e as suas redes de apoio
95	O VIOLINISTA «FILHO DA NATUREZA E DO SENTIMENTO»
95	Nasce um virtuoso do violino
99	Imagens na imprensa
128	Nacionalismo e cosmopolitismo
138	Repertórios
144	Coda
149	COMPONDO PARA TEATRO EM LÍNGUA PORTUGUESA
149	À boleia de João Caetano e do <i>vaudeville</i>
171	Ensaios para um teatro nacional com música
183	Entre o Porto e Lisboa
213	PORTUGAL VISTO DO BRASIL: A CRIAÇÃO DE UMA ÓPERA NACIONAL
213	O desafio do jovem emigrante
223	Lendo Garrett à sombra de Camões
234	Em busca de um modelo operático

259	O ARCO DE SANT'ANA E TAGIR: NACIONALISMOS, BAIRRISMOS, ANTI-CLERICALISMOS E INDIANISMOS
259	Uma luta contra tudo e todos
268	Motivações
286	Fontes
292	Compondo para novos dramas e novos públicos
292	<i>Influências verdianas e vocalidades</i>
304	<i>Ambientes</i>
323	O CAIR DO PANO: CAVALGANDO O SUCESSO DA OPERETA NO RIO DE JANEIRO
323	Retorno ao Brasil
326	O urbano e o rural em cena
354	Paris no Rio de Janeiro (de novo)
373	Fontes
379	Bibliografia citada
391	Índice remissivo

PREFÁCIO

Repensar a história da música portuguesa num contexto transnacional

Rui Vieira Nery

A tradição historiográfica portuguesa, em todos os seus campos, tem uma evidente falta de biografias, e a historiografia musical não constitui, a este respeito, excepção. Esta realidade explica-se, em boa parte, pela prevalência em Portugal, no último meio século, de um modelo historiográfico inspirado fundamentalmente por uma leitura por vezes apressada da *Nouvelle Histoire* francesa e preocupada, por isso mesmo, em diluir a todo o custo os percursos individuais dos protagonistas nas grandes correntes de fundo do processo histórico, tanto económicas e sociais como ideológicas e culturais. E se sublinho esse carácter apressado – se não mesmo, em alguma da nossa produção historiográfica menor, manifestamente superficial – é porque o modelo invocado, o da escola dos *Annales*, se por um lado oferece, logo nas suas origens, exemplos magníficos de uma história global contada num tempo longo que parece transcender a escala de qualquer agente individual, como nos estudos de Marc Bloch sobre a França rural^[1] ou nos de Fernand Braudel sobre o Mediterrâneo,^[2] por outro lado apresenta, ao mesmo tempo, trabalhos igualmente seminais que equacionam de forma exemplar a interacção entre as determinantes colectivas de fundo e a acção pessoal incontornável de alguns protagonistas-chave que moldaram decisivamente, pelo seu carisma, mesmo que no quadro dessas correntes mais profundas, o curso dos acontecimentos no seu tempo – vejam-se os textos referenciais de Lucien Febvre sobre Lutero^[3] ou Rabelais.^[4]

1 Marc BLOCH, *Caractères originaux de l'histoire rurale française*, Paris, Armand Colin, 1931, disponível em http://classiques.uqac.ca/classiques/bloch_marc/histoire_rurale_fr_t1/bloch_caracteres_t1.pdf (consultado a 14.5.2019).

2 Fernand BRAUDEL, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, 1949.

3 Lucien FEBVRE, *Un destin: Martin Luther*, Paris, Rieder, 1928.

4 FEBVRE, *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 1942.

Nos últimos anos, talvez por alguma inflexão da orientação teórica das novas gerações de historiadores portugueses da referência francesa exclusiva para alguma abertura ao modelo de uma historiografia anglo-americana em que a monografia biográfica é desde sempre uma vertente fundamental, tem-se assistido pouco a pouco em Portugal a uma revalorização da biografia no espaço académico. É, nomeadamente, o caso da colecção *Reis de Portugal*, dirigida por Artur Teodoro de Matos e João Paulo Oliveira Costa e publicada desde 2005 pelo Círculo de Leitores, que, apesar de qualidade desigual, como seria inevitável numa série tão extensa, tem alguns volumes modelares no que respeita à reflexão sobre esta relação dinâmica entre o decisor político individual e o seu tempo. E a este nível vale a pena referir ainda, como exemplo paradigmático, a belíssima biografia de Fontes Pereira de Melo lançada, em 1999, por Maria Filomena Mónica.^[5]

Há que constatar, contudo, que essa relação é mais fácil de estabelecer quando estamos perante um biografado que foi um protagonista incontestável: um actor histórico com uma esfera de influência directa inegável, um expoente de excelência do seu campo de acção, ou, no campo das artes e da cultura, um paradigma consensualmente reconhecido de uma determinada corrente de criação. Nesse caso, inevitavelmente, a escala objectiva e incontornável do próprio tema do estudo permite ao historiador a postura mais confortável de um discurso laudatório sistemático, ou, no extremo oposto de uma abordagem iconoclástica que pretenda apresentar-se como alegadamente desmistificadora dessa mesma narrativa elogiosa consagrada, contrapondo-lhe uma desconstrução crítica mais severa. Mas há que ter bem presente que esse estatuto de destaque individual excepcional dos visados tende a assentar muitas vezes em características pessoais idiossincráticas que não são verdadeiramente representativas de correntes de fundo, até porque, por definição, aqueles se destacaram, bem vistas as coisas, precisamente pelo contraste com a mediania, com as práticas correntes, com as convenções dominantes.

A situação é muito diferente, e representa um desafio acrescido, quando, pelo contrário, estamos perante figuras históricas que não estiveram nessa primeira linha de poder, de influência, ou simplesmente de originalidade e consistência exemplares, e relativamente às quais não é possível, por isso mesmo, adoptar uma abordagem confortavelmente

5 Maria Filomena MÓNICA, *Fontes Pereira de Melo*, Lisboa, Afrontamento, 1999.

laudatória ou censória. Não me refiro, naturalmente, a personagens medíocres e irrelevantes, de tal maneira condicionados pelas suas próprias limitações pessoais que acabam por ser, por defeito, excepções à regra no seio das tendências gerais em que se inserem, tanto, afinal, como o são, por excesso, as personalidades mais ilustres. Mas as figuras que estão, por assim dizer, no meio da escala e que, com maior ou menor mérito, desenham o seu percurso no seio da teia social e as suas rotinas podem revelar-se fascinantes como objectos históricos, justamente porque corporizam de forma mais emblemática as tendências gerais em que se integram. Como estudos de caso característicos do *mainstream* de uma determinada realidade podem-nos fazer compreender de forma mais representativa, por essa sua mesma mediania, as regras do jogo do próprio sistema a que pertencem. Um bom exemplo seria, a este respeito, *Glória*, a biografia de José Cardoso Vieira de Castro, em que Vasco Pulido Valente^[6] consegue, de forma notável, traçar, a partir da carreira do seu personagem, um político menor da Regeneração, um retrato fiel da vida político-partidária e dos meandros do poder durante a segunda fase da monarquia constitucional.

É sabido que a Musicologia portuguesa arranca tardiamente, quer em relação ao *take off* da disciplina no plano europeu, ao longo da segunda metade do século XIX, quer no seio das demais ciências históricas em Portugal. As suas obras fundadoras são, assim, por simples necessidade inicial de reconhecimento do terreno, grandes levantamentos biobibliográficos que ora compilam a informação histórico-musical disponível em obras historiográficas gerais como a *Bibliotheca lusitana*,^[7] de Diogo Barbosa Machado, e a *Historia genealogica da Casa Real Portuguesa*,^[8] de D. António Caetano de Sousa (Joaquim de Vasconcelos),^[9] ora folheiam pela primeira vez os acervos de partituras

6 Vasco Pulido VALENTE, *Glória: biografia de J. C. Vieira de Castro*, Lisboa, Gótica, 2001.

7 Diogo Barbosa MACHADO, *Bibliotheca lusitana*, 4 vols., Lisboa, vol. I: Antonio Isidoro da Fonseca, 1741; vol. II: Ignacio Rodrigues, 1743; vol. III: *id.*, 1752; vol. IV: Francisco Luís Ameno, 1759.

8 António Caetano de SOUSA, *Historia genealogica da Casa Real Portuguesa*, 13 vols., Lisboa, Joseph Antonio da Sylva, 1735-1749; e *Provas da historia genealogica da Casa Real Portuguesa*, 6 vols., Lisboa, Officina Sylviana, 1739-1748.

9 Joaquim de VASCONCELOS, *Os musicos portugueses: biographia-bibliographia*, 2 vols., Porto, Imprensa Portuguesa, 1870.

dos arquivos histórico-musicais sobreviventes (Ernesto Vieira),^[10] ora pesquisam as referências a músicos nos fundos documentais das chancelarias régias e das ordens religiosas, na Torre do Tombo (Sousa Viterbo).^[11] São extensas listas de autores, que em cada entrada procuram elencar todos os elementos disponíveis, sem outra preocupação metodológica nem outra formatação que não sejam as que decorrem desse inventário informativo. É sintomático, a este respeito, que, Vasconcelos encerre a sua primeira grande obra com uma frase bem reveladora desta abordagem pioneira inevitável de acumulação avulsa dos dados dispersos: «Aqui jazem 400 músicos portugueses».^[12]

Assentando neste ponto de partida, a nossa Musicologia tendeu depois a evoluir sobretudo para uma sucessão de estudos monográficos sobre o historial de certas instituições musicais específicas mais relevantes, concentrando-se quase sempre no estabelecimento de cronologias fiáveis a partir da pesquisa de arquivo. Era, mais uma vez, uma necessidade desta fase de crescimento de uma disciplina que começava a dar os seus primeiros passos e não dispunha ainda de um acervo de informação fundamental sobre o qual pudesse construir modelos interpretativos mais sofisticados. Alguns dos trabalhos que foram produzidos nesse âmbito ao longo do meio século que vai da década de 1930 a meados dos anos 80, como os estudos de Manuel Joaquim,^[13] José Augusto Alegria,^[14] Ernesto Gonçalves de Pinho^[15] ou Joseph Scherpereel^[16] sobre centros de actividade musical especialmente

10 Ernesto VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portugueses*, 2 vols., Lisboa, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900.

11 Francisco Marques de Sousa VITERBO, *Subsidios para a historia da musica em Portugal*, Lisboa, Typographia do Anuario Commercial, 1/1911; Coimbra, Imprensa da Universidade, 2/1932, p. 192.

12 VASCONCELOS, *Os musicos portugueses...*, vol. I, p. xxxiii.

13 Manuel JOAQUIM, *Nôtuas sobre a música na Sé de Viseu*, Viseu, Junta da Província da Beira Alta, 1947.

14 José Augusto ALEGRIA, *História da escola de música da Sé de Évora*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974; *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983; *O ensino da música nas sés de Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1985.

15 Ernesto Gonçalves de PINHO, *Santa Cruz de Coimbra: centro de actividade musical*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

16 Joseph SCHERPEREEL, *A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

representativos, como as sés de Évora, Elvas e Viseu, a Capela Ducal de Vila Viçosa, o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra ou a Orquestra da Real Câmara, revelam um esforço de levantamento muito meritório e constituem ainda hoje, apesar das limitações do seu quadro teórico e metodológico, instrumentos de trabalho preciosos para a investigação actual.

No que respeita aos estudos biográficos sobre compositores individuais publicados neste mesmo período a bibliografia produzida é mais restrita. Na sua maioria trata-se de pequenos artigos dispersos por publicações periódicas e por vezes objecto de separatas, ou então de prefácios mais ou menos extensos às edições de partituras na colecção *Portugaliae Musica* da Fundação Calouste Gulbenkian, procurando coligir por ordem cronológica a informação disponível sobre a vida dos visados e as respectivas listas de obras, e só excepcionalmente chegando à dimensão de um livro. Entre os mais representativos destes trabalhos destacam-se os de José Augusto Alegria sobre os polifonistas portugueses seiscentistas,^[17] a biografia de Duarte Lobo por Armindo Borges^[18] ou os múltiplos ensaios de Mário de Sampaio Ribeiro sobre D. João IV^[19] ou de Jean-Paul Sarraute sobre João Domingos Bomtempo e Marcos Portugal.^[20]

De um modo geral, e independentemente do mérito da pesquisa de arquivo original em que assentaram estes estudos, tanto quando recaem sobre instituições como quando se debruçam sobre compositores isolados, eles tendem, tal como as obras pioneiras de levantamento biobibliográfico atrás citadas, a considerar a música portuguesa como um processo estanque, em que as sucessivas gerações de músicos nacionais se inserem numa continuidade que é sempre implicitamente

17 José Augusto ALEGRIA, *Fr. Manuel Cardoso, compositor português (1566-1650)*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983; *Polifonistas portugueses: Duarte Lobo, Filipe de Magalhães, Francisco Martins*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.

18 Armindo BORGES, *Duarte Lobo (1567-1646): Studien zum Leben und Schaffen des portugiesischen Komponisten*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1986.

19 Mário de Sampaio RIBEIRO, *El-Rei D. João IV: príncipe músico e príncipe da música*, Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1958; *Livraria de música de El-Rei D. João IV: estudo musical, histórico e biográfico*, Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1967.

20 Jean-Paul SARRAUTE, *Catálogo das obras de João Domingos Bomtempo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970; *Marcos Portugal: ensaios*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

dimensionada à escala restrita do seu país e das dinâmicas e tradições locais, sem uma relação directa com as grandes correntes da criação e do pensamento musicais do contexto europeu mais vasto do seu tempo. E isto mesmo no caso de criadores com uma projecção internacional relevante, como Duarte Lobo, que teve as suas obras impressas em Antuérpia por um grande editor da estatura multinacional de um Plantin, como Bomtempo, que construiu durante alguns anos uma carreira transnacional distinta de *virtuose* e compositor *freelancer*, ou como Marcos Portugal, cujas óperas foram cantadas por toda a Europa pelas vozes mais destacadas da cena lírica do continente.

Esta perspectiva estava já bem patente, por sinal, no *Diccionario biographico* de Ernesto Vieira, em cujas entradas as instituições e personalidades musicais portuguesas são apresentadas e explicadas como produtos de factores estritamente nacionais, ora filiando-se em genealogias alegadamente autóctones de mestres e discípulos, ora distribuindo-se por correntes estéticas divergentes mas sempre assentes, supostamente, num debate artístico circunscrito ao território português, à margem das trajectórias de mudanças de gosto da Europa musical de cada período em causa. Mas é curioso constatar que um dos pais fundadores da disciplina em Portugal, Joaquim de Vasconcelos, já em 1870, na sua obra de juventude *Os musicos portuguezes*, alertava para a necessidade de equacionar a análise da música e dos músicos nacionais no quadro mais amplo do pensamento musical europeu, ora elencando como referências genéricas nomes como os de Palestrina, Allegri, Bach, Händel, Pergolesi, Jommelli, Haydn e Mozart,^[21] ora especificando mais esses termos de comparação: «Händel, no Oratório, Mozart, na Ópera, Haydn, Beethoven e Berlioz na Sinfonia, e Bach, em cujo talento extraordinário se desenham, muito antes, todos os géneros de música desenvolvidos depois admiravelmente pelos seus sucessores».^[22]

A mesma preocupação de contextualização da realidade histórico-musical portuguesa à escala europeia se revelará em seguida na excelente síntese da história da música portuguesa publicada em 1914 por Miguel Ângelo Lambertini na *Encyclopédie* de Lavignac,^[23] como na que

21 VASCONCELOS, *Os musicos portuguezes...*, vol. I, p. 241.

22 *Ibid.*, vol. I, p. x.

23 Miguel Ângelo LAMBERTINI, «Portugal» in Albert LAVIGNAC (dir.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire. 1^{ère} partie: histoire de la musique*, Paris, Delagrave, 1914, vol. IV, pp. 2401-469.

em 1929 Luís de Freitas Branco escreveu para o pavilhão português da Exposição Universal de Sevilha^[24] e se depreende ainda dos textos posteriores de um Fernando Lopes-Graça^[25] ou de um João de Freitas Branco,^[26] entre outros. Há que reconhecer, contudo, que nenhum destes autores tem uma intenção prioritariamente historiográfica na sua abordagem. São todos eles musicógrafos interessados sobretudo no debate estético-musical actual, segundo os cânones evolucionistas do primeiro e do segundo Modernismo, de que são contemporâneos, e que por isso mesmo olham para a música do passado numa óptica, por assim dizer, «darwiniana»: procuram antes de mais detectar no caso português, a partir do que seria um modelo unilinear de referência desejavelmente válido para toda a música ocidental, a maior ou menor consonância de cada um dos nossos compositores individuais – ou mesmo, globalmente, de cada período da nossa história da música com o que identificam – como a vanguarda criativa da Europa musical desse mesmo tempo. A cada passo, nos seus textos, nos deparamos, de forma expressa ou apenas subentendida, com uma avaliação a partir de conceitos absolutos de «progresso» e «atraso» medidos a partir de um critério único supranacional.

Talvez o primeiro exemplo de uma abordagem diferente da produção musical portuguesa num contexto europeu mais amplo, mas sem essa preocupação de avaliação de avanço ou estagnação em termos absolutos, seja o de Santiago Kastner, cujo conhecimento aprofundado do repertório internacional para tecla dos séculos XVI a XVIII lhe garante uma perspectiva muito rica da circulação transnacional de modelos formais e de convenções de escrita neste domínio, permitindo-lhe perspectivar compositores como António Carreira, Manuel Rodrigues Coelho, Pedro de Araújo ou Carlos Seixas^[27] na teia de conjunto da produção instrumental da Europa do seu tempo. E o mesmo

24 Cf. Luís de Freitas BRANCO, *A música em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Exposição Portuguesa de Sevilha, 1929.

25 Cf. Fernando LOPES-GRAÇA, *A música portuguesa e os seus problemas*, vol. I, Porto, Lopes da Silva, 1944; vol. II, Lisboa, Vértice, 1959; vol. III, Lisboa, Cosmos, 1973.

26 João de Freitas BRANCO, *História da música portuguesa*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1959; *Viana da Mota: uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

27 Cf. Macario Santiago KASTNER, *Música hispânica: o estilo do Padre Manuel Rodrigues Coelho*, Lisboa, Ática, 1936; *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*, Lisboa, Ática, 1941; *Carlos de Seixas*, Coimbra, Coimbra Editora, 1947; *Três compositores lusitanos para*

sucede, num campo distinto, com a contextualização de Vicente Lusitano no quadro geral do pensamento teórico-musical da Europa quinhentista apresentada por Maria Augusta Barbosa na sua tese de doutoramento sobre este compositor e teórico.^[28]

Um marco incontornável, a este respeito, constitui a edição pela Cambridge University Press, em 1989, da tese de doutoramento de Manuel Carlos de Brito, intitulada *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*.^[29] O próprio título – ópera «em Portugal» e não ópera «portuguesa» – é bem indicativo do que é a perspectiva do autor: a nossa vida operática setecentista encarada não como um fenómeno meramente local mas como um elo no circuito integral do género na Europa, caracterizado por uma intensa circulação transnacional de repertório, compositores e intérpretes que liga a corte de Lisboa aos principais centros culturais urbanos do continente, preocupando-se mais em descrever e compreender os processos de trocas culturais subjacentes a essa realidade do que em avaliar os seus resultados, quer em termos de juízos absolutos de valor estético, quer pelo recurso a paradigmas artificiais de progresso e de recuo. E, à medida que se foi alargando em Portugal a massa crítica de musicólogos com uma formação académica internacional, este mesmo modelo de integração à escala continental da problemática musical portuguesa, mais apostado em contextualizá-la e problematizá-la do que em avaliá-la de forma apriorística, foi caracterizando, *mutatis mutandis*, as obras subsequentes de investigadores tão diversificados como Manuel Pedro Ferreira, Paulo Ferreira de Castro, David Cranmer ou eu próprio – para lá, naturalmente, das gerações académicas formadas já, a partir destes, em universidades portuguesas.

Para nenhum outro período da história da música portuguesa se manifestam de forma mais evidente estas diferentes opções de enquadramento teórico da abordagem histórico-musicológica do que no que respeita ao século XIX, como seria de esperar de um tempo

instrumentos de tecla: António Carreira, Manuel Rodrigues Coelho, Pedro de Araújo, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

28 Maria Augusta Alves BARBOSA, *Vincentius Lusitanus: Ein portugiesischer Komponist und Musiktheoretiker des 16. Jahrhundert*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura – Direcção-Geral do Património Cultural, 1977.

29 Manuel Carlos de BRITO, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

caracterizado pela emergência de grandes fracturas político-ideológicas cujas repercussões mais profundas se fazem sentir até aos nossos dias e que se traduziram em visões tão contraditórias do mundo e da arte.

Os dados objectivos são fáceis de identificar: por um lado, em primeiro lugar, o corte radical com as estruturas mais actuautes de produção musical do Antigo Regime, com a extinção da Capela Real e da Real Câmara, enquanto expoentes de excelência artística e de internacionalização da vida musical portuguesa, bem como com a nacionalização dos bens eclesiásticos e a extinção das ordens religiosas, inviabilizando o funcionamento da rede tradicional das capelas das grandes sés e conventos, por todo o país; depois, como consequência, a manutenção do Teatro de São Carlos (e só em muito menor grau o de São João, no Porto) como único elo português do circuito musical erudito de primeiro plano, à escala continental, integrado na cadeia – e no repertório típico – dos teatros «di staggione» do sul da Europa; em seguida, a incapacidade da sociedade civil do liberalismo para criar uma rede alternativa de instituições musicais privadas – orquestras, sociedades de concertos, orfeões – em que pudesse assentar, em oposição ao anterior predomínio agora interrompido da produção musical litúrgica, um repertório profano sinfónico e de concerto comparável ao dos grandes centros urbanos europeus; por fim, a substituição do Seminário da Patriarcal por um Conservatório de Lisboa sistematicamente subfinanciado e incapaz, por isso, de corresponder aos padrões de formação profissionalizante avançada dos músicos, tanto intérpretes como compositores, nos termos cosmopolitas idealizados pelo seu fundador, Bomtempo; e também, por tudo isto, uma produção musical local tendencialmente amadorística, autodidáctica, epigonal, aparentemente desligada do debate estético de ponta da vida musical erudita da Europa do Romantismo.

Mas ao mesmo tempo, por outro lado, há uma outra realidade objectiva igualmente inegável, que é a de um indiscutível dinamismo sem precedentes de um mercado musical orientado para a música doméstica, para a dança de salão, para os vários géneros de um teatro musical «ligeiro» e para a rede crescente das bandas filarmónicas estabelecidas em todas as vilas e cidades do país ao longo da segunda metade do século. E neste mercado, no que toca aos géneros musicais que o integram, há, à escala nacional, uma clara expansão do tecido da actividade musical, tanto profissional como amadora e de todas as actividades económicas que a suportam, a começar pela edição muito

significativa de partituras e de manuais de aprendizagem musical^[30] e prosseguindo por uma rede de ensino musical informal, em muitos casos doméstico, que está ainda por estudar na sua devida proporção, dada a própria natureza não documentada do sistema de prestação de serviços em que assentou.

Acrescente-se que se pode constatar, neste segundo âmbito das práticas musicais mais cultivadas, uma intensa internacionalização, com o crescimento exponencial da venda de instrumentos musicais de fabrico estrangeiro, desde os pianos franceses aos trompetes e *saxhorns* alemães, e a circulação alargada de um repertório cosmopolita que, se exclui em grande parte os géneros eruditos mais sofisticados, como a literatura sinfónica, as sonatas ou a música de câmara instrumental, abrange, em contrapartida, em números surpreendentes, os géneros de salão, como as peças de fantasia, as suites de danças, ou os arranjos *pot-pourris* de óperas e operetas, para lá, por exemplo, de toda a produção francesa para banda de sopros de que encontramos numerosos exemplares impressos nos arquivos das filarmónicas mais antigas.^[31] Se o Portugal oitocentista parece ter cortado em boa parte, durante décadas, os laços com as correntes estético-musicais transeuropeias no plano mais erudito, com a excepção evidente da ópera italiana (e em parte francesa), não há dúvidas de que neste nível «intermédio», por assim dizer, raras vezes na sua história terá sido tão decididamente internacional, ao que há que somar o efeito acrescido de internacionalização de um constante intercâmbio musical luso-brasileiro que em nada foi interrompido pela independência de 1822 e que deu à vida musical portuguesa deste período uma escala mais ampla além-fronteiras a que a moderna Musicologia lusófona, de ambos os lados do Atlântico, tampouco tem prestado a devida atenção.

Sobre esta nossa realidade musical oitocentista a Musicologia portuguesa, nascida, como se viu, ainda no seu lastro imediato, tendeu a uma de duas posturas: ou a ignorá-la, preferindo concentrar-se nas eras anteriores, como o fez, por exemplo, Sousa Viterbo, ou a abordá-la a partir de uma visão tão carregadamente ideológica como a da própria luta política que tinha caracterizado todo o século XIX e transbordado

30 Cf. Maria João ALBUQUERQUE, «La edición musical en Portugal (1834-1900): un estudio documental», 4 vols., Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2013.

31 Rui Vieira NERY & José Mariz FERNANDES, *Sociedade Filarmónica Harmonia Reguenguense: inventário do arquivo histórico-musical*, Reguengos de Monsaraz, Câmara Municipal, 2007.

para o seguinte. Vasconcelos, deslumbrado com as obras-primas coral-sinfónicas que conheceu na sua adolescência na Alemanha, e de algum modo transpondo para a esfera musical a crítica literária demolidora da geração coimbrã da querela do bom senso e do bom gosto, condenou severamente essa realidade nacional como provinciana, ignorante e atrasada, denunciando agressivamente como ídolos de pés de barro compositores que eram desde há décadas objecto de veneração local, como José Maurício ou Joaquim Casimiro Júnior. Vieira, por sua vez, como músico prático do terreno e produto emblemático do gosto musical dominante no Portugal do fim de século, saiu à liça em defesa da honra dos ofendidos e exaltando os méritos dos compositores portugueses que o meio profissional em que se integrava reconhecia e se revia.

Nas gerações seguintes de musicólogos nacionais estas duas abordagens dissonantes tenderam a radicalizar-se ainda mais. De um lado temos, por exemplo, Mário de Sampaio Ribeiro, investigador de impressionante erudição e com um conhecimento exaustivo das fontes de arquivo, mas ao mesmo tempo um conservador convicto, próximo do ideário do integralismo lusitano, para quem o século XIX corresponderia, na história da música portuguesa, a um combate entre uma alegada identidade artística autenticamente nacional, enraizada nas tradições autóctones dos séculos anteriores, e uma suposta imposição artificial dos modelos estéticos de um Romantismo de matriz germânica, incompatíveis com o que seria, a seu ver, a matriz latina e cristã de Portugal. São bem características, a este respeito, as considerações que apresenta num dos seus mais célebres ensaios, *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX: bosquejo de história crítica*, em que o século XIX é, sucessivamente, caracterizado como um «desgraçado período», «consequência lógica, efeito natural e derivada forçosa do predomínio de mitos e de abstracções, cuja pregação se iniciara, despudorada e licenciosa, em meados do século anterior», «o século do materialismo [...], da divinização do indivíduo, da religião da ciência», «o século da destruição, o século da decadência, o século da morte do espírito pela matéria», e, sobretudo, «o século do crepúsculo da alma latina – franca e aberta como janela de sanatório – e da hegemonia das concepções meio-pagãs meio-nebulosas da alma germânica – fechada, misteriosa e impenetrável como o negrume da noite»...^[32]

32 Mário de Sampaio RIBEIRO, *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX: bosquejo de história crítica*, Lisboa, Inácio Pereira Rosa, 1936, pp. 84-85.

Seria possível encontrar uma extensa genealogia de autores filiados numa postura crítica diametralmente oposta, para os quais o «pecado original» da música portuguesa do século XIX teria sido, não a excessiva dependência do Romantismo musical alemão alegada por Sampaio Ribeiro, mas, pelo contrário, o seu efectivo divórcio em relação ao paradigma de uma linhagem beethoveniana prosseguida por Schubert, Schumann, Brahms, Liszt e Wagner – com a sua produção modelar de sonatas, de quartetos de corda, de concertos, de sinfonias e, quando muito, de «dramas musicais» wagnerianos – e a sua preferência exclusiva, em vez disso, pelos modelos da ópera italiana romântica desenvolvidos por Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi. Para lá do exemplo já citado de Vasconcelos, é, obviamente, o caso de Viana da Mota, discípulo espiritual de Liszt e wagneriano fervoroso,^[33] mas também de alguns dos compositores das gerações seguintes que mais se destacaram igualmente como ensaístas, como Luís de Freitas Branco ou Fernando Lopes-Graça.

Uma das manifestações mais representativas desta visão é a que podemos encontrar na *História da música portuguesa* de João de Freitas Branco, de 1959. A extensa cultura musical do autor e o seu conhecimento profundo do cânone do repertório erudito internacional levam-no a uma contextualização, a cada momento, dos processos musicais portugueses no quadro europeu e a uma consequente valoração desses processos locais na medida directa do grau em que acompanhem de forma mais próxima ou mais remota o padrão internacional global. Isso é particularmente visível na narrativa que o autor constrói de forma muito consistente, quer da história da música ocidental do século XIX, no seu todo, quer, no seio desta, da história da música em Portugal no mesmo período. Tudo começaria com a «invasão italiana» do reinado de D. João V, impondo ao país uma dependência quase exclusiva – e para o autor claramente indesejável – dos modelos da ópera e da música sacra transalpina e prosseguiria com o predomínio absoluto, daí decorrente, do repertório operático italiano ao longo de toda a nossa vida musical oitocentista, à revelia das inovações do Classicismo e do Romantismo germânicos. Nas suas palavras, após reconhecer, apesar de tudo, como positivo o conhecimento quase imediato que o público português oitocentista foi tendo das inovações músico-dramatúrgicas

33 Cf. José Viana da MOTA, *Música e músicos alemães*, Coimbra, Instituto Alemão da Universidade de Coimbra, 1941.

de Verdi, por exemplo, «pena é que representasse só uma parte do que entretanto se processava na música europeia e que os nossos burgos ficassem quase completamente alheios à produção instrumental austro-alemã, cujo significado se exprime nos conceitos de classicismo e romantismo dum Haydn, um Mozart, um Beethoven, um Schubert, um Schumann».^[34] E a partir daí o texto reafirma recorrentemente esta crítica a um «italianismo» ilegítimo que abrangeria não só a ópera como a própria música sacra, quando não mesmo a uma «dominação italiana», ou até, em termos mais radicais, «a dominação da nossa cultura musical pela de um país estrangeiro».^[35] Nesta óptica, a própria projecção internacional da obra de Marcos Portugal em toda a Europa do seu tempo é expressamente desvalorizada, justamente por se filiar num modelo italiano que o autor considera ultrapassado, e não nos novos ventos de uma música de inspiração romântica alemã que conteria já em si, em embrião, o germe da eventual «música do futuro» wagneriana, e porque popularidade não implica necessariamente «valor artístico superior» («Rossini não foi melhor compositor do que Beethoven, nem as romanzas de Tosti são superiores às canções de Mahler»).[36]

Na mesma linha desta condenação essencial do século XIX na vida musical portuguesa como a expressão de uma dependência nacional do «lado errado», por assim dizer, da história da música europeia se inscreverá em seguida Mário Vieira de Carvalho, que vê neste fenómeno – que mede, designadamente, pela evolução do peso proporcional relativo das óperas italianas e alemãs no repertório do Teatro de São Carlos ao longo do século – um sinal da fragilidade económico-social intrínseca da burguesia liberal portuguesa e da conseqüente insuficiência do seu projecto político-ideológico e cultural, tornando-a incapaz de conceber e promover novos modelos sociocomunicativos para as artes performativas.^[37]

A visão da história da música ocidental proposta pela Musicologia internacional tem vindo, entretanto, a evoluir significativamente, ao

34 BRANCO, *História da música portuguesa*, p. 124.

35 *Ibid.*, p. 150.

36 *Ibid.*, p. 130.

37 Mário Vieira de CARVALHO, *Pensar é morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.

longo das últimas décadas, para um distanciamento cada vez maior desta leitura evolucionista unilinear, em particular no que respeita ao século XIX. Isto significa que muitos dos pressupostos de oposição simples entre as escolas italiana e alemã, sobretudo quando encaradas como pólos opostos de progresso e estagnação no contexto da música dos períodos clássico e romântico, são hoje abertamente questionados. Reconhece-se, cada vez mais, designadamente, o papel da ópera napolitana e da sinfonia italiana na génese dos ideais estéticos e das formas instrumentais tradicionalmente associados de modo exclusivo ao chamado «Classicismo vienense», ou a intervenção decisiva de Rossini, Donizetti e Verdi – como, por outro lado, da *grand opéra* francesa de um Spontini ou de um Meyerbeer – na formulação de uma nova dramaturgia musical romântica no campo da ópera. Valoriza-se a interação entre as formas e géneros eruditos e as suas correspondentes no campo dos padrões de consumo musical das classes médias urbanas, em muitos casos indissociáveis no seio da obra dos compositores mais relevantes, do mercado da edição musical ou da programação dos teatros de ópera e das salas de concertos. Põem-se em evidência os modelos de circulação internacional de músicos e de repertório oitocentistas e a multiplicidade de soluções de interação que deles decorrem no plano do gosto, das convenções de escrita e das práticas performativas. Procura-se uma descrição mais holística do campo musical no seu todo, com as suas várias camadas coalescentes, em vez da identificação obsessiva de padrões absolutos de qualidade artística ideal. Neste novo olhar terá tido especial impacto a publicação, em 1980, do volume de Carl Dahlhaus dedicado à música do século XIX na série do *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*.^[38]

Este novo ângulo de análise, mais interessado em compreender do que em julgar a música oitocentista, e sobretudo mais atento à complexidade da sua textura integral e das suas dinâmicas e negociações estéticas internas, aliado à já mencionada emergência, na década de 1980, de uma primeira geração de musicólogos portugueses de formação académica avançada num contexto internacional, fez com que nos anos 90 fossem surgindo textos que encaravam o século XIX na história da música em Portugal a partir de uma nova abordagem que tomava em conta esta diversidade e este conjunto de novas problemáticas.

38 Carl DAHLHAUS, *Neues Handbuch der Musikwissenschaft: Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Laaber, 1980.

O primeiro destes ensaios terá sido certamente a secção relativa aos séculos XIX e XX que Paulo Ferreira de Castro redigiu para o volume dedicado à história da música na série *Sínteses da cultura portuguesa*, publicada no âmbito da participação portuguesa na exposição internacional Europália 91.^[39] O texto abre precisamente com uma reflexão muito lúcida sobre o legado das perspectivas anteriores sobre o século XIX, apropriadamente intitulada «O século rejeitado», e a partir daí procura equacionar de forma problematizante a vida musical portuguesa no quadro mais amplo da circulação de modelos no seio do panorama global das músicas europeias, recolhendo e articulando pela primeira vez numa leitura coerente a informação biobibliográfica sobre personagens e instituições que se encontrava dispersa por monografias e dicionários. E logo a seguir é Luísa Cymbron que, na secção da sua responsabilidade do manual de *História da música portuguesa* editada pela Universidade Aberta, em 1992,^[40] propõe uma vasta visão complementar do mesmo período, assente no conhecimento aprofundado do Romantismo musical europeu que estava nesse momento a adquirir para a preparação da sua tese de doutoramento.^[41]

É significativo que estas novas perspectivas tenham surgido de dois esforços pioneiros de síntese histórica – os primeiros desde a obra de João de Freitas Branco, em 1959 – sobre a história da música em Portugal, ambos obrigados, pela própria natureza do trabalho em causa, a recuar para um ponto de observação de «tempo longo», para utilizar a expressão de Braudel, e localizar assim, necessariamente, os protagonistas individuais nas correntes de fundo dos processos de mudança do seu tempo. Provava-se deste modo, mais uma vez, a afirmação visionária de Marc Bloch já em 1931:

No desenvolvimento de uma disciplina há momentos em que uma síntese, mesmo que aparentemente prematura, presta melhor serviço do que muitos trabalhos de análise, ou, por outras palavras, é mais importante, acima de tudo, enunciar bem as questões do que, nesse momento, tentar

39 Rui Vieira NERY & Paulo Ferreira da CASTRO, *Sínteses da cultura portuguesa: história da música*, Lisboa, Comissariado para a Europália 91 – Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

40 Manuel Carlos de BRITO & Luísa CYMBRON, *História da música portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992.

41 Luísa CYMBRON, «A ópera em Portugal (1834-1854): o sistema produtivo e o repertório nos teatros de S. Carlos e de S. João», Tese de Doutoramento em Ciências Musicais, FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 1998.

resolvê-las.^[42] [...] Só os trabalhos que se limitam, prudentemente, a um quadro topográfico restrito podem fornecer os dados factuais necessários às soluções definitivas. Mas esses não são capazes de colocar os grandes problemas. Para isso é necessário ter perspectivas mais vastas, em que os relevos fundamentais não corram o risco de se perderem na massa confusa dos acidentes menores.^[43]

Mais uma vez, ambos os trabalhos serão marcantes para a produção musicológica portuguesa posterior sobre a temática oitocentista, em que por sinal se destacam, como seria de esperar, os trabalhos da própria Luísa Cymbron,^[44] mas também os de Francesco Esposito^[45] ou de João Silva,^[46] só para citar alguns dos editados em livro, além de artigos importantes de Teresa Cascudo, Gabriela Cruz ou Maria José Artiaga, entre outros.^[47]

Todas estas reflexões me ocorrem a propósito da presente edição de *Francisco de Sá Noronha (1820-1881): um músico português no espaço atlântico*, de Luísa Cymbron, obra que a própria autora descreve de forma sumária como «um livro sobre um violinista e compositor cuja vida decorreu entre Portugal e o Brasil num arco de sessenta anos que abrange as décadas centrais do século XIX».

A descrição é tão exacta como enganosa, como se verá, à luz do quadro que atrás procurei traçar. Exacta, porque não há dúvida de que

42 «Dans le développement d'une discipline, il est des moments où une synthèse, fût-elle en apparence prématurée, rend plus de services que beaucoup de travaux d'analyse, où, en d'autres termes, il importe surtout de bien énoncer les questions, plutôt, pour l'instant, que de chercher à les résoudre» (BLOCH, *Caractères originaux...*, p. 11).

43 «Seuls les travaux qui se bornent, prudemment, à un cadre topographique restreint peuvent fournir aux solutions définitives les données de fait nécessaires. Mais ils ne sont guère capables de poser les grands problèmes. Il faut, pour cela, des perspectives plus vastes, où les reliefs fondamentaux ne risquent point de se perdre dans la masse confuse des menus accidents» (*ibid.*, p. 12).

44 Cf. Luísa CYMBRON, *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX: ópera, virtuosismo e música doméstica*, Lisboa, Colibri, 2012.

45 Francesco ESPOSITO, «Um movimento musical como nunca houve em Portugal»: *associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal (1822-1853)*, Lisboa, Colibri, 2016.

46 João SILVA, *Entertaining Lisbon: Music, Theater, and Modern Life in the Late 19th Century*, Nova Iorque, Oxford University Press, 2016.

47 Entre eles, seja-me permitido mencionar alguns trabalhos meus dos últimos anos, em particular *Os sons da República*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015; mas também, indiretamente, *Para uma história do fado*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 3/2012.

estamos perante um extenso estudo monográfico sobre a vida e obra de um compositor individual – porventura até a mais aprofundada e a mais completa biografia de um músico português alguma vez publicada, se excluirmos a de Vicente Lusitano por Maria Augusta Barbosa, já referida, mas que incidiu, até por razões históricas compreensíveis sobre um acervo documental sobrevivente muito mais reduzido. Ao longo do texto impressionam-nos, de facto, a cada momento, a qualidade invulgar da pesquisa e do levantamento de fontes originais inéditas, o rigor da fundamentação das hipóteses de interpretação formuladas, e a capacidade da autora de acompanhar *pari passu* uma carreira artística espalhada por dois continentes ao longo de quatro décadas e por conseguinte geradora de uma documentação excepcionalmente dispersa. De resto, se em relação a muitos dos períodos históricos anteriores o problema do investigador é quase sempre a falta de fontes, no que respeita ao século XIX esta dificuldade, até certo ponto, inverte-se, para configurar o desafio acrescido da identificação, hierarquização e selecção de um manancial de pequenas fontes cuja relevância relativa nem sempre é evidente.

Não é recente a ligação de Luísa Cymbron a Francisco de Sá Noronha, ao qual já tinha dedicado, ainda muito jovem, uma tese brilhante de Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica em Ciências Musicais, sob o título «Francisco de Sá Noronha e *L'Arco di Sant'Anna*: para o estudo da ópera em Portugal (1860-70)»^[48] Concebida pouco depois a possibilidade da publicação imediata dessa dissertação, que constituía já então um dos primeiros estudos académicos rigorosos sobre a ópera oitocentista em Portugal, esse projecto foi sendo sucessivamente adiado, pela necessidade que a autora sentia de expandir e aprofundar a sua reflexão, não só pelo próprio crescimento exponencial do universo de novas fontes que ia localizando como, muito em particular, pelo seu próprio processo de maturação como investigadora, apercebendo-se das novas problemáticas e das novas abordagens que iam entretanto emergindo, à escala internacional, no campo de estudos da música do século XIX, no seu conjunto.

Ganhámos todos com esta espera de quase trinta anos, porque o resultado final permite enraizar a figura individual do biografado

48 Luísa CYMBRON, «Francisco de Sá Noronha e *L'Arco di Sant'Anna*: para o estudo da ópera em Portugal (1860-70)», Trabalho de síntese apresentado à..., FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 1990 [policopiado].

num conhecimento invulgarmente amplo da vida musical oitocentista, tanto portuguesa e brasileira como internacional, confrontando esse seu itinerário pessoal com os indicadores médios da rede de práticas e representações musicais em que ele se vai desenhando. O que emerge claramente desta perspectiva contextual é que Sá Noronha, sendo talentoso, não é um génio, e sendo limitado, não é um medíocre, ou seja, que estamos perante uma figura que, sem a excepcionalidade própria dos extremos do espectro, se move pelo centro do universo musical do seu tempo e que nos ajuda, por isso mesmo, a compreender melhor, através do seu exemplo, a teia de convenções, normas, rotinas, práticas e paradigmas instituídos em que assenta esse universo.

O caso concreto de Sá Noronha, longe de constituir um fim exclusivo em si mesmo, surge-nos assim na obra como a chave para a compreensão global do sistema de aprendizagem musical, dos processos de arranque e desenvolvimento da carreira profissional de um músico *freelancer*, dos padrões comparativos de remuneração dos diferentes intervenientes, dos mecanismos empresariais por detrás do circuito concertístico, dos critérios de programação dos concertos, do mercado editorial, dos contextos de recepção da crítica e dos públicos. Ajuda-nos também a perceber melhor a interligação profunda entre a vida musical de Portugal e do Brasil no século XIX e a circulação intensa de músicos portugueses no mercado brasileiro neste período, no que nos deparamos, a par com o próprio Noronha, com nomes como os dos irmãos Napoleão ou de Rafael Coelho Machado, para lá de estrangeiros que constroem as suas carreiras em ambos os países.

O texto esclarece-nos, por outro lado, sobre a tipologia formal do repertório instrumental de concerto e de salão, bem como dos vários géneros vocais da canção de câmara e do teatro musical. Analisa em profundidade a apropriação e a manipulação pelo compositor, na sua obra, das convenções de composição da ópera italiana e da opereta francesa do seu tempo. Aborda em termos particularmente lúcidos a problemática da criação de uma ópera nacional em língua portuguesa, tanto em Portugal como no Brasil, à luz das estratégias de construção de identidades nacionais características da ideologia romântica, mas também das lógicas de distinção cosmopolita que pressupunham a circulação e a partilha, mesmo que transformando-os localmente, dos modelos de escrita emanados dos grandes centros de referência da vida musical europeia. E consegue fazer tudo isto numa óptica de integração da realidade musical luso-brasileira num pano de fundo transnacional

sem preocupações de juízos de valor apriorísticos, perspectivando a música e os músicos de que está a tratar num sistema de trocas internacionais em que os modelos de referência e os seus usos locais convivem e se interpenetram sem o complexo permanente da aferição em função de um qualquer critério único de progresso histórico-artístico.

Indicia-nos, por último, mesmo que por vezes de forma apenas implícita, o lugar dos músicos e da música nas sociedades oitocentistas, o seu lugar nas prioridades e hierarquias sociais e económicas, a sua articulação nem sempre evidente com os outros ramos da criação artística e cultural. E consegue fazer tudo isto com uma narrativa cativante, uma linha de raciocínio clara e articulada, uma fundamentação rigorosa mas sem impedir a legibilidade da escrita, e, além do mais, com um suporte iconográfico de uma riqueza e uma diversidade impressionantes, permitindo ao leitor o contacto visual directo, não só com os retratos dos personagens e as imagens dos lugares do enredo, mas igualmente com uma documentação gráfica preciosa.

Luísa Cymbbron deixa-nos, pois, neste seu livro um duplo testemunho de maturidade: a da sua própria, enquanto investigadora e ensaísta de impressionante solidez, com um domínio raro do seu campo de estudos, mas também a do paradigma de uma Musicologia portuguesa – ou mesmo luso-brasileira – rigorosa, problematizante, inteligente, informada, profissional e actualizada, pronta a ocupar o seu lugar de pleno direito no contexto musicológico internacional.

INTRODUÇÃO

Este é um livro sobre um violinista e compositor cuja vida decorreu entre Portugal e o Brasil num arco de sessenta anos que abrange as décadas centrais do século XIX. Nascido em Viana do Castelo, com a primeira revolução liberal, morreu no Rio de Janeiro quando já se antevia o fim do Império. Pelo caminho, cruzou cinco vezes o oceano Atlântico. Português, emigrante, deveu a sua afirmação artística ao meio teatral carioca, tendo aí habitado durante o período de consolidação do reinado de D. Pedro II. Como violinista, viajou pelas Américas e regressou à Europa e a Portugal, onde era praticamente um desconhecido. Empenhou-se na tentativa de criar, desde o Rio, o projecto de uma ópera nacional. Depois de 1860, fixou-se durante uma larga temporada entre Lisboa e Porto e lutou obstinadamente para conseguir levar as suas obras à cena nos teatros de ópera portugueses. Foi casado com uma escritora argentina, pioneira na defesa dos direitos da mulher, da qual se separou passados cerca de dez anos, e aparentemente viveu o resto da sua vida sem família. Os seus derradeiros sucessos foram operetas que, dado o carácter geralmente efémero deste género, logo caíram no esquecimento. As três óperas que compôs também nunca voltaram a subir ao palco. Oferecido ao Conservatório de Lisboa em 1888 por dois membros da colónia portuguesa no Rio, como esforço para que o violinista e compositor não ficasse «esquecido na história da música portuguesa»,^[1] o seu espólio musical permaneceu durante um século praticamente intocado, nas caixas que, com letras douradas em fundo vermelho, tinham inscrito o seu nome. Salvo alguns pequenos artigos dispersos por jornais e revistas, quase todos do Norte de Portugal, e referências esparsas em catálogos de bibliotecas, apenas uma rua no centro histórico da cidade do Porto testemunhava a sua existência.^[2] Não terá sido caso único, partilhando com muitos outros músicos do passado a condição de «esquecido».

1 Arquivo Histórico da Educação, Fundo do Conservatório, Mç. 2300, Cx. 742 [Auto de] doação das obras do Maestro Francisco de Sá Noronha.

2 Através de um edital de 6 de Maio de 1889, a Câmara Municipal do Porto deu o nome de Sá Noronha à antiga Rua do Moinho de Vento, dado que o compositor tinha habitado por algum tempo no nº 76 dessa rua (cf. Henrique CARNEIRO, «Francisco de Sá Noronha», *O Tripeiro*, nºs 19-20 (Janeiro 1909), p. 23).

A minha já longa relação com Francisco de Sá Noronha começou de forma algo ocasional e remonta aos finais da década de 1980. Pretendendo trabalhar no campo dos estudos operáticos, segui de perto o conselho de Umberto Eco quanto à acessibilidade das fontes e parti em busca de óperas de compositores portugueses oitocentistas que estivessem disponíveis para alguém que vivia em Lisboa, quando a globalização ainda não era uma realidade e as bibliotecas digitais não passavam de simples quimeras. Ao longo destas três décadas, nem sempre lhe permaneci fiel. Ou seja, o meu leque de interesses académicos alargou-se, levou-me a estudar outros temas. Todavia, sempre que se abria uma nova janela, esta reconduzia-me – de forma mais ou menos directa – às obras e ao percurso de vida de Noronha. Assim aconteceu com o virtuosismo instrumental e com a opereta. Escrevi pela primeira vez sobre ele como compositor de ópera mas, com o passar do tempo, tornou-se claro que as suas várias facetas estavam naturalmente interligadas. Sendo possível abordar parcialmente este ou aquele aspecto, impunha-se tentar perceber este artista como um todo, juntar o conhecimento acumulado procurando entender os diferentes níveis e circunstâncias em que as suas valências se articulavam ou distanciavam.

Contudo, por detrás do violinista e do compositor polifacetado existiu um ser com um corpo, uma história pessoal e uma visão do mundo, que era necessário tentar conhecer e com cujas evidências documentais se poderia estabelecer um diálogo. E se da análise das poucas fontes disponíveis emergiam alguns dos seus traços, também eram particularmente notórias as chamadas zonas de sombra. Muitas delas só poderiam ser recuperadas de modo ficcional, mas essa hipótese não estava em causa. O repto que se me colocava era o de encontrar um modelo que permitisse redescobrir ou pelo menos lançar alguma luz sobre diferentes momentos e peculiaridades do seu percurso de vida, da sua personalidade e da música que tocou e compôs. A solução fácil teria sido a de publicar um conjunto de ensaios soltos (aproveitando alguns textos já escritos) que, a jeito de um mosaico, encontrariam sentido numa ou em várias geometrias.^[3] Narrar uma história de vida era um desafio consideravelmente maior. Como fazê-lo?

3 Sobre Francisco de Sá Noronha ou aspectos relacionados com a sua vida e obra, estão publicados os seguintes textos da minha autoria: «Writing Opera in Nineteenth Century Portugal: Francisco de Sá Noronha and *L'arco di Sant'Anna*» in *Encomium Musicae: A Festschrift in Honor of Robert J. Snow*, New York, Pendragon Press, 2002, pp. 509-27; «Inventar a ópera nacional

Em Portugal, assistiu-se nas últimas décadas a uma significativa recuperação do género biográfico, pelo que os possíveis modelos de referência são abundantes. Na maior parte dos casos, essas biografias podem-se enquadrar no âmbito de uma ampla literatura de divulgação que, entre o interesse pela vida de políticos, alguma nostalgia nacionalista, o fascínio pelas pompas régias e os estudos de género, tem preenchido os escaparates das livrarias. Por parte dos historiadores profissionais, estabeleceu-se um marco com a publicação pelo Círculo de Leitores da série dedicada aos reis de Portugal (logo seguida por outra dedicada às rainhas), a qual,^[4] enquadrada numa perspectiva da história política e social que já longe das abordagens heróicas do passado, privilegiava a reflexão «sobre a ação dos indivíduos na esfera pública e de poder»,^[5] pôs de parte, não sem algumas resistências, a visão estruturalista que desdenhava qualquer proposta de sucessão de eventos e de protagonismo individual. Poucos anos depois, em 2009, a revista *Ler História* publicou um *dossier* que pretendia recensear a coleção no seu todo. Compunham-no, além da apresentação de Ângela Barreto Xavier, um conjunto de análises das trinta e quatro biografias, agrupadas por dinastias, e dois textos introdutórios sobre a biografia enquanto género historiográfico dos quais emanam visões muito distintas.^[6] Ao recensear os textos dedicados aos Braganças que reinaram no século XIX, aqueles que por uma questão de afinidade cronológica mais me interessaram, José Miguel Sardica menciona a «arte de

portuguesa do outro lado do Atlântico: *Beatriz de Portugal* de Francisco de Sá Noronha» in Maria Elizabeth LUCAS & Rui Vieira NERY (eds.), *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime. Repertórios, práticas e representações*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda - Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, pp. 621-46; «Camões in Brazil: Operetta and Portuguese Culture in Rio de Janeiro, circa 1880», *The Opera Quarterly*, vol. 30, nº 4 (Autumn 2014), pp. 330-61; «“Les deux pigeons” e as vicissitudes do amor: transferências culturais e intertextualidade no teatro musical de Francisco de Sá Noronha» in Manuel Pedro FERREIRA & Teresa CASCUO (eds.), *Música e história: Estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito*, Lisboa, Colibri, 2017, pp. 331-55 e «In Search of the National: Nineteenth-Century Portuguese Composers and their First Approaches to Grand Opera», in Jens HESSELAGER (ed.), *Grand Opera Outside Paris: Opera on the Move in Nineteenth-Century Europe*, Londres, Routledge, 2018, pp. 157-77.

- 4 Lançada em 2005, com a coordenação científica de Artur Teodoro de MATOS e João Paulo Oliveira e COSTA.
- 5 Sérgio MONTALVÃO, «Biografia intelectual como exercício de escrita da história», *História da historiografia* (Ouro Preto), nº 4 (Março 2010), pp. 306-13.
- 6 O primeiro texto é assinado por António Manuel HESPANHA, o segundo por Magda PINHEIRO (cf. *Ler História*, nº 56 (2009), pp. 218-20 e 220-23).

combinar *scholarship* e *storytelling*, ou seja, evidência documental sólida e judicioso apuramento dos factos, por um lado, com imaginação interpretativa e redacção literária, por outro». ^[7] Se este último objectivo não está ao alcance de todos, a busca de um escrupuloso escrutínio das fontes acompanhada pelo respectivo aparelho crítico não se afigura, de modo algum, incompatível com uma narrativa fluente, apelativa mesmo, como o prova, entre outros, o texto que Maria de Fátima Bonifácio dedica a D. Maria II. ^[8] É possível integrar os espaços em branco, os «buracos», numa narrativa historicamente fundamentada. Em minha opinião, eles devem ser mesmo deixados à vista. E é aliás com esse espírito que, ao longo das páginas que se seguem, se formulam muitas vezes perguntas sem resposta.

Na bibliografia que a tentativa de estudar a figura e a obra de Francisco de Sá Noronha me levou a consultar, outros exemplos se impunham: da obra clássica de Décio de Almeida Prado sobre o actor romântico brasileiro João Caetano dos Santos, que sem grandes pretensões cumpre na perfeição o objectivo de evocar uma figura colocando-a em diálogo com o seu tempo, ^[9] à mais recente leitura de um vulto como D. Pedro II, da autoria de Lília Moritz Schwarcz. Esta última em nenhum momento é identificada como uma biografia, mas a autora não abdica de utilizar o imperador como protagonista de uma narrativa analítica traçada a partir de um conjunto diverso de problemáticas que reflectem os vários pilares que sustentam o Brasil-Império e a cultura oitocentista. ^[10]

No entanto, pôr em prática um projecto deste tipo relativamente a criadores – sejam eles músicos ou não – encerra ainda outra dificuldade: a de encontrar um modo adequado de integrar a obra na narrativa biográfica. Em parte por isso (e pelo peso que este tipo de abordagem acarreta no que toca a ligações ao passado da disciplina), na Musicologia, a biografia tem continuado a ser um género relativamente secundarizado que, quando surge, se enquadra numa perspectiva de divulgação,

7 *Ibid.*, pp. 270 e 274.

8 *D. Maria II*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2007, Lisboa, Temas e Debates, 2/2011.

9 Décio de Almeida PRADO, *João Caetano. O ator, o empresário, o repertório*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1972.

10 Lília Moritz SCHWARZ, *As barbas do imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

mesmo se nalguns casos da melhor qualidade.^[11] Algumas obras deste género têm, pontualmente, surgido na musicologia portuguesa recente, todas elas muito inspiradas no velho modelo anglo-saxónico de «the man and his works» e estabelecendo uma clara distinção entre a vida e a obra.^[12] A premissa aqui, com todos os riscos que ela acarrete, era ligar intimamente estes dois aspectos. Poder olhar a actividade musical e a obra através da vida e vice-versa. E foi esse o motivo que levou a que os títulos de alguns capítulos estejam mais centrados em questões biográficas, enquanto outros se identificam com os ambientes e problemas que servem de moldura tanto às suas vivências pessoais como às artísticas. No caso de algumas obras, em especial as óperas, a produção do compositor assume, num dado momento da sua vida, um papel determinante e os elementos biográficos uma função de suporte para a compreensão da primeira.

Mas havia ainda que contar com outro desafio, o de estudar personalidades que não são excepcionais nem incontornáveis. A maior parte dos biógrafos lida com figuras célebres, que deixaram elas próprias ou sobre as quais nos chegou abundante documentação. Nestes casos, há que ter também em conta que uma parte da informação biográfica bem como muito do conhecimento sobre as suas produções artísticas é do domínio público. Impõe-se geralmente a desconstrução de mitos e ideias feitas.^[13] Biografar um personagem esquecido, como Noronha, colocava, em primeiro lugar, problemas decorrentes de uma longa investigação. Por vezes era necessário apresentar mais dados e explicar para além do que em princípio se desejaria. Outras, a ausência de testemunhos documentais não permitia a confirmação de muitas das perguntas que as fontes suscitavam. E, no ar, pairava a pergunta: qual é afinal a pertinência de escrever a biografia de um homem como ele, se nem mesmo o relativismo pós-moderno conseguiu destruir a evidência

11 Veja-se a série de pequenas biografias da Cambridge University Press: *Musical Lives*.

12 Gil MIRANDA, *Jorge Croner de Vasconcelos. Vida e obra*, Lisboa, Musicoteca, 1992; Humberto D'ÁVILA, *Almeida Mota. Compositor português em Espanha*, Lisboa, Vega, 1996; Alexandre DELGADO, Ana TELLES & Nuno Bettencourt MENDES, *Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Caminho da Música, 2007. No caso do livro de Gil Miranda sobre Jorge Croner de Vasconcelos essa ideia é expressa no título, no volume sobre Luís de Freitas Branco – escrito por Alexandre Delgado, Ana Telles e Nuno Bettencourt Mendes – e assenta na divisão do trabalho entre os autores.

13 Ver as interessantes introduções escritas por John ROSSELLI às suas biografias de Mozart e Verdi (cf. *The Life of Mozart*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 1-7 e *The Life of Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 1-8).

de que são os grandes criadores aqueles que, de alguma forma, marcam mais decisivamente o devir histórico?

Sem renegar o interesse de muitos aspectos da figura deste violinista e compositor, a sua relevância só emergia verdadeiramente quando eles eram vistos como casos de estudo, personalizações e exemplificações de problemas mais abrangentes de uma época e de um espaço cultural. Ou quando a sua condição pouco proeminente, de músico emigrante que se viu obrigado a construir uma carreira diversificada fora do seu país, enfrentando não poucos obstáculos, nos desafiava a reler e desconstruir ideias feitas, categorias e *clichés*. É neste sentido que este livro procura ser um contributo válido. Ou seja, além de um texto sobre a figura poliédrica de Francisco de Sá Noronha, ele pretende ilustrar e discutir um conjunto de questões da história da música e da história da cultura num espaço transnacional dominado pelo eixo Portugal-Brasil, tendo como pano de fundo a riqueza das várias dinâmicas interculturais.¹⁴ Desse amplo leque de temas, há que referir as relações musicais entre os dois países durante boa parte do século XIX como parte integrante de um mercado de trabalho transatlântico, mas também de um património cultural comum; o peso dos músicos e outros artistas na emigração de Portugal para o Brasil; os reflexos nas artes das reacções de anti-lusitanismo e os interesses das colónias de emigrantes portugueses no Brasil; as carreiras de virtuosos periféricos que, sabendo que dificilmente se imporiam no competitivo mercado europeu, procuraram nas Américas o seu ganha pão e sucesso; a circulação de repertórios teatrais entre a Europa e a América do Sul, muito em particular a força do teatro com música parisiense, e a debilidade de certos meios teatrais, nomeadamente o português, que viviam sobretudo de traduções e adaptações; a relação entre as músicas de salão e de rua e os géneros ditos «sérios»,¹⁵ que se iam tornando cada vez mais canónicos, como a ópera; os ritmos «exóticos» e a sua circulação; a ópera como género cosmopolita por excelência mas também instrumento privilegiado para a invenção de imaginários nacionais; finalmente o triunfo de um modelo de teatro-entretenimento, nos finais do século

14 LUCAS & NERY (eds.), *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime...*, p. 14.

15 Para uma discussão das relações entre música popular, no sentido de comercial, e música dita «séria» ao longo do século XIX, cf. Derek B. SCOTT, *Sounds of the Metropolis. The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 3-12.

XIX, apoiado na heterogeneidade social e cultural de uma metrópole em crescimento como o Rio.

O estudo de todos estes temas, na sua dimensão transnacional, dificilmente teria sido possível sem a globalização – que colocou *online* diversos fundos documentais – e beneficiou também da aproximação entre as Musicologias portuguesa e brasileira nas últimas décadas. Com esta última, embora centrada em grande parte no estudo do período colonial e do primeiro Império, a consciencialização de que o passado musical comum se estendia, de diversas formas, para além de 1822 começou a tornar-se uma evidência e possibilitou uma discussão ampla e frutífera de vários fenómenos, tenham eles tido o seu foco principal num ou noutra país.^[16] A ideia de percursos partilhados passou a ser abordada com maior frequência, quer se tratasse de músicos quer de repertórios e da sua circulação.^[17] Na vida de Noronha, com as suas cinco viagens entre a Europa e o Brasil e vice-versa, o cruzar do Atlântico assumia um papel fulcral, o que me levou à apropriação de um conceito caro aos historiadores do Antigo Regime, mas pouco explorado pelos que se dedicam ao período seguinte: o de «espaço Atlântico».^[18] Nele, o oceano é encarado como palco de circulação

16 Considere-se o amplo trabalho desenvolvido pelo núcleo Caravelas, criado por David CRAMMER, bem como os dois volumes resultantes dos congressos organizados por Rui Vieira NERY na Fundação Calouste Gulbenkian (*A música no Brasil colonial: colóquio internacional – Lisboa 2000*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001 e LUCAS & NERY (eds.), *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime...*).

17 Veja-se o monumental estudo de António Jorge MARQUES sobre Marcos Portugal (*A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830): catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal - CESEM, 2012) ou as teses de Sérgio DIAS («Análise das principais características da música mineira através de uma nova percepção de suas fontes: uma observação crítico-analítica da produção musical desde a Escola Napolitana até Minas Gerais – introdução à teoria reducionista», Tese de Doutoramento, FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 2010) e Rodrigo Teodoro de PAULA («A memória sonora: estudo sobre música e sociedade a partir dos funerais reais realizados em Portugal e América Portuguesa (1750-1816)», Tese de Doutoramento, FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 2017). Sobre as relações Brasil-Europa e não incluindo Portugal, a tese de Luiz Alves da SILVA («Heinrich e Cécile Däniker-Haller – A música doméstica na vida de um casal de negociantes suíços entre Zurique e o Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX», Tese de Doutoramento, FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 2015).

18 NERY também usa o conceito na introdução de *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime...*, p. 14.

de pessoas, ideias e bens culturais, durante o período colonial.^[19] Mas sabendo nós hoje que, com a independência, e apesar das naturais reacções de anti-lusitanismo, não só não se quebraram muitos laços como surgiram inclusive outros – sobretudo decorrentes do grande fluxo migratório de meados do século XIX – porque não analisar um conjunto de fenómenos oitocentistas a partir deste conceito? Longe dos constrangimentos da Musicologia nacionalista, o que nos impede de definir como espaço cultural e de partilha um conjunto de estados independentes, mesmo que as suas estratégias políticas, económicas e de afirmação identitária tenham sido divergentes, contraditórias até, em certos momentos? O caso de Noronha possuía ainda outros argumentos a favor desta perspectiva. Os seus percursos não se confinaram ao Atlântico luso-brasileiro. Com excepção de África, ele percorre boa parte das costas que bordam esse oceano, contactando com zonas culturais de língua portuguesa, espanhola e inglesa. A sua ligação ao Atlântico é de tal forma determinante que, na Europa, a única viagem para o interior que empreendeu teve como destino a Espanha e não parece ter sido coroada de sucesso. Há que ter ainda em conta que este oceano começava, nas décadas de 1840 e 50, a ser atravessado por outros músicos vindos das grandes metrópoles europeias. Veja-se as *tournées* de Camillo Sivori e Henri Herz ou Leopold de Meyer. Para eles, o centro de actividade era o Atlântico Norte – tendo Nova Iorque como ponto nevrálgico – mas não excluía viagens para Sul, para a área cultural hispânica ou lusófona. E dentro do grande «espaço atlântico» há que considerar ainda micro-espacos, como o do próprio Brasil e a questão da circulação de músicos e companhias de teatro ao longo da sua costa, ou seguindo os cursos fluviais. A travessia do Atlântico e a apresentação numa multiplicidade de centros urbanos com ele confi-nantes são certamente etapas significativas na implementação do mercado concertístico internacional que triunfou no século XX e acelerou processos de trocas culturais entre diferentes zonas do globo.

Algumas das questões suscitadas pela nossa investigação, levam-nos para os caminhos da história da cultura. Veja-se a importância icónica de certas figuras das letras portuguesas, como Camões e Garrett, não só para as comunidades de emigrantes mas também para as elites brasileiras, e que, com o centenário do poeta quinhentista em

19 José Damião RODRIGUES, *O Atlântico revolucionário: circulação de ideias e de elites no final do Antigo Regime*, Ponta Delgada, Centro de História de Além-Mar (CHAM), 2012.

1880, penetram até em sectores mais populares. Mas também sobre a tentativa de apropriação por parte dos intelectuais portugueses de novos movimentos surgidos no Brasil, nomeadamente o indianismo, tendo como pano de fundo a complexidade dos discursos sobre o «nacional». Emerge ainda o reflexo destas questões na música e no teatro – duas vertentes que no percurso de Noronha se encontram sempre ligadas –, que nos conduz a um dos eixos centrais deste livro: a história da recepção. Nas Musicologias dos países com maiores tradições musicais, esta vertente tem ganho espaço recentemente. Em 2013, Roberta Marvin comentava a nova atenção dada a uma grande variedade de materiais documentais, dos mais diversos tipos, que levou os académicos a começarem a aventurar-se por vias antes negligenciadas, questionando a importância do papel da paródia, da caricatura, das canções de salão, burlescas, operetas e relatos ficcionais, entre outros.^[20] No caso de um músico como Noronha, cujas fontes com ele directamente relacionadas são em número reduzido, o alargamento do leque de documentação permitiu um melhor posicionamento das diversas obras, quer em termos de um contexto cultural e geográfico, quer dos seus horizontes de significado (no sentido de um conjunto de representações musicais e não musicais que podem ser associadas a certas obras e temáticas), como propõe Emílio Sala.^[21] No entanto, para os musicólogos periféricos (entre os quais me conto), fazer a história da música foi, desde sempre em boa parte, lidar com a história da recepção. Assim, por exemplo, o meu primeiro estudo sobre Sá Noronha, terminado em 1990, olhava para uma das suas óperas à luz das convenções do *melodramma* italiano, mais especificamente dos modelos verdianos.^[22] E se hoje essa leitura permanece em parte válida, ela afigura-se também demasiado estreita. O processo de recepção é algo significativamente mais dinâmico e complexo, que resulta de cruzamentos entre várias influências e obras, as quais num momento se conjugam de um determinado modo mas, pouco depois

20 Roberta MARVIN, «Introduction to Special Issue on Opera Reception», *Cambridge Opera Journal*, vol. 25, nº 2 (2013), pp. 117-20.

21 Emílio SALA, *The Sounds of Paris in Verdi's La traviata*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 5-10.

22 CYMBRON, «Francisco de Sá Noronha e *L'arco di Sant'Anna*. Para o estudo da ópera em Portugal (1860-70)», trabalho de síntese apresentado à FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 1990 [policopiado].

ou quase em simultâneo, podem assumir configurações distintas. O próprio conceito de italianidade levanta problemas na sua aplicação. Nele encontramos também variadíssimos tipos de intertextualidades e negociações que, para os repertórios aqui em estudo, têm origem em qualquer uma das margens do Atlântico.

A alguns leitores pode talvez parecer estranho que depois dos esforços levados a cabo pela Musicologia pós-moderna, sobretudo a anglo-americana, para se libertar da tirania dos textos musicais, eles assumam um papel tão preponderante num livro como este. E, todavia, mesmo que quiséssemos concentrar-nos nos intérpretes e ouvintes para melhor entender qualquer uma das obras musicais focadas ao longo das páginas seguintes, seria difícil fazê-lo. Quando não lidamos com práticas hegemónicas, trabalhando sobre fenómenos dos quais nos chegaram evidências muito fragmentadas e pobres em termos informativos, somos obrigados a partir do que delas sobrou e que, neste caso, são essencialmente os textos. A penúria dos materiais documentais determina a sua centralidade embora com a consciência de que, por se tratar de obras teatrais ou com uma forte componente mimética, elas devem ser sempre vistas como pontos de partida para um espectáculo, para uma execução com tudo o que ela implica. E, para além disso, as múltiplas abordagens dos últimos anos sobre a experiência musical como algo essencialmente «cooperativo, colaborativo e contingente»^[23] contribuíram inegavelmente para que hoje qualquer leitura filológica ou analítica esteja distante das do passado.

Na minha tentativa de compreender Sá Noronha e a sua música, procurei sempre que possível contextualizar as obras no interior de conjuntos de práticas – não perdendo de vista elementos que permitissem perceber algumas das formas de exibição e audição que lhes estavam associadas – numa época em que, como diz Jim Samson,^[24] se assiste a uma mudança de prioridades das práticas para as obras, mas em que também, em muitos meios e tradições, essa mudança ainda não se sente de forma consistente. Tudo isso obrigou à inserção no texto de um certo número de reflexões de ordem analítica. E embora

23 Vincent DUCKLES e Jann PASLER, «Musicology», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, McMillan, 2001, vol. 17, p. 491

24 Jim SAMSON, *Virtuosity and the Musical Work: the Transcendental Studies of Liszt*, Cambridge - New York, Cambridge University Press, 2003, p. 67.

consciente de que elas poderiam dificultar a leitura, pareceu-me indispensável incluí-las. Tentei, porém, concentrá-las em secções relativamente bem delimitadas ou discuti-las em termos acessíveis.

Ao lidar com um leque variado de práticas musicais, e consciente da dificuldade de aplicar etiquetas, convém clarificar que o termo popular, aplicado à música, surge nas páginas deste livro em três acepções diferentes: como sinónimo de folclore, que é o significado que geralmente lhe é dado nos textos oitocentistas, como referência a repertórios com grande aceitação e difusão em certas camadas urbanas, sejam eles de tradição escrita, como a modinha e o lundum no século XIX, ou de transmissão oral, como o choro, e ainda como música comercial, destinada a públicos muito vastos, fenómeno que vai crescendo na segunda metade de oitocentos.

Por fim, Juana Paula Manso e o modo como a biografia de Noronha nos leva a descobri-la. Pioneira destacada do feminismo sul-americano, jornalista, romancista e activista política, ela não é, ao contrário do marido, uma figura esquecida. Na Argentina, é recordada através de muito mais do que uma rua (apesar de ter o seu nome plasmado numa das grandes avenidas do renovado bairro de Puerto Madero em Buenos Aires) e o número de estudos e publicações que lhe são dedicadas cresceu significativamente nos últimos tempos. Não obstante, tem havido pouco interesse em reconstituir a sua biografia nos anos da juventude. Falta um apuramento rigoroso dos períodos de exílio em Montevideo e no Rio, uma avaliação da importância da viagem aos Estados Unidos para a sua maturidade intelectual e desejo de emancipação. O seu percurso como actriz, que é uma das molas impulsoras desse processo, é praticamente desconhecido. E, todavia, a biografia de Noronha fá-la emergir, nesses anos difíceis. O diário de viagem que escreveu no período em que viajou pelas Américas com o marido é um documento essencial para o conhecimento da sua personalidade. Olhando os anos subsequentes da sua vida, percebe-se que a experiência americana e do casamento foram detonadores decisivos da sua intervenção como activista e intelectual, que tem início na década de 1850. Visto à distância de mais de um século e através de uma análise historiográfica, o seu percurso de vida com Noronha encontra paralelo em algumas concepções gráficas de M. C. Escher, dos finais da década de 1930, nas quais este artista recorre à técnica da tesselação: dois corpos diferentes, um ocupando o espaço deixado vago pelo outro, que se vão transformando e progressivamente afastando até que não seja

possível reconhecê-los.^[25] Cada um em seu continente, com o oceano pelo meio, caminhos totalmente separados e formas de actuação/intervenção muito distintas.

Agradecimentos

O meu primeiro agradecimento vai para o Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian que, há precisamente trinta anos, financiou a cópia em microfilme das óperas *Beatriz de Portugal* e *O arco de Sant'Ana* – pertencentes à colecção da Biblioteca da Ajuda – sem as quais o meu trabalho sobre Francisco de Sá Noronha jamais teria podido iniciar-se. Devo também reconhecer a ajuda de António Menéres Barbosa, que me autorizou a consultar e fotocopiar os cadernos da partitura de orquestra de *O arco de Sant'Ana* que nessa época foi possível localizar na biblioteca da Escola de Música do Conservatório Nacional. Uma homenagem póstuma é devida a Pierluigi Petrobelli que, a partir de 1989, me recebeu no Istituto di Studi Verdiani em Parma e que, com a sua brilhante inteligência, cultura e sentido de humor, me orientou nos meandros dos estudos operáticos e nas metodologias de análise da ópera italiana. No Departamento de Ciências Musicais, os meus primeiros passos como assistente – e por consequência a escolha de um campo de trabalho – foram guiados por Salwa El-Shawan Castelo-Branco a quem agradeço a confiança e a amizade. Rui Vieira Nery prestou um apoio incondicional ao meu trabalho sobre Sá Noronha desde o início: incentivando-me a estudar óperas de compositores portugueses do século XIX quando ninguém em Portugal valorizava essas temáticas, instando-me a publicar sobre este compositor num período em que – apesar de já ter realizado um volume significativo de investigação – ainda me era difícil ter uma visão abrangente dos problemas que a sua carreira levantava e aceitando prefaciar o livro que agora se dá à estampa. Finalmente, e como é natural, é praticamente impossível enumerar as muitas formas através das quais o Manuel Carlos esteve presente ao longo deste trabalho e escrever sobre tudo o que com ele aprendi do ponto de vista científico, cultural e humano.

Ao longo de um período tão extenso de tempo, muitos outros colegas e amigos contribuíram de formas várias para este livro, facultando-me

25 Veja-se, por exemplo, *Development* (1937).

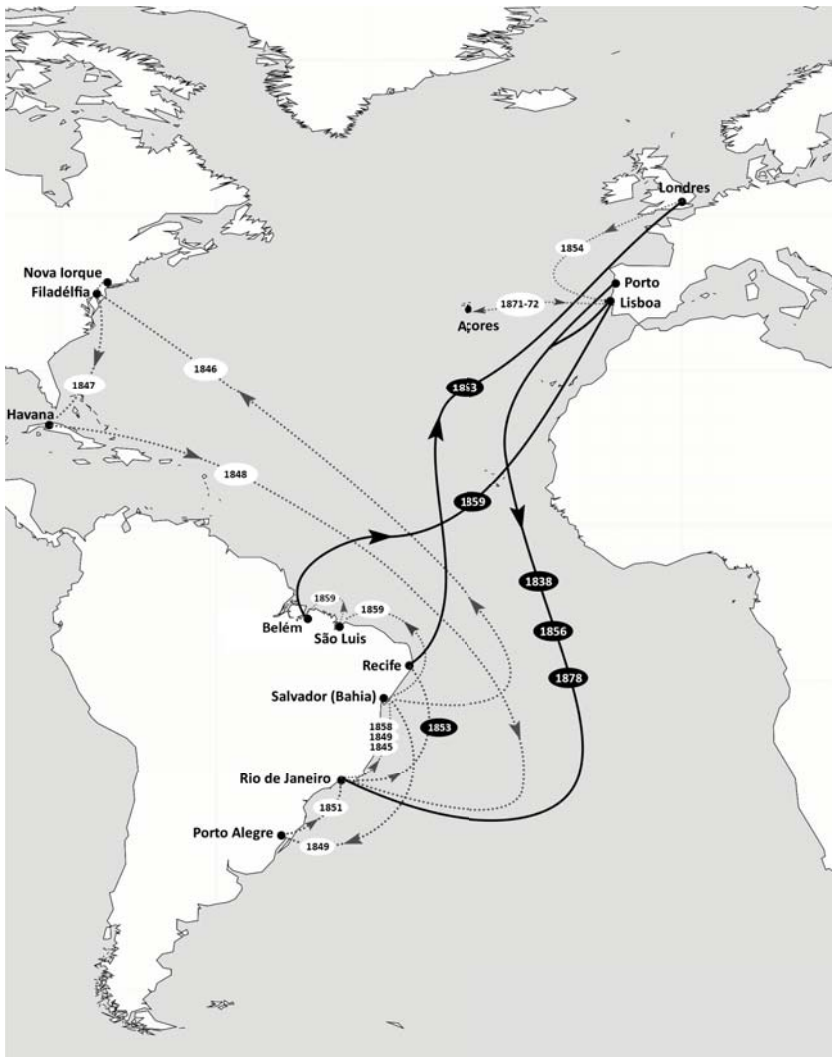
materiais, dando sugestões ou lendo partes ou a totalidade do texto. Por ser difícil mencioná-los todos, os seus nomes serão referidos sempre que houver dívidas específicas de gratidão a pagar. Todavia, pela dimensão das suas respectivas contribuições, são devidos agradecimentos especiais a Tatiana Dumas de Macedo, que em 2006 realizou a meu pedido um primeiro levantamento de notícias de concertos e espectáculos teatrais no *Jornal do Commercio* da colecção da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, David Cranmer, Jorge Alexandre Costa, Luís Pacheco Cunha e Miguel Almeida, que generosamente me ofereceram ou emprestaram partituras de Noronha e estiveram disponíveis para discutir dúvidas, ceder textos ou informações. De entre os alunos com quem partilhei estas minhas experiências de investigação e que me ajudaram a aprofundar vários aspectos com elas relacionados – em particular num seminário de mestrado (2001-02) e outro de licenciatura (2003-04) – é-me grato lembrar Isabel Monteiro e Nuno Cerdeira, este último infelizmente falecido. O grupo de investigação do projecto «Teatro para rir» (Gabriela Cruz, Isabel Novais Gonçalves, Maria José Artiaga, Paulo Ferreira de Castro, Luísa Fonte Gomes e Filipe Gaspar) levou-me a descobrir o Noronha compositor de operetas. Francesco Esposito, João Paulo Santos, Luís Pacheco Cunha, Manuel Carlos de Brito, Maria José Artiaga, Paulo Mugayar Kühn e Rui Vieira Nery tiveram a paciência de ler, comentar e corrigir algumas das versões pelas quais certos capítulos ou o livro na sua totalidade passaram. Devo um agradecimento especial a Adriana Latino e a Luísa Fonte Gomes que me ajudaram na revisão do texto e na formatação da versão final da bibliografia. A Luísa Gomes devo ainda um apoio fundamental na localização e identificação de imagens, na edição final dos exemplos musicais e na concepção do mapa que sumariza as viagens de Noronha pelo Oceano Atlântico. Gostaria também de agradecer a todas as entidades que autorizaram a reprodução das muitas imagens que ilustram este livro, em especial à família do maestro Manuel Ivo Cruz e à Biblioteca da Universidade Católica do Porto que acederam a que o retrato de Noronha por José Arnaldo Nogueira Molarinho fosse utilizado na capa. Uma última menção às equipas da Área de Música da Biblioteca Nacional de Portugal e de gestão de ciência do CESEM pela paciência com que sempre atendem os meus múltiplos e apressados pedidos.

Questões editoriais

Na edição do texto, optou-se pela actualização da ortografia das citações e dos títulos de obras teatrais e musicais. Dada a utilização de um grande conjunto de jornais, publicados em muitas cidades, decidiu-se incluir, nas notas de rodapé e legendas, o local de publicação para tornar mais clara a respectiva origem e evitar confusões quando existem títulos idênticos ou semelhantes, salvo nos casos em que o nome da cidade integra o próprio título.

Para os exemplos musicais, apenas se identifica o editor quando este não seja a própria autora. A fórmula utilizada para designação dos personagens nos exemplos musicais extraídos das três óperas de Noronha respeita a versão existente em cada uma das partituras. Assim, se no caso de *Beatriz de Portugal* todos os nomes de personagens se encontram em português, para *O arco de Sant'Ana* e *Tagir*, estarão em italiano. No texto, porém, optou-se sempre pela versão portuguesa.

Após a leitura deste livro, muitos leitores poderão questionar a ausência de uma lista das obras de Francisco de Sá Noronha. Devo porém esclarecer que, para além das partituras que integravam o seu espólio à data da sua morte e que hoje – na sua maioria – se encontram disponíveis para consulta na Biblioteca Nacional de Portugal, ou de outras obras que foram sendo localizadas em Portugal e no Brasil e que constam da lista de fontes no final deste volume, a tarefa de reconstituir a sua obra é claramente problemática em muitos sentidos. Sobretudo, quando tentamos estabelecer uma lista das produções teatrais para as quais escreveu música, ou até mesmo das suas obras para violino. Não tendo sobrevivido as partituras, as referências em jornais e biografias levantam mais dúvidas do que certezas. Esta foi assim uma decisão ponderada e conscientemente abandonada.



Mapa das viagens atlânticas de Francisco de Sá Noronha (criado a partir da imagem de Catrin - Own work, Using GMT, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=9777702>).

Cronologia

- 1820 Nascimento, em Viana do Castelo, a 24 de Fevereiro.
- 1838 Partida para o Brasil fixando-se no Rio de Janeiro.
- 1842 Início de uma carreira regular como violinista.
- 1843 Colaboração com a companhia do actor brasileiro João Caetano dos Santos. Começa a sua longa carreira de compositor de música teatral.
- 1845 Casamento com a argentina Juana Paula Manso.
- 1846-47 Digressão aos Estados Unidos da América. Concertos em Nova Iorque, Filadélfia e Washington.
- 1847-48 Estadia em Cuba.
- 1848-53 Regresso ao Brasil. Digressões por vários Estados com companhias teatrais.
- 1853-54 Primeira viagem do Brasil para a Europa. Visita ao Reino Unido: concertos em Londres e Leeds.
- 1854-56 Volta a Portugal, trabalhando entre as cidades de Lisboa e Porto.
- 1856-59 De novo no Brasil. Composição da ópera *Beatriz de Portugal*, inspirada em *Um auto de Gil Vicente* de Almeida Garrett. Digressão aos Estados do Norte: Bahia, Maranhão, Pará. Separação definitiva de Juana Manso.
- 1859 Viaja novamente para Portugal, onde fixará residência durante mais de dezoito anos.
- 1863 Estreia de *Beatriz de Portugal* no Teatro de S. João do Porto, depois de várias tentativas falhadas de a apresentar no Teatro de S. Carlos, em Lisboa.
- 1864 Compõe a sua segunda ópera *O arco de Sant'Ana*, baseada no romance homónimo de Almeida Garrett.
- 1867 Estreia de *O arco de Sant'Ana* no Teatro de S. João.
- 1868 *O arco de Sant'Ana* é representado no Teatro de S. Carlos com sucesso.
- 1870 Composição de *Tagir*, cujo libreto é extraído do romance *A virgem guaraciaba* do escritor português Manuel Pinheiro Chagas.
- 1871-72 Digressão aos Açores.
- 1876 *Tagir* sobe à cena no Teatro de S. João do Porto.

- 1878-79 Empreende nova viagem ao Brasil, instalando-se no Rio de Janeiro. Início da colaboração com o dramaturgo brasileiro Artur Azevedo.
- 1880 Estreiam-se no Teatro Fénix Dramática da capital do Império as suas três últimas operetas.
- 1881 Morre a 23 de Janeiro.
- 1885-86 Trasladação dos seus restos mortais para um mausoléu no cemitério de S. Francisco Xavier do Rio. As suas partituras e o violino são adquiridos em leilão pelos irmãos Almeida, emigrantes portugueses.
- 1888 Oferta do espólio de Noronha ao Conservatório de Lisboa.
- 1889 A Câmara Municipal do Porto decide dar o seu nome à antiga Rua do Moinho de Vento, onde Noronha tinha tido a sua residência durante uma temporada.
- 1893 O seu violino é oferecido ao Conservatório de Lisboa.

Siglas

ADP – Arquivo Distrital do Porto

AHE – Arquivo Histórico da Educação

ASRJ – Arquivo da Sé do Rio de Janeiro

BA – Biblioteca da Ajuda

BNP – Biblioteca Nacional de Portugal

BPARPD – Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Ponta Delgada

FJA – FFS – Fundação Jorge Álvares – Fundo Filipe de Sousa

«A CRUDE AND ECCENTRIC GENIUS»: TRAÇOS DE UMA PERSONALIDADE E DE UMA VIDA

Evocando Francisco de Sá Noronha

Estávamos nos últimos anos do Império. No início de Novembro de 1885, o dramaturgo brasileiro Artur Azevedo lançou, através da sua coluna no jornal *Diario de Noticias* do Rio de Janeiro, um desafio à colónia portuguesa residente na capital: a necessidade de recolher rapidamente fundos para construir um mausoléu que recebesse os restos mortais do violinista e compositor português Francisco de Sá Noronha, falecido naquela cidade a 23 de Janeiro de 1881. A urgência justificava-se pois em breve se completariam cinco anos da sua morte e, caso nada fosse feito, os seus despojos seriam cremados.^[1]

Com esta iniciativa, Azevedo – que havia sido amigo e colaborador do compositor – agitou a colónia portuguesa no Rio, dando origem não só à pretendida angariação de fundos como a alguma polémica jornalística. Vários emigrantes apoiaram o projecto,^[2] discutindo aspectos da biografia de Noronha, em particular o seu local de nascimento,^[3] e não disfarçando um ligeiro incómodo com o facto de ser um erudito

1 *Diario de Noticias* [RJ], 5.11.1885 e 6.12.1886. Já em 1881, logo após a morte de Noronha, Azevedo tinha dado notícia de que um grupo de amigos pretendia erguer-lhe um mausoléu (*Gazetinha* [RJ], 2.2.1881). Todavia, o projecto não se realizou.

2 Sobretudo o comerciante e escritor Joaquim de Almeida, que publicava sob o pseudónimo de Fétis. Almeida reconhece a legitimidade da iniciativa de Azevedo, já que este tinha sido colaborador e amigo íntimo de Noronha (*Diario de Noticias* [RJ], 7.11.1885).

3 *Ibid.*, 8 e 9.11.1885.

brasileiro a tentar resgatar a memória do músico português. Sente-se nestes textos e no carácter um pouco anedótico das questões discutidas, o eco de conversas informais, em tertúlias e círculos de amizades, mas também o reflexo de um conjunto de problemas muito vivos no Brasil, e sobretudo no Rio, de finais do século XIX: as tensões entre portugueses e brasileiros, em particular os de uma certa elite de emigrantes literatos, que gravitavam em torno de associações culturais e de jornais, e grupos de intelectuais brasileiros, dos quais Azevedo era um dos mais destacados representantes, mas também as rivalidades entre grupos de portugueses. A discussão sobre a terra natal de Noronha é disso um bom exemplo.^[4] Malgrado os esforços de Azevedo para apaziguar os ânimos, realçando que no *Diário de Notícias* «portugueses e brasileiros trabalham na melhor confraternidade»,^[5] e já com a subscrição a decorrer em vários jornais da capital e de São Paulo, um artista português acusaria um seu concidadão de pretender «ser comendador, servindo-[s]e do nome do falecido maestro!».^[6] Com o seu habitual *savoir faire* e sentido de humor, Artur Azevedo conseguiu ir acalmando as várias sensibilidades e pouco mais de um ano decorrido sobre o desafio inicial, a 4 de Dezembro de 1886, os restos mortais de Noronha repousavam definitivamente num novo mausoléu, no cemitério de S. Francisco Xavier.^[7]

Este episódio enquadra várias questões centrais na vida do compositor: a sua constante relação com Portugal e com o Brasil – fruto de uma vida de viagens transatlânticas que se iniciou aos dezoito anos – a situação no Rio dos emigrantes portugueses com profissões literárias

4 Apresentando-se as hipóteses de Viana do Castelo, Guimarães, ou até outras localidades (*ibid.*, 7, 9 e 15.11.1885).

5 *Ibid.*, 6.11.1885.

6 *Ibid.*, 8.1.1886.

7 *Ibid.*, 5 e 6.12.1886. A comissão que promoveu a trasladação e homenagem mostra como no final foi possível ajustar as várias sensibilidades, pois era composta não só por Artur Azevedo como também pelos portugueses Joaquim de Almeida e Fernando da Silveira, que tinham participado na polémica. Há que ter em conta que por parte destes literatos havia também um certo gosto em polemizar embora, na prática, ao nível das relações pessoais, não houvesse inimizade. Dá a sensação que os seus discursos se destinavam a ter eco sobretudo junto de grupos menos bem colocados socialmente, que sentiam necessidade de ver os seus interesses protegidos. Ao Porto também chegaram ecos desta subscrição. Alberto PIMENTEL refere uma carta de Camilo Castelo Branco sobre Noronha, publicada provavelmente em Novembro de 1887, em reposta a outra, enviada do Rio de Janeiro em 1886 (cf. «O maestro Sá Noronha», in *Através do passado*, Paris-Lisboa, Guillard Aillaud, [c. 1888], pp. 101-08).

e artísticas, o papel da cultura literária como factor de afirmação da colónia portuguesa nessa cidade, as redes de apoio e sociabilidade entre Portugal e Brasil, e, finalmente, a repercussão de tudo isso na obra de Noronha. Em última análise, a figura do violinista e compositor como elemento identitário da comunidade portuguesa no Rio. Mas no âmbito da polémica surgem também informações que nos permitem conhecer aspectos mais ligados à sua vida pessoal. Noronha foi, como veremos adiante, um ser humano muito solitário. Quando morreu, não tinha junto de si um único familiar, tendo sido ajudado e socorrido pela família proprietária do hotel em que se alojara. Como figura pública, a sua rede de conhecimentos e apoios era extensíssima, mas é difícil saber que relações se baseavam, de facto, na amizade. Nas recordações de Artur Azevedo, «O seu enterro foi pouco concorrido. Era domingo. Não houve tempo para prevenir os amigos e admiradores do morto e distribuir convites»,^[8] à beira da sepultura o cônsul português prestou-lhe um último tributo, em nome do seu país e dos seus concidadãos. Nos dias e semanas seguintes outras homenagens surgiram dos dois lados do Atlântico. No Rio foram rezadas missas. Os actores e músicos do Teatro Fénix Dramática, em cujo palco tinham sido representadas as suas últimas operetas,^[9] bem como grupos de emigrantes portugueses, associaram-se a elas. Os jornais publicaram obituários, destacando-se o de Artur Azevedo. Em Lisboa também se sentiu algum eco da sua morte, sobretudo na imprensa.

Porém, cinco anos passados sobre o falecimento, o seu espólio continuava depositado no consulado de Portugal, sem ter sido reclamado por qualquer herdeiro. Azevedo, de novo, tentava que fossem tomadas medidas e sugeria que se consultasse o governo português sobre o destino a dar à documentação nele contida, em particular às partituras.^[10] O seu comentário deve ter sido ouvido já que, um ano mais tarde, o consulado tinha tratado da venda dos bens. Todavia, o Estado

8 Testemunho de Artur Azevedo (*Diario de Noticias* [RJ], 6.12.1886).

9 *Jornal Commercio* [RJ], 29.1.1881.

10 O espólio era composto pelas partituras, um piano, o seu violino e as condecorações. As roupas e demais objectos de uso quotidiano já tinham sido vendidos em 1885 (informações do Cônsul de Portugal a Artur Azevedo in *Diario de Noticias* [RJ], 15.11.1885). A administração das heranças dos portugueses falecidos em solo brasileiro era um problema diplomático delicado desde o período da independência. No geral, os países europeus não reconheciam legitimidade ao governo brasileiro para interferir nestes assuntos, o que explica o papel do consulado português na questão dos parques haveres de Noronha (cf. Luiz Cervo AMADO & José Calvet de

português, como era aliás natural, não assumira qualquer responsabilidade. Seria Joaquim de Almeida – um comerciante e crítico musical que polemizara com Azevedo mas acabara por integrar a comissão que encomendou o mausoléu e organizou a homenagem aquando da trasladação – quem comprou as partituras, oferecendo a maior parte delas ao Conservatório de Lisboa.¹¹¹ Em 1893, o mesmo benemérito, agora juntamente com um irmão, completaria a doação com o envio do violino Karl Grimm que lhe pertencera.¹¹² Resta saber se o gesto dos irmãos Almeida teria tido lugar caso Artur Azevedo não tivesse «De Palanque» (o título da sua coluna no *Diário de Notícias*), insistido para que os restos de Noronha e o seu legado como compositor não ficassem completamente esquecidos.

Apesar de todos esses esforços, chegaram até nós poucos documentos que possam ajudar a conhecer e interpretar a figura e a personalidade de Francisco de Sá Noronha. Além de um conjunto significativo de partituras, subsistiu um álbum de autógrafos e recordações¹¹³ e sete gravuras. Neste conjunto, o peso da iconografia pública (fruto de homenagens em determinados momentos da sua carreira, ou em artigos de jornais) é muito elevado. Mas, em contrapartida, a documentação privada é praticamente inexistente. Quase não sobraram cartas que lhe tenham sido enviadas e são pouquíssimas as do seu punho que se

MAGALHÃES, *Depois das caravelas. As relações entre Portugal e o Brasil 1808-2000*, Lisboa, Instituto Camões, 2000, p. 115 e ss.).

- 11 AHE, Fundo do Conservatório, Mç. 2300, Cx. 742 [Auto de] doação das obras do Maestro Francisco de Sá Noronha.
- 12 *Ibid.* Carta de 3.2.1893, na qual se pede isenção dos direitos alfandegários que o instrumento deveria pagar dado o reduzido orçamento do Conservatório. Este instrumento conserva-se actualmente no Museu da Música, em Lisboa, com o número de inventário: MM 63. Está datado de 1864. A descrição é a seguinte: altura do corpo: 35,5. Tampo de duas metades em pinho de Flandres. Ilhargas e costas de duas metades em ácer. Filetes duplos. Cabeça em voluta com cravelhas originais. Aberturas acústicas em ff (cf. Museu da Música, «Violino Karl Grimm», Peça do Mês - Maio 2014» disponível em http://www.museunacionaldamusica.gov.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=751%3A-violino-qkarl-grimmq&catid=66%3Apeca-do-mes&Itemid=174&lang=pt, consultado a 2.3.2018).
- 13 BNP, CN 727, *Album*. Não é fácil perceber quem organizou este álbum. A decoração da encadernação parece datar claramente da segunda metade do século. A organização dos documentos também é estranha: primeiro as cartas de reis ou figuras importantes do panorama cultural, como Castilho. Depois subscrições de admiradores e poesias recitadas em concertos. A ordem cronológica não é respeitada. Os programas dos concertos mais antigos datam de Inglaterra, 1854, e estão no fim. Não é impossível que tenha sido elaborado pelos irmãos Almeida, a partir de documentos encontrados no espólio do compositor, aquando da sua compra.

conservaram, dispersas por espólios e colecções várias. Não se encontra uma única fotografia dele, sozinho ou acompanhado. Artur Azevedo dizia aliás que a sua biografia dificilmente seria escrita, dado que não colecionava os artigos «encomiásticos» que, em várias fases da vida, lhe tinham sido dedicados, o que é verdade.^[14] No entanto, guardou um número significativo de folhetos com poesias oferecidas e recitadas nos seus concertos, o que revela bem o que para ele tinha valor: não a apreciação dos críticos e literatos que escreviam nos jornais, mas o apoio espontâneo do público. Interessava-lhe mais uma componente afectiva. Por outro lado, nestas poesias não há espinhos, não há opiniões negativas. Não conservava também boa parte das partituras das suas obras, e aquelas que chegaram até nós são, na sua maioria, posteriores aos anos 1850. Das obras teatrais, subsistiram apenas as dos últimos tempos de vida.

A iconografia mostra um homem distinto, de cabelo ligeiramente ondulado e feições correctas de tipo claramente meridional (figs. 1.1 a 1.7). Os cabelos eram pretos e os olhos pardos, juntando-se-lhes uma figura insinuante: aos dezoito anos media 62 polegadas, o equivalente a 1,70m (de acordo com o seu primeiro passaporte), sendo assim relativamente alto para a época.^[15] Juana Paula Manso, a escritora argentina com quem Noronha esteve casado mais de dez anos, refere o seu porte aristocrático^[16] e sucesso entre as mulheres. A propósito da chegada do casal aos EUA, explica que Noronha «tinha a sua formosa e preta barba crescida e as mulheres mostraram-lhe pública e manifesta aprovação da sua interessante beleza varonil».^[17] Na década de cinquenta, Júlio César Machado deixou-nos também testemunho do impacto da sua presença física, realçando os traços clássicos, ao referir a «magemade artística na fisionomia de Noronha, [aquela] fronte como que curvada pelo peso do génio, [aquela] cabeça que faz lembrar a pintura antiga, na expressão triste e apaixonada». Projectando a sua

14 *Gazetinha* [RJ], 27.1.1881.

15 ADP, Governo Civil – Registo de Passaportes, Lv. 3247, nº 1220, f. 124v. A polegada linear da época era equivalente a 2,75cm.

16 «basta mirarlo para reconocer “el hombre de raza”, tipo que en Europa es inequivocable (sic), particularmente en Portugal donde la aristocracia aun no se ha mezclado con el pueblo como en otros puntos de Europa» (María VELASCO Y ARIAS, *Juana Paula Manso. Vida y acción*, Buenos Aires, Porter Hnos., 1937, p. 361).

17 «tenia su hermosa y negra barba crescida y las mujeres le rendian pública y manifesta aprobación de la belleza varonil e interesante» (VELASCO, *Juana Paula Manso...*, p. 343).

cultura literária, Noronha surgia-lhe «como Lord Byron a sonhar no *Giaour?!*»^[18] Noutro artigo, descreveria o seu «trato cortez e fino» e a sua «voz doce e comunicativa».^[19]



Fig. 1.1 – Desenho de A. de Pinho litografado por Rensburg. Foi publicado no Rio de Janeiro conjuntamente com o álbum de modinhas *Improvisos Musicais*, em 1858 (cf. *Correio Mercantil* [RJ], 30.1.1858) e é o mais antigo retrato de Noronha que se conhece (col. BNP, e-2088-v).



Fig. 1.2 – Noronha em 1861, gravura de Emídio dos Santos da Rosa e Costa ([Lisboa?], Off. de Roiz & C.^a, 1861, col. BNP, E-3954-P).

18 *A Revolução de Setembro* [Lx], 21.11.1854. Trata-se de um dos primeiros poemas de Lord Byron, de temática oriental.

19 [Recorte. Testemunho publicado em jornal que não foi possível identificar aquando da morte de Noronha, 1881].



Fig. 1.3 – Gravura publicada por Ernesto Vieira no seu *Diccionario biographico de musicos portuguezes* (Lisboa, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, vol. 2, folha 9). A legenda diz: «Cópia de um desenho a lápis existente no Real Conservatório de Lisboa», actualmente em paradeiro desconhecido. A par com o desenho de Molarinho (fig. 1.4), é uma das imagens que melhor faz jus à frequentemente assinalada beleza física do artista.



Fig. 1.4 – Desenho de José Arnaldo Nogueira Molarinho (litografado por Vasques C.ª, col. Manuel Ivo Cruz, Universidade Católica, Porto). Molarinho era natural de Guimarães, e, de certa forma, terrarense de Noronha. Talvez dada a proximidade entre os dois artistas, este é sem dúvida o melhor e o mais completo retrato do compositor. Mostra um Noronha mais velho, já com cabelo e barba grisalhos. Trás ao peito o colar da Ordem de Santiago de Espada que lhe foi concedido primeiro por D. Pedro V (grau de Cavaleiro), em 1861, e depois por D. Luís (Grande Oficial), em 1868. É muito possível que esta gravura seja desse último ano, aquando da estreia de *O arco de Sant'Ana* em Lisboa, que assinalou a sua consagração como compositor de ópera nacional.

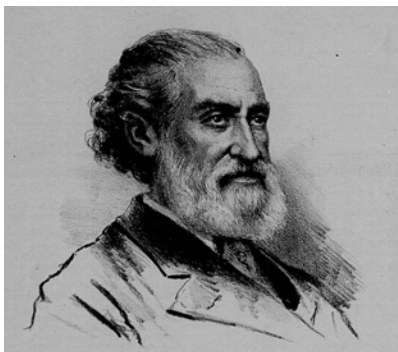


Fig. 1.5 – Desenho de Rafael Bordalo Pinheiro publicado no Rio de Janeiro (*O Besouro* [RJ], 9.1.1878, Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil). Este retrato assinala, de certa forma, o regresso de Noronha ao Brasil, depois de mais de dezoito anos de ausência.



Fig. 1.6 – Retrato de Augusto Off, a partir de fotografia de Lopes Cardoso, publicado aquando da morte do compositor no jornal *Gazetinha* [RJ] (29.1.1881, Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil). Apesar da má qualidade da impressão, a semelhança com o retrato de Bordalo confirma a aparência física de Noronha nos últimos anos de vida.



Fig. 1.7 – Gravura de Caetano Alberto da Silva, provavelmente a partir de fotografia, publicada na revista *O Occidente* [Lx] (nº 80, 1881, col. Hemeroteca Digital, Câmara Municipal de Lisboa).

O retrato mais íntimo que dele nos chegou sai, uma vez mais, da pena de Artur Azevedo, e data do momento da sua morte. O dramaturgo convivera com Noronha nos últimos dois anos de vida, durante

a sua derradeira estadia no Rio de Janeiro, e faz eco de um conjunto de estórias e informações que circulavam oralmente nos círculos artísticos fluminenses. Para além do aspecto físico, realça também a sua extrema simpatia e afabilidade – um *charmeur* entre os mais próximos –, legando-nos uma imagem mais humanizada:

Quem conversasse durante duas horas com o velho maestro, ouvindo-lhe as aventuras que ele sabia colorir e condimentar com *verve*, ficava-lhe amigo. Era irresistível.

Todos sabem o que foi Sá Noronha como galanteador de mulheres. Não era propriamente um *coureur*, como lhe chamou a *Gazeta da Tarde*; mas contam dele tantas e tantas aventuras misteriosas e terríveis, que quase lhe dão o carácter de um d'Artagnan legítimo.

O que está fora de dúvida é que Sá Noronha, respeitador extrênuo do lar doméstico, nunca levou a desgraça a casa de ninguém.

Nunca foi a Citera à custa da honra deste ou daquele. Os seus amores conquistava-os sempre com qualquer destas três armas infalíveis: audácia, paciência, dinheiro. E se algumas vezes lhe faltava a última, nunca perdeu a segunda, nunca lhe faltou a primeira. Falava das suas antigas conquistas com uma vaidade que poderia parecer ridícula, se recordar não fosse reviver.

Os seus olhos, cuja luz amortecera nestes últimos anos, tinha-os em grande conta o maestro, e chegava a falar deles com um orgulho quase feminil.

Gabava-se da faculdade de magnetizar; e muita gente sustenta que o viu fazer adormecer algumas mulheres sob o fluido do seu olhar.^[20]

O espaço que dedica à faceta de conquistador faz-nos crer que esta era uma das características mais marcantes da sua personalidade, favorecida certamente pelos seus dotes físicos. Velasco y Arias, a primeira biógrafa de Juana Manso, sugere que, em 1854, Noronha tenha regressado à Europa acompanhado por outra mulher,^[21] mas as fontes são completamente omissas quanto à sua vida privada. Porém, tudo isto fazia parte da imagem de um artista romântico, e não terá sido por acaso que o jornal *Gazeta da Tarde*, baseando-se numa leitura de origem francesa muito disseminada no século XIX, o comparou a um D. João

20 *Gazetinha* [RJ], 2.2.1881.

21 VELASCO, *Juana Paula Manso...*, p. 98.

que procurou o seu ideal na música e nas mulheres.^[22] Nessa mesma imagem de artista romântico, se enquadra a alusão ao magnetismo da sua personalidade, sobretudo ao poder dos olhos, que é detectável na mais antiga imagem que dele conhecemos (fig. 1.1). Não sendo propriamente uma forma de demonização, como as que foram associadas a Paganini, era certamente uma estratégia de romantização do poder, muito ao gosto da época.^[23] Todavia, nas críticas aos concertos essa imagem nunca transparece.

Juana Manso dá-nos, por outro lado, uma visão centrada nos traços de «modéstia natural», mas principalmente de «solidão da alma», que pode ser associada a alguma propensão depressiva. Num registo que oscila entre o entusiasmo de mulher apaixonada e as necessidades publicitárias (já que esta biografia foi escrita para a apresentação do artista ao público de Nova Iorque), explica: «o seu coração que se encontrava vazio desde o seu nascimento, sentia a necessidade de ser compreendido, amado, partilhado de facto com outra alma capaz de compreendê-lo e anexá-lo à esperança e ao futuro».^[24] Tanto Artur Azevedo como Filipe do Amaral, que redigiu o obituário da revista *O Occidente*, referem que Noronha era visto como azarento (um *caipora* na expressão brasileira), e que os directores de teatro lhe reconheciam o talento mas preferiam não trabalhar com ele.^[25] Apesar da sua extensíssima rede de relações e conhecimentos, mesmo na sua vida pública era muitas vezes votado ao isolamento.

Em termos do seu espólio documental, o que chegou até nós é pouco. O álbum de autógrafos e recordações, sendo um importante testemunho da sua carreira, não permite penetrar minimamente na sua intimidade. As partituras, tanto para violino como as das obras teatrais, mostram uma caligrafia e uma escrita musical regular e legível

-
- 22 *Gazeta da Tarde* [RJ], 24.1.1881. O obituário do jornal refere-se quase unicamente às suas qualidades de galã, recordando que, juntamente com o bailarino Giuseppe De Vecchi e o actor João Caetano dos Santos, tinha sido um dos grandes galãs do Rio das décadas de 1840-50: «Eram todos os três belos, moços, audazes, cheios de talento». Décio de Almeida PRADO confirma esta faceta em João Caetano (cf. *João Caetano...*, 1972, p. 107).
- 23 Mai KAWABATA, *Paganini. The «Demonic» Virtuoso*, Woodbridge, The Boydell Press, 2013, p. 49.
- 24 «his heart which had been vacant from His birth, felt the need of being understood, loved, in effect shared by another soul capable of comprehending him and attaching him to hope and to futurity» (*The New York Daily Tribune*, 29.4.1846).
- 25 *O Occidente* [Lx], 11.3.1881.

mas também um pouco ingénua (fig. 1.8). As emendas são raras, os comentários inexistentes. Mais uma vez, é difícil penetrar no seu quotidiano como músico e criador. Artur Azevedo recordava que compunha com muita rapidez e que uma partitura acabada por ele parecia ter sido impressa.^[26] Esta descrição coincide de facto com o que se observa no espólio, mas tenhamos também em conta que nessas recordações se projectam com frequência ideias feitas da época, como a do génio espontâneo.^[27] É difícil aceitar que, pelo menos nas obras mais complexas (com números longos, muitos deles concertantes), como as óperas, não tenha havido esboços. As partituras que chegaram até nós são certamente versões finais. Já nas operetas e outras obras de teatro com música em que, além da melodia, a maior parte dos números se apoia numa base harmónica muito simples, o testemunho de Azevedo pode merecer alguma credibilidade. De qualquer modo, terá havido sempre uma quantidade significativa de materiais que Noronha destruiu por não considerar pertinentes. Certas passagens da sua vida documentam também essa facilidade em escrever música, juntamente com alguma capacidade de integração nos meios teatrais. Em Belém do Pará, por exemplo, estabeleceu-se alguns meses e começa rapidamente a compor para a companhia de teatro local.^[28] Não há, todavia, qualquer notícia dessas partituras, que foram talvez deixadas naquela cidade e das quais ninguém mais encontrou o rasto. A música teatral era algo de efémero nesses tempos. Além disso, no caso de um compositor como Noronha, que cruzou o Atlântico cinco vezes e empreendia frequentes *tournées* pelas cidades do Brasil e de Portugal, muito se foi certamente extraviando.

26 *Gazetinha* [RJ], 2.2.1881. A ideia de que compunha ao correr da pena é retomada por Ernesto VIEIRA (cf. *Diccionario biographico de musicos portuguezes*, Lisboa, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, vol. 2, p. 133.

27 *Gazetinha* [RJ], 2.2.1881. Sobre o acto de compor cf. Norbert ELIAS, *Mozart. Sociologia de um génio*, Porto, Edições Asa, 1993, p. 76 e ss.

28 *Gazeta Oficial* [Pará], 26.6.1859.

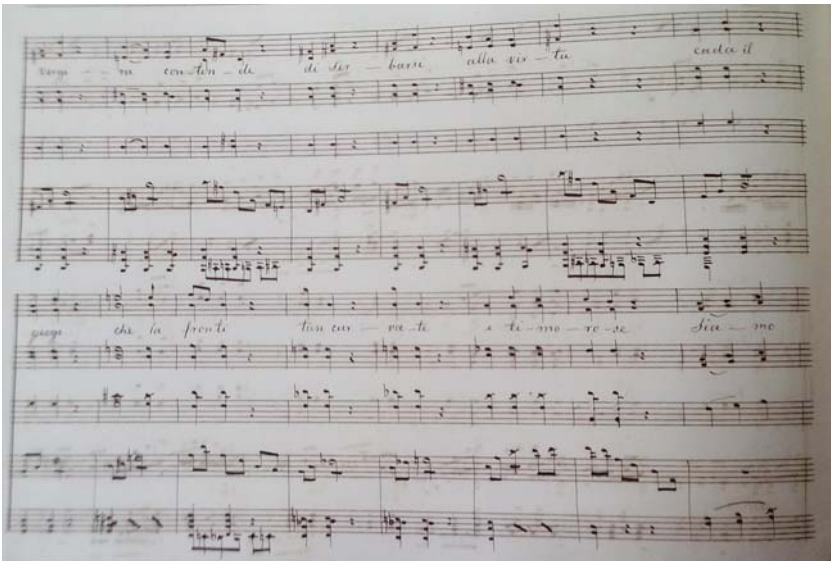


Fig. 1.8 – Partitura para canto e piano de *O arco de Sant'Ana* (col. Biblioteca Alberto Nepomuceno, UFRJ). Num exemplo como este é perfeitamente visível o aspecto acabado da partitura, bem como a caligrafia clara e regular mas também algo ingénua.

Já o talento, sobretudo como violinista, foi frequentemente reconhecido. Em Nova Iorque, em 1846, a crítica do *New York Herald* considerava que:

O estilo de tocar deste cavalheiro é tão digno de nota quanto sua execução. Ele é único na sua maneira de ser, diferente de qualquer violinista que já ouvimos. O seu estilo de composição e forma de tocar não pertencem a nenhuma escola reconhecida; ainda que seja decididamente original e excêntrico, cheio de provas de génio grande, embora meio desenvolvido. [...] O cavalheiro possui inquestionavelmente grande génio e muita originalidade, os quais, se temperados por um estilo puro, clássico e correcto, poderão em breve elevá-lo ao nível de um dos primeiros violinistas da época; porém, actualmente, a *grotesquerie* do seu modo de tocar apenas

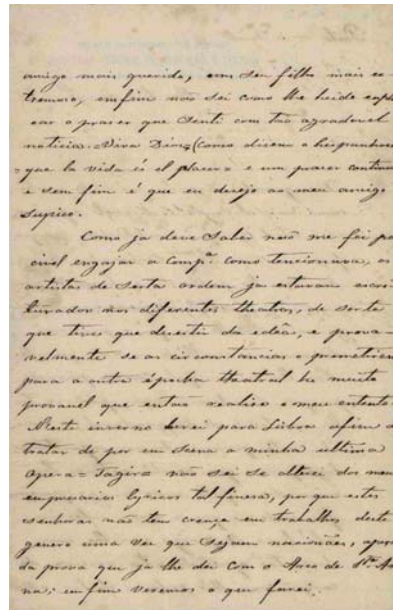
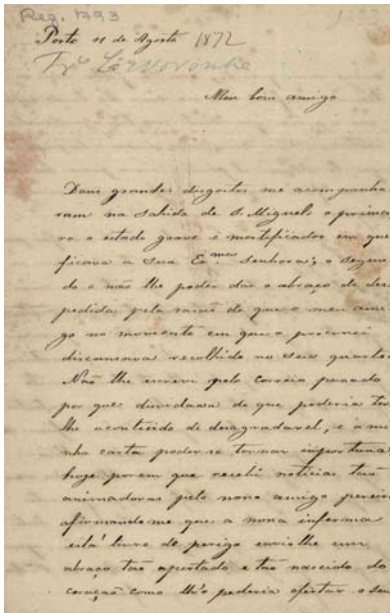


Fig. 1.9a e b – Carta enviada por Noronha a Francisco Maria Supico a 11.8.1872. O conhecimento entre os dois data da estadia do violinista em Ponta Delgada, nesse ano. Este é um dos raros exemplos da caligrafia do compositor para além das partituras (col. BPADPD, PBADPD/PSS/ACR-FMS/00186).

surprende e diverte, mas é incapaz de provocar uma impressão profunda, séria ou duradoura.^[29]

E poucos anos mais tarde, em Londres, o *Illustrated London News* deixou-nos o seguinte testemunho, não sem uma ponta de exagero:

29 «The style of this gentleman's playing is as remarkable as his execution. He is *unique* in his way, unlike any violinist we ever heard. His style of composition and manner of playing, belongs to no acknowledged school; yet it is decidedly original and eccentric, full of evidences of great, though half developed genius. [...] The gentleman unquestionably possesses great genius and much originality, which, if tempered by pure, classic and correct style, may soon elevate him to the rank of one of the first violinists of the age; but, at present, the *grotesquerie* of his playing only astonishes and amuses, but is incapable of making a deep, serious, or lasting impression» (*New York Herald*, 23.4.1846).

Signor Noronha [...] mostrou ser um mestre consumado do seu instrumento – possuidor de uma bela sonoridade, e daquele domínio do arco e agilidade de dedos que lhe permitem conquistar qualquer dificuldade que tenha sido concebida para o violino. Em resumo, a sua execução foi uma exibição surpreendente de habilidade interpretativa, quase tão maravilhosa como costumava ser a de Paganini.^[30]

Com alguma ironia, no momento da sua morte, Júlio César Machado elaborou um retrato referindo-se-lhe como:

este homem de talento, que pela isenção e melancolia do seu carácter, nunca foi propenso a estabelecer relações, e pessoalmente de pouquíssima gente foi conhecido.

[...]

Grandemente distraído [...] e um pouco desanimado de tudo e de todos, Francisco de Sá Noronha, que tivera uma época brilhante, há muitos anos já que, por assim dizer, sobrevivia a si mesmo. Valia-lhe haver na sua tristeza uma porção importante de preguiça: se fosse tudo tristeza haver-se-ia suicidado.^[31]

Todavia, Noronha enfrentou fortes adversidades ao longo da vida e lutou com grande tenacidade, se não mesmo teimosia, por alguns dos seus projectos – como a instituição de um modelo de ópera nacional – pelo que a alusão à preguiça é forçada. E se o retrato de Machado corrobora a propensão depressiva já identificada por Juana Manso, não podemos deixar de lhe contrapor um outro traço, relativamente antagónico mas complementar: o seu refinado sentido de humor. Artur Azevedo fala do seu talento para as imitações, lembrando o quanto se rira ao vê-lo imitar o imperador com a sua voz de falsete.^[32] E a veia humorística é também reconhecível na sua *praxis* artística. A paródia fazia parte das formas de exibição de muitos virtuosos românticos. Ao

30 «Signor Noronha [...] showed himself to be a thorough master of his instrument – possessed of a fine tone, and that command of bow and rapidity of finger which enable him to conquer every difficulty which as yet been contrived for the violin. His performance in short, was a surprising display of executive skill, almost as wonderful as Paganini's used to be» (*Illustrated London News*, 25.2.1854).

31 [Recorte. Testemunho publicado em jornal que não foi possível identificar aquando da morte de Noronha, 1881].

32 *Gazetinha* [RJ], 28.1.1881.

recordar o concerto de 18 Outubro de 1845, no qual conquistara a plateia do Teatro de S. Pedro de Alcântara no Rio, depois de o violinista italiano Agostino Robbio ter estado na cidade, Manso diz-nos como no final do concerto, durante o qual tocara um extenso programa todo ele no registo sério, Noronha voltou ao palco e perante a hilaridade do público exibiu-se com uma paródia de Robbio e da sua forma de tocar.^[33] Do mesmo modo, no repertório teatral são abundantes os momentos em que se sente a sua capacidade de aderir à comicidade dos textos, de criar humor em música. Desde a década de 1840 que compôs música para pequenos duetos e cenas cómicas protagonizados por actores-cantores como Martinho Corrêa Vasques.^[34]

E na sua última opereta, *O califa da Rua do Sabão*, uma adaptação de uma comédia de Labiche da autoria de Artur Azevedo que foi estreada no Rio em Dezembro de 1880, há inúmeros exemplos disso. Num dado momento (nº 5), Natividade, o comerciante brasileiro que havia trazido para o Rio uma bela circassiana e a instalara como sua amante num apartamento alugado, recebe a visita da senhoria que, na realidade, é a sua mulher, D. Simplícia. Automaticamente se criam dois grupos: de um lado, Natividade e o seu guarda-livros Custódio que, disfarçados de turcos, tentam não ser reconhecidos, do outro, Simplícia e o seu acompanhante, um primo alferes, que lhe faz a corte. Se a Simplícia a situação levanta desconfianças sobre o adultério do marido, para Natividade fica claro que a relação entre a mulher e o primo não é tão inocente quanto ele gostaria de supor. As dificuldades de comunicação entre as personagens são o pretexto para a sátira. O distanciamento entre os dois grupos em palco (Simplícia e Juca/Natividade e Custódio) é conseguido através da caracterização linguística dos supostos turcos que apenas repetem as palavras: «Mamamut» e «Tombuctu», o que nos leva, como diz Bergson, a vislumbrar «o mecânico funcionando por detrás da vida»;^[35] esse carácter mecânico é aqui ainda mais acentuado pelo discurso, natural e maleável, de Simplícia e Juca. Os supostos turcos, que representam a alteridade, surgem-nos, à primeira vista, como autómatos, enquanto os seus interlocutores representam a norma da sociedade em que se inserem. A sátira expõe, no entanto, ambos os

33 *The New York Daily Tribune*, 29.4.1846.

34 Cf. nota 128.

35 Henri BERGSON, *Le rire. Essai sur la signification du comique* (trad. portuguesa, *O riso. Ensaio sobre o significado do cómico*, Lisboa, Guimarães Editores, 2/1993), pp. 33-37.

grupos: Natividade e Custódio ridicularizados com os seus disfarces e transformados em bonecos, Simplícia e Juca, pela ingenuidade com que se expõem.

Noronha utiliza nesta cena um amplo número de recursos musicais, o que lhe permite a definição de um conjunto de planos mais rico. As línguas autênticas são apresentadas em crescendo (do português até ao inglês), cada uma delas com um enquadramento musical próprio. O âmbito melódico e harmónico vai-se alargando. Porém, quando se chega ao inglês, a melodia, como fio condutor, quase desaparece. É a flauta, instrumento em forte evidência no Rio de Janeiro dessa época, o elemento escolhido para comentar este diálogo supostamente impossível entre os vários personagens. O limite é atingido com a pergunta de Simplícia («Inglês saibam talvez?») que Noronha sublinha com um lá agudo na flauta. No diálogo que se segue, o cómico/absurdo criado pela impossibilidade de comunicação é acentuado pela sobreposição de tessituras muito díspares (a flauta e os baixos), apenas com saltos de oitava, sem qualquer apoio melódico (exemplo 1.1).

Apesar do carácter cativante, de uma vida aventureira e um passado de conquistador, à primeira vista o que ficou para a história é pouco mais do que a figura pública de um violinista virtuoso e compositor. Tentemos ir um pouco mais longe.

Flauta

(a Natividade)

Simplicia

Juca

Natividade

Violino 1º

[Violino] 2º

Violeta

Violoncelo

Fl.

S.

J.

N.

Vln. 1º

Vln. 2º

Vla.

Vc.

Sou su - a se-nho - ri - a

(falando) Je -

Ma - ma - mut! ma - ma - mut, ma - ma - mut, ma - ma - mut,

p

p

p

pizz.

não

sus! q' al - ga - ra - vi - a!

Tom - buc - tu! tom - buc - tu, tom - buc - tu, tom - buc - tu,

Detailed description: This is a page of a musical score for a Christmas scene. It features eight staves of music. The top four staves are for vocalists: Flauta (Flute), Simplicia, Juca, and Natividade. The bottom four staves are for instrumentalists: Violino 1º (Violin 1st), [Violino] 2º (Violin 2nd), Violeta (Viola), and Violoncelo (Cello). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are in Portuguese. The vocal parts have lyrics: Simplicia: 'Sou su - a se-nho - ri - a'; Natividade: '(falando) Je - Ma - ma - mut! ma - ma - mut, ma - ma - mut, ma - ma - mut,'; Juca: 'não sus! q' al - ga - ra - vi - a!'; Flauta: 'Tom - buc - tu! tom - buc - tu, tom - buc - tu, tom - buc - tu,'. The instrumental parts include dynamics like *p* (piano) and *pizz.* (pizzicato). The score is divided into two systems, with the first system ending at the Cello staff and the second system starting at the Flute staff.

Fl. *sa - bem por - tu - guês,*

Cl.

S.

T. *(a Custódio)*
tal - vez sai - bam fran - cês, elle

Vln. 1.º

Vln. 2.º

Vla.

Vc.

Fl.

Cl.

S.

T. nous

C. *est la pro - prie - tai - re,*
ma-ma - mut, ma-ma - mut, ma-ma - mut, ma-ma - mut,

Vln. 1.º

Vln. 2.º

Vla.

Vc.

S.
ne pou - vons rien fai - re,

J.
não

C.
tom-buc - tu, tom-buc-tu, tom-buc - tu, tom-buc-tu,

Vln. 1^o

Vln. 2^o

Vla.
arco

Vc.

Fl.

Cl.

Tbn.

Fig.

Timp.

S.
in - glês sa - bem tal - vez, I am the pro-prie -

J.
sa-bem o fran - cês,

Vln. 1^o

Vln. 2^o

Vla.

Vc.

Fl. $\text{a } 2$

Cl. $\text{a } 2$

S. ta-ry,

J. não sa-be o q' é pro-prie-ta-ry?

C. tom-buc-tu, tom-buc-tu, tom-buc

N. ma-ma-mut, ma-ma-mut, ma-ma-mut, ma-ma-mut, tom-buc-tu, tom-buc-tu, tom-buc

Vln. 1^o

Vln. 2^o

Vla.

Vc.

B.

Fl.

Cl.

Tbn.

Fig.

Timp.

p

B. D.

S.

J.

C.

N.

Vln. 1^o

Vln. 2^o

Vla.

Vc.

B.

Ma-ma - mut, tom-buc - tu, é lin - gua de zu - lu! Ma-ma - mut,

Ma-ma - mut, tom-buc - tu, é lin - gua de zu - lu! Ma-ma - mut,

tu! Ma-ma - mut, tom-buc - tu, ma-ma - mut, tom-buc-tu, ma-ma - mut,

tu! Ma-ma - mut, tom-buc - tu, ma-ma - mut, tom-buc-tu, ma-ma - mut,

Fl.

Cl.

Tbn.

Fig.

Timp.

B. D.

S.
tom-buc - tu, é lín-gua de zu - lu, é lín-gua de zu - lu!

J.
tom-buc - tu, é lín-gua de zu - lu, é lín-gua de zu - lu!

C.
tom-buc - tu, tom-buc - tu, tom-buc-tu, tom tom tom tom-buc - tu!

N.
tom-buc - tu, tom-buc - tu, tom-buc-tu, tom tom tom tom-buc - tu!

Vln. 1º

Vln. 2º

Vla.

Vc.

B.

Exemplo 1.1 – *O Califa da Rua do Sabão*, nº 5, Quarteto (BNP, CN 537).

O *puzzle* identitário e a procura de uma afirmação

A imagem de isolamento e desenraizamento remonta, se quisermos, ao início da sua vida. As origens e o nascimento de Francisco de Sá Noronha rodeiam-se de algum mistério e foram alvo de controvérsia entre os biógrafos.^[36] Discutia-se a sua data de nascimento – situada algures entre 1820 e 1823 – bem como se teria vindo ao mundo em Guimarães ou Viana do Castelo. Ele próprio, ao longo da vida, facultou diferentes versões da sua naturalidade e idade,^[37] num processo em que não é fácil distinguir onde termina o real desconhecimento dos factos e começa a efabulação. Essas polémicas nunca colocaram em causa um factor identitário importante para a compreensão da sua formação e de uma parte do seu percurso profissional: o facto de ter nascido e crescido no Minho. Poucos anos após a sua morte, em meados da década de oitenta, o registo de baptismo foi publicado, esclarecendo que Noronha nascera em Viana do Castelo a 24 de Fevereiro de 1820.^[38] Porém, por razões desconhecidas, foi levado logo nos seus primeiros anos para Guimarães, cidade em que passou boa parte da infância e adolescência. O professor e investigador José Joaquim Pereira Caldas (1818-1903), seu contemporâneo e aluno do mesmo mestre,^[39] confirma que Noronha se considerava vimaranense, e nos documentos

-
- 36 Foi possível encontrar o seguinte conjunto de textos de teor biográfico publicados até 1910. Na maioria dos casos a questão do nascimento é abordada: J. P. M. de NORONHA, «Biographical Note of the Artist Noronha», *The New York Daily Tribune*, 29.4.1846; S. A., «Notícia biographica sobre o rabequista portuguez Francisco de Sá Noronha», *A Aurora*, 22.6.1851; [Pereira CALDAS, «Biografia»] *O Moderado* [Braga], 9.7.1856; S. A., *Francisco de Sá Noronha. Esboço biographico*, «Os Contemporâneos Num. 13», Lisboa, Escriptorio da Empreza, [c. 1870]; [Pereira CALDAS], *Ao Maestro eximio Francisco de Sá Noronha no seu concerto violinista em Braga em 29 de Julho de 1856. Homenagem cordial do antigo discipulo reconhecido*, Braga, Typ. de Bernardo A. de Sá Pereira, 1887; PIMENTEL, «O maestro Sá Noronha», pp. 101-08; VIEIRA, *Diccionario biographico...*, vol. 2, pp. 127-35 e CARNEIRO, «Francisco de Sá Noronha», pp. 9-23.
- 37 ADP, Governo Civil – Registo de Passaportes, Lv. 3247, nº 1220, f. 124v., Lv. 3278, nº 926 e Lv. 3813, nº 1361, f. 211f.
- 38 No espólio do compositor, proveniente do arquivo do Conservatório, há uma certidão de nascimento datada de 7.3.1881, logo após a sua morte (cf. BNP, CN 727, *Album*, f. 4v). Este registo é o mesmo que é transcrito por CARNEIRO (cf. «Francisco de Sá Noronha», p. 9).
- 39 *O Moderado* [Braga], 9.7.1856. Pereira Caldas deixou Guimarães em 1835 para ir estudar para Coimbra. Considerava-se também aluno de Noronha, dado que – enquanto estudava música em casa de Fr. Bruno – o jovem músico, como aluno mais adiantado, orientava o estudo dos outros. *Ao Maestro eximio Francisco de Sá Noronha...*, pp. 5-6.

oficiais o violinista indicou várias vezes esta cidade como seu local de nascimento.

Uma segunda questão, mais problemática, diz respeito à sua filiação. O registo de baptismo refere-o como filho de José António e Maria Luísa dos Anjos, ambos filhos de pais incógnitos. Na primeira biografia que se lhe conhece, escrita por sua mulher, em 1846, afirma-se que era órfão. E, de facto, depois do seu registo de nascimento, não há quaisquer traços dos progenitores, tudo levando a crer que ou morreram nos primeiros anos de vida da criança ou assumiram, apenas momentaneamente, um protagonismo de fachada, para ocultar os verdadeiros pais.^[40] Ernesto Vieira e Henrique Carneiro levantam a hipótese de que Noronha fosse fruto de uma ligação ilegítima entre uma dama da aristocracia local e um padre, os quais o teriam entregue ao referido casal mediante algum apoio financeiro.^[41] E as memórias da viagem aos EUA, escritas por Juana Manso em 1848, aludem a este problema, sendo de admitir a possibilidade de que Noronha lhe tenha falado no assunto:

se bem que o véu do mais profundo mistério cubra o seu nascimento, basta olhar para ele para reconhecer «o homem de raça», tipo que na Europa é inconfundível, particularmente em Portugal onde a aristocracia ainda não se misturou com o povo como noutros pontos da Europa.^[42]

Pereira Caldas, o biógrafo que o conhecia desde sempre, não refere a questão, o que pode ser interpretado como um gesto de respeito para com uma situação delicada, numa época em que a condição do

40 As pesquisas efectuadas nos registos de óbitos das várias paróquias da então vila de Guimarães não se revelaram frutíferas. Nas várias biografias, as informações sobre o momento em que terá ficado órfão são extremamente díspares e nunca revelam a sua origem. VIEIRA, por exemplo, diz que perdeu os pais aos quinze anos (cf. *Diccionario biographico...*, vol. 2, p. 128). Juana Manso, que se baseia nas informações do próprio Noronha, não fornece qualquer data, dando a entender que poderia ter sido muito mais cedo. O facto de, nas várias vezes em que pede passaporte para seguir para o Brasil, Noronha ter fornecido diferentes versões da sua idade e naturalidade, pode ser um indicador da ausência de um núcleo familiar, que lhe tivesse transmitido esses dados.

41 *Ibid.*, p. 127 e CARNEIRO, «Francisco de Sá Noronha», pp. 9-23.

42 «aunque el velo del más profundo mistério cubre su nacimiento, basta mirarlo para reconocer “el hombre de raza”, tipo que en Europa es inequívocable (sic), particularmente em Portugal donde la aristocracia aun no se ha mezclado con el pueblo como en otros puntos de Europa.» (VELASCO, *Juana Paula Manso...*, p. 361).

nascimento era profundamente estigmatizante. Diz, no entanto, que ele era conhecido em Guimarães como Chiquito ou Chiquinho do Bruno, sem um sobrenome que o relacionasse com qualquer família. A confusão adensa-se quando analisamos o conteúdo do seu registo de casamento com Juana Paula Manso, celebrado em Niterói, a 4 de Julho de 1845.^[43] Se no registo propriamente dito o violinista é dado como filho de pais incógnitos, no processo que se encontra apenso, e que contém testemunhos e informações sobre os contraentes, já que ambos eram estrangeiros e Noronha não tinha em seu poder qualquer certidão comprovativa da sua naturalidade, os pais de Juana Manso referem que o futuro genro se encontrava desde criança em Niterói com a família, que, como vimos, não existia. Ele próprio afirma ter vindo para o Brasil com cerca de onze anos, o que entra em contradição com tudo o que foi publicado nas suas biografias da maturidade.^[44] E Juana Manso, encarrega-se de desmentir estes dados, como adiante se verá. No final do século, um emigrante português residente no Rio, recordava que, em 1880, quando lhe perguntaram qual o seu local de nascimento, Noronha lhe respondera ser de Guimarães e ter ainda ali «num convento, uma irmã professora».^[45] Tratava-se porém, quase certamente, de uma irmã colaça, como esclarece outro testemunho,^[46] o que – na ausência de notícias sobre uma família biológica – reforça a ideia da criação de uma rede de laços afectivos alternativa. Desconhecimento, complexo de abandono e sentido de oportunidade fundem-se nesta amálgama de uma identidade sempre em construção. Há que ter porém em conta a forte componente de transmissão oral que muitas destas informações carregam.

O mistério seguinte é o da proveniência dos seus apelidos. Aos dezoito anos, ao pedir passaporte para emigrar para o Rio de Janeiro, o violinista fá-lo com o nome de Francisco José de Noronha^[47] mas,

43 ASRJ, Niteroy, S. João Baptista, Casamentos, 1829-1847, f. 123v., 4.7.1845 e processo apenso, com data de 20.6.1845.

44 *Ibid.* Enquanto Juana Manso apresenta a sua certidão de nascimento, Noronha apenas presta declaração sobre a sua identidade.

45 Testemunho de Fernando da Silveira publicado por Artur AZEVEDO (*Diario de Noticias* [RJ], 7.11.1885).

46 *Gazetinha* [RJ], 26.1.1881.

47 ADP, Governo Civil – Registo de Passaportes, Lv. 3247, nº 1220, f. 124v. e *Jornal do Commercio* [RJ], 15.20 e 28.12.1838.

alguns meses depois, aquando da sua estreia na capital do Império, os jornais anunciam-no como Francisco José da Silva Noronha.^[48] Fica assim claro que ainda não tinha adoptado o nome composto com que passaria à história. Os dados que conhecemos apontam, aliás, para que só tenha começado a fazê-lo depois de 1840.^[49] Qual é então a origem dos apelidos «Sá» e «Noronha», que não encontramos nem nos pais nem nos padrinhos?^[50] O que o levou a escolhê-los? Suspeitaria ele de uma ligação a alguma família específica ou estamos apenas em presença de uma questão estética, da busca de um nome sonante? Nada indica, com clareza, qual a sua origem familiar. Apesar desses apelidos serem frequentes entre as famílias da nobreza minhota, o nome composto «Sá Noronha», não é comum.^[51] Sendo Noronha o primeiro apelido escolhido, ainda antes de ter encetado a carreira, talvez reflecta uma suposta ligação familiar.^[52] Mas já quanto ao último, cuja adopção, como vimos, é tardia, é seguro que resulta de uma tentativa de tornar mais distinto e sonoro o nome, substituindo Silva, que o violinista usou temporariamente no início da sua vida adulta, pelo menos comum apelido Sá. Assim, em etapas, Noronha vai ensaiando uma imagem e, simultaneamente, inventando a identidade que sentia

48 *Journal do Commercio* [RJ], 15, 20 e 28.12.1838. Este concerto também é anunciado pelo *Diário do Rio de Janeiro* (13.12.1838), sendo o violinista identificado como Francisco José da Silva Noronha.

49 Ainda em Fevereiro de 1840, temos notícia da viagem para Campos dos Goitacazes, no vapor Voadora, do português Francisco José de Silva Noronha (*Jornal do Commercio* [RJ], 28.2.1840).

50 Respectivamente Francisco Fernandes de Miranda e Sebastiana Pires.

51 Os Noronha e Meneses eram uma das mais conhecidas famílias da zona de Entre-Douro e Minho, sendo proprietários da Casa e Quinta das Corujeiras, em Vila Nova das Infantas, perto de Guimarães, e da Casa da Prelada, no Porto. Todavia, não é de excluir que o violinista tenha decidido apropriar-se deste apelido, apenas por ser um dos mais ilustres apelidos da Península Ibérica (cf. Felgueiras GAYO, *Nobiliário de famílias de Portugal*, Tomo XI, Braga, 1938, p. 146 e ss.). É aceite entre os genealogistas que os Noronha têm origem, por via bastarda, na casa real de Castela. Em Portugal, esta família manteve-se também ligada à realeza, através do casamento do Conde de Noronha e de Gijón com Isabel, filha do rei D. Fernando, e na história dos Descobrimentos são inúmeros os personagens com este apelido que se distinguiram, sobretudo na Índia (cf. *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, vol. 18, Lisboa-Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia Limitada, s.d., pp. 876-77). O apelido Sá aparece em Felgueiras Gayo geralmente associado a Meneses. Sá poderia também estar de alguma forma ligado à infância vimaranense do compositor, dado que um dos ramos desta família remonta a João Afonso de Sá, senhor da Quinta de Sá, nos arredores da cidade.

52 VIEIRA diz que teria adoptado o apelido da sua verdadeira família mas não apresenta quaisquer provas (cf. *Diccionario biographico...*, vol. 2, p. 127).

faltar-lhe. Tudo isto poderá explicar, pelo menos em parte, o seu perfil psicológico em adulto, «crude and eccentric» como foi descrito por um jornal de Nova Iorque, sob o qual descortinamos traços de uma personalidade torturada, dividida entre a consciência dos seus próprios talentos e um orgulho inquebrável, que pode estar relacionado com problemas de identidade muito remotos.

Tendo nascido no ano da primeira revolução liberal, a infância de Noronha numa vila de província, foi ainda profundamente marcada por um modo de vida herdado das sociedades do Antigo Regime. Órfão como era, mas tendo tido acesso a uma educação – quem sabe, através de um protector que nunca conseguiremos identificar –, restava-lhe, como destino, a vida eclesiástica. A biografia escrita pela mulher confirma, certamente a partir de dados fornecidos pelo próprio Noronha, que apenas lhe era permitido aprender Latim e Teologia e que o gosto pela música desabrochou ao ouvir o seu mestre, um frade músico que tocava violino.^[53] O referido clérigo, identificado noutras biografias como sendo o espanhol Bruno de S. Bento, teria então começado a ensinar-lhe o instrumento e, ao fim de um ano, por volta de 1828-29, os dotes da criança eram já conhecidos em Guimarães.^[54] Este era um quadro muito comum no Norte de Portugal dos primeiros anos de oitocentos, reflectido paradigmaticamente por Camilo Castelo Branco na descrição da infância e adolescência do jovem Álvaro em «O filho natural», uma das suas *Novelas do Minho*:

– Foi um enjeitado – [...] – que me trouxe a Maria Moisés para eu baptizar. Com aquela lábia que ela tem, foi-mo metendo em casa, e cá ficou o rapazinho. Foi à escola, tinha muita habilidade e, queria ser doutor o meu enjeitado. As minhas posses não davam para tanto. Mandei-o para o Rio. O rapaz saiu tão honrado, que parecia querer começar em si briosamente a nova geração, visto que não tinha antepassados. ^[55]

53 J. P. M. de NORONHA, «Biographical Note...», p. 1.

54 *O Moderado* [Braga], 9.7.1856.

55 «O filho natural» in *Novelas do Minho*, vol. 2, Lisboa, Parceria de A. M. Pereira Lda., 1979, p. 74.

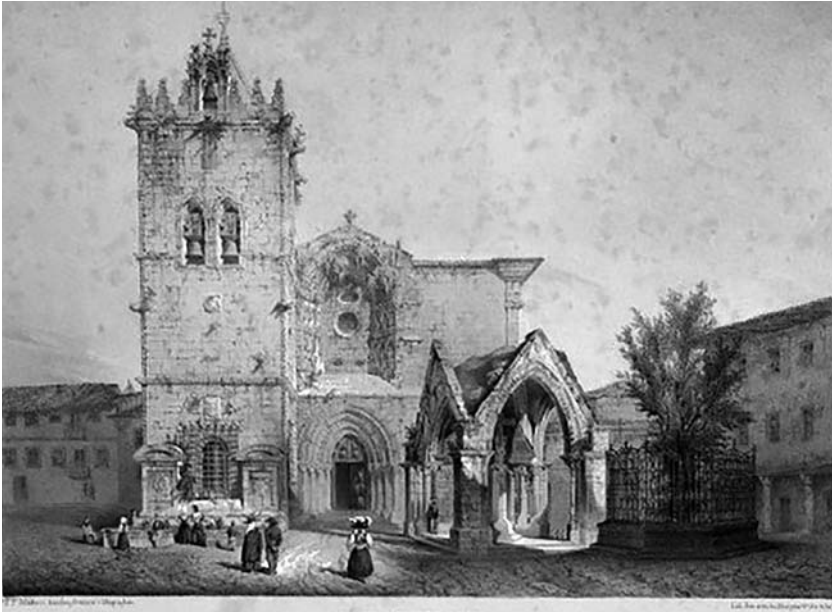


Fig. 1.10 – Imagem de meados de oitocentos que mostra a Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira em Guimarães, naquela que era a praça central da vila ao tempo da infância de Noronha. O violinista teve certamente alguma ligação a esta igreja, pois em 1868 ofereceu-lhe uma missa (desenho e litografia de J. P. Monteiro, Lisboa, Rua Nova do Almada nº 64, [ca. 1850], col. BNP, ea-94-21-a).

Por volta dos dezasseis ou dezassete anos, o violinista teria decidido trabalhar no Porto, procurando, sem sucesso, lugar numa orquestra, que só poderia ser a do Teatro de S. João, o único em funcionamento na cidade. Desconhecem-se quaisquer provas documentais desta passagem pelo Porto, mas ela é referida por vários biógrafos e parece admissível dado que se tratava do centro urbano com uma vida musical relevante mais próximo de Guimarães. Resta então questionar: o que terá falhado? Na opinião de Juana Manso, o apoio de gente bem colocada, de patronos, os quais, em vez de o encorajarem, tentavam amesquinhá-lo.^[56] Note-se que, durante a infância, em Guimarães, Noronha teve um estatuto de criança prodígio. Era admirado pela precocidade dos seus dotes e tocava regularmente nas reuniões musicais

56 *The New York Daily Tribune*, 29.4.1846.

que tinham lugar em casa do médico Manuel José do Souto Coelho e Oliveira, na companhia de algumas das figuras mais gradas da terra.^[57] Isso criou-lhe certamente expectativas que, ao não se concretizarem, resultaram numa significativa frustração. Vindo de um meio provinciano e não pertencendo a uma família de músicos, não conseguiu que as portas se lhe abrissem. As famílias da nobreza e burguesia de província que o tinham apoiado em Guimarães, ou não se sentiam obrigadas a dar-lhe mais apoio (o que reflectiria muito claramente a mentalidade do Antigo Regime) ou não estavam em condições de exercer influência fora da sua cidade, porventura como reflexo da efervescência política desses anos, no rescaldo da guerra civil e da vitória liberal. Na opinião de Manso, certamente transmitida por Noronha, nota-se o desconforto do artista mas também uma certa tendência fatalista que o acompanhará ao longo da vida: «para sua desgraça, ele nasceu em Portugal, que sempre foi um país ingrato para o génio».^[58]

Nestas circunstâncias Noronha resolveu tentar a sua sorte no Brasil. Certamente apoiado por alguém que lhe financiou a viagem, parte do Porto, em Junho de 1838, como prova o já referido passaporte.^[59] Transforma-se então num emigrante, tal como muitos outros jovens «potenciais portadores de um saber identificado com as práticas de uma cultura letrada» que, no período que engloba os anos de 1835 a 1850, partiram do Alto Minho.^[60] Jorge Fernandes Alves fornece elementos que nos ajudam a perceber todo o seu percurso, desde a saída de Guimarães, enquadrada no êxodo da província para a cidade

57 Juntamente com o Padre João de Azevedo Varela, sobrinho de Fr. Domingos de S. José Varela, o Dr. Agostinho Vicente Ferreira de Castro e o capitalista Henrique Cardoso de Macedo (cf. *Gazetinha* [RJ], 27.1.1881).

58 «to his misfortune, he was born in Portugal which has always been a country ungrateful to genius» (*The New York Daily Tribune*, 29.4.1846).

59 ADP, Governo Civil – Registo de Passaportes, Lv. 3247, nº 1220, f. 124v.

60 Henrique RODRIGUES, «A emigração do Alto Minho 1835-1860: a miragem do Brasil», Dissertação de Mestrado em História Moderna e Contemporânea, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1991 [policopiado] e *Emigração e alfabetização. O Alto Minho e a miragem do Brasil*, Viana do Castelo, Governo Civil de Viana do Castelo, 1995, p. 97. Por exemplo, em 1837, a maior percentagem dos que instruíram o seu processo em Viana eram jovens entre os 16 e os 25 anos, muitos deles de estratos sociais médios e altos, já que era habitual as famílias de posses prepararem os seus filhos para tentarem a sua sorte no Brasil (RODRIGUES, «A emigração do Alto Minho», pp. 63 e 110), mas neste grupo enquadrava-se também uma percentagem significativa de filhos de pais incógnitos e órfãos possuidores de formação académica, como Noronha (*ibid.*, p. 140).

típico da época, até à trajectória de vida entre o Brasil e Portugal. À semelhança do filho de um armador do Porto que emigra em 1838 e volta à terra em 1850 depois de ter nome feito na praça, Noronha, nas suas idas e vindas entre os dois lados do Atlântico, aparece-nos como o típico emigrante de torna viagem.^[61] Apenas a situação financeira o distinguia, na maturidade, do exemplo citado.

É muito possível que, nas décadas de 1830-50, outros jovens músicos se encontrassem entre o grande número de emigrantes que saía de Portugal sem referir a sua profissão.^[62] Para os músicos nacionais, o Brasil tinha-se vulgarizado como destino quando a corte para lá se retirou em 1807. Embora nem todos os que se encontravam ao serviço da Casa Real tenham abandonado Lisboa nessa data, vários outros emprenderiam essa viagem até à independência em 1822, entre eles o mais célebre compositor da época, Marcos Portugal. Com o desenvolvimento da vida social e cultural da capital do novo Império, começam a partir para o Rio de Janeiro, principalmente na década de trinta, alguns músicos portugueses, além de cantores e bailarinos das companhias italianas (normalmente os de nível secundário, como Chiara Delmastro, Caio Eckerlin ou Giuseppe De Vecchi) que haviam actuado em Lisboa e por lá se fixavam durante um certo número de anos. Todas essas situações pressupunham, no entanto, uma carreira já lançada e a existência de uma rede de contactos e apoios. Além disso, até meados do século, o objectivo era normalmente encontrar uma situação profissional que permitisse segurança financeira e o estabelecimento no novo país. É disso exemplo o violinista João Victor Ribas, membro de uma das mais conhecidas famílias de músicos da cidade do Porto, que chegou ao Rio como concertista em 1841, mas rapidamente se estabeleceu como músico da Capela Real e de vários teatros.^[63] Ou o compositor e autor didáctico Rafael Coelho Machado, natural da ilha Terceira, que depois de um breve período de estudo em Lisboa se fixou

61 Jorge Fernandes ALVES, *Os brasileiros. Emigração e retorno no Porto oitocentista*, Porto, [Edição do autor], 1994, p. 163 e ss.

62 Para o período compreendido entre 1835 e 1860 RODRIGUES encontrou três músicos, com uma média etária de 29 anos que trataram do seu processo em Viana («A emigração do Alto Minho», p. 167) e Jorge ALVES regista entre 1840 e 1849 apenas dois emigrantes com a profissão de artistas (*Os brasileiros*, p. 198). É todavia muito possível que outros se encontrassem entre o grande número de emigrantes que não indicava a sua profissão.

63 Cf. Ayres de ANDRADE, *Francisco Manuel da Silva e o seu tempo: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967, vol. 2, p. 221.

também na capital do Império, onde exerceu uma significativa actividade como autor de obras didácticas e tradutor de tratados teóricos.^[64] A situação de Francisco de Sá Noronha é, como vimos, diferente sob todos os pontos de vista.^[65] Além disso, ao que tudo indica, é um dos primeiros casos documentados da saída de um músico para o Brasil a partir do Porto.^[66]

Quando chega ao Rio em 1838, Noronha encontra uma cidade com cerca de duzentos mil habitantes, na qual, segundo Lilia Moritz Schwarcz, a corte era uma ilha europeia isolada num ambiente tropical e negro.^[67] Porém, o meio musical e teatral no qual se irá integrar situava-se nas franjas do mundo que gravitava em torno dela. Embora incluísse vários mulatos – entre os quais se distinguira o Pe. José Maurício Nunes Garcia – caracterizava-se por uma mistura de brasileiros, como é o caso do actor João Caetano dos Santos, portugueses, alguns deles vindos ainda no tempo do primeiro reinado, assim como italianos e outros emigrantes europeus. Na cidade, sentia-se já a pujança da numerosa colónia de emigrantes portugueses, muitos deles comerciantes oriundos do Norte do país. A corte era, todavia, o motor da vida artística e a chegada de Noronha ao Rio dá-se em plena fase de retracção, motivada pela partida de D. Pedro I e pela vida de quase total reclusão levada pelo seu filho e herdeiro, então apenas uma criança. Como aponta Lino de Almeida Cardoso, só em 1843, depois de celebrada a maioridade do imperador e aquando do seu casamento com uma princesa napolitana, a vida musical e teatral do Rio começaria a sair do marasmo em que havia permanecido durante mais de dez anos.

64 VIEIRA, *Diccionario biográfico...*, vol. 2, pp. 49-52.

65 Para um confronto da situação de Noronha com a de outros emigrantes que tiveram um papel decisivo no meio musical do Rio de Janeiro ver Cristina MAGALDI, *Music in Imperial Rio de Janeiro. European Culture in a Tropical Milieu*, Lanham, MD, The Scarecrow Press, 2004, pp. 6-8. Magaldi vê estes emigrantes como introdutores de nova música na capital ou patrocinadores das carreiras dos brasileiros, como aconteceu com Gioacchino Giannini.

66 A família Ribas passou quase toda pelo Brasil, mas isso parece ter sido uma consequência da ida de João Victor que era o mais velho dos filhos de João António Ribas: Eduardo, casado com uma Edolo, fez carreira no Rio a partir de 1852 (deixando aliás abundante descendência brasileira) e Florêncio morreu no Pará. Uma irmã destes, Judite, pianista, também se fixou na cidade, na segunda metade do século. Artur Napoleão vai pela primeira vez ao Rio em 1857. Francisco Pereira da Costa partiu em digressão para o Brasil em 1864, e nos anos 1870 aí se fixou (cf. VIEIRA, *Diccionario biográfico...*, vol. 2, pp. 252-59).

67 SCHWARCZ, *As barbas do imperador*, p. 80.

Isso explica, em parte, as dificuldades de afirmação entre os anos de 1838-42 (ver capítulo 2).^[68]

A descrição feita por Juana Manso sobre os primeiros tempos de Noronha no Brasil é confusa do ponto de vista cronológico mas, no estilo romântico que caracteriza a sua prosa, parece revelar bem o tipo de problemas que enfrentou e que, uma vez mais, aproximam a sua situação da de qualquer outro emigrante:

Perdido no meio deste mundo desconhecido, sem nenhum consolo, sem nenhum amigo, apresentava-se de quando em vez como artista, mas nessa época a arte era desconhecida no Brasil. O jovem era esbelto, tocava com uma expressão melancólica, era bem recebido em toda a parte, mas continuava a ser incompreendido e a manter-se solitário neste deserto de pessoas.

Após se ter tornado um compositor no Rio, fez várias viagens para o interior do país, e foi o primeiro a dar a conhecer o *vaudeville* aos brasileiros. Mas a composição de *vaudevilles* (dos quais não só escreveu a música mas as letras) era só a máscara do artista; porque embora isso lhe proporcionasse uma existência honesta, continuava por outro lado os seus estudos no violino, tornando-se de novo um autor musical neste instrumento, e cada dia um executante mais perfeito.

Limitava-se a obedecer a uma simples necessidade ao continuar a praticar, porque não obtinha nada em termos pecuniários. O seu violino tornou-se o protector de viúvas, de órfãos, de escravos que desejavam comprar a sua liberdade, mas nunca tocava para seu proveito.^[69]

68 Lino Almeida CARDOSO, *O som social. Música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX)*, São Paulo, Edição do Autor, 2011, p. 26.

69 «Lost in the midst of this unknown world, without one consolation, without one friend, he appeared at intervals as an artist, but at that time art was unknown in Brazil. The youth was handsome[,] he played with melancholy expression, he was well received everywhere, but he remained uncomprehended and solitary in this people desert. After having become a composer at Rio, he made several journeys into the interior of the country, and was the first who made the Brazilians acquainted with the vaudeville. But the composition of vaudevilles (of which he not only wrote the music but the verses) was only the mask of the artist; for while this procured for him an honest livelihood, on the other hand he continued his studies on the violin, became again a musical author on that instrument, and accomplished himself upon it more and more every day. He merely complied with a simple necessity in continuing to practice, for in point of pecuniary interest he made nothing. His violin became the protector of widows, of orphans, of slaves who wished to purchase their freedom, but he never played for his own benefit.» (*The New York Daily Tribune*, 29.4.1846).

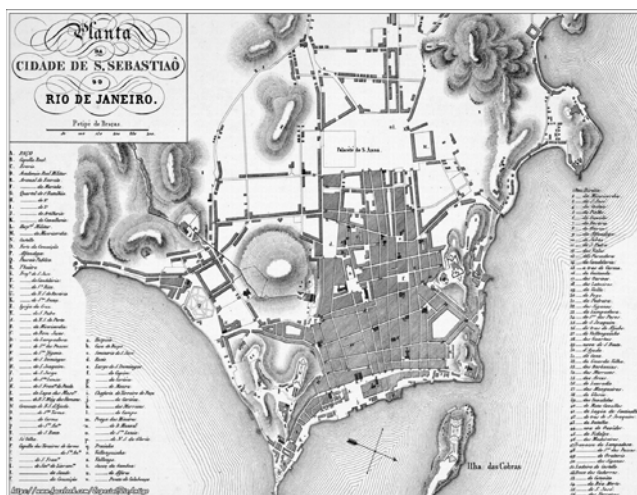


Fig. 1.11 – Planta da cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro por Jean Baptiste Debret (Paris, Firmin Didot Frères, 1835, col. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin). Mostra-nos a malha urbana que Noronha deve ter conhecido aquando da sua chegada em 1838 e durante os anos da sua primeira estadia no Brasil.



Fig. 1.12 – A imagem mostra uma cena de desembarque de negros no centro do Rio de Janeiro. A população africana e a escravatura eram presenças marcantes na vida da cidade. O mar e os diferentes tipos de embarcações também. Para Noronha que, tanto quanto sabemos, viveu durante largos períodos em Niterói, a travessia da baía era uma realidade quotidiana (Johann Moritz Rugendas, *Voyage pittoresque dans le Brésil*, 1835, gravura 81, Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil).

Os anos com Juana Manso

Os meados da década de 1840 parecem ter sido um período de grandes transformações. A várias situações profissionais, que analisaremos nos capítulos seguintes, junta-se uma de ordem pessoal: o casamento com a argentina Juana Paula Manso (1819-75), ocorrido em Julho de 1845.¹⁷⁰ Apesar de ter durado poucos anos, entrecortados por várias separações, esta união teve um impacto muito significativo na vida profissional de Noronha. Depois da separação conjugal, em 1859, Manso regressou a Buenos Aires e transformou-se numa figura histórica do seu país, tanto pela criação de escolas mistas de ensino público, em colaboração com o presidente Domingo Faustino Sarmiento, como pela sua acção em prol da dignificação da condição das mulheres, que fez dela a primeira grande feminista da história da Argentina. Através do seu trabalho como romancista, pode ainda ser considerada uma pioneira do romance histórico daquele país, abordando temas incómodos como a escravatura em *La familia del Comendador* – passado no Rio e influenciado por *A cabana do pai Tomás* de Harriet Beecher Stowe – e em *Los misterios del Plata*, sobre a ditadura de Juan Manuel de Rosas na Argentina. A celebridade de Juana Manso constitui uma contrapartida importante para o conhecimento e compreensão da figura de Noronha na intimidade, sobretudo através de Maria Velasco y Arias, que no primeiro terço do século XX teve acesso a documentação cujo paradeiro hoje em dia se desconhece, em especial o chamado «Manuscrito de la madre», umas memórias que Manso escreveu para deixar registo dos problemas passados nos primeiros tempos do seu casamento, que constituem um testemunho único sobre a viagem do casal aos EUA e sobre a personalidade do marido.¹⁷¹

Quando se casaram, Noronha estava em plena fase de afirmação na vida musical e teatral carioca, enquanto que ela chegara pela

70 ASRJ, Niteroy, S. João Baptista, Casamentos, 1829-47, f. 123, 4.7.1845.

71 Cf. VELASCO, *Juana Paula Manso...*. O livro de Velasco é o único que parte de um conjunto de fontes primárias que se encontravam provavelmente nas mãos de familiares ainda nas primeiras décadas do século XX. As duas biografias mais recentes de Juana Manso são: Lidia F. LEWKOWICZ, *Juana Paula Manso (1819-1875): una mujer del siglo XXI*, Buenos Aires, Corregidor, 2000 e Silvia MIGUENS, *Como se atreve. Una vida de Juana Paula Manso*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana-Narrativas Históricas, 2004. Em qualquer delas não é perceptível o conhecimento de documentação que não tivesse já sido apresentada por Velasco. Na obra de Miguens, tratando-se de um romance, há toda uma componente ficcional.

segunda vez ao Rio na condição de exilada.^[72] Mas, mesmo deslocada, a família Manso possuía um conjunto de ligações que envolviam algumas das mais destacadas figuras dos círculos políticos e literários argentinos e uruguaios. O pai, José Maria, era um engenheiro andaluz que participara nas batalhas da revolução que levava à independência de Espanha, em 1810, e no governo unitário de Bernardino Rivadavia, o primeiro presidente da república. Era um unionista, ou seja, pertencia ao grupo político que pretendia para a Argentina um modelo de desenvolvimento mais pró-europeu, cosmopolita e iluminista.^[73] Essa sua faceta de «ilustrado» permitira a Juana, que é descrita como uma criança precoce e um pouco introvertida, crescer em contacto com os meios liberais e literários de Buenos Aires, tendo como amigo de juventude o poeta José Mármol, um dos expoentes do Romantismo *porteño* (também ele exilado no Rio entre 1843 e 1845). José Maria Manso tinha, além disso, tido a preocupação de fazer as filhas estudarem música (ele próprio se aventurava na área da composição, ao que consta), chegando Juana a obter um certo domínio do teclado.^[74] Já em Montevidéu, Juana deu provas de que a sua vocação para lutar pela dignificação e instrução das mulheres começava a desabrochar, criando uma escola destinada a ensinar gratuitamente às jovens leitura, aritmética, moral, gramática, francês, piano, canto e desenho, que funcionava em duas dependências

72 É difícil precisar a data em que, em consequência da ditadura de Rosas, a família Manso se viu forçada a exilar-se pela primeira vez em Montevidéu. O mais provável é que tenha sido em finais de 1840 (cf. Catherine DAVIES, Claire BREWSTER & Hilary OWEN, *South American Independence: Gender, Politics, Text*, Liverpool, Liverpool University Press, 2011, pp. 242-44), dado que em Maio de 1841 Juana anuncia a criação do Ateneo de las Señoritas, já no Uruguai (VELASCO, *Juana Paula Manso...*, p. 204). Mas o apoio de Rosas a Manuel de Oribe, presidente uruguio deposto, que terminaria no cerco de Montevidéu, não tornava o ambiente favorável aos argentinos residentes na cidade e os Manso vêem-se forçados a procurar novo exílio, desta vez no Rio de Janeiro. Chegada ao Rio em Março de 1842 (*Jornal do Commercio* [RJ], 5.3.1842), a família parte de novo para o Uruguai em finais de Agosto de 1843 (*ibid.*, Suplemento a 26 e 29.8.1843). É durante esta segunda estadia que Juana publica o poema patriótico «A Italia», o qual foi, segundo VELASCO, muito bem recebido pela colónia radicada no Uruguai (*Juana Paula Manso...*, p. 78). Não foi possível encontrar dados que permitissem datar o segundo regresso da família Manso ao Rio de Janeiro, certamente entre 1844 e Julho de 1845, quando Juana Paula casa com Noronha.

73 Ver Luiza LOBO, «Juana Manso uma exilada em três pátrias», *Niterói*, vol. 9, nº 2 (1.º sem. 2009), p. 55.

74 VELASCO, *Juana Paula Manso...*, pp. 49-50.

da casa familiar.^[75] Com o incentivo de Mármol, publicou sob pseudónimo várias poesias em jornais locais. E no Rio, aquando da primeira estadia, em 1842, voltou a tentar pôr em prática a experiência de ensino que havia iniciado no Uruguai.^[76]

Poucos meses depois do enlace, o casal Manso-Noronha deixa a capital em direcção ao Norte do Brasil, havendo notícia de concertos na Bahia, no final de 1846, e em Pernambuco, em Janeiro de 1847.^[77] A acreditar em Juana Manso, teria sido o cônsul americano nesta última cidade quem teria convencido Noronha a lançar-se como violinista nos EUA, arranizando-lhe para tal algumas cartas de recomendação. *A posteriori*, Manso oferece-nos uma visão pessimista da viagem desde o seu início, fazendo exalar de toda a narrativa uma sensação de angústia e desconforto, mas também de uma certa autocomiseração. Apesar disso, partilha com o marido muitas das decisões desastrosas que foram sendo tomadas,^[78] e, mais tarde, nas duas personagens centrais do seu romance *Los mistérios del Plata* – o dr. Alcina e sua mulher Antónia – traça o perfil de um casal ideal, em que cada um dos cônjuges está disposto a sacrificar-se pelo outro. Era o que certamente esperava de Noronha.^[79] Todavia, se considerarmos aliás que o que estava em causa era a carreira do violinista e que, na época, as decisões sobre a vida de um casal estavam nas mãos dos homens, podemos admitir que é plausível que Juana Manso se tenha sentido pouco apoiada em muitos momentos. Na visão de William Weber, diríamos que Noronha se afirmava, pela segunda vez na vida, como empreendedor e oportunista – no verdadeiro sentido de alguém que vê uma oportunidade e não a deixa fugir –^[80] mas esse gesto comum a tantos outros músicos seus contemporâneos revela mais uma vez a sua faceta idealista e de aventureiro que nem sempre media convenientemente as consequências dos seus passos.

75 *Ibid.*, p. 204.

76 *Jornal do Commercio* [RJ], 5.3 e 3.6.1842.

77 *O Mercantil* [Bahia], 23.10.1845 e *Diario Novo* [Pernambuco], 11.2.1846.

78 «Manuscrito de la madre» cit. in VELASCO, *Juana Paula Manso...*, p. 340.

79 Cf. Raul ANTELO, «El diário de la señora Noronha», *Cuadernos de literatura*, 20.39 (2016), pp. 201-28.

80 William WEBER (ed.), *The Artist as Entrepreneur, 1700-1914: Managers, Charlatans, and Idealists*, Bloomington, Indiana University Press, 2004, p. 3 e ss.

Partindo de Pernambuco a 23 de Fevereiro, o casal chegou a Filadélfia em princípios de Abril,^[81] e Manso apercebeu-se rapidamente do contraste civilizacional:

Sair do Brasil, calado, fechado, onde as mulheres vivem quase presas, sair das suas ruelas sujas e estreitas, cheias de negros meio nus, e encontrar-se depois de uma longa viagem por mar no meio de uma população buliçosa, onde as mulheres caminham ao lado dos homens, onde reina uma animação extraordinária, são faces tão opostas que por força chocam a imaginação do viajante.^[82]

As diferenças entre o modo de vida sul-americano e o dos EUA, podem ser sintetizadas na imagem do silêncio, do fechamento das pessoas, no primeiro caso – ao qual não seria alheio o calor que adorna – em confronto com o bulício e a desenvoltura dos habitantes do hemisfério Norte. Mas as diferenças culturais do casal Noronha decorriam em grande parte da barreira da língua, que acentuava as dificuldades de integração e os tornou particularmente vulneráveis.^[83]

Para a estreia do marido em Nova Iorque, Manso assume-se como uma espécie de agente e escreve a biografia que foi publicada no *New York Daily Tribune* à qual já anteriormente aludimos. Apesar de ter fornecido aos leitores a informação de que Noronha lhe contara a sua vida para o efeito – procurando acentuar assim o carácter de veracidade e intimidade da sua narrativa –^[84] não há dúvidas de que, neste texto de promoção, Manso começara a exercitar os dotes de escritora que

81 VELASCO, *Juana Paula Manso...*, p. 83.

82 «Salir del Brasil, callado, cerrado, donde las mujeres viven casi presas, salir de sus callejuelas sucias y angostas, llenas de negros medio desnudos, y encontrarse después de un largo viaje de mar en medio de una población bulliciosa, donde las mugeres van al par de los hombres, donde una animación extraordinaria reina, son faces tan opuestas que por fuerza chocan la mente del viajero.» («Manuscrito de la Madre» cit. in VELASCO, *Juana Paula Manso...*, p. 341).

83 *Ibid.*, pp. 341-42. Seguiu-se um conjunto de situações pouco favoráveis como terem sido roubados logo no dia seguinte à chegada, ao desalfandegar a bagagem, ou terem confiado num grupo de comerciantes madeirenses que encontraram no hotel e que, no final, os traíram.

84 «In recounting to me the history of his life, from his first recollection, in his sad sweet voice he has said to me, “My friend, this is so true a confession of my entire existence, that nothing remains for me to tell to my God, that I have not said to you”» (*The New York Daily Tribune*, 29.4.1846). Manso explica que há aspectos de um artista que só podem ser compreendidos e descritos por alguém que o observa na intimidade, por isso, uma biografia só pode ser escrita por uma mãe ou uma mulher.

revelaria no futuro (nesse mesmo ano, em Filadélfia, iniciaria a redacção do seu primeiro romance *Los misterios del Plata*).^[85]

Como veremos no capítulo seguinte, o concerto promovido pelo próprio violinista em Nova Iorque foi um fiasco de público pelo que o casal regressou a Filadélfia, onde Noronha voltou a tentar lançar-se como virtuoso. Nas suas memórias, Juana narra a forma totalmente irrealista como trataram da organização do primeiro concerto nessa cidade, delegando a venda de bilhetes nuns comerciantes madeirenses com quem já anteriormente tinham tido problemas.^[86] Perante o agravamento da situação financeira, a que se juntava a primeira gravidez de Juana, Augustus Fiot, um francês proprietário de um negócio de venda de música, aconselhou Noronha a regressar a Nova Iorque, e a procurar lugar numa das orquestras da cidade. O casal não seguiu porém a recomendação, decidindo continuar por sua própria conta.^[87] Juana assume a partilha de responsabilidades nesta decisão, mas esta é uma das circunstâncias em que melhor se pode perceber o carácter do violinista: convencido do seu talento e das suas capacidades como virtuoso, sentia-se humilhado por ter de integrar um colectivo orquestral.

85 A génese e o título desta obra são complicados de estabelecer. Apesar do título original ser em espanhol, a primeira versão saiu em português em 1852, em folhetim, no *Jornal das Senhoras* e ficou incompleta. A obra voltou a ser publicada em folhetim em 1867, em Buenos Aires, no jornal *El Inválido Argentino*, mas nunca foi terminada. Saiu finalmente em livro em 1899, já após a morte da autora. A edição considerada *standard* é a de 1924 (para uma avaliação da questão cf. Elena GRAU-LLEVERIA, «La ficción política romántica en *Los misterios del Plata*. Episodios de la época de Rosas, escritos en 1846 de Juana Paula Manso», *Decimonónica* 7.1 (2010), p. 16, nota 2).

86 «Em manuscrito de la madre» cit. in VELASCO, *Juana Paula Manso...*, p. 355. Além disso, anunciaram o concerto para dia 20 de Maio no Musical Fund Hall de Filadélfia (*Gazette of the United States* [Filadélfia], 20.5.1846), uma data totalmente inoportuna dado que, nesse mesmo dia, a Sacred Music Society apresentava a 9ª Sinfonia de Beethoven interpretada por um conjunto de 300 a 400 executantes (*ibid.*, 7.5.1846).

87 «El manuscrito de la madre» cit. in VELASCO, *Juana Paula Manso...*, p. 356.



Figs. 1.13 e 1.14 – Vista da Rua Direita no Rio de Janeiro (Johann Moritz Rugendas, *Voyage pittoresque dans le Brésil*, 1835, gravura 63, Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil) e da Broadway em Nova Iorque (Nathaniel Currier, *Broadway New York. South from the Park*, ca. 1848, Litografia, col. The New York Public Library Digital Collections). Estas duas imagens representam bem o contraste civilizacional entre o Brasil e Nova Iorque referido por Juana Manso, apesar de a imagem de Rugendas, que mostra o centro do Rio de Janeiro na primeira metade de oitocentos, ser significativamente mais buliçosa do que a visão da Broadway por Currier, invertendo assim a descrição da mulher de Noronha. Note-se porém que pelo que se refere à componente humana este tipo de gravuras obedecia muitas vezes a uma preocupação mais decorativa do que realista. É todavia notória, na cena de rua do Rio, a ausência de mulheres, sobretudo mulheres brancas, enquanto a gravura de Nova Iorque mostra a população branca e mulheres e homens caminhando lado a lado, tal como refere Juana Manso.

O passo seguinte, para Noronha, será tentar a sua sorte em Washington, cidade que, juntamente com Baltimore, integrava o circuito de praticamente todos os concertistas na zona de Maryland. Provavelmente para evitar maiores gastos, parte sozinho a 28 de Maio, levando cartas de recomendação para os cônsules português e brasileiro na capital. Não foi possível recolher testemunhos directos dessas suas actuações, mas Manso revela que, apesar dos contactos com os agentes consulares, algumas apresentações a senadores e pessoas supostamente influentes, o marido regressou a Filadélfia no final de Junho, depois de três concertos, com os bolsos vazios.^[88] A solução seguinte foi aproveitar o Verão em Cap May, estância de veraneio em moda, onde o violinista terá finalmente abdicado das suas ambições artísticas, aceitando tocar nos pequenos agrupamentos que animavam os hotéis. Juana Paula refere que foram dias «serenos e alegres»,^[89] provavelmente por lhe ter sido proporcionado o contacto com a elite americana, levando-a a compreender que as formas de sociabilidade entre homem e mulher estavam a um nível muito diferente das da América do Sul. Aquilo que a havia surpreendido à sua chegada começava agora a agradar-lhe, mas essa adaptação tem a ver também com um problema de afinidades sociais, como reconhece Maria Velasco y Arias.^[90] São aliás várias as passagens das memórias em que Manso demonstra o gosto por um ambiente social requintado e a sua dificuldade de adaptação a pessoas com menor educação:

O acaso fez-me nascer na classe selecta da sociedade e mais tarde a minha aplicação e inteligência natural conquistaram-me o primeiro lugar entre as jovens argentinas e estava demasiado acostumada a ser considerada para não receber como coisa natural o modo como fui acolhida no Brasil e em Nova Iorque.^[91]

88 VELASCO, *Juana Paula Manso...*, pp. 88 e 359-60.

89 *Ibid.*, p. 88 e «El manuscrito de la madre» cit. in VELASCO, *Juana Paula Manso...*, p. 361.

90 *Ibid.* p. 88.

91 «La casualidad me hizo nacer entre la clase escogida de la sociedad y mas tarde mi aplicación e inteligencia natural me conquistaron el primer lugar entre la jóvenes argentinas y estaba muy acostumbrada a ser considerada para no recibir como cosa natural el agasajo con que fui tratada en Brasil y Nueva York.» («El manuscrito de la madre» cit. in VELASCO, *Juana Paula Manso...*, p. 361).

Todavia, depois do Verão e do regresso a Filadélfia, quando nasce a filha Eulália, a 13 de Outubro, a situação financeira continuava a ser desesperada.^[92] Depreende-se da narrativa de Manso que Noronha aceitou finalmente tomar lugar numa orquestra e, tal como já havia feito no Rio (ver capítulo 3), lançou mão do recurso que lhe restava para tentar obter algum sucesso: a composição. Assim, em Fevereiro de 1847, estreia a oratória *Columbus*, que parece ter obtido algum favor do público.^[93] Mas a rotina nunca agradou a Noronha e as perspectivas profissionais foram-se esgotando. No final do Outono, o fiasco da aventura norte-americana era evidente, tanto sob o ponto de vista artístico – pois o objectivo de ser reconhecido como virtuoso nunca foi cumprido – como do financeiro. A situação era de tal ordem que, para partirem para Cuba, a 11 de Outubro de 1847, tiveram de fazê-lo com passagens compradas a crédito.



Figs. 1.15 e 1.16 – O United States Hotel em Chestnut Street, onde Noronha e Juana Manso se instalaram à sua chegada a Filadélfia (desenho de D. S. Quintin. Philadelphia, P. S. Duval, Lith, ca. 1842, col. World Digital Library) e anúncio da firma de Augustus Fiot, o negociante francês radicado em Filadélfia a quem o casal Manso-Noronha foi recomendado. O negócio de edição musical de Augustus Fiot em parceria com Leopold Meignen esteve activo entre 1835 e 1839. Depois disso, Fiot continuou a imprimir música até 1855, quando vendeu a sua quota na firma a John E. Gould, um associado de Oliver Ditson (Fiot publisher of music, importer of musical merchandize [sic]. Wholesale & retail, No. 196 Chestnut Street Philadelphia. [graphic] : Piano, harps, guitars, violins, flutes, brass instruments, Italian strings &c&c / H. Dacre, del. Philadelphia: P.S. Duval's lith, [ca. 1850]) (col. Free Library of Philadelphia, Print and Picture Collection).

92 *Ibid.*, p. 89. Tiveram de vender as suas melhores roupas, nomeadamente a casaca de Noronha, para pagar dívidas.

93 *Gazette of the United States* [Filadélfia], 5.5.1847.

The Philadelphia Sacred Music Society performed the Seven Sleepers, Dec. 29, assisted by Mr. and Mrs. Seguin, and Mr. Frazer. This society advertise as in preparation, the "Oratorio of Columbus," being a description of the sailing and voyage of Columbus, and the discovery of America. Signor Noronha is the composer.

Fig. 1.17 – Notícia sobre as actividades da Sacred Musical Society de Filadélfia (*The Musical Gazette* [Boston], 4.1.1847). A 25 de Dezembro de 1846 a Sacred Music Society anunciava os ensaios de *Columbus*, a nova oratória da autoria de Noronha que é descrita como «the sailing, the voyage and the discovery of America by Columbus. It is a composition of great brilliancy and extraordinary merit» (*Gazette of the United States* [Filadélfia], 25.12.1846). A música tinha sido composta a partir de uma tradução de *Cristobal Colón*, um texto que Juana Paula escrevera em Montevideo para uma oratória com música composta pelo seu pai e que não se sabe se chegou a ser cantada (cf. Lewkowitz, *Juana Paula Manso*, p. 50). A estreia teve lugar a 24 de Fevereiro de 1847. Foram publicados libretos, tendo chegado até nós apenas um exemplar que se conserva na biblioteca da Historical Society of Pennsylvania. A oratória voltou a repetir-se a 11 de Março e 8 de Abril, tendo vários números sido bisados e o compositor muito aplaudido (*Gazette of the United States* [Filadélfia], 12.3 e 3.4.1847).

Ao contrário, a estadia em Cuba parece ter sido um período de bonança, durante o qual teve lugar o nascimento da segunda filha, Hermínia. As memórias de Juana Manso, redigidas precisamente nessa altura,^[94] sendo muito pouco pormenorizadas no que se refere à actividade profissional de Noronha, detêm-se na descrição da amabilidade dos habitantes, incluindo as classes mais abastadas, não se inibindo no entanto de considerar que o domínio espanhol sobre a ilha era exercido com «o despotismo militar mais absoluto e severo».^[95] Percebe-se que finalmente se sentia próxima de casa – e outro tanto se pode inferir sobre o marido – não existindo a barreira da língua e tendo a possibilidade de conviver com pessoas com a mesma cultura e educação.

A integração e afirmação artística de Noronha em Cuba dá-se através de círculos sociais femininos, colocando-o na dependência da

94 «El manuscrito de la madre» cit. in VELASCO, *Juana Paula Manso...*, p. 363. As suas impressões de viagem foram publicadas no jornal *La Ilustración Argentina* a 18 de Dezembro de 1853, as informações que nos chegaram são-nos dadas por VELASCO, *Juana Paula Manso...*p. 92.

95 «[...] el más absoluto y adusto despotismo militar» (*ibid.*, p. 91).

esfera diletantística e deixando claras as suas dificuldades de afirmação enquanto virtuoso. Depois de uma *tournée* por outras cidades da ilha, são tornados públicos os seus projectos de um novo concerto na capital.¹⁹⁶ O jornal *El Avisador* comenta, ironicamente, que «Agora que o hábil violinista conta com o apoio das senhoras, auguramos melhor sucesso à sua empresa [...], pois acreditamos que a sua função seja muito mais concorrida do que a anterior».¹⁹⁷

Uma biografia da década de 1850 informa, provavelmente a partir de dados fornecidos pelo próprio violinista, que Noronha pretendia seguir de Cuba para a Europa, não o tendo feito devido ao aparecimento dos movimentos revolucionários.¹⁹⁸ Todavia, a revolução eclodiu em Paris em meados de Fevereiro de 1848, quando o músico ainda não teria tido tempo para se refazer financeiramente dos desastres dos EUA e estaria em más condições para se lançar numa nova aventura. Além disso tinha a mulher prestes a dar à luz, o que não aconselhava o empreendimento de uma viagem transatlântica. É, no entanto, possível admitir que, durante os primeiros meses do ano, quando reencontrou o pianista Henri Herz e o violinista Camillo Sivori, com quem travara conhecimento e colaborara em Filadélfia, Noronha tenha abordado com eles a possibilidade de fazer uma digressão pela Europa, pedindo-lhes recomendações. Não parece, porém, que este tenha chegado a ser um projecto consistente.

96 *El Avisador de Comercio* [Havana], 8.12.1847.

97 «Ahora que el hábil violinista cuenta con el apoyo de las damas, auguramos mejor éxito a su empresa [...], pues creemos que su función sea mucho mas concurrida que lo ha sido la anterior» (*ibid.*).

98 *A Aurora. Periódico Litterario e Critico* [RJ], 22.6.1851, pp. 1-3. Esta biografia foi depois republicada em Portugal em *O Nacional* [Porto], 10.4.1855 e em António Moutinho de Sousa (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, pp. 173-78.

O regresso ao Brasil, no Outono de 1848, é o início de uma viragem profissional e pessoal. Uma análise da actividade da família Noronha-Manso desde o princípio dos anos cinquenta deixa claro que a partir desse data Juana abandona o seu papel de mulher e acompanhante do marido para assumir uma vida profissional própria como escritora.^[99] Pode aliás admitir-se que todas as dificuldades por que passara tenham reavivado nela a consciência de como era importante garantir pelo menos parte do seu sustento, e contribuído para a levar a, de uma forma cada vez mais incisiva, começar a trilhar o caminho de porta-voz dos direitos das mulheres.

A estreia do casal em termos dramáticos – ela como autora do texto e ele da música – deu-se a 2 de Julho de 1851, com a subida à cena do drama-vaudeville *A família Morel* (inspirado no romance de Eugène Sue *Les mystères de Paris*) no Teatro de S. Pedro de Alcântara, pela companhia dramática de João Caetano dos Santos, ao qual se segue a 23 de Julho, no aniversário da aclamação do imperador, o drama *Esmeralda*.^[100] Estas duas obras mostram também como esta estreia se dá num patamar muito diferente daquele em que Noronha se iniciara na década anterior (como veremos no capítulo 3), sendo ambas apresentadas no mais importante teatro da cidade e só depois repostas em algumas salas mais pequenas, como o teatro de Santa Teresa, que o actor e empresário brasileiro continuava a explorar em simultâneo, como o fazia já desde a década de quarenta. É certo que parte desse *status* pertence a João Caetano, mas também é verdade que se este aceita pôr em palco obras da dupla Manso-Noronha, é porque lhes reconhece interesse tanto em termos artísticos como comerciais. Em seguida Juana Paula lança-se no jornalismo, e em Janeiro de 1852 é posto à venda o *Jornal das Senhoras* (Rio de Janeiro, Tipografia Parisiense). Logo no segundo número, Manso republica um artigo escrito anteriormente para um periódico do Rio Grande do Sul, que marca todo um programa de intervenção:

99 Tinha começado a ensaiá-la em Cuba, com a estreia da sua primeira obra teatral, um drama em verso intitulado *El huerfano* (*El Avisador de Comercio* [Havana], 1 e 4.4.1848).

100 *Jornal do Commercio* [RJ], 2 e 23.7.1851.

O quem vem a ser essa tal emancipação da mulher?

Eu vo-lo digo.

É o conhecimento verdadeiro da missão da mulher na sociedade: é o justo gozo dos seus direitos, que *o brutal egoísmo* do homem lhe rouba, e dos quais a deserdar, porque tem em si força material, e porque ainda se não convenceu que um anjo lhe será mais útil que uma boneca.

É um perigoso e terrível inimigo para a realização do nosso desejo, *o egoísmo* do homem!...

De que serve ilustrar o espírito da mulher e desampará-lo sob as bases do progresso?

De que serve dizer isto tudo?

Convencidas estão elas de que têm essa alma que Deus lhes doou, e que o homem lhes nega; convencidas estão que o emprego útil de suas faculdades morais completa a obra do Criador.

Sim, a mulher conhece a injustiça com que é tratada, e reconhece perfeitamente a tirania do homem; não é a elas quem temos de convencer da necessidade de sua emancipação.^[101]

O jornal facilitará também a Noronha a publicação de peças de salão da sua autoria (Romances «Tu dizes que eu te amo» e «Esta minha jovem lira», «Souvenir», «Schottische», etc.).^[102] De certo modo, a participação de Manso e Noronha neste periódico parece simbolizar as suas respectivas dificuldades como casal: ela tentando mudar mentalidades e abrindo caminho para o futuro, ele centrado no repertório de salão que era um paradigma de uma sociedade que via a mulher como objecto.

Apesar do sucesso mútuo, os anos 1851-53 devem ter correspondido também a uma degradação da relação conjugal. Noronha era, como vimos, um conquistador, pelo que é de crer que nesta altura tenha tido uma ligação que algumas biógrafas de Manso lhe atribuem.^[103] Além disso, não desistira do sonho de regressar à Europa.

101 J. M. de NORONHA, «Emancipação moral da mulher», *O Jornal das Senhoras* [RJ], 11.1.1852, p. 12.

102 MAGALDI, *Musical in Imperial Rio de Janeiro...*, p. 162 e *Jornal das Senhoras* [RJ], 25.1.1852, 15.2.1852, 27.3.1852 e 18.4.1852.

103 Apesar de não haver disso quaisquer provas documentais (cf. MIGUENS, *Como se atreve...*, p. 163 e ss.).

Juana, por seu lado, tinha o caminho livre para voltar à sua pátria, na sequência da queda do ditador Juan Manuel de Rosas. Em Outubro de 1853, o *Jornal do Commercio* chega a anunciar a partida do casal para o velho continente,^[104] mas na realidade o que se verifica é uma separação: ela regressa a Buenos Aires com as filhas,^[105] enquanto ele se despede do público carioca a 13 de Outubro e se dirige para Pernambuco,^[106] de onde seguirá para Inglaterra. Esta talvez não tenha sido a separação definitiva, pois dois anos mais tarde Manso instala-se de novo com as filhas no Rio de Janeiro, retomando a sua carreira de dramaturga e estreando-se também como atriz,^[107] e Noronha, ao regressar de Portugal, em 1856,^[108] parece juntar-se à família. São os anos em que os Manso-Noronha assumem o carácter de uma *troupe* teatral. À mãe vão juntar-se no palco, progressivamente, as duas filhas: primeiro Eulália,^[109] que representa com alguma regularidade e é muito elogiada,^[110] depois, e mais pontualmente, Hermínia.^[111] O violinista exhibe-se em muitos dos espectáculos em que elas representam, inclusive em vários benefícios da mulher. E quando nos finais de Fevereiro de 1858 os jornais anunciam que parte para a Bahia, juntamente com a mulher e filhas, que integravam a companhia do Teatro Ginásio Dramático, tudo parece estar ainda dentro da normalidade.^[112] Porém, um ano mais tarde,

104 *Jornal do Commercio* [RJ], 6.10.1853.

105 A 27 de Outubro, Juana Manso anuncia o leilão dos seus pertences (Rua do Regente, 35), dado que parte nesse dia no paquete inglês Olinda. No dia seguinte o seu nome consta da lista de passageiros que seguiram para Buenos Aires (*Jornal do Commercio* [RJ], 27 e 28.10.1853).

106 Toca pela última vez a 13 (*Correio Mercantil* [RJ], 13.10.1853) e parte a 15 de Outubro (*Correio Mercantil* [RJ] e *Diário do Rio de Janeiro*, 16.10.1853). A chegada a Pernambuco é noticiada pelos jornais *Diário de Pernambuco*, 27.10.1853 e *O Liberal Pernambucano*, 25.10.1853.

107 Juana Paula Manso inicia a sua carreira dramática como atriz no Teatro Ginásio Dramático (*Almanak Administrativo, mercantil e industrial...*, Rio de Janeiro, Eduardo e Henrique Laemmert, 1856, p. 325 e ss.).

108 A 22 de Agosto de 1856 pede passaporte no Porto com destino ao Rio de Janeiro. Continua a dar-se como natural de Guimarães, casado, profissão artista (ADP, Governo Civil – Registo de Passaportes, Lv. 3278, nº 926).

109 Eulália de Noronha estreara-se em Agosto de 1857 (*Jornal do Commercio* [RJ], 17 a 20.8.1857) e recitou o monólogo de despedida da companhia a 24.2.1858 (*ibid.*, 24.2.1858).

110 *Correio Mercantil* [RJ], 17.2.1859.

111 A 9 de Fevereiro de 1858 Hermínia de Noronha, na altura com sete anos, fez um papel infantil num drama de Victor Séjour (*Jornal do Commercio* [RJ], 9.2.1858).

112 *Correio Mercantil* [RJ], 26.2.1858.

Manso e as crianças abandonam a capital do Império com destino a Buenos Aires.^[113] O marido rumara a São Luís do Maranhão, de onde seguiria para Belém do Pará,^[114] antes de voltar de novo à Europa para uma estadia que duraria quase dezanove anos. Estava consumada a ruptura definitiva.

A partir daí, Noronha nunca mais veria Juana Paula e as filhas, ou pelo menos todos os dados que conhecemos assim o indicam. Aquando da sua morte, o jornal *Gazeta da Tarde*,^[115] lembrava a separação do casal e, num gesto pouco dignificante, atribuía-a à gordura de Manso. É verdade que os retratos que nos chegaram dela, todos já de uma fase tardia da vida, nos deixam a imagem de uma matrona que dificilmente corresponderia aos ideais de um conquistador romântico. Sabe-se também que a causa da morte de Juana foi hidropisia, uma doença que provoca retenção de líquidos, pelo que é muito provável que desde jovem tenha sofrido problemas de saúde que lhe provocavam aumento de peso.

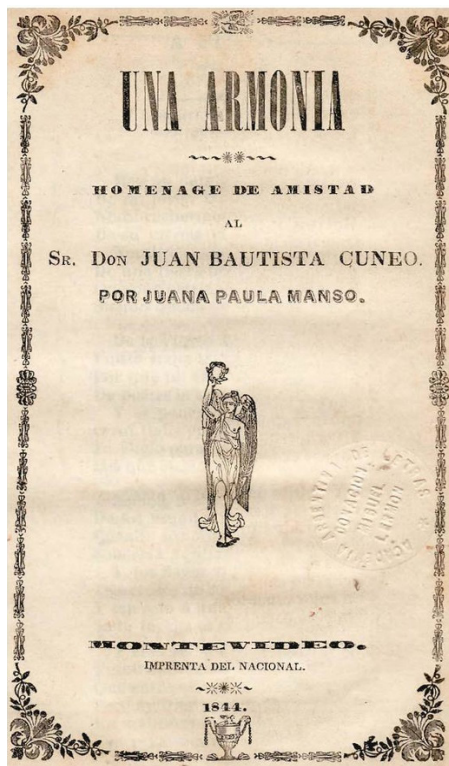
No espólio de Noronha não há uma só carta íntima, uma fotografia, qualquer documento que testemunhe a manutenção de laços familiares. O músico permaneceria em Portugal mais de dezoito anos, aparentemente sozinho. Manso, por seu lado, iniciou em 1859 a sua grande missão em prol do ensino público para ambos os sexos na Argentina. Faleceria em 1875, quando ainda não havia completado cinquenta e seis anos de vida. As filhas, que tinham crescido longe do pai, parecem nunca ter retomado o contacto com ele. Depois da morte de Noronha, como vimos, nenhum herdeiro se apresentou ao Consulado Português no Rio. Numa primeira abordagem, dir-se-ia que ele estava longe de possuir o perfil de pai de família atento. Demasiadamente centrado em si próprio e na sua carreira, boémio e conquistador, não teria certamente persistência para manter contacto com as filhas, numa época de comunicações lentas e difíceis. Mas é também admissível que Juana Manso não tenha facilitado a tarefa, se ela alguma vez foi tentada. Independente, com uma consciência cada vez mais aguda da necessidade de afirmação das mulheres e magoada com uma vida conjugal

113 *Ibid.*, 16 e 20.2.1859.

114 *O Publicador Maranhense*, 5.1.1859 e *Diário do Commercio* [Pará], 14.5.1859. A *Gazeta Oficial* [Pará] diz que chegou a 8 de Maio no vapor Tocantins, que vinha do Rio de Janeiro. Tinha feito, provavelmente, uma paragem no Maranhão (10.5.1859).

115 *Gazeta da Tarde* [RJ], 24.1.1881.

que fora sempre demasiadamente instável e terminara mal, é muito possível que tivesse querido cortar definitivamente os laços ainda existentes.



A ITALIA.

—*Italie, empire du soleil! Italie
maitresse du monde! Italie berceau des
arts, je te salue!*

Mme. de Staël.

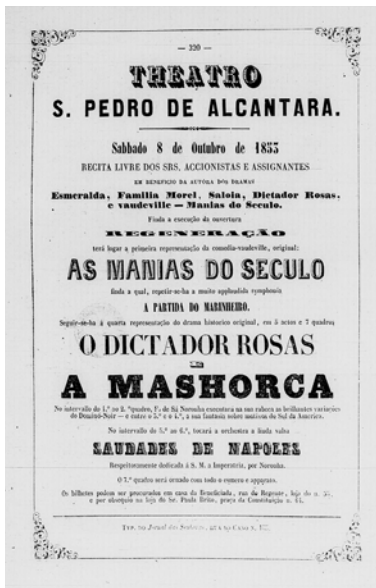
Hay un nombre que es iman
De mi joven fantasia,
Nombre hermoso que despierta
De su inercia el alma mia;
Nombre sueño de venturas,
De una tierra bendecida
Que por patria yo eligiera
Siendo dueña de mi vida.

De la Virgen lira mia
Fuiste Italia inspiradora
Por que tu eres en el mundo
De poetas la señora:
Y al ponerte el Dios supremo
O mi Italia en este suelo,
Te eligió para enviarte
Los que electos son del Cielo.

Nacion fuerte y poderosa,
De los mundos soberana,
Cuando simbolo era tuyo
Soberbia Aguila Romana:
Y los Reyes te adulaban
Temerosos de tu acero,
Y tan solo á una palabra
Se te incaba el mundo entero.

Y eras reina azas mimada
Y sultana regalada
Que entre azares se adormia:
Pero ay Dios! pobre muger
En mal hora tu poder
Con perfumes se envolvia.!

Fig. 1.19a e b – *Una armonia* (Montevideo, Imprenta del Nacional, 1844) uma das primeiras publicações de Juana Manso. Na realidade, este título esconde um outro, o do poema *Itália*, que Manso dedica a Juan Bautista Cuneo. Emigrado italiano e partidário de Giuseppe Mazzini, Cuneo foi um dos mentores de Garibaldi. Chegou à América do Sul através do Rio de Janeiro e fixou-se depois em Montevideo, onde travou amizade com os exilados argentinos que se opunham a Rosas, entre eles os Manso (cf. Lucy Riall, *Garibaldi: Invention of a Hero*, New Haven, Yale University Press, 2007, p. 37).



Figs. 1.20a e b – Aspectos do *Jornal das Senhoras* [RJ] (1852-53, Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil). A figura 1.20b reproduz o anúncio para o benefício de Juana Manso no Teatro de S. Pedro de Alcântara em 1853, com a participação de Noronha quer através das obras que são tocadas, quer da sua própria presença no espectáculo como executante.



Figs. 1.21 e 1.22 – As poucas imagens de Juana Manso que chegaram até nós datam todas do final da vida, quando vivia na Argentina e se encontrava separada de Noronha. A fig. 1.22 é provavelmente a última fotografia conhecida

Um empreendedor e as suas redes de apoio

Como vimos, Noronha foi desde muito jovem alguém que tomou o seu destino em mãos, trilhou os seus próprios caminhos, e revelou uma particular relutância em integrar-se em estruturas fixas ou depender de terceiros em termos laborais: evitou o mais possível tocar em orquestras, nunca ocupou lugares em instituições hierarquizadas, não ensinou em contextos formais e académicos.^[116] Esta conduta está certamente relacionada com a imagem que tinha de si próprio como violinista: um virtuoso era um profissional independente, livre dos constrangimentos criados por empregos assalariados, não obstante na sua geração ter havido vários violinistas que juntaram as duas situações. Para nos cingirmos apenas ao caso português, Vicente Tito Mazoni e Nicolau Medina Ribas, respectivamente primeiro violino da orquestra do Teatro de S. Carlos em Lisboa e da de S. João no Porto, são disso bons exemplos. Na sua personalidade, idealismo e depressão eram compensados por uma considerável teimosia e persistência (como fica bem claro quando se analisam os esforços empreendidos para conseguir representar as suas óperas), e o seu percurso de vida enquadra-se no perfil de um «empreendedor», no sentido que William Weber dá a este termo,^[117] mesmo se, ao que tudo indica, lhe faltava capacidade para se auto-promover.

Ao discutir o *modus operandi* desses empreendedores, Weber realça entre outros aspectos a dependência de redes pessoais e profissionais, que eram fundamentais para a integração num determinado mercado.^[118] E Maria de Lourdes Lima dos Santos refere-se à existência de «redes de apoio».^[119] O trabalho pioneiro desta autora parte da ideia de «intelectual» no sentido mais corrente no século XIX, do encontro entre cultura e esfera pública que caracterizou muitas figuras do Portugal Liberal. Todavia, um músico como Noronha dificilmente se

116 No seu *Album* de recordações há uma carta de um jovem que se diz seu aluno de violino (BNP, CN 727) e após a sua morte o pianista e compositor Cardoso de Meneses, do Rio, afirma-se seu aluno de harmonia (*Gazetinha* [RJ], 27.1.1881).

117 WEBER, *The Musician as Entrepreneur...*, pp. 5 e 11.

118 *Ibid.*, p. 8.

119 Cf. Maria de Lourdes Costa Lima dos SANTOS, *Intelectuais portugueses na primeira metade de oitocentos*, Lisboa, Editorial Presença, 1985, p. 153.

pode integrar nessa categoria.^[120] É verdade que foi um criador, que conviveu boa parte da sua vida com artistas de várias áreas, muitos deles literatos com alguma intervenção política – e como tal enquadráveis na categoria de intelectuais –, mas não só nunca teve a ambição de propor qualquer tipo de orientação à sociedade, como conservou sempre uma faceta e um gosto pela componente artesanal da sua profissão. Apesar de possuir alguns dotes de escritor que lhe permitiriam abalançar-se na redacção, ou pelo menos na feitura de um esboço de um libreto, como ocorrerá com a sua ópera *Tagir*, jamais se empenhou em produzir declarações estéticas e a partir de certa altura demonstrou grandes dificuldades em renovar-se como violinista e em aceitar os novos modelos de concertista. Não era certamente desprovido de ideias, mas o mundo em que tinha crescido pautava-se por uma ligação directa à prática. O facto de se ter relacionado de perto com vários membros da *intelligentsia* da época não permite por si só integrá-lo nesse universo. No entanto, a diversidade de redes com que lidou ao longo da vida leva-nos a considerar que, por ser a mais ampla, a expressão usada pontualmente na obra de Lima dos Santos é aquela que melhor se adapta à análise dos fenómenos que abordaremos em seguida. Nela poderemos incluir não só as redes profissionais como as várias formas de sociabilidade que se desenhavam em certos grupos sociais e de intelectuais.

Desde a infância em Guimarães, passando por várias cidades do Brasil, aos EUA, Londres, Lisboa e Porto, para mencionar apenas os principais lugares, da sua carreira de virtuoso à de compositor teatral, tanto em géneros de teatro com música em língua portuguesa como quando se aventura no campo da oratória (em inglês) ou da ópera (em italiano), cruzam-se na vida de Noronha grupos de profissionais do teatro e da música, de emigrantes portugueses e argentinos, políticos e governantes, intelectuais (na sua maioria escritores), círculos de amizades vindas da infância ou adquiridas ao longo da vida, e audiências variadas, entre espaços públicos e privados. Tal como todos os outros músicos-empregadores, ele explorou estes diferentes grupos com sentido de oportunidade, umas vezes de forma mais acutilante, outras menos. Nalguns locais por onde passou, como por exemplo em Cuba, Guimarães ou Braga, é mais fácil integrá-lo em simples redes de sociabilidade, no sentido em que nem sempre actua exclusivamente

120 Jane FULCHER, *The Composer as Intellectual. Music and Ideology in France*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 4-5.

como profissional. Além disso, a maioria dessas redes funcionava a nível transnacional e até transcontinental, pois cruzam geralmente o Atlântico, em certos momentos com maior proeminência e visibilidade do que noutros, apesar de algumas delas perdurarem décadas.

Os nomes referidos nos seus concertos desde a chegada ao Brasil, ou nas suas participações em benefícios de outros, mostram que, com as variáveis típicas dos diferentes momentos, Noronha tocou com a maioria dos músicos que residiam na cidade e colaborou intensamente com o grupo dos profissionais do teatro. As primeiras notícias da sua vida no Rio são disso paradigmáticas. É anunciada para 25 de Setembro de 1838 a sua actuação no benefício da actriz Maria Cândida,^[121] com quem mais tarde iria trabalhar no teatro (ver capítulo 3), e duas semanas depois toca num concerto que teve lugar no Teatro de S. Pedro de Alcântara, a favor de quatro músicos de orquestra.^[122] Todavia, uma reflexão mais aprofundada sobre alguns desses nomes e as suas ligações no meio músico-teatral pode ajudar a perceber certas redes de apoio. Nos primeiros anos rapidamente se torna evidente que a afirmação de Noronha está ligada a um grupo socioprofissional que tem como centro João Caetano dos Santos. Muitos dos que o compõem são actores mas outros são músicos, não só porque trabalhavam directamente nos teatros, como os instrumentistas da orquestra, como também porque estavam ligados por laços diversos aos profissionais teatrais. A primeira crítica a uma actuação sua que conhecemos integra-o no benefício da actriz Gabriela Augusta da Cunha.^[123] Através dela podemos definir uma rede familiar e de apoio transatlântica que terá peso na carreira de Noronha até à década de 1870 e que inclui, além de várias gerações de actores de uma mesma família (Gabriela Augusta da Cunha, Gertrudes Angélica da Cunha e Ludovina da Cunha De Vecchi), bailarinos e cantores italianos que trabalharam tanto em Lisboa como no Rio (Giuseppe De Vecchi e Chiara Delmastro), e ainda intelectuais e literatos como António Moutinho de Sousa, o jovem que editou no Porto em 1856 a compilação de artigos sobre a polémica iniciada pelo escritor Arnaldo

121 *Diário do Rio de Janeiro*, 17.9.1838.

122 *Ibid.*, 4.10.1838.

123 *Jornal do Commercio* [RJ], 15, 20 e 28.12.1838. Este concerto é também anunciado pelo *Diário do Rio de Janeiro* (13.12.1838).

Gama tendo o violinista como centro (ver capítulo 2),^[124] e a quem este dedicou uma fantasia sobre temas de *Rigoletto*. Moutinho emigrou para o Brasil em 1858, acompanhado por Faustino Xavier de Novais, e afirmou-se como escritor teatral, tornando-se amigo de vários artistas e intelectuais brasileiros, entre eles Machado de Assis.^[125] Regressou ao Porto em 1863, depois da morte prematura da mulher (a actriz Ludovina De Vecchi), tornou-se empresário teatral e montou várias companhias de *opéra comique*, arranjando sempre que possível oportunidade para que Noronha pudesse levar à cena as suas obras (ver capítulo 3). O seu álbum de autógrafos, embora infelizmente bastante truncado, é um vivo retrato das relações que cultivava no mundo artístico e do teatro, muitas delas comuns ao violinista: de Camilo Castelo Branco, Faustino Xavier de Novais, Pereira Caldas e José Maria de Andrade Ferreira, a vários membros da família Mendes Leal, Artur Napoleão, Gabriela da Cunha, Furtado Coelho e Machado de Assis.^[126]

No seio das companhias de João Caetano, um actor com quem Noronha privou muito de perto foi Martinho Corrêa Vasques, também pertencente a uma destacada família teatral centrada no género cómico. Nas décadas de 1840-50 desempenharia importantes papéis nas peças musicadas por Noronha e este escreveria para ele algumas pequenas árias e cenas que integravam os espectáculos teatrais (ver capítulo 3).^[127] Martinho era, de certa forma, o João Caetano da cena

124 Moutinho de Sousa (comp.), *Questão Noronha...*

125 Jean-Michel MASSA (tradução de Lúcia GRANJA), «Um amigo português de Machado de Assis: António Moutinho de Sousa», *Machado Assis Linha*, vol. 5 n.º 10, Rio de Janeiro (Jul./Dec. 2012), <http://dx.doi.org/10.1590/S1983-68212012000200003>. Massa considera que estes jovens partiam para o Rio a fim de conseguir ganhar a vida como literatos. Camilo teria aconselhado Novais a explorar os brasileiros (MASSA, «La jeunesse de Machado de Assis (1839-1870). Essai de biographie intellectuelle», vol. 1, Thèse pour le doctorat [...] présenté à la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Poitiers, [1969] [policopiado], p. 369). Moutinho foi actor no Brasil, integrando a companhia de Furtado Coelho.

126 BPMP MA-António Moutinho de Sousa-5.

127 Não há qualquer atribuição de autoria no que respeita à música das primeiras árias e duetos que celebrizaram Martinho Vasques. Todavia, este actor começou a colaborar de forma contínua com João Caetano em simultâneo com Noronha, e o seu primeiro benefício incluía *Artur*, a «Ária do Capitão Mata-Mouros» e contava com a colaboração de Noronha como violinista (*Jornal do Commercio (Suplemento)* [RJ], 19.7.1843). Estes factos permitem admitir que tenha sido o autor da música. Em 1849 Martinho e Areias cantavam o dueto «Os Dois Pingas» (*Jornal do Commercio* [RJ], 12.7.1849). Dois anos mais tarde era apresentada a «Entrevista

cómica, sendo apesar de tudo um actor romântico, como se pode deduzir do facto de não apreciar o modo de representar do irmão Francisco, conhecido popularmente como «o Vasques», que seria o intérprete de alguns dos papéis das operetas que Noronha estrearia no Rio em 1880 em colaboração com Artur Azevedo (ver capítulo 6). De acordo com Sousa Bastos, considerava-o «um palhaço», o que pode reflectir o repúdio de um modo de representar muito mais dirigido a um público menos culto, que se teria generalizado no final do século.^[128]

Na década de 1840 participa no entanto menos em benefícios de músicos, deixando antever alguma dificuldade nas relações com os seus colegas de profissão. Além do barítono italiano João Toselli, com quem colabora em várias ocasiões,^[129] e dos cantores Margarida Lemos e Carlos Ricco^[130] – ambos figuras menores da vida musical do Rio com intensa actividade antes da chegada de Augusta Candiani e da companhia italiana que a acompanhou – ou a soprano Teresa Fasciotti,^[131] encontramos apenas a dedicatória das variações sobre temas da ópera *Torquato Tasso* de Donizetti, que constavam do seu repertório desde 1843, a João Victor Ribas, também ele violinista e membro de uma respeitada família de músicos do Porto (ver capítulo 2). Tal não significa que não coincidisse com muitos músicos nos frequentes benefícios em que tomava parte.^[132] Estas actuações devem aliás ser vistas como algo ocasional, sem implicar uma ligação duradoura entre o beneficiado e os que com ele colaboravam. A dificuldade de integração no grupo dos músicos portugueses é referida por Juana Manso a propósito do

entre o filósofo dos cães e o praia-grande» com música de Noronha (*ibid.*, 9.8.1851) e em 1863 uma «symphonia com coros marítimos, composta expressamente pelo Sr. Noronha para o beneficiado [Martinho] intitulada A Partida do Marinheiro» (*ibid.*, 24.8.1853). Também a «Ária do Boleiro» foi estreada, em 1852, num espectáculo em que Noronha era o compositor de várias peças (*Jornal do Commercio* [RJ], 6.5.1852). No jornal *Gazetinha*, afirma-se por duas vezes – a quando da sua morte – que as cenas cómicas que celebrizaram Martinho nos anos 1840 tinham música da sua autoria (cf. 26 e 28.1.1881).

128 António Sousa Bastos, *Carteira do artista. Apontamentos para a historia do theatro portuguez e brasileiro...*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand, 1898, pp. 488-89.

129 *Diario Novo* [Pernambuco], 18.2.1846.

130 *Jornal do Commercio* [RJ], 22.10.1843, 10 a 15.2.1844 e outros.

131 *Ibid.*, 28.11.1843.

132 *Ibid.*, 6.12.1843. Coincidiu em vários benefícios com João Victor Ribas no início da década de 1840. Em Junho de 1853 participa no benefício de Eduardo Medina Ribas.

confronto com o violinista italiano Agostino Robbio em 1845. Segundo ela, Robbio tinha grandes protectores entre a colónia italiana do Rio, como seria aliás natural, mas ao invés Noronha não podia contar com o apoio dos portugueses, e olhando de facto para o conjunto de músicos que actuaram nos respectivos benefícios é notória a presença de artistas portugueses, entre eles os irmãos Ribas, no benefício de Robbio,^[133] enquanto Noronha actua, a 18 de Outubro, rodeado pelos cantores da companhia italiana.^[134] Todavia, estes supostos partidos eram efémeros e circunstanciais. Exemplo disso é que, quando regressa dos EUA e Cuba, o violinista anuncia um benefício «depois de três anos de viagens» e conta com a colaboração de um grupo de outros violinistas sediados no Rio: João Victor Ribas, Préti, Ribeiro e Eugène Warneck.^[135] No entanto, no Porto, durante as décadas de 1850 e 60, Noronha parece não ter estado muito próximo da família Ribas nem de muitos outros músicos da cidade. No seu *Album* há apenas uma carta pessoal de um músico: José Francisco Arroyo, que acompanhou uma pequena composição que este espanhol radicado no Norte de Portugal lhe ofereceu.^[136]

Ainda através de João Caetano consegue-se vislumbrar a inserção do violinista num conjunto de artistas mais amplo que transcendia a esfera dos músicos. Nos anos 1830-40, o principal centro de acção do actor estava em Niterói, funcionando o teatro local, que em 1842 passaria a ser designado por Teatro de Santa Teresa, como balão de ensaio para as suas experiências teatrais de empresário e ensaiador.^[137] Recentemente elevada ao estatuto de capital do Estado do Rio de Janeiro (que era distinta da capital do Império), Niterói era então uma pequena urbe em expansão, com uma alta percentagem de população escrava entre os seus habitantes e certamente um custo de vida mais

133 *Jornal do Commercio* [RJ], 16.9.1845.

134 *Ibid.*, 3 a 18.10.1845.

135 *Ibid.*, 19.1.1849. Mesmo assim, segundo um artigo publicado nesse mesmo jornal, tinha havido uma recusa por parte do violinista Moser, que Noronha convidara para tocar com ele o *Trémolo* de Bériot.

136 BNP, CN 727, *Album*, f. 6f.

137 Sobre o Teatro de Santa Teresa, reconstruído no início da década de 1840 e designado assim em homenagem à imperatriz, ver PRADO, *João Caetano...*, p. 58.

acessível.^[138] Parecia assim reunir boas condições de vida para artistas, emigrantes e exilados políticos, e é aí que vamos encontrar um conjunto de jovens idealistas que se reuniam em torno de João Caetano: o escritor romântico Joaquim Norberto de Sousa e Silva, o capitão Elisiário Garcez de Araújo, o pintor argentino Prilidiano Pueyrredón e o próprio Noronha. A propósito da leitura privada da tragédia *Clitemnestra, rainha de Micenas*, de Joaquim Norberto, ocorrida em 1842, o escritor francês Émile Adet^[139] faz-nos deles o seguinte retrato:

Duas horas quase haviam decorrido sem que ninguém proferisse uma palavra. Vivas, aclamações e aplausos anunciaram que a tragédia havia terminado; eram na ilusão do poeta [Joaquim Norberto] as palavras que troavam com o cair do pano, do poeta que tinha caído cheio de fadiga sobre a sua cadeira, contente de sua ovação.

– Eu abrirei o meu teatro com ela, disse o actor [João Caetano].

– Eu escreverei um prólogo para ela, disse o militar [Elisario Garcez Araújo].

– Eu farei uma sinfonia para a introdução, e regerei a orquestra nesse dia, disse o músico [Francisco de Sá Noronha].

– Eu retratar-te-ei na composição do terceiro acto, embuçado em teu capote, com os cabelos soltos pelo vento, em pé sobre as rochas de gravata, onde o mar verde e coroadado de espuma se rebentará em flor, escrevendo aos relâmpagos da tempestade, que formará o fundo do quadro, disse o artista [Prilidiano Pueyrredón].

O poeta agradecia os elogios dos seus amigos, cheio de modéstia, porém de modéstia de poeta, orgulhosa; e de poeta de vinte e dois anos!

[...]

138 SCHWARCZ refere a alta percentagem de negros residentes na cidade em *Brasil: uma biografia* (Lisboa, Temas e Debates-Círculo de Leitores, 2015, p. 283). Niterói tornou-se capital em 1829, o que determinou uma série de desenvolvimentos urbanos, dentre os quais a implantação de serviços básicos como o da barca a vapor (1835) efectuado pela Cantareira e Viação Fluminense, a iluminação pública a óleo de baleia (1837) e os primeiros lampiões a gás (1847).

139 Crítico e romancista francês, veio criança para o Brasil. Foi redactor-gerente do *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, oficial da Ordem Rosa, membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e do Conservatório Dramático (cf. Benedita de Cássia Lima SANT'ANNA, «Publicações inaugurais da imprensa literária brasileira», *Triceversa*, Assis, vol. 4 n° 1 (Jul.-Dez. 2010), p. 10). Em 1844 Noronha publicou uma peça intitulada *Prière a Dieu pour son Altesse Imperiale*, com poesia de Émile Adet. Ver também Luís António GIRON, *Minoridade crítica. A ópera e o teatro nos folhetins da corte 1826-1861*, São Paulo, Eduspe, 2004, p. 138 e ss.).

Mas um ano havia decorrido, e o teatro de Santa Teresa se abriu no dia de natal com a representação de uma comédia, *As memórias do diabo*, e o militar havia esquecido o prólogo; e o músico tinha riscado o título da sinfonia; e o pintor dava outro destino à sua tela; e o poeta abriu mão da *Morte de Atreu*, outra tragédia que ele começara a compor.^[140]

A viagem aos EUA, com todos os seus insucessos, é um bom exemplo de como as redes de apoio condicionavam a integração de um músico. Mesmo assim, e apesar das dificuldades, é nesse momento que lhe surge a oportunidade de se aproximar da elite dos grandes virtuosos de carreira internacional, o que, segundo o próprio, lhe terá permitido de certa forma colmatar problemas de formação (ver capítulo 2). Em Filadélfia Noronha travara conhecimento com Henri Herz e Camillo Sivori e reencontrá-los-ia em Cuba em 1848. Chegou aliás até nós um autógrafo de Herz, datado de «N. York, Out. 1848», que, como era usual, incluía uma melodia e a seguinte dedicatória: «Mélodie manuscrite écrite pour son ami Noronha par...».^[141] Esse facto pressupõe a existência de uma relação próxima entre os dois músicos e uma biografia de Noronha publicada em Lisboa no início dos anos cinquenta explica que «Foi aos seus conselhos que Noronha deveu muito na ciência da composição em que até aí era apenas, como ele mesmo o confessa, um curioso audaz».^[142] Quanto a Sivori, depois de uma colaboração no benefício do violinista genovês em Filadélfia, Noronha reencontrá-lo-ia em Havana, e em Lisboa em 1854. Se bem que nestas últimas duas cidades deva ter havido contactos pessoais, nada transparece para a esfera pública. A necessidade de evitar confrontos era mais forte do que qualquer outro motivo (ver capítulo 2).

Aquando do seu regresso à Europa em 1854, as redes de apoio revelam-se também fundamentais. Conhecendo já o modo como os artistas organizavam as suas apresentações nas várias cidades, é quase certo que à sua chegada à capital britânica tenha contactado membros da colónia portuguesa ou brasileira. Assim o prova um bilhete que o jovem pianista portuense Artur Napoleão, então com onze anos e residente em Londres juntamente com outros membros da sua família,

140 «A leitura de huma tragedia inedita», *Minerva Brasiliense*, nº 1, p. 355 cit. in PRADO, *João Caetano...*, pp. 124-25.

141 Cf. BNP, CN 727, *Album*, f. 4v.

142 *Francisco de Sá Noronha. Esboço biographico*, p. 20.

lhe escreve de Dublin a 6 de Março, pedindo notícias e mencionando vários conhecimentos comuns. Famílias como esta constituíam certamente um auxílio precioso para os músicos recém-chegados, pois além de já estarem perfeitamente integradas na vida musical da cidade, podiam funcionar como um anteparo contra os choques linguísticos e culturais.

Fig. 1.23 – Em Maio de 1854, Noronha esteve em Leeds onde actuou juntamente com Artur Napoleão (cf. Sanches de Frias, *Arthur Napoleão: resenha comemorativa da sua vida pessoal e artística*, Lisboa, Livr. Pereira [distrib.], 1913). Todavia, ao longo dos anos, a relação de Napoleão com Noronha parece ter evoluído em decrescendo, desde a entusiasmada carta infantil de 1854, passando pela colaboração aquando da inauguração do Palácio de Cristal em 1865, até ao que expressa nas suas memórias, redigidas já em pleno século XX: «Noronha não era um violinista clássico, mas tinha um estilo seu, que agradava ao público em geral. Tocava bem as suas composições que eram brilhantes se não profundas» ([Memórias], p. 37) (col. da autora).





Fig. 1.24a e b – Autógrafo de Henri Herz oferecido a Noronha, datado de Nova Iorque, Outubro de 1848 (col. BNP, CN 727) e transcrição do respectivo exemplo musical. A inclusão de um exemplo musical ou de uma poesia ou um desenho num autógrafo (no caso de os ofertantes serem músicos, escritores ou pintores) era uma prática da época. Noronha, no entanto, serviu-se da melodia para escrever uma fantasia com a qual se exibiu em pelo menos dois concertos, entre Maio e Agosto de 1853 (*Correio Mercantil* [RJ], 21.5.1853 e *Jornal do Commercio* [RJ], 12.8.1853). Não há porém mais nenhuma referência a esta peça.

Em certos momentos e locais, as redes de apoio funcionavam à distância ou mesmo na ausência do violinista. Homens como De Vecchi e Émile Doux – o actor francês que ajudou Garrett a renovar o teatro nacional e que se fixou no Rio no início da década de 1850 – podem ter assumido uma função de introdutores de Noronha no meio musical e teatral de Lisboa, que era para ele quase completamente desconhecido. O mesmo se pode dizer de José António Areias, um actor português residente no Rio que em 1853 regressou à capital portuguesa com uma companhia de teatro e levou à cena vários dos grande sucessos de Noronha no Brasil, numa altura em que o violinista se encontrava ainda em *tournee* pela Grã-Bretanha.^[143] À sua chegada a Lisboa,

143 Nascido em Lisboa, Areias tinha partido para o Brasil em 1837. Trabalhou como pintor e estreou-se como amador em 1838, no Teatro do Valongo. Foi convidado por João Caetano

este estabelece ligações bastante próximas com o Teatro do Ginásio e José da Silva Mendes Leal.^[144] Mas, pelo menos na década de 1850, é sempre mais difícil perceber as suas relações em Lisboa do que no Norte do país.

A outro nível podemos colocar as redes vindas da infância que são retomadas aquando do seu primeiro regresso do Brasil. O caso mais relevante é o de Pereira Caldas, companheiro de estudos que fez publicar no jornal *O Moderado* uma biografia que proporcionou a Noronha alguma publicidade. Em Guimarães foi recebido com grande pompa, como um herói local, sendo homenageado com um baile oferecido, em Maio de 1855:

deram as principais famílias [...] um esplêndido baile ao seu patrício e nosso compatriota Francisco José de Noronha. [...] Foi oferecida ao insigne rabequista, depois de haver tocado umas variações sentimentais, uma rabeça de linha, primorosamente feita no Convento das freiras dominicas. Numa das salas estava o retrato do sr. Noronha, desenhado e colorido em três dias, pelo sr. [José Alberto] Nunes. Sobre o retrato estava colocada uma coroa de louro com o seguinte distintivo – Ao Génio – o baile acabou às 4 horas, sendo Noronha acompanhado até à sua pousada pela música de caçadores 7 e por grande número de cavalheiros. O exímio artista veio à janela agradecer os obséquios, de que era devedor, aos seus patrícios.^[145]

Mesmo assim, estas relações nem sempre eram fáceis. Numa carta de 1863, depois de um concerto em Braga, pede *a posteriori* esclarecimentos sobre quem o caluniou, difundindo na cidade o boato de que ele pedira a Faustino Xavier de Novais – conhecido pela sua veia de

para trabalhar na sua companhia em 1841. Continuou a exercer actividade como cenógrafo (cf. Sousa BASTOS, *Carteira do artista...*, p. 410). Na mesma obra, a p. 60, BASTOS traça o seu perfil como actor e como pessoa.

144 Mendes Leal era filho de um músico profissional e ele próprio ganhou a vida como músico no início da sua vida adulta. Em termos políticos, começou por ser cabralista e tinha a função de defrontar os literatos da ala setembrista, entre os quais Rodrigues Sampaio. O jornal *Imprensa e Lei* [Lx] foi fundado em 1853, obedecendo à tendência neo-cartista, e como órgão de oposição à regeneração. Além de ter os seus dramas representados no Ginásio, nas páginas da *Imprensa e Lei* Leal dava particular atenção ao que se passava nesse teatro (cf. António da Silva TÚLIO, *José da Silva Mendes Leal: estudo biográfico-literário*, *Revista Contemporânea*, Lisboa, 1, pp. 443-52).

145 *A Concórdia* [Porto], 4.6.1855. O baile realizou-se na Casa do Tournal e teve como organizadores os Condes de Vila Pouca e de Azenha, bem como o Visconde de Pindela (cf. *ibid.*, 1.6.1855).

escritor satírico – para «que ridicularizasse os distintos poetas que tão cavalheiramente me obsequiaram», recitando poesias no teatro.^[146] Mais interessante é o modo como se justifica por não ter esclarecido toda esta situação directamente, quando se encontrava em Braga: «não o fiz porque não queria que alguém se lembrasse de dizer que o que eu pretendia era atrair os incomodados a mim, com o fim de lhes dever novos favores e não com o justo fim de me reabilitar provando que a ingratidão não é um vício que me acompanha».^[147] A gestão destas redes de sociabilidade requeria alguns cuidados e obedecia a determinados valores.

A sua relação com os intelectuais pode ser verdadeiramente analisada em Portugal nas décadas de 1850 a 1870. Logo depois da sua chegada ao Porto, Noronha dedica a sua fantasia sobre motivos de *La traviata* a Camilo Castelo Branco.^[148] Relaciona-se, além disso, com um grupo mais abrangente que inclui os já citados Faustino Xavier de Novais e António Moutinho de Sousa. Com o romancista Arnaldo Gama a relação é complexa. A polémica que estalou em 1855, a partir de uma crítica deste literato a Noronha, e que teve um eco considerável na imprensa portuense, é ela própria em parte um espelho dessas redes de apoio e de sociabilidade. Noronha foi defendido por Novais, Moutinho de Sousa e Pereira Caldas, com os quais manteve toda a vida relações de amizade (ver capítulo 2).

No início dos anos 1860 sedimenta-se a relação com António Feliciano de Castilho, chegando a ser noticiado o projecto de uma ópera, baseada no poema *Camões*, com libreto do poeta e música de Noronha.^[149] E é muito possível que a relação com este escritor tivesse também alguma ligação ao Brasil, dado que dois dos irmãos do poeta, José Feliciano e Adriano, se encontravam radicados no Rio desde a

146 Carta dirigida a Pereira Caldas e publicada muitos anos mais tarde, por Henrique de Campos Ferreira de LIMA (*Diário de Lisboa*, 19.12.1923). O episódio dizia respeito aos concertos que realizara em Braga no início de Abril de 1863, acompanhando a deslocação a essa cidade de um grupo de estudantes de Coimbra (*Braz Tisana* [Porto], 6 e 14.4.1863). A carta pedia que dela fosse dado conhecimento a João Joaquim de Almeida Braga, António da Costa Pereira Coutinho de Vilhena, A. M. da Fonseca e Delfim Maria de Almeida, todos eles figuras destacadas da vida cultural e intelectual bracarense.

147 *Diário de Lisboa*, 19.12.1923

148 BNP, CN 727, *Album*, f. 12f.

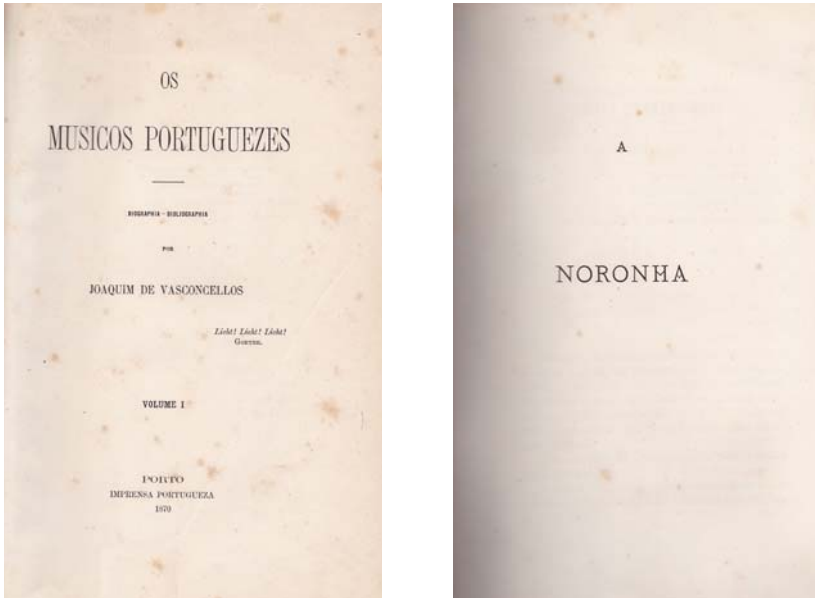
149 *A Revolução de Setembro* [Lx], 16.2.1862, transcrita pelo jornal *Política Liberal* [Lx].

década de 1840,^[150] e o próprio António Feliciano visitara a capital do Império em 1855, tendo sido recebido pelo imperador a quem dedicou o referido poema. Depois do sucesso de *O arco de Sant'Ana* em Lisboa em 1868, Castilho escreve-lhe informando-o que pretendia envolvê-lo, juntamente com Mendes Leal, num projecto poético-musical não especificado^[151] e prefacia o primeiro número da colecção *A Lyra Portuguesa*, dirigida por Noronha.^[152] Entretanto, o compositor começa também a cimentar amizade com os mais jovens, entre os quais se contam vultos que vieram a adquirir grande proeminência no panorama erudito português, como Teófilo Braga e Joaquim de Vasconcelos. Este último, que em 1870 contava apenas vinte e um anos, dedica-lhe o seu dicionário *Os músicos portugueses*, a primeira obra moderna deste tipo a ser publicada em Portugal, reflectindo – e simultaneamente reforçando – a imagem de Noronha como símbolo nacional e referência para as gerações vindouras.

150 Cf. Júlio de CASTILHO, *Memórias de Castilho*, vol. 5, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2/1926, p. 264 e ss.

151 BNP, CN 727, *Album*, f. 2f.

152 *Braz Tisana* [Porto], 18.4.1868 e *A Revolução de Setembro* [Lx], 23.4.1868. Na carta que Castilho escreve a Noronha a 15.4.1868, fala já na publicação pela *Lyra Portuguesa* de alguns trechos de *O arco* que na sua opinião deviam incluir o texto português para poderem também ser cantados nessa língua (BNP, CN 727, *Album*, f. 2f).



Figs. 1.25a e b – Frontispício e dedicatória de *Os músicos portugueses* de Joaquim de Vasconcelos, publicado no Porto, em 1870. Deve ter havido alguma proximidade entre o violinista e o jovem Vasconcelos, pois em Julho desse ano há notícia de que visitaram Camilo Castelo Branco, em S. Miguel de Seide, juntos (cf. Alexandre Cabral, *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Caminho, 2/2003, pp. 553 e 800).

No caso de Teófilo, a amizade decorre da vizinhança física, tendo ambos habitado a mesma rua na cidade do Porto. O escritor estabeleceria aliás a rede necessária para a digressão do violinista nos Açores em 1872, de um modo que é paradigmático da relação entre sociabilidade e sucesso profissional.¹⁵³ A 12 de Dezembro de 1871, Teófilo escreve

153 Quando chega à ilha, o violinista hospeda-se em casa de um comerciante local, sendo muito procurado por melómanos que com ele pretendiam travar conhecimento (*Jornal de Notícias* [PD], 20 e 24.12.1871). Nos finais de Maio de 1872, depois de se ter deslocado às ilhas Terceira e do Faial, está de regresso a S. Miguel para gozar férias (*ibid.*, 1.6.1872; *A Persuasão* [PD], 29.5.1872). É então que, apoiado por Benjamim Chaves, tenta a ideia de se tornar empresário para organizar uma companhia de opereta que actuaria na ilha no Inverno seguinte. Chegaram a ser recolhidos apoios financeiros e foi aberta uma assinatura para camarotes (*Jornal de Notícias* [PD], 19.6.1872), mas apesar dos muitos esforços, não foi possível reunir os artistas necessários (*ibid.*, 20.7.1872, e carta de Noronha a Supico BPARPD/PSS/ACR-FMS/00186).

a Francisco Maria Supico – figura destacada do jornalismo na ilha de S. Miguel –, pedindo-lhe que apresentasse Noronha aos micaelenses e identificando-o como «vulto venerando da arte portuguesa».^[154] Mas a relação com Teófilo passa também pelo projecto de compor uma ópera sobre um tema ambientado no Brasil e de certo modo, como veremos no capítulo 5, coloca Noronha entre os dois pólos da Questão Coimbrã: Pinheiro Chagas, o autor do romance que viria a ser a base para a referida ópera, apadrinhado por Castilho, e Teófilo, como elo de ligação a Antero e à «geração de 70». Na realidade, em termos de amizades e afinidades estéticas geracionais Noronha estava certamente muito mais próximo do grupo dos românticos, apoiado por Castilho e defendido por Camilo. Porém, a sua amizade com Teófilo é testemunho do fascínio que a sua figura exercia sobre os mais novos. Já em 1857, no Rio de Janeiro, tinha sido através de um escritor jovem – Reinaldo Carlos Montoro – que Noronha se ligara a outra rede de apoio importante: os grupos de literatos portugueses que geriam as associações culturais de emigrantes no Brasil. E, no final da vida, os seus últimos sucessos teriam a colaboração do dramaturgo Artur Azevedo, mais novo trinta e cinco anos.

Na sua derradeira estadia no Rio encontrámo-lo ainda a colaborar com outros jovens num concerto comemorativo do centenário de Camões no Teatro Ginásio, promovido por um grupo de republicanos, todos eles na casa dos vinte anos, ligado ao movimento positivista. O evento contou com um discurso do filósofo Raimundo Teixeira Mendes, declamação de poesias pelo político José do Patrocínio e pelo jornalista e poeta António Fontoura Xavier, excertos de óperas francesas e italianas, e ainda um *Hino à Humanidade* com música da sua autoria.^[155] Desconhecem-se completamente as tendências republicanas do compositor, estando pelo contrário bem documentadas as suas relações com vários monarcas, de D. Pedro II ao seu sobrinho D. Luís. Tudo leva pois a crer que se tratasse de um encontro pouco mais do que casual, decorrente de uma fidelidade pessoal mais do que ideológica, já que este grupo de personalidades era próximo de Artur Azevedo, sendo Xavier Fontoura um dos fundadores do jornal *Gazetinha*, no qual Noronha e as suas obras tiveram sempre grande visibilidade.

154 BPARPD/PSS/TB/003/065, Carta de Teófilo Braga a Francisco Maria Supico, 12.12.1871.

155 *A Estação* [RJ], 20.6.1880.

A implicação do compositor em causas políticas não está aliás bem documentada e as poucas indicações que nos chegaram nesse sentido remetem-nos sempre para a sua actividade no Brasil. Talvez se possa falar melhor de motivações humanitárias, já que na juventude Juana Manso revelara que o violino de Noronha se havia tornado «o protector das viúvas, dos órfãos, dos escravos que queriam comprar a sua liberdade, mas nunca tocou para seu próprio proveito».^[156] Esta última frase era obviamente um exagero, mas é verdade que Noronha participava numa enorme quantidade de concertos cujos proventos revertiam a favor de artistas e causas variadas, o que nos obriga a tentar pelo menos questionar as motivações subjacentes a essas participações.^[157] Todavia, o seu perfil de «crude and eccentric genius», que pressupunha um carácter independente, ao qual se juntava uma certa dificuldade de integração, de pertença se quisermos, não se encaixa nos requisitos necessários ao exercício de qualquer tipo de militância. Tal não significa que não sentisse empatia e até afinidades ideológicas com os propósitos por detrás dessas iniciativas. Mas, da análise do conjunto de personalidades ligadas a esses eventos percebe-se que a sua participação está seguramente mais relacionada com a amizade ou fidelidade que o ligava a algumas figuras centrais do panorama artístico carioca do que propriamente a uma militância convicta. E se João Caetano foi o pilar do início da sua carreira e o elemento gerador de toda uma ampla rede de apoios – o que implicava naturalmente alguma reciprocidade da parte do compositor, fazendo dele parte integrante do apoio a outros artistas – Artur Azevedo é o último elemento de uma longa cadeia de amizades, e aquele que – com a sua admiração e generosidade – honrou a sua memória e permitiu que hoje nos seja possível partir à descoberta da sua música. Se olharmos de forma panorâmica para os seus quase sessenta e um anos de existência, Portugal, a vida

156 «became the protector of widows, of orphans, of slaves who wished to purchase their freedom, but he never played for his own benefit» (*The New York Daily Tribune*, 29.4.1846).

157 Os dados são escassos mas, logo nos primeiros anos de carreira, toca por duas vezes em benefícios em favor de Delfina Benigna da Cunha (1791-1857), a poetisa cega gaúcha que, fugindo da revolução farroupilha pelas suas convicções monárquicas, se fixou no Rio a partir de 1835 (*Jornal do Commercio* [RJ], 17.11.1842 e *Suplemento*, 4.8.1843). Este apoio está certamente ligado ao grupo de João Caetano, pois dois dos literatos que a ele estavam associados, Êmile Adet e Joaquim Norberto, estão entre os primeiros a valorizar a poesia de Delfina Benigna (cf. Emílio ADET e Joaquim Norberto de Sousa SILVA, *Mosaico poético: poesias brasileiras antigas, modernas, raras e inéditas*, Rio de Janeiro, Tipografia de Berthe e Haring, 1844, p.11).

musical das duas maiores cidades do país e as redes de apoio que permitiram a integração de Noronha ao longo dos vários períodos em que residiu na sua pátria, parecem pontes entre dois momentos decisivos ambos ocorridos no Brasil: a afirmação artística e a morte.

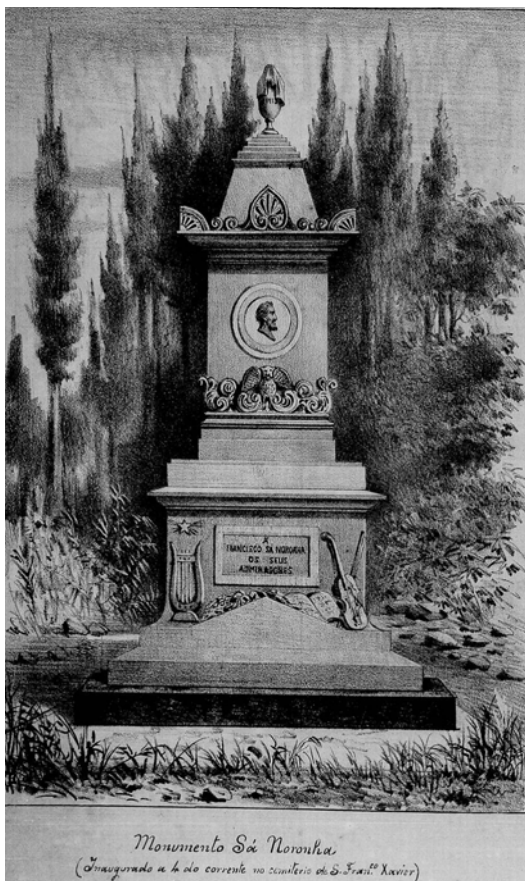


Fig. 1.26 – O jazigo da autoria do escultor Ludovico Berna, erigido por subscrição, em homenagem a Noronha, e inaugurado a 4 de Dezembro de 1886. Da comissão que acompanhou a construção do monumento faziam parte Manuel José do Souto Amorim, amigo de infância do compositor, o crítico musical Joaquim d’Almeida e seu irmão. Segundo o jornal *O Mequetrefe* [RJ] a cerimónia de trasladação foi muito concorrida, tendo a evocação de Noronha ficado a cargo de Artur Azevedo. Entre a assistência, porém, contava-se um único músico: o compositor português Frederico do Nascimento (*O Mequetrefe* [RJ], 10.12.1886, Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil). A difícil relação do homenageado com os seus colegas projectava-se para além da vida.

O VIOLINISTA «FILHO DA NATUREZA E DO SENTIMENTO»

Nasce um virtuoso do violino

Não parece haver dúvidas de que, pelo menos nos primeiros trinta anos da sua carreira, Francisco de Sá Noronha quis ser sobretudo um rabequista, para usar o termo português que lhe era contemporâneo, um violinista, como diríamos hoje. Desde criança que a precocidade dos seus dotes havia sido notada, e foi nessa condição que se tentou lançar profissionalmente no Rio de Janeiro, nos Estados Unidos, em Londres e em Portugal aquando do seu primeiro regresso em 1854. O perfil de um violinista profissional estava desde o século XVII intimamente ligado ao virtuosismo, um conceito originalmente associado à voz ou até à destreza intelectual que implicava uma superação constante de dificuldades, um forçar dos limites da excelência, e que, no campo instrumental, teve no violino um dos seus primeiros grandes expoentes. O virtuoso exibia-se sobretudo com um repertório que escrevia para si próprio, baseado numa relação fundacional entre o corpo e o seu instrumento, e numa exploração até ao limite das suas capacidades técnicas. Os processos musicais utilizados, que no seu conjunto ficaram conhecidos na história da música como «estilo brilhante», eram a melodia *cantabile*, técnicas de ornamentação e o princípio da variação. Porém, com o advento do Romantismo, o virtuoso passou a ser olhado de forma paradoxal. Era apreciado pois a sua imagem sugeria a encarnação extrema da individualidade, um modelo de subjectividade libertada,¹¹ mas, numa época de extrema valorização da expressão, rejeitava-se o lado mecânico destas exhibições, o que o tornava alvo de críticas menos favoráveis. Com a *tournée* europeia de Nicolò Paganini, que decorreu de 1828 a 1831, o impacto do virtuosismo violinístico na

1 Cf. Zarco Cvejic, *The Virtuoso as Subject. The Reception of Instrumental Virtuosity, c.1815-c.1850*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2016, p. 11.

geração romântica foi imenso e caberia a Franz Liszt a tarefa de tentar transpô-lo para o piano, ao aperceber-se de que ele podia também participar da revolução romântica.^[2]

As obras de Noronha que sobreviveram baseiam-se quase todas no princípio da variação e revelam um amplo leque de técnicas violinísticas de comprovada dificuldade comuns a outros virtuosos da época. Mas quando procuramos saber algo sobre a sua formação deparamo-nos com um certo vazio, natural se pensarmos que, pelos padrões do Antigo Regime, este processo ocorria em contextos informais e que o volume de notícias que nos chegou dos centros urbanos periféricos, como a então vila de Guimarães, é sempre relativamente reduzido. Resta por isso a hipótese de olhar para a prática musical do Norte de Portugal em contexto alargado, de modo a tentar compreender os vazios e dar aos poucos factos conhecidos um significado.



Exemplo 2.1 – Excerto da «Fantasia para rabeca, sem acompanhamento, composta sobre uma melodia de Thalberg» (col. BNP, CN 544).

2 Carl DAHLHAUS, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (1980, trad. italiana, *La musica dell'Ottocento*, Florença, La Nuova Italia Editrice, 1990, p. 145).

Noronha fez a sua iniciação ao instrumento com o frade espanhol Bruno de S. Bento, em cuja casa supostamente vivia, mas desconhece-se se este era ou não um músico profissional. Paralelamente a uma prática violinística que existia em Portugal desde o início de setecentos mas cuja implantação não se consegue exactamente avaliar,^[3] na zona do Minho o culto deste instrumento está intimamente ligado à Galiza,^[4] havendo notícia de vários músicos que estudaram com violinistas espanhóis entre os finais do século XVIII e princípio de XIX.^[5] Dada a contiguidade territorial, o intercâmbio de músicos entre esta zona de Espanha e o Norte de Portugal foi intenso, conhecendo-se a presença de famílias inteiras de músicos portugueses na capela da catedral de Tui e de digressões deste agrupamento pelas vilas e cidades fronteiriças na margem portuguesa do Rio Minho.^[6] Essa proximidade levou alguns clérigos e músicos espanhóis a fixarem-se em Portugal, muito em especial durante os anos vinte e trinta do século XIX, como consequência das severas limitações impostas pelos governos às rendas da igreja. Mesmo que não fosse músico profissional, Fr. Bruno de S. Bento pode, seguramente, ser integrado neste quadro.

Na biografia redigida por Pereira Caldas, o amigo de infância, está porém muito presente a ideia do génio espontâneo:

-
- 3 Veja-se o caso de Pedro Lopes Nogueira (cf. Gustavo MEDINA RIERA & Márcio PÁSCOA, «A Casta de Lições, obra didática e musical de Pedro Lopes Nogueira (ca. 1720)», Congresso da Associação Brasileira de Musicologia, volume: Caderno de Resumos e Anais (2016) e Gustavo MEDINA RIERA & Fausto BOREM, «Notes for the Performance Editions of the 13 Partimenti for Violin and Continuo (c.1720) by Pedro Lopes Nogueira», 7º Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, Rio de Janeiro (2017).
- 4 Na segunda metade de setecentos, quando se acelerou o processo de italianização da capela da catedral de Santiago de Compostela, foram contratados pelo menos três violinistas estrangeiros (dois italianos e um francês) que deveriam ter um domínio do instrumento e do seu repertório específico já bastante especializado (José LOPEZ-CALO, «Santiago de Compostela», Emilio CASARES RODÍCIO (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, vol. 9, p. 768 e ss.). Convém ainda ter em conta que, nessa época, era frequente ouvir-se sinfonias e concertos durante as celebrações religiosas, pelo que muitas das obras que estes músicos executavam pertenciam à esfera profana. Por outro lado, muitos instrumentistas catedralícios eram polivalentes, tocando vários instrumentos para desta forma poderem responder às diferentes necessidades dos agrupamentos em que se integravam (Carlos VILLANUEVA, «Tui», CASARES (ed.), *Diccionario de la música española...*, vol. 9, p. 768 e ss.).
- 5 Por exemplo, José Cândido, que era também natural de Viana do Castelo, estudou com um espanhol chamado D. Caetano (VIEIRA, *Diccionario biographico...*, vol. 1, p. 185).
- 6 VILLANUEVA, «Tui», p. 768 e ss.

O jovem Noronha cantava e tocava já então, mais por génio que por arte, mais por vocação que por preceitos, mais por vocação que por estudo [...] Sem mestres, e longe das luzes da civilização da Europa, ninguém de certo faria tanto como o nosso *Noronha*, verdadeiro filho da natureza e do sentimento, verdadeiro fadado do génio e da inspiração.^[7]

E Juana Manso informa-nos que só depois da vitória liberal e da extinção das ordens religiosas, quando contava cerca de catorze anos, teria tido a possibilidade de se dedicar a tempo inteiro à música.^[8] Pereira Caldas refere ainda que em adolescente ele substituíra com frequência o seu professor nas aulas. Estes dados, ainda que fragmentários, fazem-nos supor que, como tantas vezes sucedeu com jovens talentos, em pouco tempo as suas capacidades ultrapassaram as dos seus mestres e do pequeno meio provinciano em que viviam.

Não é fácil avaliar o tipo de repertório que Noronha tocava à data da sua partida para o Brasil. Apesar de em Guimarães haver um número muito reduzido de músicos, quase todos amadores,^[9] é de supor que a influência musical dominante fosse a da cidade do Porto. Nos anos 1820-30 o mais destacado violinista dessa cidade era João Nepomuceno Medina de Paiva, primeiro violino no Teatro de S. João,^[10] que, aquando de um concerto em 1835, publicou um texto no qual referia ter ouvido o italiano Vicente Tito Mazoni – recém-chegado do Brasil^[11] – e ter dele recebido ensinamentos que haviam modificado significativamente a sua forma de tocar. Pode-se assim especular sobre a possibilidade de Mazoni ter trazido para Portugal um virtuosismo mais moderno, se bem que ainda dentro do modelo do «estilo brilhante», talvez na linha que geralmente se associa a Paganini.^[12] Entre os violinistas residentes no Porto na década de trinta

7 *O Moderado* [Braga], 9.7.1856.

8 *The New York Daily Tribune*, 29.4.1846

9 Pereira CALDAS refere que no início da década de 1830 os músicos de Guimarães eram apenas o próprio Bruno, Frei Varela, e um flautista de nome Farinha («Ao Maestro Exímio...», p. 6).

10 VIEIRA, *Diccionario biographico...*, vol. 2, p. 147. Filho de João José Machado de Paiva, que é referido como sendo um excelente instrumentista. Paiva tinha além disso sido professor de João António Ribas, que em 1818 se tornou director da orquestra do teatro de ópera do Porto.

11 Cf. CARDOSO, *O som social*, p. 190.

12 Quando se fixa em Lisboa em 1835, Mazoni apresenta-se tocando por duas vezes um «Solo à Paganini sobre a 4ª corda», que é certamente a Fantasia sobre «Dal tuo stellato soglio», op. 24 (cf. VIEIRA, *Diccionario biographico...*, vol. 2, pp. 147-48). Ver também *O Nacional* [Porto], 23 e 27.5.1835 (informação gentilmente cedida por Francesco ESPOSITO). Deste mesmo autor

distinguiam-se alguns membros da família Ribas, nomeadamente João António que havia sido aluno de Paiva, e o filho João Victor, que como vimos privaria de perto com Noronha no Rio de Janeiro. Este último tinha porém nascido numa família de músicos e tivera oportunidade de estar exposto a outros ambientes, durante o período em que os seus pais residiram em Madrid, entre 1830-35.^[13] Não há qualquer testemunho de contactos entre Noronha e este grupo de violinistas, mas num meio tão pequeno como o portuense é praticamente impossível que o jovem vindo de Guimarães não os tenha pelo menos ouvido tocar. Se foi por eles influenciado é uma questão a que dificilmente se poderá responder.

Imagens na imprensa

A primeira imagem de uma exibição de Noronha como violinista chegou-nos através de um artigo do *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro de finais do ano de 1838, menos de quatro meses depois da sua primeira travessia do Atlântico. Tal como acontecia com muitos outros virtuosos da época, o violinista exibia-se em intervalos de espectáculos teatrais ou concertos em benefício, dele próprio ou de outros artistas. O autor do artigo parte da execução de umas variações – o tipo de repertório mais comum, normalmente baseadas em temas de ópera ou canções em moda – para explicar:

O jogo assim como a atitude deste mui jovem artista, são destituídos de elegância. O abandono, a quase indolência com que o artista segura o instrumento, denotam moleza, falta de energia e de expressão. O Sr. Noronha, a quem, apesar destes defeitos, não falta talento, precisaria ouvir os grandes mestres para corrigir o seu jogo, e compreender o instrumento. [...]

Não felicitaremos também o artista pela escolha da música que tocou. Teríamos preferido ao falso brilhante destas variações a majestosa harmonia do concerto cujo estilo é geralmente tão próprio a desenvolver com todo o esplendor o talento do rabequista que se abalança a apresentar-se em público. Quanto a nós, nada há menos favorável à rabeça do que essas

ver «Um movimento musical como nunca houve em Portugal». *Associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal (1822-1853)*, Lisboa, Edições Colibri-CESEM, 2016, p. 239.

13 <http://www.source-project.com/ribas/BioJoaoVitor.htm> (consultado a 15.6.2006).

pequenas dificuldades, que podem surpreender às vezes ou maravilhar o auditório, mas que nunca hão-de abalar a sua alma, nem infundir-lhe a suave melancolia que é um dos mais doces atributos da música. Que diremos desta variação composta toda de notas harmónicas que ouvimos nessa noite? Nada pode haver de mais mesquinho, de mais ridículo; é aviltar o rei dos instrumentos o submetê-lo a semelhantes caprichos. Não somente não existe aí nenhuma verdadeira dificuldade, mas há falta de harmonia; o ouvido está aturdido; ainda mesmo que os sons saíssem com perfeita pureza, o artista não produziria senão medíocre sensação; ajuíze-se por isto do que há-de acontecer quando à esterilidade dos sons acrescem notas desafinadas.^[14]



Fig. 2.1 – O Teatro de S. João do Rio de Janeiro, depois denominado de S. Pedro de Alcântara, o principal teatro da cidade durante os períodos em que Noronha nela habitou. O violinista passou pelo seu palco inúmeras vezes, quer em concertos para benefício pessoal quer de muitos outros músicos e actores (Gravura de W. Loeillot, 1835, Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil).

No início desta longa apreciação, salta à vista a utilização do termo «jogo» (obviamente um galicismo que resulta da tradução de *jeu*,

14 *Jornal do Commercio* [RJ], 28.12.1838.

maneira de tocar) e que denuncia a influência francesa deste crítico ou do seu informador. Podemos, além disso, isolar os seguintes aspectos: apreciação negativa da postura física, estranheza perante a forma de tocar do violinista, reconhecimento do seu talento, rejeição do tipo de repertório escolhido e da exibição de técnicas virtuosísticas. Adiante, por comparação com testemunhos mais tardios, voltaremos a discutir os supostos problemas técnicos de Noronha enquanto violinista. No entanto e face ao texto acima citado, há que considerar ainda os comentários sobre o repertório. Ao afirmar preferir «ao falso brilhante destas variações a majestosa harmonia do concerto» o crítico coloca-se numa posição de claro snobismo, já que este tipo de peças constituíam o veículo de exibição da maior parte dos virtuosos de qualquer instrumento. É possível que, na ânsia de obter sucesso, o jovem Noronha tenha optado por levar ao extremo certo tipo de dificuldades, como a mencionada variação em harmónicos. Mas considerar que nelas não residia qualquer tipo de dificuldade era, certamente, um óbvio sinal de vontade de denegrir. Para além de quaisquer aspectos pessoais, este texto reflecte uma recusa do chamado «estilo brilhante» e a recepção no Rio de uma leitura já romântica do virtuosismo instrumental, que só o concebe como parte integrante de um ideal poético. Não interessava «surprender [...] ou maravilhar o auditório», como escreve o próprio crítico, o importante era «abalar a sua alma» e «infundir-lhe a suave melancolia que é um dos mais doces atributos da música».^[15]

Três anos mais tarde, a 9 de Maio de 1842, Noronha apresentou-se no Teatro de S. Francisco tocando umas Variações sobre uma Valsa de Strauss. Desta vez, a imagem que nos é transmitida é substancialmente diferente. Não só não há qualquer recusa do registo «brilhante», do maquinal, como a peça escolhida, mais uma vez umas variações, é aceite sem qualquer objecção. Mesmo assim, questiona-se a sua capacidade expressiva num registo mais lírico e elegíaco, que neste concerto não pode ser apreciada:

Merece especial menção o Sr. Noronha que executou na rabeca, com uma velocidade e precisão realmente extraordinárias, uma valsa de Strauss com variações de sua composição. Esse jovem artista maneja o arco com rara destreza e segurança: por entre as grandes dificuldades que superou, não se ouviu uma única nota duvidosa. Se a sua expressão nos *adágios* é igual à

15 *Ibid.*

brilhante ligeireza com que executa os *allegros* e as variações, o sr. Noronha pode, sem dúvida nenhuma, reputar-se professor de primeira ordem.^[16]

Estes são os anos em que o violinista português se fixa e se afirma na vida musical do Rio, pelo que ficamos a conhecer com algum rigor o tipo de repertório que executava. No seu primeiro grande benefício toca um dos *Airs Variés* de Charles de Bériot e a Introdução e Variações sobre «Dal tuo stellato soglio» de *Mosè in Egitto* de Rossini, op. 24, da autoria de Paganini, que se transformou no «cavalo de batalha» de todos os virtuosos da primeira metade de oitocentos.^[17] Noronha procurava assim integrar-se nos modelos de repertório violinístico mais correntes da época, balizados entre o brilhantismo paganiniano e a herança da escola francesa, adaptada numa linha já plenamente romântica pelo violinista belga Charles de Bériot.

Noutro concerto interpretou uma «Marcha Militar» da sua autoria. A peça em si devia ser extremamente rudimentar, tendo como único objetivo a utilização de um processo técnico que Pierre Baillot recomendava como sendo adequado para obter o efeito de «quadruple corde» (exemplo 2.2) e que tudo indica que consistia em alargar as cerdas do arco e colocá-lo em torno do violino, de modo a que a vara ficasse por debaixo do fundo do instrumento e as cerdas pudessem friccionar em simultâneo as quatro cordas, ou apenas duas ou três.^[18] Na opinião do violinista francês, este era um processo apropriado para andamentos lentos, calmos e religiosos mas Noronha devia adaptá-lo a fins diferentes, dado que não só o espírito de uma marcha militar é muito distinto do descrito por Baillot, como as críticas coevas relatam que ele possibilitava um conjunto de efeitos tímbricos que se aproximavam da imitação de uma concertina ou de uma corneta.^[19] Noronha repetirá com frequência ao longo da sua carreira esta forma de exibição, que nem sempre lhe trouxe as melhores apreciações, pois era frequentemente conotada com charlatanismo (Baillot advertira

16 *Ibid.*, 11.5.1842.

17 *Ibid.*, 10 e 11.7.1842.

18 Pierre BAILLOT, *L'Art du violon. Nouvelle méthode dédée a ses élèves par...*, Paris, Depot Central de la Musique, [1834], p. 225. Vários relatos de concertos de Noronha descrevem com clareza o processo, não deixando dúvidas quanto à sua exequibilidade (cf. *A Concórdia* [Porto], 27.4.1855 e *A Terceira*, 20.4.1872).

19 *A Terceira*, 20.4.1872. Estes processos também são referidos em *Imprensa e Lei* [Lx], 15.11.1854 e *A Revolução de Setembro* [Lx], 19.11.1854.

para esse perigo, embora ele próprio não tivesse qualquer preconceito, considerando aliás que «Pouco importa que as crinas estejam esticadas ou relaxadas, nem que a vara do arco esteja colocada sob o violino em vez de estar acima das cordas: o essencial é agradar...»).[20]



Exemplo 2.2 – Tipo de escrita musical que Baillot associa ao efeito de «Quadruple corde» (Pierre Baillot, *L'Art du violon. Nouvelle méthode dédiée a ses élèves par...*, Paris, Depot Central de la Musique, [1834], p. 226).

Sente-se aqui a proximidade de Paganini, o qual desde cedo obteve sucesso com base em processos de imitação. Uma das peças com que se exibiu no início da sua carreira foi um Fandango Espanhol que não sobreviveu, no qual introduzia a imitação de vários animais e instrumentos provocando o riso e a hilaridade das suas audiências. Os italianos gostavam particularmente destes *tours de force*.^[21] Em Lisboa, na

20 «Il n'importe guère que le crin soit tendu ou détendu, ni que la baguette de l'archet soit placée sous le Violon au lieu d'être au dessus des cordes: l'essentiel c'est de plaire...» (BAILLOT, *L'Art du violon...*, p. 225).

21 Dana GOOLEY, «La Commedia del Violino: Paganini's Comic Strains», *Musical Quarterly*, 88 (3) (2005), p. 10 e ss.

década de 1850, o jornalista e escritor Andrade Ferreira, referindo-se a Noronha, considerava que:

A medida, porém, das suas faculdades artísticas e o característico do seu género está na peça de efeito, tocada com o arco bamba. Neste trecho, extremamente difícil, e cujas regras apesar de virem expressas em Baillot nunca ouvimos postas em prática por tocador algum evidencia-se triunfalmente quando o génio e estudo do artista se comprazem em vencer as maiores dificuldades do seu instrumento.^[22]

Esta não era porém uma opinião generalizada. No Porto, em 1855, as suas exibições com as «cerdas bambas do arco»^[23] estiveram na origem de uma grande polémica iniciada pelo escritor Arnaldo Gama, que as designava como «peloticas» e «ginásticas».^[24]

Juana Manso é contundente ao explicar que a afirmação definitiva do marido como violinista no Rio decorreu no confronto com um jovem italiano, recém-chegado, que se dizia aluno de Paganini.^[25] Embora esta associação com o grande violinista seja aparentemente uma invenção da mulher de Noronha, o suposto «duelo» remete-nos para a presença no Rio do italiano Carlo Bassini (1812-70), a partir de Julho de 1843. Bassini era já conhecido do público carioca, pois havia chegado ao Rio no Inverno de 1834, vindo da Europa, e daí rumara a outros países da América do Sul.^[26] Voltara depois em 1837,^[27] antes de se fixar em Nova Iorque, de onde agora regressava.^[28] Nas suas visitas anteriores tocara obras da sua autoria – como era comum entre todos os virtuosos – mas também um conjunto de peças que se podia já na época considerar canónico entre os violinistas: várias obras de Bériot, as inevitáveis variações sobre *Mosè in Egitto*, op. 24, de Paganini, e umas

22 *A Revolução de Setembro* [Lx], 19.11.1854.

23 Moutinho de Sousa (comp.), *Questão Noronha...*, p. 43.

24 Arnaldo GAMA, «Carta d'um provinciano ao redactor do Porto e a Carta» in Moutinho de Sousa (comp.), *Questão Noronha...*, p. 11.

25 *New York Herald*, 29.4.1846.

26 *Jornal do Commercio* [RJ], 23.8 a 21.10.1834.

27 *Ibid.*, 9.9.1837.

28 *Diario do Rio de Janeiro*, 13.7.1843. Nascido no Piemonte, em 1812, filho de pais músicos, recebeu treino intensivo como violinista. Em 1837, partiu do Rio para Pernambuco, como etapa intermédia da sua viagem para os EUA (*Jornal do Commercio* [RJ], 20.12.1837).

outras do compositor austríaco Joseph Mayseder. Apesar de Paganini ser o eixo central em volta do qual girava todo o seu repertório, Bassini procurava acentuar uma ligação a Bériot, como representante de uma escola norte-europeia mais romântica mas caracterizada por um estilo *cantabile*, com uma certa doçura e elegância^[29] que parece ter agradado especialmente no Rio. A apresentação frequente de uma peça dedicada a Maria Malibran, malograda mulher do violinista belga, prova isso mesmo. Há ainda que comentar a existência entre o seu repertório de um «triste peruano», que poderá ter servido de modelo a um dos grandes sucessos de Noronha, como veremos mais tarde.^[30]

Não há praticamente críticas que possam de alguma forma ilustrar o modo de tocar de Bassini nas suas primeiras duas estadas no Rio. Porém, ele é descrito como um artista com um «talento suave». Apesar de também haver menções a um estilo de execução «brilhante», a primeira característica parece ser a que mais impacto teve naqueles que escreviam nos jornais. O outro aspecto essencial para a compreensão do êxito de Bassini é o seu suposto passado cosmopolita, de alguém que tinha sido reconhecido nos países mais desenvolvidos do hemisfério Norte. O *Jornal do Commercio*, acusado por alguns sectores de o defender acerrimamente,^[31] num momento em que já se haviam estabelecido comparações com Noronha, publica o seguinte texto:

A sua figura [de Bassini] nada tem de elegante: no seu peito esquerdo parece existir uma cavidade onde coloca a rabeca, ficando assim mais perto do coração; a posição do seu corpo amolda-se perfeitamente a todos os jeitos que lhe possam facilitar o manejo do seu instrumento. E que lhe importa mais? Chega-se à borda do tablado, entre duas réguas de luz, com a frente voltada para o público; e ali, sem música, fechados os olhos, talvez para transportar-se pela imaginação a regiões mais elevadas onde colha inspirações sublimes que nos transmita, principia sua encantadora melodia. Quem o vê, quem o ouve, não suspeita que o seu corpo está moído, que a sua alma acaba de sofrer martírios. Expressão no canto, pureza de estilo, execução brilhante, tudo concorre para fazer de Bassini um rabequista de grande talento.^[32]

29 Boris SCHWARZ, «Bériot, Charles Auguste de», Standley SADIE (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, MacMillan Publishers Limited, 2001, vol. 3, pp. 358-59.

30 *Jornal do Commercio* [RJ], 23 a 25.9.1834 e 30.9.1837.

31 *Diário do Rio de Janeiro*, 1.9.1843.

32 *Jornal do Commercio* [RJ], 23.8.1843.

Aqui, o corpo e a presença física estão presentes e são descritos o que configura uma exceção entre a maioria das críticas. Eles surgem no entanto apenas em função do próprio instrumento. Toda a restante descrição mostra como a presença física é transcendida na busca de uma elevação ao sublime e ao inefável. Particularmente relevante é a referência à cavidade no peito, moldada à posição do violino, que o colocava junto do coração. Esta imagem exprime bem o que a crítica valorizava: a expressão da subjectividade, da doçura, nunca a exibição técnica. O instrumento é assim a voz do artista, da sua alma ou daqueles que ele pretende evocar. Ao ouvir Bériot, Henrich Heine comentara que «Pareç[ia] que a alma de sua falecida esposa [Maria Malibran] canta[va] através de seu violino»,^[33] e no mesmo ano em que Bassini se exibiu pela última vez na capital do Brasil, Heine, distinguindo entre as especificidades do virtuosismo violinístico e pianístico, deixou-nos um texto cujos pontos de contacto com a descrição do *Jornal do Commercio* que temos vindo a discutir não passam despercebidos:

Quando chegamos aos violinistas, a virtuosidade não é totalmente o resultado da velocidade mecânica dos dedos e de uma técnica animada, como é com os pianistas. O violino é um instrumento que tem quase caprichos humanos – Ele está sintonizado com o humor do instrumentista num relacionamento empático: um desconforto de um minuto, o menor desequilíbrio interior, uma faísca de sentimento provoca uma ressonância imediata... provavelmente porque o violino, pressionado contra o peito, pode aperceber-se da batida do nosso coração. Mas isto acontece apenas com artistas que têm um coração que bate.^[34]

Tanto quanto é possível averiguar, Noronha nunca se exibiu em concerto na mesma altura que Bassini. Parte desta ausência dos palcos pode ser justificada pela circunstância de, em simultâneo, estar em preparação o espectáculo comemorativo dos festejos do casamento de D. Pedro II, que ocupou quase toda a companhia de João Caetano e para o qual o violinista português escreveu a música (ver capítulo 3). Todavia, a polémica Bassini-Noronha parece ter sido uma realidade

33 Cit. in «Bériot», *The New Grove Dictionary...*, vol. 3, pp. 358-59.

34 «Musikalische Saison in Paris», *Zeitungsberichte über Musik und Malerei* cit. in KAWABATA, *The «Demonic» Virtuoso...*, p. 26.

entre artistas e público, transbordando para os jornais no início de Outubro.^[35] A ideia do duelo entre artistas, que na visão de Manso está subjacente ao processo de afirmação de Noronha, é uma herança do século XVIII que na centúria seguinte teve a sua expressão máxima no teatro de ópera. No Brasil ou em Portugal estes duelos eram fundamentais para a animação da vida musical urbana e potenciavam uma das formas mais comuns de crítica musical.

Seguindo os relatos de Juana Manso, o triunfo de Noronha na capital brasileira esteve dependente de outro duelo. Em 1845, Noronha preparava a sua partida do Rio quando chegou à cidade um segundo italiano que se dizia também aluno de Paganini. Agora, tratava-se do genovês Agostino Robbio e a propaganda que o cercava fazia mesmo uso indevido do nome do grande violinista.^[36] Na verdade, Robbio tinha estudado com Camillo Sivori, esse sim aluno de Paganini, e é um caso interessante por ser provavelmente o primeiro violinista com uma carreira à escala global. Abandonou a Europa em 1843 rumo à América do Sul. Esteve em Portugal entre 1849-50, tendo-se exibido em Lisboa, no Porto, na Madeira e nos Açores. Nas décadas de cinquenta e sessenta tocou na Argélia (1853), em Cuba (1854) e em Nova Iorque (1855).^[37] Em 1863, actuou em Sidney (exibindo-se quer com peças da sua autoria, quer integrado num grupo que interpretava um trio de Beethoven)^[38] e daí partiria para Xangai e Nagasaki, tendo sido, ao que

35 O *Diário do Rio de Janeiro* publica um artigo no qual acusa o *Jornal do Commercio* de ter feito campanha a favor de Bassini. A questão tinha origem no benefício de Carlos Ricco, no qual Bassini teria, ao que constava, declinado o convite para participar por não querer figurar no elenco juntamente com Noronha. O caso suscitou indignação pois Ricco havia cantado no benefício de Bassini. Noronha acabou por se apresentar sozinho e Manso refere que este foi o seu primeiro grande sucesso (*Diário do Rio de Janeiro*, 6.10.1843 e outros números).

36 Cf. Luigi INZAGHI (ed.), *Camillo Sivori. Carteggi del grande violinista e compositore allievo di Paganini*, Varese, Zecchini Editore, 2004, p. 15. Uma carta de Achille Paganini, filho de Nicolò, datada de 1841, desmente que Robbio tivesse sido aluno do pai (*ibid.*, p. 110). O *Jornal do Commercio* [RJ] (20.8.1843), no entanto, cita várias críticas de cidades italianas e de Madrid nas quais se diz que Robbio foi aluno de Paganini.

37 Depois de ter estado no Rio, deve ter continuado a sua digressão sul americana, já que quando Sivori se apresentou em Buenos Aires, em 1849, Robbio é citado pela imprensa como um dos violinistas que o antecederam na capital argentina (cf. INZAGHI (ed.), *Camillo Sivori. Carteggi...*, p. 238).

38 *The Sydney Morning Herald*, 9.2.1863.

consta, o primeiro virtuoso do violino a exhibir-se no Japão.^[39] A crítica do *Journal do Commercio* ao seu concerto no Rio a 31 de Agosto afirmava:

A primeira peça executada [...] foram as variações sobre o tema da *Sonnambula*. O canto deste tema inimitável, cujas variações foram em parte compostas pelo executor, atraiu a atenção geral. A doce harmonia do tema comovia suavemente as almas, e nelas despertava a admiração pela destreza e agilidade, quer na passagem dos graves aos agudos, quer no rápido resvalar do arco sobre as cordas; já ferindo-as com os dedos e sacando o som do piano ou da harpa, e tudo com uma tal rapidez de movimentos alternados e modulações diversas, que só a imaginação podia acompanhar. Ao tema da *Sonnambula* sucedeu a *Casta Diva*. – [...] Quem ao ouvir a rabeça de Robbio nessa peça, não julgou ouvir essa voz [de Augusta Candiani] tão conhecida dos concorrentes ao Teatro de S. Pedro? O mesmo Bellini se teria embelezado ao sentir ecoar em sua alma as drúidicas notas que seu génio imortal concebera [...] executadas com tanta inteligência, com tanto affecto? Os espectadores, extasiados, continham a respiração, temerosos de que lhes fizesse ela perder um só dos divinos sons que os arrebatavam. No trémolo de Bériot venceu o sr. Robbio as mais grandes dificuldades que seu autor soube combinar para pôr à prova a habilidade do artista, que as improvisações do génio sabe reunir...^[40]

Contrariamente ao que sucedera com Bassini, nesta crítica mencionam-se as dificuldades técnicas, mas estas são imediatamente colocadas a um nível transcendente. Adjectivos como doçura e suavidade surgem de novo em lugar de destaque e eram essas qualidades que comoviam «suavemente as almas e nelas despertava[m] a admiração pela destreza e agilidade». Mesmo as possíveis imitações, como a do som do piano e

39 Aya MIHARA, «Professional Entertainers Abroad and Theatrical Portraits in Hand», *Old Photography Study*, nº 3 (2009), pp. 45-54 e CYMBRON, «À descoberta das ilhas» in *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX. Ópera, virtuosismo e música doméstica*, Lisboa, Edições Colibri-Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2012, pp. 307-26.

40 *Journal do Commercio* [RJ], 31.8.1845. Sobre *Le Trémolo*, ver Luiz de França COSTA-LIMA NETO, «Música, teatro e sociedade nas comédias de Luiz Carlos Martins Pena (1833-1846): Entre o lundu, a ária e a aleluia», Tese de Doutorado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014, [policopiado], p. 242 e ss. (posteriormente publicada em inglês como *Music, Theater, and Society in the Comedies of Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846): Amidst the Lundu, the Ária, and the Alleluia*, Lanham Lexington Books, 2017).

da harpa, enquadram-se agora numa esfera elevada, que, aos olhos de quem escreve, nada tem de circense.

De novo, Noronha não se exhibe em simultâneo com Robbio. Terá isto sido consequência das dificuldades levantadas pelos responsáveis dos teatros, como sugere Juana Manso, ou simplesmente uma estratégia do próprio? É difícil saber. Porém, nos meios artísticos e jornalísticos, o «duelo» existia. Desta vez, e seguindo um tópico já canónico no confronto entre violinistas, um dos pontos em discussão era a qualidade das «rabecas» de ambos, sendo a de Noronha considerada inferior, tal como seria previsível.^[41] A falta de escola do violinista português e o seu provincianismo também são colocados na balança. Se quisermos extrapolar a análise deste grupo de violinistas para uma leitura de classe, poderemos dizer que Bassini e Robbio eram percebidos pelos jornais e alguns públicos como sendo possuidores de um capital cultural e profissional que lhes permitia a incorporação de um *habitus*. A Noronha, mesmo que o partilhasse em parte, este não lhe era reconhecido.

No Rio Robbio tinha, ao que parece, uma sólida base de apoio entre a colónia italiana, mas Noronha, na opinião de Manso, não podia contar com os portugueses. Se à primeira vista, é difícil saber concretamente quem é que Manso pretendia designar por «os portugueses», numa fase em que o anti-lusitanismo que havia marcado todo o reinado de D. Pedro I estava ainda muito vivo, uma análise dos músicos que actuaram nos benefícios de ambos os violinistas mostra que vários artistas portugueses, entre eles os irmãos Ribas, se juntaram a Robbio,^[42] enquanto Noronha actuou a 18 de Outubro rodeado pelos cantores da companhia italiana.^[43] Torna-se assim mais claro que Manso parece estar a referir-se ao ambiente musical e teatral da cidade. Nesse concerto, no Teatro de S. Pedro de Alcântara, o violinista português tocou o mais extenso programa que apresentara até àquela data, o que se deve quase seguramente ao facto de este benefício não estar integrado num espectáculo dramático: as Variações sobre o final da ópera *Torquato Tasso* de Donizetti, uma Fantasia sobre uma *romanza* de Theodor Döhler intitulada «O sonho», as variações sobre uma valsa

41 Este era um tópico central em qualquer comparação de violinistas. Ainda nos anos 1880, quando Pablo Sarasate se apresentou pela primeira vez em Lisboa, este assunto era discutido e Bordalo Pinheiro faz eco dele em *O Antonio Maria* [Lx], 20.5.1880.

42 *Jornal do Commercio* [RJ], 16.9.1845.

43 *Ibid.*, 17.10.1845.

de Johann Strauss, umas outras variações sobre um tema espanhol, e ainda *Le trémolo, caprice sur un thème de Beethoven*, op. 30, de Bériot.^[44] O *Jornal do Commercio* confirma o sucesso do concerto e, na biografia escrita para Nova Iorque poucos meses mais tarde, Manso escreve:

Ele estava, como sempre, calmo e pálido, e tinha além disso estado doente vários dias. [...] Começou por tocar a peça intitulada Os Últimos Momentos de Tasso. Desde a primeira variação que aquele som subjugado (essa voz popular que em todas essas ocasiões se assemelha ao choro da tempestade) foi ouvido por todos os lados. A peça foi concluída no meio de numerosos aplausos, e cada peça que a sucedeu, aumentou o entusiasmo. – Foi então que Noronha tocou pela primeira vez a encantadora pequena fantasia sobre um dos temas de Thalberg que ele chama a mais comovente música dos sonhos, cheia de inspiração e tristeza.

Nem um só coração permaneceu insensível, essa paz tão simples e dolorosa atingiu o público como um choque eléctrico, e seguiu-se um desses triunfos imensos e brilhantes, um daqueles aplausos que abanam o telhado do teatro e reverberam solene e colossalmente.^[45]

Registe-se que as dificuldades técnicas também não são mencionadas. A escritora argentina faz uso dos mesmos termos de que os jornais cariocas se haviam servido para caracterizar Bassini ou Robbio. Mas a sua descrição do concerto de 18 de Outubro continua e mostra-nos a outra face da moeda. No final do espectáculo, já depois de ter baixado o pano, Noronha voltou ao palco com a intenção de parodiar Robbio.

44 *Ibid.*, 17.10.1845. Noronha tocaria depois esta peça em Cuba. O jornal *El Avisador de Comercio* explicava, a propósito do seu concerto de 25.2.1848: «El trémolo de Bériot por el sr. Noroña fue ejecutado con fuerza e gusto y el wals burlesco compuesto por él tiene alguna originalidad y pasajes mui bonitos.» (*El Avisador de Comercio* [Havana], 27.2.1848).

45 «he was, as usual calm and pale, and had beside been ill for several days. [...] He began to play the piece entitled, The Last Moments of Tasso. From the first variation that subdued sound (that popular voice which on all such occasions resembles the cry of the tempest) was heard on all sides. The piece was finished amid numerous plaudits, and every piece which succeeded it, augmented the enthusiasm. – It was then that Noronha played for the first time the charming little phantasia upon one of Thalberg's themes which he calls the dream's most touching music, full of inspiration and sadness.

Not a single heart now remained unmoved, this peace so simple and sorrowful acted on the audience like an electric shock, and there ensued one of those immense and brilliant triumphs, one of those plaudits that shake the roof of the theatre, and reverberate solemnly and colossally» (*New York Herald*, 23.4.1846).

Nas palavras de Juana Manso, «O povo compreendeu a lição e o bom gosto do artista que, depois de ter cumprido tão brilhantemente a sua tarefa, personificava assim o ridículo e o charlatanismo, para distinguir-se melhor deles».^[46] Convém não esquecer que estas recordações foram publicadas numa biografia que pretendia apresentar o artista a um público estrangeiro. No entanto, o testemunho de que Noronha conseguia oscilar entre o sério e o cómico é mais uma achega para compreendermos o seu perfil de violinista como estando ligado, pelo menos no que respeita à *praxis* executiva, ao modelo paganiniano.

A prova definitiva de que o «duelo» permeou o quotidiano do Rio de Janeiro, em particular dos públicos que frequentavam os teatros, talvez até de um modo mais intenso do que aquele que vemos reflectido na imprensa periódica, encontra-se numa obra ficcional e sob a forma de paródia: a comédia de Martins Pena *Quem casa, quer casa*, estreada, precisamente, em 1845. Numa passagem atribuída a Eduardo, personagem que pretende retratar o protótipo do virtuoso romântico do violino, o comediógrafo reflecte de forma acutilante as imagens culturais – tanto literárias como sonoras e visuais – que rodeavam as últimas apresentações de violinistas na cidade:

– [...] O homem de verdadeiro talento não deve ser imitador; a imitação mata a originalidade e nessa é que está a transcendência e especialidade do indivíduo. Bériot, Paganini, Bassini e Charlatinini muito inventaram, foram homens especiais e únicos na sua individualidade. Eu também quis inventar, quis ser único, quis ser apontado a dedo... Uns tocam com o arco... (N.B.: Deve fazer os movimentos, segundo os vai mencionando.) Isto veio dos primeiros inventores; outros tocam com as costas do arco... ou com uma varinha... Este imita o canto dos passarinhos... zurra como burro... e repenica cordas... Aquele toca abaixo do cavalete, toca em cima no braço... e saca-lhe sons tão tristes e lamentosos capazes de fazer chorar um bacalhau... Estoutro arrebenta três cordas e toca só com uma, e creio mesmo que será capaz de arrebentar as quatro e tocar em seco... Inimitável instrumentinho, por quantas modificações e glórias não tens passado? Tudo se tem feito de ti, tudo. Tudo? (Levantando-se entusiasmado:) Tudo não; a arte não tem limites para o homem de talento criador... Ou eu havia

46 «The people understood the lesson, and the good taste of the artist who, after having so brilliantly fulfilled his task, thus personified ridicule and charlatanism, the better to distinguish himself from them» (*New York Herald*, 23.4.1846).

de inventar um meio novo, novíssimo de tocar rabeca, ou havia de morrer... Que dias passei sem comer e beber; que noites sem dormir! Depois de muito pensar e cismar, lembrei-me de tocar nas costas da rabeca... Tempo perdido, não se ouvia nada. Quase enlouqueci. Pus-me de novo a pensar... Pensei... cisme... parafusei... parafusei... pensei... pensei... Dias, semanas e meses... Mas enfim, Ah, ideia luminosa penetrou este cansado cérebro e então reputei-me inventor original, como o mais pintado! Que digo? Mais do que qualquer deles... Até agora esses aprendizes de rabeca desde Saens até Paganini, coitados, têm inventado somente modificações de modo primitivo: arco para aqui ou para ali... Eu, não, inventei um modo novo, estupendo e desusado: eles tocam rabeca com o arco, e eu toco a rabeca no arco – eis a minha descoberta! (Toma o arco na mão esquerda, pondo-o na posição da rabeca; pega nesta com a direita e a corre sobre o arco.) É esta invenção que há de cobrir-me de glória e nomeada e levar meu nome à imortalidade... Ditoso Eduardo! Grande homem! Insigne artista!⁴⁷

A etapa seguinte da carreira de Noronha como violinista dá-se nos Estados Unidos, em particular nas cidades de Nova Iorque e Filadélfia. Não é fácil perceber se esta viagem correspondeu a um projecto maturado pelo português para adquirir o cosmopolitismo que lhe faltava, ou se, como diz Manso nas suas memórias, surgiu de forma relativamente improvisada, por influência do cônsul americano em Pernambuco. O que parece claro é que nas Américas a costa Leste dos EUA possuía as cidades com uma vida cultural mais desenvolvida e europeizada e era o local mais próximo onde Noronha poderia ganhar créditos como virtuoso sem ter de regressar ao velho continente. Além disso, alguns concertistas que haviam visitado o Rio, como Bassini, vinham precisamente de Nova Iorque, o que deve ter contribuído para divulgar a fama artística da cidade.

O contacto com a vida musical de Nova Iorque significou porém um choque. Culturalmente a cidade era muito distinta das urbes que Noronha conhecia, atendendo à significativa presença de população oriunda do Norte da Europa. Precisamente nesse momento, nas

47 *Quem casa, quer casa*, p. 20. Texto pertencente ao acervo de peças teatrais da biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), digitalizado para fins de preservação por meio do projeto Biblioteca Digital de Peças Teatrais (BDteatro). Este projeto é financiado pela FAPEMIG (Convênio EDT-1870/02) e pela UFU. CENA XIII. Ver também COSTA-LIMA NETO, «Música, teatro e sociedade», p. 244 e ss.

palavras de Richard Grant White, a «mania de Beethoven está agora no auge entre nós».^[48] O começo dos anos quarenta também testemunhou a chegada dos primeiros grandes virtuosos instrumentais europeus (os violinistas belgas Alexandre Artôt e Henri Vieuxtemps, bem como o norueguês Ole Bull), e se analisarmos o tipo de organização subjacente às *tournées* americanas destes músicos, podemos perceber que a aventura de Noronha estava, desde o início, destinada ao fracasso. Levando apenas cartas de recomendação, todo o seu projecto assentava, à velha maneira, em conhecimentos pessoais e não numa estratégia publicitária de organização sofisticada, como começava a ser frequente na época.^[49] Tocou pela primeira vez a 18 de Abril, num concerto em benefício da German Society, no Tabernacle,^[50] com uma orquestra dirigida pelo americano Ureli Corelli Hill, interpretando a Fantasia sobre motivos de *Mosè* de Paganini. A crítica do *New York Herald* apresenta-o como a estrela da noite, provavelmente por ainda não se ter feito ouvir e, em consequência, ter-lhe sido reservado um lugar de destaque no programa. No que respeita à sua execução, explica:

O estilo de tocar deste cavalheiro é tão digno de nota quanto sua execução. Ele é único na sua maneira de ser, diferente de qualquer violinista que já ouvimos. O seu estilo de composição e forma de tocar não pertencem a nenhuma escola conhecida; ainda que seja decididamente original e excêntrico, cheio de evidências de grande, embora meio desenvolvido, génio. Ele tem uma execução graciosa, muita expressão, rapidez de dedos, segura o arco com coragem e vigor, mas infelizmente, possuía um violino de

48 «The Beethoven mania is now at the height among us» (*Morning Courier and New York Enquirer*, 27.4.1846, cit. in 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, p. 359). Como diz William WEBER, Beethoven estava-se a transformar numa medida para o cosmopolitismo (*Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, Aldershot, Ashgate, 2/2004, pp. xxix-xxx).

49 Isto limitava sobremaneira as oportunidades de se exhibir em salões particulares, a base sobre a qual se começava a construir um público. As cartas de Sivori, escritas aquando da sua *tour-née* nos EUA, são esclarecedoras das dificuldades que os artistas europeus encontravam no emergente mercado americano. Escrevendo de Filadélfia a 30 de Dezembro de 1846, o violinista queixa-se das informações falsas que Leopold de Meyer lhe tinha dado. Em sua opinião, tanto Meyer como Ole Bull tinham ganho muito menos do que o que afirmavam publicamente (INZAGHI (ed.), *Camillo Sivori. Carteggi...*, p. 120).

50 VELASCO, *Juana Paula Manso...*, p. 352, e LAWRENCE, *Strong on Music...*, pp. 402-03.

qualidade bastante inferior, o que prejudicou grandemente o efeito de muitas passagens bem executadas. Parece estar mais determinado em surpreender o seu auditório com proezas extraordinárias no instrumento, do que agradar-lhe ou deleitá-lo com um Adagio clássico suave e bem tocado.^[51]

Esta é uma das críticas mais precisas que encontramos ao longo de toda a carreira de Noronha e da qual sobressai o reconhecimento do seu talento e da originalidade do seu estilo, supostamente diferente de tudo o que o crítico até à data tinha tido oportunidade de conhecer. Relativamente a questões técnicas, fala-se concreta e positivamente de controlo do arco, rapidez de dedos e passagens bem executadas. Estas observações, vindas da parte de um crítico que nos últimos anos tinha ouvido alguns dos grandes violinistas europeus, podem ser vistas como uma confirmação dos problemas de formação e do autodidatismo que analisámos anteriormente. Porém, estes textos devem ser lidos com algum cuidado. O facto de Noronha se apresentar sem qualquer suporte organizativo e não vir da Europa não o deve ter ajudado, numa cidade que procurava nobilitar a sua vida musical através da chancela do velho continente. Há ainda a acrescentar que, como mostra Allen Lott a propósito da digressão americana do pianista Leopold de Meyer, a imprensa novaiorquina era conhecida por fabricar sucessos mediante pagamento o que, apesar de provavelmente não ser exclusivo seu, devia ser mais frequente do que em outros locais, levando a que essa prática fosse notada pelo correspondente do jornal inglês *Musical World* e por outros jornais de Boston e Filadélfia.^[52] Também a referência à excentricidade e ao facto de parecer mais interessado em espantar a audiência do que «agradá-l[a] ou deleitá-l[a] com um Adagio clássico suave e bem tocado» coloca mais uma vez o problema dos dois paradigmas, Paganini *versus* Bériot, que já se sentia no Brasil. Mas convém

51 «The style of this gentleman's playing is as remarkable as his execution. He is *unique* in his way, unlike any violinist we ever heard. His style of composition and manner of playing belongs to no acknowledged school; yet it is decidedly original and eccentric, full of evidences of great, though half developed genius. He has a graceful execution, much expression, a quick finger, carries a bold and vigorous bow, but unfortunately, possessed a violin of rather inferior tone, which greatly marred the effect of many well executed passages. He seems to be more determined to astonish his auditory with extraordinary feats upon the instrument, than to please or delight them with a smooth, well played, and classical Adagio» (*New York Herald*, 23.4.1846).

52 Allan LOTT, *From Paris to Peoria: How European Piano Virtuosos Brought Classical Music to the American Heartland*, Oxford University Press, 2003, pp. 40-42.

lembrar que alguns dos virtuosos que se apresentaram em Nova Iorque nesses anos não dispensaram o exibicionismo sensacionalista, como o norueguês Ole Bull e o irlandês Joseph Burke, este último fazendo uso das suas competências de actor e tocando conjuntos de variações compostas a partir de velhas baladas americanas nas quais imitava vários instrumentos.^[53]

Em todo o caso, esta crítica não parece ter desencorajado Noronha. Juana Manso regista nas suas memórias que ele tinha sido aplaudido e recebido elogios, o que o levou a decidir organizar um concerto em seu benefício. Para esta ocasião, e seguindo o uso local de tentar criar um interesse virtual à volta do artista que pudesse vir a transformar-se em público (dado que os leitores dos jornais se tornavam também de certo modo ouvintes),^[54] a mulher escreveu uma biografia que foi publicada no *New York Daily Tribune*.^[55] Nela, Manso apresenta muitos dos dados biográficos já aqui referidos mas, faltando-lhe o tipo de episódios e experiências que os virtuosos europeus usavam para atrair sobre si a atenção das plateias do Novo Mundo (nomeadamente situações que envolvessem reis, imperadores, sultões e mulheres, como referia um artigo do *Evening Post*),^[56] opta por construir duas imagens que de certa forma se complementam:

O que normalmente é chamado escola, não é o que eu tenho admirado em Noronha; ele é arte personificada, mas não arte como é geralmente concebida, não uma massa de regras e fórmulas, mas apenas aquela nobre e grande inspiração tão despótica nos seus impulsos e no seu exercício, e tão incompreensível na sua existência, que só pode ser comparada a um sopro de Divindade, e assim, no artista, procuramos uma parte de anjo, algo que o eleva acima dos homens.

A firmeza do seu carácter individual, e a filosofia com que ele suportou as provações mais difíceis, não são nada quando considero o seu desenvolvimento como artista. É quase inconcebível para mim que este jovem, colocado em meio de uma sociedade tão atrasada sem qualquer círculo artístico, cultivando a arte sem qualquer ambição, apenas por si, e tudo isso sem afectação, sem presunção, da forma mais natural do mundo, com

53 LOTT, *From Paris to Peoria...*, p. 48.

54 GOOLEY, *The Virtuoso Liszt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

55 29.4.1846.

56 *New York Evening Post*, 2.10.1846, cit in *From Paris to Peoria...*, p. 40.

essa simplicidade que constitui a verdadeira característica do génio, poderia ter chegado a uma posição tão alta na sua carreira. ^[57]

Estas imagens são facilmente identificáveis com um conjunto de ideais românticos que circulavam na época. Em primeiro lugar, a simbiose do artista com a sua arte, uma arte que rejeita quaisquer normas para se transformar num nobre e grandioso acto de inspiração através do qual o artista se eleva a uma condição quase divina. Em segundo, a descrição de Noronha como um titã que, vindo do nada e sem outras ambições que não fossem o culto dessa arte, lutou contra tudo e todos. As dificuldades que enfrentou no início e ao longo da sua carreira mostram que esta última imagem não é apenas ficção mas é usada aqui, essencialmente, como um rótulo publicitário: o seu infortúnio tornava-o grande, dava-lhe uma dimensão sofredora que podia atrair certos públicos, nomeadamente o feminino.

As ambições de carreira e a relação com o público são outros aspectos em que a biografia de Juana Manso merece ser analisada. Noronha tinha quase seguramente uma personalidade aventureira (a partida para o Brasil, para exercer uma profissão na qual não tinha ainda credenciais que lhe pudessem valer, e a viagem aos EUA, sem organização prévia, são disso testemunhos eloquentes), possuía até quiçá um carácter sonhador, mas considerar que não era movido por objectivos concretos, que se reflectissem na sua valorização, até nalgum bem-estar, não é credível. Ao referir o público como «um grande espelho de sua alma, onde ele tenta ver suas próprias impressões reflectidas» Manso leva às últimas consequências a visão descorporizada do artista e na

57 «What is ordinarily called school, is not what I have admired in Noronha; he is art personified, but not art as is commonly conceived, not a mass of rules and formulas, but only that noble and grand inspiration so despotic in its impulses and its exercise, and so incomprehensible in its existence, that it can only be compared to a breath of Deity, and thus in the artist we look for a part angel, something which raises him above men. The firmness of his individual character, and the philosophy with which he has borne the hardest trials, are nothing when I consider his development as an artist. It is almost inconceivable to me that this young man, placed in the midst of such a backward society without any artistic circle, cultivating art without any ambition, solely for itself, and all this without affectation, without presumption, the most naturally in the world, with that simplicity which forms the true characteristic of genius, could have arrived at such a high position in his career» (*The New York Daily Tribune*, 29.4.1846).

prática exclui da relação de Noronha com as suas audiências qualquer elemento pragmático e comercial.^[58]

Para o seu concerto, que teve finalmente lugar a 5 de Maio de 1846, Noronha tentou montar um evento de bom nível artístico, reservando o Apollo Salon, contratando uma orquestra que seria dirigida por U. C. Hill, e dois conhecidos músicos alemães radicados na cidade, o pianista Henry C. Timm e a cantora Antoinette Otto. Juana Manso confessa a ingenuidade de ambos perante a máquina organizativa deste tipo de eventos, comentando que «Se tivéssemos conhecido o país em que estávamos, teríamos anunciado muito e nada cumprido, como geralmente fizeram todos os artistas, principalmente Sivori e Herz [com quem coincidiram em Filadélfia e depois em Cuba]». ^[59] E os dados coligidos por Allen Lott mostram que, em Nova Iorque, os artistas que se podiam ligar a bons agentes tinham as respectivas estreias preparadas com extremo cuidado, com clagues e envio de grande número de bilhetes gratuitos, tanto à imprensa como a muitas das figuras importantes da cidade, de modo a criar um embrião de público que se poderia reproduzir em concertos futuros.^[60] Nesta lógica, o resultado do concerto de Noronha não podia ser bom, e à hora marcada para o começo estavam apenas cerca de cem pessoas na sala, praticamente todas convidadas, tendo sido vendidos apenas onze bilhetes. Os músicos da orquestra negaram-se a tocar, receando não receber pagamento, e os solistas tomaram idêntica atitude. Noronha viu-se então forçado a oferecer-se para executar algumas peças acompanhado pela mulher.^[61] O relato dos críticos coincide com a descrição de Juana Manso nas suas memórias, embora fazendo variar o número de pessoas presentes na sala e não dando mostras de se terem apercebido do nervosismo da acompanhadora.^[62] Na lógica de promoção dos artistas usada pela imprensa novaiorquina, a publicação de críticas que revelassem uma afluência reduzida era fatal pois, como notou Lott, o público de Nova

58 «a great mirror of his soul where he endeavours to see his own impressions reflected» (*The New York Daily Tribune*, 29.4.1846).

59 «Si nosotros hubiéramos conocido el país en que estábamos, habríamos anunciado mucho y cumplido nada, como generalmente han echo todos los artistas, principalmente Sivori y Herz» (VELASCO, *Juana Paula Manso...*, p. 353).

60 LOTT, *From Paris to Peoria...*, p. 43.

61 VELASCO, *Juana Paula Manso...*, p. 353.

62 *The Evening Mirror* [NI], 6.5.1846.

Iorque tinha a maior relutância em aventurar-se a ir a concertos de um artista que não estava na moda.^[63] Depois de ter ditado a sentença de morte de Noronha, o crítico do *Herald* não se coibiu de informar os leitores de que, no final, «Nunca houve audiência mais entusiástica».^[64]

Depois de um tal desaire, só restava abandonar Nova Iorque. Nos meses seguintes, sediado em Filadélfia, o violinista parece conseguir integrar-se na vida musical desta cidade. A 10 de Novembro, fez parte do elenco de artistas que acompanharam Leopold de Meyer, num concerto da Philharmonic Society no Musical Fund Hall. O cartaz publicitário revela porém que figurava em último lugar na lista dos músicos que participavam, atrás do pianista Herman Thorbecke, que se limitou a acompanhar o beneficiado.^[65] As suas actuações em ambas as partes do concerto reflectem também esta subalternidade: foi o último dos solistas a ser apresentado, tocando a seguir a Meyer, num momento que era certamente de repouso para o público e, depois, no início da segunda parte, quando a audiência deveria estar ainda a concentrar-se. Esta é porém a etapa da sua vida de concertista em que se sente de forma mais nítida uma preocupação em ajustar-se ao cânon de repertório em moda. Talvez por isso, as obras de Bériot aparecem com alguma frequência nas suas apresentações em público, nomeadamente uma Fantasia sobre temas de *La sonnambula* e o primeiro concerto para violino e orquestra.^[66]

Foi também em Filadélfia que Noronha conheceu Camillo Sivori, e participou na sua despedida, a 30 de Dezembro de 1846, no Chinese Saloon.^[67] Esta foi a primeira vez em que o violinista português teve oportunidade de contactar com alguém que tinha de facto privado directamente com Paganini e é por isso admissível pensar que a sua visão da técnica do instrumento tenha sido de alguma forma afectada. Já no que respeita ao repertório, Sivori tocou em Filadélfia peças de sua autoria, mas o seu grande cartaz consistia nas obras mais populares de Paganini, que ele anunciava usando as suas prerrogativas. O contacto com Sivori e Herz deve ter continuado cerca de um ano depois, quando todos coincidiram em Cuba. Num meio pequeno como o de Havana, as hipóteses

63 LOTT, *From Paris to Peoria...*, p. 42.

64 «Never was audience more enthusiastic» (*The New York Daily Tribune*, 29.4.1846).

65 *Gazette of the United States* [Filadélfia], 10.11.1846. Cartaz reproduzido em LOTT (*From Paris to Peoria...*, p. 46).

66 *Ibid.*, 16 e 18.11.1846.

67 *Ibid.*, 29.12.1846.

de uma aproximação entre estes concertistas e Noronha eram maiores. Quanto a Sivori, não há qualquer testemunho da relação entre os dois violinistas no período de Cuba, mas a biografia que menciona a aprendizagem com Herz diz também que o «estilo largo, pureza de som e limpeza de execução» do violinista italiano constituíram uma referência para ele.^[68] Estas informações, que surgem em várias biografias, eram certamente transmitidas pelo próprio e podem ser lidas tanto como tentativas de legitimação como de reconhecimento de um certo autodidatismo que, em alguns casos, lhe serviu de cartaz.

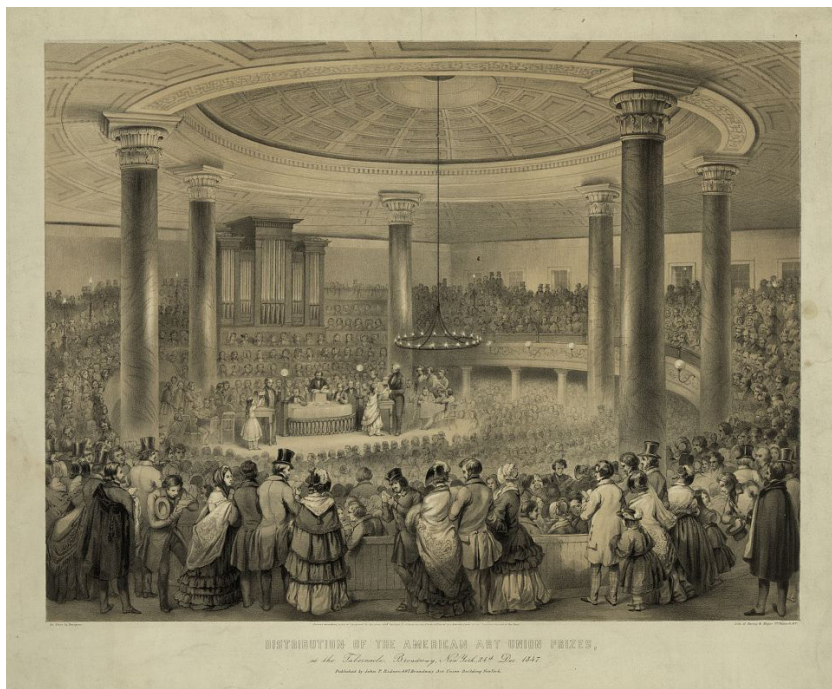


Fig. 2.2 – O Tabernacle em Nova Iorque, onde Noronha se estreou em Abril de 1846. Situado na Broadway, tinha sido construído em 1836 como uma igreja sem congregação com capacidade para cerca de 2.500 pessoas. Era, no entanto, a principal sala de concertos da cidade apesar do Apollo Concert Rooms, que abria em 1838 (Thompkins H. Matteson, *Distribution of the American Art-Union Prizes at the Tabernacle*, Broadway, Nova Iorque, 1846, litografia de Francis D’Avignon a partir de Matteson, 1847, col. Library of Congress Prints and Photographs Division).

68 Francisco de Sá Noronha..., p. 20.

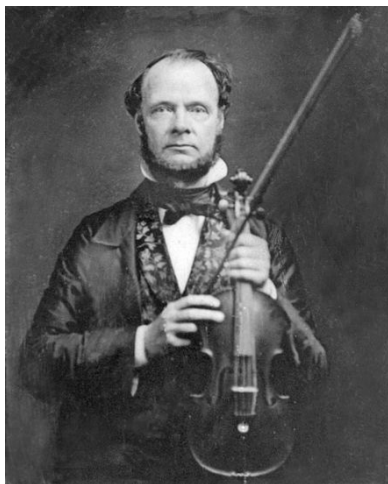


Fig. 2.3 – Ureli Corelli Hill (1802-75), director de orquestra americano, foi o primeiro presidente e director da New York Philharmonic Society. Tendo estudado na Alemanha, distinguiu-se como dinamizador da introdução do repertório sinfónico de Beethoven na cidade. No Tabernacle dirigiu a orquestra do primeiro concerto em que Noronha se fez ouvir em Nova Iorque, em benefício da German Society.



Fig. 2.4 – O pianista austríaco Leopold de Meyer (1816-63) em 1844. Meyer empreendeu uma longuíssima *tournée* pelos EUA. A 10.1.1846 foi o principal protagonista de um concerto da Philharmonic Society de Filadélfia, no Musical Fund Hall, no qual Noronha também actuou tocando uma Fantasia sobre motivos de *La sonnambula* da autoria de Bériot (litografia de Josef Kriehuber).

Em 1854, já separado de Juana Manso, Noronha regressou à Europa, viajando para Londres onde se estreou a 21 de Fevereiro nos New Beethoven Rooms, em Queen Anne Street, uma sala de concertos relativamente pequena associada principalmente ao repertório de câmara que constituía a base do novo cânon clássico.^[69] Héctor Berlioz, que conheceu bem este espaço, explicava:

O local dos concertos da Beethoven Quartet Society leva o nome de Sala Beethoven. Por algum tempo, vivi num apartamento no mesmo prédio em que ela se encontra. Esta sala, com capacidade para não mais do que

69 *The Morning Post* [Londres], 20.2.1854; ver também Simon McVEIGH, «The Benefit Concert in Nineteenth-Century London: from “Tax on the Nobility” to “Monstrous Nuisance”», Bennet ZON (ed.), *Nineteenth-Century British Music Studies*, vol. 1, Aldershot, Ashgate, 1999, p. 58.



Fig. 2.5 – O violinista genovês Camillo Sivori (1815-94) caricaturado por Étienne Carjat. Os cartazes, ao fundo, ostentam os títulos de algumas das suas peças de maior sucesso, entre elas o *Carnaval de Cuba* (col. Bibliothèque Nationale de France).



Fig. 2.6 – Henri Herz (1803-88), pianista austríaco residente em França. É muito possível que tenha conhecido Noronha ainda em Filadélfia, no final do ano de 1846. Os dois voltaram depois a encontrar-se em Cuba, em 1848 (litografia a partir de desenho de Achille Deveria, 1832, The New York Public Library Digital Collections).

duzentas e cinquenta pessoas, é, em consequência, frequentemente alugada para concertos destinados a uma pequena audiência; e há muitos desse tipo. Ora, dando a porta do meu apartamento para a escada que lhe dá acesso, era-me fácil, abrindo-a, ouvir tudo o que lá se executava.^[70]

70 «Le lieu des séances de la *Beethoven Quartet Society* porte le nom de *Beethoven Room*. J'ai quelque temps habité un appartement dans la maison même où il se trouve. Ce salon, capable de contenir deux cent cinquante personnes tout au plus, est en conséquence fréquemment loué pour les concerts destinés à un auditoire peu nombreux; il y en a beaucoup de cette espèce. Or, la porte de mon appartement donnant sur l'escalier qui y conduit, il m'était facile en l'ouvrant d'entendre tout ce qui s'y exécutait.» (Héctor BERLIOZ, *Les Soirées de l'orchestre*, Paris, Michel Lévy Frères, 2/1854, p. 276).

A imprensa registou o evento de forma positiva, sublinhando a «bela sonoridade, e aquele domínio do arco e agilidade de dedos que lhe permitem conquistar qualquer dificuldade que tenha sido concebida para o violino», e descrevendo sua actuação como «uma exibição surpreendente de habilidade interpretativa», numa confirmação da destreza técnica que já lhe havia sido reconhecida em Nova Iorque.^[71] O crítico do *Illustrated London News* acrescentou no entanto que:

ele não está ciente do facto de que esse estilo de execução está agora fora de moda em Inglaterra. [...] Os maiores violinistas que vêm a Inglaterra tocam ocasionalmente as suas próprias composições, e dão prazer ao fazê-lo: mas eles devem mostrar como interpretam as concepções dos grandes mestres clássicos – Mozart, Beethoven, Spohr, Mendelssohn, etc. – antes de poderem obter o favor da parte realmente musical do público.^[72]

Pouco mais de um mês depois, a 29 de Março, o violinista participou num «concerto monstro» no Exeter Hall,^[73] que foi descrito como um evento «popular», destinado a um público menos selecto, para o qual certos artistas «renunciaram [às] suas próprias predilecções em deferência às da [sua] audiência». Apesar da quantidade de artistas (entre eles o tenor Sims Reeves e a pianista Arabella Goddard)^[74] e da diversidade de instrumentos ouvidos, inclusive um conjunto de concertinas, Noronha é o objecto do mais longo comentário no jornal *The Atlas*:

Um incidente bastante doloroso ocorreu na segunda parte do concerto, ocasionado pela extrema duração da *fantasia* para violino do Signor Noronha.

71 «fine tone, and that command of bow and rapidity of finger which enable him to conquer every difficulty which as yet been contrived for the violin» e «a surprising display of executive skill» (*Illustrated London News*, 25.2.1854).

72 «he is not aware of the fact that this style of performance is now at a discount in England. [...] The greatest violinists who come to England occasionally play their own compositions, and give pleasure by doing so: but they must show how they interpret the conceptions of the great classical masters – Mozart, Beethoven, Spohr, Mendelssohn, &c. – before they can obtain the suffrages of the really musical part of the public.», (*ibid.*, 25.2.1854).

73 *The Musical Times* [Londres], 15.4.1854. Ver também McVEIGH, «The Benefit Concert...», p. 255 e ss. A crítica do *The Atlas* [Londres] dizia que ao longo do concerto se ouviram cerca de 53 peças.

74 *The Atlas* [Londres], 8.4.1854.

Tinha apenas terminado a sua segunda variação, quando recebeu de várias partes da sala indícios inequívocos de que se estava a tornar entediante; e após uma ligeira hesitação, deixou o palco com a melhor graça possível. [...] a culpa não foi da sua forma de tocar, mas da peça frívola e absurdamente prolongada que seleccionou para o seu desempenho.^[75]

É pouco provável que essa reacção tivesse origem apenas no facto de a peça escolhida ser uma fantasia sobre temas de ópera, estando mais seguramente relacionada com o tipo de escrita para violino utilizado e a duração da obra. Noronha insistiu sempre nesse tipo de repertórios, deixando a sensação de que era nas peças recheadas de dificuldades técnicas, algumas delas a solo, que melhor se sentia.^[76] A dimensão das obras é também um problema evidente não só no repertório para violino como inclusive no operático.



Fig. 2.7 – O edifício no qual estavam instalados os New Beethoven Rooms, a primeira sala em que Noronha tocou em Londres (Queen Ann Street, 27, foto de Luísa Cymbron). Nos anúncios para este concerto Noronha apresentava-se com o título de «Solo violinist of the Emperor of Brazil», o que também já fizera nos EUA, e remetia a compra de bilhetes para as lojas de Cramer, Hopkinsons e outros negociantes de música que podem ter funcionado como seus agentes (*The Morning Post* [Londres], 2.2.1854).

75 «A rather painful incident occurred in the second part of the concert, occasioned by the extreme length of Signor Noronha's violin *fantasia*. He had only finished his second variation, when he received from various parts of the hall, unmistakable hints that he was becoming tedious; and after a slight demure, he left the platform with the best grace he could. [...] not his playing was at fault, but the frivolous and absurdly protracted piece he selected for performance.» (*The Atlas* [Londres], 8.4.1854).

76 Já em 1844, uma crítica do jornal *Minerva Brasiliense* [RJ] realçava este problema (cf. 1.6.1844 cit. in GIRON, *Minoridade crítica...*, pp. 142-43).

Beethoven Rooms,
27, QUEEN ANNE STREET, CAVENDISH SQUARE.

Signor Noronha,
SOLO VIOLINIST TO THE EMPEROR OF BRAZIL,
HAS THE HONOR TO ANNOUNCE THAT HE WILL GIVE
AN EVENING CONCERT
ON
Tuesday, February 21, 1854,
On which occasion he will be assisted by the following Artists:—

Vocalists.
MISS STABBACH.
AND
MR. WALTER BOLTON, R. A. M.

Solo Flute.
L. P A G G I.

Grand Pianoforte.
MR. LE CALSI.

Violinist.
SIGNOR NORONHA,
WHO WILL PERFORM THREE OF HIS LATEST COMPOSITIONS.

Tickets, 10s. 6d. each.
To be had of MESSRS. CRAMER & CO. Regent St.; MESSRS. HOPKINSON
& CO. Soho Square; and of the principal Music Sellers.

PROGRAMME.

~~~~~

**PART I.**

DUETT.. Miss STABBACH and Mr. W. BOLTON .....

BALLAD.. In Happier Moments, Mr. W. BOLTON ..... WALLACE.

SOLO.. (Flute) Variations brillantes sur un Air Allemand pour  
la Flute, SIGNOR PAGGI ..... BÉHM.

SONG.. The Love Bird, Miss STABBACH ..... DR. JOHN SMITH.

FANTASIA.. (Violin) Sur l'Opéra de Torquato Tasso, Composed  
and Performed by SIGNOR NORONHA ..... NORONHA.

~~~~~

PART II.

SOLO.. (Grand Pianoforte) Mr. LE CALSI LE CALSI.

SONG.. The Wanderer, Mr. W. BOLTON FESCA.

FANTASIA.. (Violin) on Theme Original, Composed and Per-
formed by SIGNOR NORONHA..... NORONHA.

BALLAD.. Sweet Summer Gales, Miss STABBACH, arr. by W. GREENSKY.

NATIONAL SONG.. England, Freedom's Home! Mr. W. BOLTON

SOLO.. (Violin) Introduction and Variations sur un Motif de
l'Opéra, Domino Noir, Composed and Performed by Sig-
nor NORONHA NORONHA.

CONDUCTOR MR. LE CALSI.

~~~~~

THE CONCERT WILL COMMENCE AT EIGHT O'CLOCK.

Fig. 2.8 – Programa do concerto nos New Beethoven Rooms (col. BNP, CN 727). A acompanhá-lo estavam os cantores Georgina Stabbach e Walter Bolton, o flautista L. Paggi e o pianista siciliano Li Calsi.

Uma vez que nenhuma das obras que Noronha apresentou em Londres sobreviveu, a «Fantasia para rabeca, sem acompanhamento, composta sobre uma melodia de Thalberg», que data provavelmente de 1845,<sup>[77]</sup> pode ilustrar o tipo de escrita que lhe agradava. A peça, para violino solo, estende-se ao longo de 161 compassos, cujo desempenho dura aproximadamente sete minutos, e foi grafada como se destinasse a ser tocada por um conjunto de três violinos. Não é fácil perceber se a escolha desta escrita, verdadeiramente invulgar, está de alguma forma ligada a uma tentativa de transposição para o violino da ideia das três

77 Ver testemunho de Juana Manso sobre o concerto de 18 de Outubro de 1845 e *The New York Daily Tribune*, 29.4.1846.

mãos que era uma imagem de marca do grande pianista suíço<sup>[78]</sup> – consistindo numa textura em que a melodia está escrita no registo médio do piano e o acompanhamento é normalmente feito em arpejos nos registos

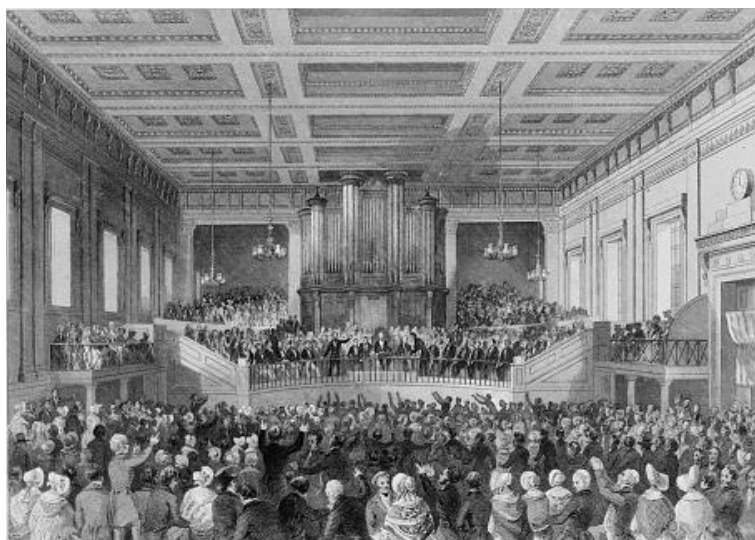


Fig. 2.9 – Interior do Exeter Hall de Londres durante uma reunião de abolicionistas, em 1841 (desenho de T.H. Shepherd e gravura de H. Melville, col. Library of Congress Prints and Photographs Division). Localizada no Strand, esta sala tinha aberto ao público em 1831. Era utilizada para reuniões de índole religiosa e filantrópica e tinha capacidade para 3000 espectadores e cerca de 500 músicos em palco (Robert Elkin, *The Old Concert Rooms of London*, Londres, Edward Arnold Publishers, Ltd., 1955, p. 132). Este espaço acolheu o Annual Grand Concert organizado pelo negociante de música e construtor de concertinas George Case (com loja em New Bond Street), no qual Noronha também tomou parte a 28.3.1854.

de grave e agudo – ou se pretendia apenas transmitir a sensação de que estavam a tocar em simultâneo vários instrumentos, como por vezes foi notado pela crítica. Na apresentação do tema (cc. 35-50), a melodia acompanhada por arpejos reflecte uma nítida influência de Bériot, em particular de peças como «Le tourbillon», o primeiro dos três *Études caractéristiques*, op. 37. Noronha utilizará aliás este tipo de escrita em várias outras peças, incluindo a «Fantasia sobre temas de *Il trovatore*», que analisaremos adiante.

78 E. Douglas BOMBERG, «The Thalberg Effect: Playing the Violin on the Piano», *The Musical Quarterly*, vol. 75 nº 2 (1991).



**Exemplo 2.3** – Tema da «Fantasia para rabeca, sem acompanhamento, composta sobre uma melodia de Thalberg» (edição e revisão de Luís Pacheco Cunha a partir de BNP, CN 544).

Porém, tanto nesta secção como na primeira variação, na qual a melodia e o baixo são tocados em harmónicos naturais (exemplo 2.4), o efeito *cantabile*, que constituiu o grande sucesso de Thalberg, perde-se num emaranhado de dificuldades técnicas. Aliás, a forma de notação utilizada por Noronha para indicar os harmónicos, nesta como noutras fantasias, está longe de ser clara, deixando muitas dúvidas relativamente ao efeito sonoro pretendido, o que pressupõe por parte dos intérpretes de hoje um processo de tentar recriar várias possíveis formas de execução.<sup>[79]</sup>

Descrita por Juana Manso como «a mais comovente música dos sonhos, cheia de inspiração e tristeza»,<sup>[80]</sup> esta peça está longe de permitir explorar toda a sonoridade do instrumento ou a sua faceta mais *cantabile*, que fascinava as audiências da época. É claramente uma obra de difícil audição e que não se ajustaria ao público de um concerto «monstro» como aquele em que o violinista participou em Londres.

Apesar destes desaires, Londres possibilitou a Noronha novos contactos com grandes nomes do violino. Desta vez, terá conhecido o morávio Heinrich Ernst (1812-65). O *Esboço biographico* da colecção

79 Agradeço a Luís Pacheco Cunha ter-me chamado a atenção para este problema.

80 *The New York Daily Tribune*, 29.4.1846.



**Exemplo 2.4** – Variação com harmônicos naturais, parte da «Fantasia para rabeca, sem acompanhamento, composta sobre uma melodia de Thalberg» (BNP, CN 544).

«Os contemporâneos», baseando-se no testemunho do próprio Noronha, explica que «As vantagens que [...] tirou desta intimidade foram imensas [...]. O seu arco adquiriu mais subtileza; os seus cantos, [...] tornaram-se largos, puros; a sua execução alcançou a nitidez de que só os grandes modelos nos dão a verdadeira ideia».<sup>[81]</sup> Uma vez mais, não é fácil discernir até que ponto referências como esta correspondem a meros processos de legitimação, ou documentam factualmente uma aprendizagem que Noronha foi levando a cabo ao longo da vida. No entanto, a avaliar pelo excerto acima citado, Ernst teria contribuído de forma significativa para que o violinista português se aproximasse do estilo *cantabile* cuja ausência tantas críticas lhe custou nos primeiros anos da sua carreira.

81 Francisco de Sá Noronha. *Esboço biographico*.

## Nacionalismo e cosmopolitismo

Quando voltou a Portugal, em Outubro de 1854, dificilmente se pode dizer que Noronha, como profissional, regressava a casa. O simples facto de ter decidido começar a sua visita por Lisboa, onde nunca tinha estado, mostra que o objectivo não era apenas visitar o seu próprio país, mas antes apresentar-se como artista, como virtuoso de carreira internacional. Dá-se porém o facto de, uma vez mais, ter tido de enfrentar forte concorrência. Sivori tinha aportado à capital portuguesa a 10 de Setembro e estreara-se já no Teatro de S. Carlos.<sup>[82]</sup> A correspondência do violinista italiano é eloquente no que respeita aos mecanismos que rodeavam a organização de concertos na Lisboa dos anos cinquenta. O primeiro passo era naturalmente conseguir alguém que, estando já colocado no terreno, comesse a zelar pelos interesses do instrumentista, pelo que Sivori escreve a Corrado Miraglia, um tenor contratado pelo S. Carlos.<sup>[83]</sup> O seu estatuto, aliado ao facto de ser italiano, facilitaram-lhe o acesso ao teatro de ópera, mas não sem dificuldades que ele atribui à preparação do início da nova temporada. Sivori explica, em carta ao irmão, que «...sou de tal modo protegido por grandes figuras entre as quais o Ministro do Interior, que pude obter tudo o que desejava».<sup>[84]</sup> Relata também o impacto da sua presença, exagerando talvez um pouco, e fazendo alusão directa ao processo de sociabilização entre os artistas e a alta sociedade, que era essencial para garantir boas audiências:

A minha chegada aqui estava anunciada e era esperada com grande impaciência. Os jornais fazem-me elogios todos os dias; e vejo com agrado uma verdadeira curiosidade em ouvir-me, e isto leva-me a esperar fazer um bom Concerto. A mais alta nobreza desta cidade vem visitar-me todos os dias, e convidam-me a ir passar alguns dias às suas casas de Campo; enfim, sou festejado como um Rei!<sup>[85]</sup>

82 INZAGHI (ed.), *Camillo Sivori. Carteggi...*, p. 38.

83 Carta de 20.9.1854 in INZAGHI (ed.), *Camillo Sivori. Carteggi...*, pp. 131-32.

84 «sono talmente protetto da così grandi personaggi fra questi il Ministro dell'Interno, che ho potuto ottenere tutto quello che desideravo.» (Carta de 12.10.1854 in INZAGHI (ed.), *Camillo Sivori. Carteggi...*, p. 132).

85 «Il mio qui arrivo era annunziato ed aspettato con grande impazienza. I giornali fanno elogi di me tutte i giorni; e vedo con piacere una vera curiosità di sentirmi, e questo mi da luogo a spe-

Para Noronha a situação parece ter sido diferente. Como português vindo de fora, encontrava-se numa posição estranha e pouco comum: não era um dos músicos locais mas também não era um estrangeiro. A sua posição face às associações corporativas – como a Irmandade de Santa Cecília na qual parece jamais se ter inscrito – leva a crer que nunca tenha sido visto como sendo «da casa» e confirma a sua posição de *outsider* face ao meio musical da cidade. Foi aliás convidado a tocar como solista nos concertos da recém-estabelecida Real Academia dos Professores de Música e nomeado sócio de mérito desta instituição,<sup>[86]</sup> o que indica que era visto como um concertista virtuoso, modelo que o corporativismo local procurava não incentivar entre os músicos de Lisboa afiliados nas suas estruturas.<sup>[87]</sup>

Tudo isso obrigava-o a preparar a sua afirmação na cidade, tal como acontecia com os estrangeiros. Dada a dificuldade de aceder ao Teatro de S. Carlos,<sup>[88]</sup> e atendendo à sua velha relação com João Caetano e ao intenso intercâmbio de actores entre Portugal e o Brasil, a via mais óbvia para aproximação ao meio musical português era uma sala onde estivesse em actividade uma companhia de teatro declamado. Os primeiros concertos foram assim anunciados para os dias 13 e 17 de Novembro no pequeno Teatro do Ginásio, situado no Chiado, que se vinha impondo no meio, graças ao talento de alguns actores cómicos, entre os quais sobressaía Francisco Taborda e que sofrera, em 1852, uma ampla reestruturação arquitectónica.<sup>[89]</sup> Nele se exhibia nessa altura

---

rare di fare un buon Concerto. La prima nobiltà di questa Città tutti i giorni vengono a visitarmi, e m'invitano ad andare a passare alcuni giorni alle loro Campagne; infine sono festegiatto come un Re!» (Carta de 12.10.1854 in INZAGHI (ed.), *Camillo Sivori. Carteggi...*, p. 132).

- 86 Apresentou-se nos Saraus da Academia Real dos Professores de Música a 25 de Janeiro e 10 de Fevereiro. A 15 de Fevereiro foi nomeado sócio de mérito da referida instituição (Cf. BNP, CN 727, *Album* e VIEIRA, *Diccionario biographico...*, vol. 2, p. 128).
- 87 Francesco ESPOSITO tem estudado em diferentes trabalhos as características do meio musical lisboeta de meados do século XIX, realçando os problemas de afirmação dos músicos que mais se distinguem face à atitude proteccionista de certas associações, como a Irmandade de Santa Cecília ou o Montepio Filarmónico. Para uma visão mais abrangente deste problema, em particular dos concertos, cf. «Um movimento musical como nunca houve em Portugal...», p. 317 e ss..
- 88 Para uma descrição dos processos de afirmação de um concertista, articulando apresentações em espaços privados e públicos cf. ESPOSITO, «Um movimento musical como nunca houve em Portugal»..., p. 319.
- 89 *Imprensa e Lei* [Lx], 12.11.1854. O último concerto foi apenas anunciado (cf. *Imprensa e Lei*, 17.11.1854). Sobre o teatro e a sua actividade cf. Isabel Novais GONÇALVES, «A música teatral na Lisboa de oitocentos: uma abordagem através da obras de Joaquim Casimiro Júrior (1808-

uma companhia que possuía certamente ligações ao jornalista, político e dramaturgo José Maria Mendes Leal e, talvez não por acaso, uma das primeiras imagens de Noronha em Lisboa é da sua autoria:

Noronha, como Artur Napoleão, como Mazzoni [...] lembra, sustenta entre estranhos o nosso nome, e acrescenta o catálogo das glórias portuguesas do nosso século, que vão lá fora conseguir o que é tão raro aqui, recebendo a sua consagração nas primeiras capitais do mundo.

[...] Não comparemos Noronha e Sivori: a arte é bastante larga para ambos, e os aplausos chegam para cada um. Noronha distingue-se sobretudo por um sentimento, uma delicadeza, um gosto e uma expressão, verdadeiramente admiráveis. A sua rabeca tem uma alma, a sua execução fantástica tem o poder de electrizar.

Sivori é uma reputação consumada: Noronha é uma reputação que principia entre nós. Mas esta, repeti-lo-emos, é uma reputação portuguesa, criada entre os nossos irmãos de além-mar, volvendo à pátria como um filho piedoso, para lhe render a homenagem do seu talento.<sup>[90]</sup>

O texto começa por realçar o sucesso de Noronha no estrangeiro, tema que será depois glosado por outros jornais, mas que, como vimos, era em parte uma ficção. Pode-se admitir que, para um crítico português de meados do século XIX, a projecção obtida ao ter tocado em Nova Iorque ou Londres lhe conferia automaticamente uma aura de respeitabilidade, mas é possível também supor que o próprio Noronha se tenha encarregue de difundir a versão da sua carreira profissional que mais lhe convinha. Há ainda que considerar que a expressão «sucesso no estrangeiro» subentendia provavelmente muitos concertos privados, cuja realização não transparecia na imprensa, e nos quais, é possível, que Noronha tenha sido genuinamente apreciado.<sup>[91]</sup> O que se passava na esfera privada nem sempre era o espelho do que ocorria em público. Mas, ao pretender evitar um confronto entre Sivori e

---

1862)», Tese de Doutoramento em Ciências Musicais, FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 2012, pp. 83 e ss.

90 *Imprensa e Lei* [Lx], 15.11.1854.

91 Dois casos desses, ocorridos em Nova Iorque, são citados no *Esboço biográfico* da colecção «Os Contemporâneos» (cf. pp. 15-19). Mesmo que haja alguma fantasia ou exagero na descrição dessas duas situações excepcionais, elas documentam certamente uma prática que era comum na carreira dos violinistas do século XIX.

Noronha, Mendes Leal opta por uma estratégia que surge ao serviço de um novo objectivo: a nacionalidade como factor de valorização. O Brasil é assim visto como uma extensão portuguesa no outro lado Atlântico, uma nação irmã, que possibilitara o desenvolvimento e afirmação de Noronha como artista. É uma leitura à qual retornaremos a propósito da sua primeira ópera.

Poucos dias antes *A Revolução de Setembro* tinha publicado uma outra crónica da autoria de Andrade Ferreira.<sup>[92]</sup> Como o próprio título indica, este jornal tinha nascido ligado à ala política que se apoiava na Constituição de 1838 mas, nos anos cinquenta, optara por uma via muito mais conciliadora e representativa das várias sensibilidades políticas que entretanto se haviam albergado no seu seio. Nessa linha não é de estranhar que Andrade Ferreira veja a presença de Sivori em Lisboa como um benefício da Regeneração, que trouxera ao país a estabilidade necessária para que a capital entrasse na rota de um grupo de grandes artistas como Liszt, Kontski, Anglois, Rossi, Moeser, Pellegrini, Casella e finalmente Sivori, mesmo se o mais célebre de todos eles – Liszt – tinha estado em Lisboa em pleno regime autoritário de Costa Cabral e em vésperas da revolta da Maria da Fonte. Importante é que o cosmopolitismo começava então a surgir como um parâmetro de apreciação, mas, no caso de Noronha, de mão dada com valores patrióticos: para Andrade Ferreira o acaso da sua chegada num momento em que Sivori se exhibia na capital servia para mostrar ao italiano que Portugal não era só um país de *dilettanti*. Noronha é visto, portanto, como um produto nacional reconhecido internacionalmente, apesar de ter abandonado o país aos dezoito anos e ter feito toda a sua carreira nas Américas. Curiosa é a ausência de menções a qualquer tipo de encontro com Sivori. É quase impossível que os dois violinistas, que já se conheciam desde 1846, não tenham estado juntos. Porém, nada transpareceu para os jornais.

Nos dois anos que se seguiram à sua chegada a Portugal o violinista viveu entre Lisboa e Porto, permanecendo largas temporadas nessa última cidade. Tal como fizera em todos os lugares por onde passara, integrou-se na vida musical do Porto e alargou a sua actividade concertística a outros centros urbanos próximos, em particular Guimarães, a vila entretanto elevada a cidade onde passara a infância, Braga e

---

92 *A Revolução de Setembro* [Lx], 19.11.1854.

Coimbra. Foi no Porto que, em Novembro de 1855, o escritor Arnaldo Gama deu início a uma longa e acesa polémica a partir de uma crítica ao violinista publicada no jornal *O Porto e a Carta*.<sup>[93]</sup> Este é um caso especialmente interessante, não só pela dimensão que assumiu e pelas posições que surgiram, como também por ser único no Portugal oitocentista: nenhum outro músico foi pretexto para uma contenda deste tipo, com honras de publicação em livro. No seu todo, a compilação dos artigos escritos no âmbito da polémica constitui um interessante mostruário da crítica portuguesa desta época e dos problemas que lhe estavam subjacentes, sendo mais revelador das posições e características dos literatos que faziam dela parte do seu ofício, do que sobre Noronha enquanto violinista, já que quase nada acrescenta de novo às apreciações que anteriormente analisámos. Vejamos.

Gama questiona o mérito artístico de Noronha, pretendendo pôr de parte o «entusiasmo da nacionalidade» para exercitar o que chama de «crítica imparcial». A sua análise baseia-se numa distinção entre o violinista e o compositor. Seguindo a linha de outras críticas já referidas, reconhece o seu verdadeiro talento como violinista mas aponta ao mesmo tempo o seu autodidatismo, falta de escola, deficiências técnicas, e gosto por exibições que considera mais próprias de violinistas de rua do que de salas de concertos (como a já referida técnica de alargar as cordas do arco associada à «quadruple corde»). A respeito da composição é ainda mais severo, ao opinar que a «sua música não tem originalidade e não é inspirada pelo verdadeiro génio musical». A sua melhor obra – afirma sem qualquer justificação – é *Los tristes del Perú*, uma fantasia sobre temas sul-americanos cuja partitura se encontra hoje em paradeiro desconhecido. Nesta apreciação, o exotismo da peça tinha quase seguramente um peso considerável.

As respostas não se fizeram esperar, vindas de um grupo de literatos portuenses que se assumiram como amigos do violinista. O primeiro deles, Faustino Xavier de Novais,<sup>[94]</sup> optou por uma crítica retórica, procurando o mais possível evitar a ideia do confronto entre Noronha e outros violinistas. Lembrava no entanto, e com justiça, que as «pelo-ticas» e «ginásticas» de Noronha não eram muito diferentes das de Sivori, que se exibiu em Portugal tocando o seu *Carnaval de Cuba*, também intitulado o «Canto do Sinsonte», umas variações em que imitava

93 Moutinho de Sousa reuniu todos os artigos da polémica em *Questão Noronha...*

94 *Braz Tisana* [Porto], 30.11.1855.

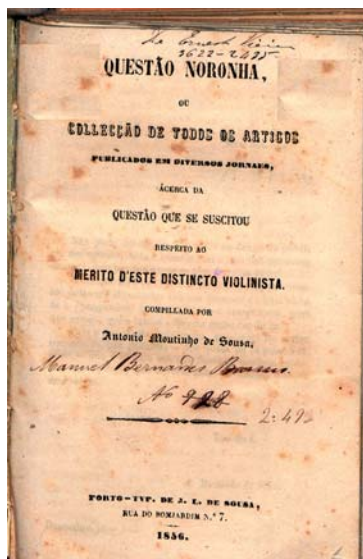


Fig. 2.10 – Anúncio para concerto de Noronha no Teatro de S. João do Porto aquando da sua primeira visita à cidade depois do seu regresso do Brasil, em 1854 (*A Concórdia* [Porto], 5.5.1855, BNP, J. 276 M.). Além do repertório, que incluí a Fantasia sobre motivos de *La traviata*, que o violinista dedicou a Camilo Castelo Branco, o anúncio indica os preços dos bilhetes para o concerto. O jornal *A Concórdia* fazia notar que, ao contrário de outros virtuosos que se tinham exibido na cidade, Noronha cobrava pela tabela da companhia de teatro portuguesa e não da da companhia italiana (24.5.1855).

Fig. 2.11 – Frontispício da publicação resultante da recolha de todos os textos publicados em torno da polémica que envolveu Noronha e o escritor portuense Arnaldo Gama (António Moutinho de Sousa (comp.), *Questão Noronha: ou collecção de todos os artigos publicados em diversos jornaes, á cerca da questão que se suscitou respeito ao merito d'este distincto violinista*, Porto, Typ. de J. L. de Sousa, 1856, BNP, B.A. 1620/6 P.).

os «melodiosos trinados de diversos pássaros que encontrou nas frondosas selvas daquela parte da ilha».<sup>[95]</sup> Novais visava desmascarar a falta de competências musicais de Gama, identificando-o como um mero transmissor de opiniões de terceiros, e abrindo assim a porta a um filão que será largamente discutido e que remete para uma prática transversal aos literatos europeus desta época (estivessem eles no papel de críticos ou de romancistas): a existência de músicos profissionais

que serviam de informadores.<sup>[96]</sup> É neste contexto que surgem os colegas de Noronha, que estão geralmente muito pouco presentes na sua biografia. Dentre eles, o mais visado é o destacado violinista portuense Nicolau Medina Ribas (1832-1900).

A 2 de Dezembro, quando a polémica se encontrava no seu auge, Noronha tocou em público.<sup>[97]</sup> Este concerto era a resposta preparada pelo grupo dos seus apoiantes (entre outros, Pereira Caldas e António Moutinho de Sousa), os quais se precipitaram para o teatro, recitando poesias de desagravo e publicando-as em seguida nos jornais para que a resposta ultrapassasse as paredes do edifício do S. João. No final desse mês, Gama enfrentou finalmente os leitores de *O Porto e a Carta* sem pseudónimo, acabando por confessar que contara com a colaboração de um informador e que na sua ausência era incapaz de argumentar sobre certos assuntos, ou seja, deixando a nu alguns dos mecanismos por de trás da polémica.<sup>[98]</sup> Em seguida, foi a vez de, num gesto raro, Noronha escrever.<sup>[99]</sup> O seu argumento inicial era que o merecimento artístico de um artista não lhe pertencia a ele mas ao seu público, procurando desta forma desautorizar o crítico. Em seguida, e para provar que os defeitos que Gama lhe apontara não existiam, citava a crítica do *Illustrated London News*, aliás e muito curiosamente a única que conservou no seu espólio. Deste modo, dava mais um contributo pessoal para a perpetuação do mito do seu sucesso internacional.

Noronha é assim apropriado por uma esfera pública de debates embora só muito raramente dela tome parte. Todavia, para além do confronto entre campos opostos de literatos e intelectuais, o que interessa perguntar é porquê uma contenda deste tipo em torno de Noronha e não de qualquer outro músico seu contemporâneo? A resposta parece estar na sua posição ambivalente de músico português e concertista com carreira no estrangeiro. Não participando nas estruturas musicais fixas existentes nas cidades de Lisboa e Porto, o violinista, apesar de português, transformava-se num *outsider*. Passava inevitavelmente a ser objecto de comparações com outros virtuosos de carreira internacional que começavam nesses anos a pisar os palcos

---

96 Cormak NEWARK, *Opera in the Novel from Balzac to Proust*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 7.

97 *Braz Tisana* [Porto], 1.12.1855 e ss.

98 Moutinho de Sousa (comp.), *Questão Noronha...*, p. 118.

99 *Ibid.*, p. 119.

nacionais. E essas comparações nem sempre o favoreciam. Registe-se que é também possível que algumas das críticas menos elogiosas de que foi alvo no estrangeiro, nomeadamente as de Londres, tenham ecoado em Portugal. Por outro lado, um músico como Nicolau Ribas, que tinha estudado na Bélgica, conhecia de perto a escola de Bériot e mantinha actividade de concertista, teria certamente observações a fazer à sua *praxis* violinística. Os literatos surgem aqui como o *interface* que permite trazer uma questão profissional e musical até às páginas dos jornais. Mas é interessante que esta polémica surja no Porto, onde normalmente os problemas corporativos dos músicos não se faziam sentir com particular força.



Fig. 2.12 – Exterior do Teatro do Ginásio em Lisboa (Sousa Bastos, *Carteira do artista*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand, 1898, p. 675), no qual Noronha tocou nos seus primeiros concertos à chegada à capital portuguesa, a 3 e 17 de Novembro de 1854 (*Imprensa e Lei* [Lx], 17 e 19.11.1854). Durante os períodos em que residiu em Portugal, o violinista manter-se-ia sempre muito ligado a este teatro. Seria aqui que faria ouvir, em 1860, os primeiros excertos da sua ópera *Beatriz de Portugal* que foram tornados públicos.

SEXTA FEIRA 27 DE OUTUBRO DE 1843,  
Academia de musica  
EM BENEFICIO DO TENOR  
CARLOS RICCO.

O beneficiado, contando com a generosa e importante cooperação das Sras. Fasciotti, M. Lemos, e dos Srs. E. Ribas, Toselli, Noronha e Lima, apresenta seu beneficio, pela primeira vez ao respeitavel publico, na ordem seguinte:

PRIMEIRA PARTE.

- 1.º — Grande ouvertura de *Semiramide*. — *Rossini*.
- 2.º — Aria nova de *Anna Bolena*, pelo beneficiado. — *Donizetti*.
- 3.º — Variações de rebeca sobre um thema da symphonia de *Lestocq*, pelo Sr. Noronha.
- 4.º — Aria do *Juramento*, pela Sra. Fasciotti, a pedido de muitas pessoas. — *Mercadanti*.
- 5.º — Duetto da opera *Maria Rudens*, pelo beneficiado e E. Ribas. — *Donizetti*.
- 6.º — Variações de flauta, pelo Sr. Lima. — *Lima*.
- 7.º — O beneficiado, a pedido de varios amigos, cantará em caracter de marinheiro uma modinha hespanhola intitulada — *o Charran*.

SEGUNDA PARTE.

- 1.º — Symphonia da *Zampa*. —
- 2.º — Duetto do *Pirata*, pelo beneficiado e M. Lemos. — *Bellini*.
- 3.º — Aria nova, pela Sra. Fasciotti. — *Donizetti*.
- 4.º — Duetto de *Marino-Falliero*, pelos Srs. Ribas e Toselli. — *Donizetti*.
- 5.º — O Sr. Noronha executará na sua rebeca toda a symphonia da opera a *Italiana em Argel*, em que, com as simples transposições do arco, fará que soem as cordas como se distinctamente se ouvisse todos os instrumentos da orchestra.

Diario do Rio de Janeiro, 26.10.1843

**THEATROS**

DE S. PEDRO DE ALCANTARA.

11.º RECITA DA ASSIGNATURA ITALIANA.  
*Sexta feira 8 de novembro de 1844.*  
Representar-se-ha a Opera:  
TORQUATO TASSO,  
Musica do mestre Donizetti.  
Os bilhetes vendem-se no escriptorio do theatro. Principiará ás 8 horas.

TERÇA FEIRA, 19 DE NOVEMBRO DE 1844.  
beneficio do actor  
JOSÉ CANDIDO DA SILVA.

Depois que a orchestra houver executado a — *Batalha de Almoster* —, representar-se-ha o apparatuso drama em 4 actos, intitulado  
O AMOR DE UM PADRE  
ou  
A INQUISIÇÃO EM ROMA.  
*Divisão dos actos.*

7 Acto 1.º — A confidencia. — Aventuras nocturnas.  
Acto 2.º — A conjuração. — O assassinato  
Acto 3.º — O tribunal da inquisição.  
Acto 4.º — O padre e a cigana.

No fim da peça o Sr. *Noronha*, por obsequio ao beneficiado, executará na sua rebeca — *UMAS LINDAS VARIAÇÕES* — de sua composição.

Seguir-se-ha a muito applaudida comedia em 1 acto:  
O JUDAS EM SABBADO D'ALLELUIA.

Terminará o espectáculo com a linda e nova comedia em 1 acto, intitulada:  
OS IRMÃOS DAS ALMAS,  
composição do autor do — *Juiz de Paz da Roça — Festa da Roça — e Judas* —, peças que todas gosão do favor publico. A scena passa-se no Rio de Janeiro, no anno de 1844, em dia de Finados.

Tal é o divertimento que a beneficiado offerece ao respeitavel publico, com a bem fundada esperança de obter ainda uma vez a sua valiosa protecção.

Os bilhetes de camarotes e platêas achão-se á venda em casa do beneficiado, no largo da Carioca n. 5.

Diario do Rio de Janeiro, 8.11.1844

**THEATRO**

**DE S. PEDRO DE ALCANTARA.**

**BENEFICIO DE GABRIELLA DA CUNHA DE-VECCHY.**  
 Terça feira, 21 de outubro, a companhia dramatica, depois da execução de escolhida symphonia, representará o novo e aperatoso drama em 1 prologo e 3 actos, denominado:

**E D I T H.**

OU A VIUVA DE SOUTHAMPTON.

*Denominação dos actos.*

Prologo — O assassinato.  
 Acto 1.º — A lição d'arma, e a revelação.  
 Acto 2.º — A conspiração, a corôa de condeça e a prisão.  
 Acto 3.º — A sentença, a fuga, a vingança e o perdão.

No fim do drama o Sr. Noronha, por obsequio a beneficiada, tocará sobre um thema hespanhol umas lindas variações na rabeça.

Seguir-se ha a execução da sempre applaudida tonadilha hespanhola, que termina com o Trípli, trapili.

Findará o espectáculo com a graciosa e linda fôrça

**ASTUCIAS DE LADINO OU O NOIVO DO ALGARVE.**  
 A beneficiada recommenda se á generosa protecção do respeitavel publico.

Os bilhetes vendem se em casa da beneficiada, rua do Sacramento n. 15, 2.º andar.

Diario do Rio de Janeiro, 21.10.1845

**THEATROS.**

**DE S. JANUARIO.**

Sexta feira, 19 de janeiro de 1849.

Beneficio de  
**FRANCISCO DE SA' NORONHA.**

**Primeira apparição depois de tres annos de viagens.**

Noronha tocará nesta occasião tres solos na sua rabeça, e juntamente executará o difficil — **TREMULO DE BERIOT** —, com a cooperação dos eminentes rabequistas desta côrte, os Srs. Ribas, Prêti, Ribeiro e Warneck.

Representar-se-ha a jocosa comedia em tres actos

**THOMAZ REQUIQU'.**

Findo o 1.º acto haverá

Correio Mercantil [RJ], 19.1.1849

*Grande concerto,*

dedicado a S. M. o Imperador do Brasil, composto e executado pelo beneficiado;

*Grande fantasia original (a la Ernest),*  
 pelo mesmo.

Depois do 3.º acto, variações do immortal Paganini

**A MOLINARA.**

Seguir-se-ha a magica execução do — Tremulo de Beriot —, pelo beneficiado, e os eminentes rabequistas os Srs. Ribas, Prêti, Warneck e Ribeiro.

Terminará o espectáculo com o baile em 2 actos e 3 quadros, intitulado:

**A FLAUTA MAGICA,**

finalizando com — Uma Tarantella —, dansada pelos Srs. Yorck e De-Vecchy, e as Sras. Ricciolini e Pessini.

O beneficiado, depois de tres annos de ausencia, ao apresentar-se novamente em scena, conta com as sympathias de seus amigos e apreciadores.

**Principiará ás 8 horas.**

Figs. 2.13 a 2.16 – Anúncios de diversos concertos de Noronha na imprensa brasileira (Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil).

## Repertórios

Desde os primeiros tempos da sua carreira, as peças da autoria do próprio Noronha mostram a variação como o seu principal veículo de exibição e os temas escolhidos derivam do universo da música de salão ou da melodia popular urbana: em Junho de 1842 tocou umas variações sobre a canção espanhola «Viene a mis brazos»,<sup>[100]</sup> e anteriormente exibira-se com outras variações sobre uma valsa de Strauss.<sup>[101]</sup> Mais tarde, em 1845, interpretará de novo variações sobre uma valsa de Strauss, designando-a agora por «Ai Jesus!», que era certamente um dos vários títulos que os editores brasileiros atribuíam às valsas. Vinte anos mais tarde, em Portugal, ainda se exhibirá tocando um Capricho de concerto com um título idêntico, que deve ser certamente inspirado na mesma melodia, senão uma adaptação destas variações do início da sua carreira.

Data de 1853 a primeira referência ao que seria um dos seus grandes sucessos, a «Fantasia característica sobre motivos da América do Sul», também designada por *Los tristes del Perú*, cuja partitura, como já mencionámos, desapareceu.<sup>[102]</sup> Um artigo de 1872 refere o carácter melancólico das melodias que lhe servem de sustento e, baseando-se em informações que diz terem sido fornecidas pelo próprio Noronha, explica que estas eram originalmente tocadas por pastores peruanos em flautas construídas a partir de túbias humanas.<sup>[103]</sup> O articulista tem no entanto o cuidado de mencionar que essas melodias se haviam transformado em repertório de salão, para consumo das classes médias urbanas, podendo assim ser comparadas à modinha luso-brasiliera. Mais tarde, Jaime Batalha Reis repetiu essa história sem dúvida pitoresca e Ernesto Vieira e Henrique Carneiro citaram-na acriticamente. Estes últimos omitem, porém, a sua passagem aos meios urbanos, o

---

100 *Jornal do Commercio* [RJ], 20.6.1842.

101 *Ibid.*, 4.5.1842. É interessante observar a popularidade desta dança e deste autor no Brasil desde cedo: no catálogo de Müller e Heinen de 1837 é possível encontrar 51 valsas de Johann Strauss, todas elas com títulos traduzidos ou até inventados no Brasil (cf. *Catálogo da biblioteca musical de J. C. Müller e H. E. Heinen: fornecedores de musica de sua Magestade*, Rio de Janeiro, Typographia, Imp. e Const. de J. Villeneuve e C.<sup>a</sup>, 1837). Em Portugal, no final dos anos trinta este compositor praticamente ainda não é mencionado.

102 *Jornal do Commercio* [RJ], 12.8.1853.

103 J. C. Rodrigues da Costa no jornal *A Terceira*, 27.4.1872.

que induz o leitor a pensar que Noronha teria recolhido *in loco* – ou seja no Perú – as ditas melodias.<sup>[104]</sup>

Na verdade, o «triste» é um género surgido nesse país andino, em finais do século XVIII, mas que atingiu uma notável popularidade como canção de salão estendendo a sua influência a outras capitais sul-americanas, nomeadamente a Buenos Aires. No Perú eram normalmente designados por *yaravís* – palavra que significa «voz» em língua *quechua* – enquanto na Argentina a população crioula adoptou o nome «triste» por estes cantares serem «os mais monótonos e sempre tristes, tratando [os seus textos] de ingratidões de amor e pessoas que choram desgraças pelos desertos».<sup>[105]</sup> Percebe-se assim que o carácter dolente destas melodias não tinha uma origem fúnebre e que a sua proveniência poderia ser tanto peruana quanto argentina. Acrescente-se ainda que, pelo menos desde os anos 1830, Carlo Bassini contava entre as peças do seu repertório uma obra com um nome idêntico. É aliás muito possível que tenha tido contacto com este género em Buenos Aires, para onde se dirigiu em 1835, e que Noronha tenha depois decidido compor uma peça do mesmo tipo. O violinista português pode também tê-lo conhecido através da família da mulher ou de outros *porteños* do seu círculo de amizades. A própria utilização da palavra «triste» e não *yaraví* aponta para uma origem argentina. Da leitura dos textos que falam da fantasia de Noronha percebe-se que o violinista condimentava as descrições das paragens em que essas melodias teriam origem, falando das maravilhas da natureza e acrescentando-lhes um conjunto de pormenores pitorescos. No entanto, qualquer que tenha sido o local onde se familiarizou com estas melodias, é difícil pôr em causa a influência de Bassini na composição da fantasia.

Já o seu primeiro grande sucesso baseado numa melodia operática foi a Fantasia sobre *Torquato Tasso*. Tocou-a no Rio em 1845, logo após a ópera de Donizetti ter sido estreada no teatro de S. Pedro de

---

104 Cf. Jaime Batalha REIS cit. In VIEIRA, *Diccionario biographico...*, vol. 2, p. 133 e CARNEIRO, «Francisco de Sá Noronha», p. 9. Não há notícia de nenhuma passagem de Noronha pelo Perú e, se exceptuarmos os anos de 1839-41, em que se desconhece o seu paradeiro, a única possibilidade de uma visita a este país seria no final de década de 1850, quando se instalou por algum tempo no Norte do Brasil, seguindo depois de Belém do Pará para Lisboa. Nessa época, porém, a fantasia já havia sido composta.

105 «los más monótonos y siempre tristes, tratando-se de ingratitudes de amor y de gentes que lloran desdichas por los desiertos» (Rúben PÉREZ BUGALLO e Raúl JOB DE LLANO, «Triste», *Diccionario de la música española...*, vol. 10, p. 462).

Alcântara, e depois em Londres. Todavia, esta partitura não chegou até nós, pelo que a obra mais antiga deste tipo que sobreviveu parece ser as *Variações Domino noir*, sobre motivos da ópera de Auber, provavelmente do início dos anos cinquenta. Do ponto de vista formal, esta peça é extremamente simples. No início, um prelúdio de carácter muito livre que Noronha aproveita para fazer o seu violino brilhar, num conjunto de longas escalas ascendentes e descendentes, sempre em valores muito rápidos, e arpejos dobrados em 3.<sup>as</sup>, 4.<sup>as</sup> ou 6.<sup>as</sup> (cc. 15-30) (exemplo 2.5). É como se tratasse de um longo recitativo, durante o qual o violino é dono e senhor da situação e o piano se limita a apoiá-lo harmonicamente em momentos muito pontuais. Entre os compassos 31 e 47, uma melodia *cantabile* ameniza a exibição virtuosística e responde provavelmente ao desejo deste tipo de expressividade que muitos públicos da época sentiam. Finalmente, no compasso 87, surge o tema de «Je suis sauvée enfin», a ária de Angele na ópera de Auber. As três variações que se seguem exploram escalas ascendentes em *staccato*, harmónicos e o efeito de duas vozes, sendo a voz superior escrita em fusas e a voz inferior em colcheias.<sup>[106]</sup>

---

106 Juliana SOUSA, «Francisco de Sá Noronha: Três obras para violino e piano», Dissertação de Mestrado em Música, Universidade de Aveiro, 2012, p. 14 e ss.



The image displays three systems of musical notation for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). Each system consists of a violin staff and a piano grand staff (treble and bass clefs). The first system shows measures 19 and 20, with the violin playing a complex, fast-moving melodic line. The second system shows measures 12 and 15, with the violin playing a more rhythmic, eighth-note pattern. The third system shows measure 21, featuring a descending scale in the violin. The piano accompaniment is minimal, consisting of chords and single notes.

**Exemplo 2.5** – Compassos 15 a 31 das Variações *Domino noir* (edição de L. Cymbron a partir da edição e revisão de Luís Pacheco Cunha e de BNP, CN 550).

Com o regresso à Europa, Noronha não só nunca mais tocou obras de outros violinistas como descobriu Verdi e a chamada «trilogia popular», a partir da qual escreveu três fantasias: uma sobre temas de *Rigoletto* (oferecida a António Moutinho de Sousa), outra a partir de *Il trovatore* e ainda uma terceira sobre motivos de *La traviata* que dedicou a Camilo Castelo Branco. Mais tarde comporá ainda uma outra sobre *I vespri siciliani*. A Fantasia sobre motivos de *Il trovatore*, datada de 1855-56, possui, tal como outras da sua autoria, uma estrutura fraccionada de tipo rapsódico, em que cada secção constitui um episódio seguido de uma variação. Todo o conjunto é antecedido por uma introdução livre cujo material temático-motívico não está ainda directamente relacionado com a ópera. A complexidade da escolha dos temas que serão apresentados é significativamente maior. Assim, a primeira questão que se coloca é a de tentar perceber se estes «temas» eram seleccionados

apenas com base no seu carácter melódico e a partir de critérios de popularidade ou se o autor lhes atribuía um peso semântico. As melodias verdianas eram um mero pretexto para o violinista exercitar a sua técnica ou essa técnica integra-se num processo de dramatização? Se pensarmos na imagem que a crítica nos dá do virtuosismo violínístico, na qual o corpo do executante e o instrumento tornam audíveis as vozes de outros – sejam eles artistas já desaparecidos, como a citada Maria Malibran, ou personagens operáticos – somos impelidos a ler este tipo de obras à luz da segunda hipótese.<sup>11071</sup> Ao recriar um conjunto de momentos dramáticos da ópera, Noronha e o seu violino transformavam-se, momentaneamente, em actores. Faziam cantar as personagens verdianas.

Para a sua fantasia sobre *Il trovatore* Noronha escolheu os seguintes excertos da ópera de Verdi: 1) «Ai nostri monti ritorneremo», a última intervenção *cantabile* da cigana Azucena quando no final do 4º acto, na prisão, sonha meia em delírio com o regresso à vida pacata nas montanhas; 2) «Stride la vampa», a *canzone* de Azucena no início do 2º acto; 3) O *Miserere* que serve de *tempo di mezzo* à ária de Leonora no início do 4º acto, com as intervenções de Leonora e Manrico; 4) a *cabaletta* da ária do Conde «Per me, ora fatale» no 2º acto.

O 4º acto da ópera assume aqui uma importância determinante, acentuando o potencial dramático da fantasia.<sup>11081</sup> Por outro lado, apesar de todas as personagens principais serem contempladas, Azucena é claramente aquela que é posta mais em evidência, o que é indicativo do impacto da sua figura exótica no imaginário da época. Pertencem-lhe os dois primeiros temas expostos, embora a ordem de apresentação escolhida por Noronha evoque a personagem em retrospectiva, partindo do momento em que, na prisão, sonha com o retorno à normalidade para depois regressar ao seu ambiente original nas montanhas, rodeada dos ciganos. Leonora e Manrico surgem em conjunto, no momento mais dramático da ópera (ela canta o seu amor pelo trovador enquanto este, prisioneiro numa das torres do castelo, se despede e ela volta prometer salvá-lo a todo o custo) e por último o Conde. Parece

---

107 Uma crítica brasileira a Robbio de 1843 apresenta exactamente essa leitura (*Jornal do Commercio* [RJ], 31.8.1845).

108 Este acto era certamente o mais popular junto do público. A coincidência na escolha de temas e momentos dramáticos por parte de Sivori (na sua Fantasia sobre motivos de *Il trovatore* composta em 1862), um violinista que definia ele próprio os modelos, é sintomática desse facto.

claro que a melodia da *cabaletta* da ária desta última personagem «Per me ora fatale» foi escolhida essencialmente pelo seu carácter *Allegro* festivo, com o ritmo de marcha que lhe está subjacente, de modo a proporcionar ao violinista concluir a sua exibição em crescendo. É possível no entanto fazer outras leituras. No seu orgulho de amante ferido e no ciúme que sente de Manrico – o irmão que julga morto –, é o Conde quem cria o trágico desfecho final. A sua aparição em termos sonoros depois de todas as outras personagens pode de alguma forma evocar esse final, pese embora a enorme distância entre o ambiente da *cabaletta* e o peso dramático com que a ópera termina.

Noronha constrói assim ao longo da Fantasia a sua própria narrativa dramática da ópera de Verdi.<sup>[109]</sup> Os momentos escolhidos não são por isso meros pretextos melódicos para a construção de uma exibição instrumental. Esta era uma prática comum entre os virtuosos seus contemporâneos, muito em especial quando se dirigiam a públicos cujo gosto e experiências musicais eram essencialmente moldados pelo teatro de ópera. Todavia, na carreira de Noronha este tipo de exibições foi ocupando cada vez mais espaço. Desde a década de 1850 que abandonou completamente a interpretação de obras de outros compositores. As suas primeiras obras chamam-se em geral Variações sobre..., o que pode querer significar que nesta fase seguia ainda um modelo mais antigo e até certo ponto menos livre. Se numa fantasia como a de *Le domino noir* a melodia parece ser um mero pretexto para a exibição técnica, na Fantasia sobre motivos do Trovador sente-se claramente um propósito dramático, uma tendência aliás comum a outros violinistas coevos, como se comprova através de uma comparação desta obra de Noronha com a fantasia homónima de Sivori, composta em 1862, na qual são notórias as coincidências.<sup>[110]</sup>

## Coda

Até ao final da vida, Noronha continuou a exercer a sua actividade de rabequista, tanto em Portugal como no Brasil. Ainda quando regressou ao Rio de Janeiro pela última vez, em 1878, tentou apresentar-se

---

109 *A Revolução de Setembro* [Lx], 24.10.1854.

110 Fantasia su *Il Trovatore*, op. 20.

ao público com um concerto no Teatro de S. Pedro de Alcântara.<sup>[111]</sup> Mas as suas expectativas parecem ter sido goradas. A acreditar no que nos diz Artur Azevedo, não teve sucesso. Os tempos eram outros, os públicos também. Quase dezanove anos de estadia em Portugal tinham feito dele um estranho para as audiências da capital imperial. O repertório parecia também cristalizado no tempo. Tocou as fantasias sobre motivos de *La fille du regiment* de Donizetti e *La traviata* de Verdi, bem como o *Carnaval de Lisboa*, obras que compusera há mais de duas décadas. Os dados de que dispomos sobre este concerto são de certo modo paradigmáticos do seu percurso como violinista a partir dos anos 1860. Ainda tentou em 1862 uma muito mal sucedida digressão por Espanha que seria o seu derradeiro esforço para actuar noutro país europeu.<sup>[112]</sup> Interessado na criação de uma ópera nacional, mas não abdicando de tocar (por razões financeiras e não só), o violinista vai-se progressivamente isolando. Já em 1865, aquando da inauguração do Palácio de Cristal do Porto, parecia querer capitalizar o sucesso de outros músicos mais jovens (como Artur Napoleão e Miguel Ângelo Pereira), usando-os como factor de atracção de público para os seus concertos.<sup>[113]</sup> Este é também o momento em que o violinista começa a explorar de forma sistemática o circuito da província portuguesa. Até aí, com a excepção de Coimbra, limitara-se a actuar nas cidades do Minho, com as quais tinha naturalmente ligações que remontavam à infância. Por meados dos anos 1860, a sua atenção vira-se para o interior: primeiro Lamego e Vila Real;<sup>[114]</sup> depois, o Alto Alentejo e o Algarve.<sup>[115]</sup> Já na década

---

111 *Jornal do Commercio* [RJ], 3 e 5.11.1878.

112 Noronha chegou a Madrid nos últimos dias de Junho de 1862 e, segundo os jornais, projectava também visitar a Andaluzia. Logo aquando da sua chegada, a imprensa lamentava que a temporada estivesse praticamente no fim e que, por isso, dificilmente o público madrilenho poderia ouvir o violinista português (*La Época* [Madrid], 2.7.1862). Não há, de facto, anúncios de concertos. Mesmo na corte, onde graças a uma recomendação do rei D. Luís chegou a ser recebido pela rainha de Espanha (BNP, CN 727, *Album*, carta do Duque de Bailén, 10.7.1862), o momento era totalmente inoportuno: Isabel II acabara de dar à luz e encontrava-se em convalescença (*El Reino* [Madrid], 21.7.1862). Quanto à viagem à Andaluzia, é muito pouco provável que se tenha chegado a realizar. No seu espólio conserva-se uma carta de recomendação escrita por D. Luís ao Duque de Montpensier, que habitualmente residia em Sevilha, e que obviamente o violinista nunca chegou a utilizar (BNP, CN 727, *Album*).

113 *Braz Tisana* [Porto], 27 e 31.1.1865.

114 BNP, CN 727, *Album*.

115 *Braz Tisana* [Porto], 15.7.1865 e 3.8.1865.

de 1870, vai aos Açores.<sup>[116]</sup> Beneficiando da melhoria dos transportes, tanto terrestres como marítimos, e num mundo em que a figura do intérprete e os cânons de repertório ganhavam força, Noronha desiste totalmente de se renovar: não só não compõe como não é capaz de interpretar obras de outros compositores. Aquando da sua morte, o «filho da natureza e do sentimento», que trilhara sempre o seu próprio caminho e se mostrara toda a vida alheio a modas, nas palavras de Júlio César Machado, «sobrevivia a si mesmo».<sup>[117]</sup>

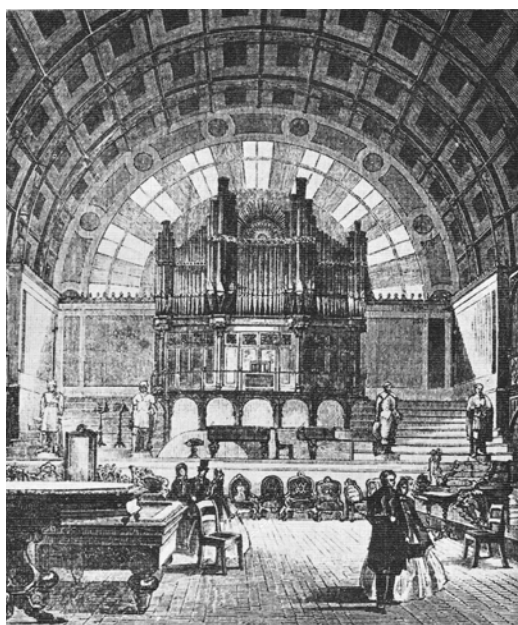


Fig. 2.17 – Interior do Palácio de Cristal do Porto, inaugurado em 1865. Em meados de Julho desse ano, Noronha participou num ensaio para testar a acústica do novo salão de concertos do Palácio (*Braz Tisana* [Porto], 14.7.1865). A 17 de Novembro seguinte, já com o edifício inaugurado no âmbito da Exposição Internacional do Porto, teve início uma temporada de concertos com a participação de vários artistas, entre eles Noronha, Cesare Casella e Artur Napoleão, alguns artistas da companhia lírica e os coros da Sociedade Filarmónica Portuense (*O Nacional* [Porto], 16 e 17.11.1865) (*Archivo Pittorresco* [Lx], nº 2, 1866, col. Hemeroteca Municipal, Câmara Municipal de Lisboa).

116 Para a crítica aos concertos em Ponta Delgada ver Francisco Maria Supico, *Escavações*, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1995, vol. 2, pp. 835-36.

117 [Recorte. Testemunho publicado em jornal que não foi possível identificar aquando da morte de Noronha, 1881].



Fig. 2.18 – O velho Teatro Micaelense, em Ponta Delgada (desenho de Joaquim Cândido Abranches, litografia de Serrano, Ponta Delgada, Typ Manoel Corrêa Botelho, 1869, col. BNP, e-3942-p). Noronha tocou várias vezes nesta sala durante a sua estadia em S. Miguel, entre Janeiro e Fevereiro de 1872 (A *Persuasão* [PD], 24.1.1872, *Luz* [Horta], 13.3.1872). Entre Março e Maio desse ano esteve em digressão nas ilhas Terceira e do Faial.

**A**

**FRANCISCO DE SÁ NORONHA**

*per ocasião do concerto dado em Lamego na noite de 27 de abril.*

—GEM—

Noronha! que fronte fina,  
Que lyra, ou harpa divina.  
Que assim me arrecho e transporto?  
Vibra uma corda, e logo  
Sinto em mim o exultar fogo  
D'um entusiasmo forte!

Soubeste ganhar a palma  
D'arte que enleva a alma  
E fascina o coração;  
Tu és o genio brilhante,  
Es o mytho, o rei gigante  
Da harmonia e inspiração!

E eu—idolatra constante  
D'esse teu genio brilhante—  
Devo trancete o meu peito.  
E silo, modesto e pobre...  
Mas acolta-o assim, que é nobre  
E, em chamma, sacro do peito!

Lamego, 27 de abril de 1865.

**AO EXIMIO VIOLINISTA**

**F. S. NORONHA**

—POESIA—

Es, artista distincto, a si tão caldo  
Orações acceito;  
E' premio do talento os jardins floridos  
Da gloria percorrer.

Mil palmas te mereces, que da lyra  
Tens esse poder ter;  
Que dos ventos nos calas o espirito  
Fertis, arrotar.

Choro, riso, surpresas amarguras,  
Gritos, exclamações,  
Tudo lura ouvir, quando nas cordas  
Socultas vibras.

Mercedes ao teu brio; sempre, sempre  
Mais deves recolher.  
Pois que ao talento calas os jardins floridos  
Da gloria percorrer.

Viana 2 de junho de 1871.

**OS EXIMIOS ARTISTAS**

**F. de Sá Noronha e A. M. Celestino**

*na noite da sua concerta no theatro Bagart,  
em 29 de Abril de 1865.*

Quem não sente arrebatá-lo?!  
Quem não tem um coração,  
Que palpita patriótico,  
Ao notar esta oração?!...  
Cada palma uma victoria,  
Cada brava e uma s'ria,  
Que suscitando os peitos livres  
Sua fama alto apregua.

Não se diga — o povo luso,  
Cujos nome é immortel,  
Monoprecza todo o artista  
Que nasceu em Portugal.

Venho aqui o povo estranho  
Aprender a lougar  
Os artistas que se exaltam,  
Fazendo a patria exallar.

Bravo, palmas, e'raas, versos,  
Collas choros do alivio,  
Gran Noronha e Celestino,  
Onde louvar um portuguez.

Eis, artistas! sempre deante!  
Pois a gloria, os corações  
Conquistar, de quem se preza  
Ter por gloria a dos Camões!

Mattos Guimarães.

Fig. 2.19 – Poesias em honra do violinista declamadas e oferecidas aquando de concertos em várias cidades portuguesas. É o tipo de testemunho que se encontra em maior abundância no espólio de Noronha (col. BNP, CN 727).



# COMPONDO PARA TEATRO EM LÍNGUA PORTUGUESA

## À boleia de João Caetano e do *vaudeville*

Uma biografia publicada no Rio de Janeiro em 1851, naquele que foi talvez o período mais bem sucedido da carreira de Noronha, explicava:

A ele se deveu conhecer no Rio de Janeiro o *vaudeville*, não tal qual o usam os franceses, adoptando músicas já conhecidas; não, aonde a palavra vulgar se quebrava como insuficiente a explicar a sublimidade da dor ou o delírio da alegria, ali surgia a música de Noronha, para cantar em notas inspiradas a bênção da *Graça de Deus* ou os delirantes joguetes do *Cosimo*. Oito anos faz que a cena brasileira conserva os *vaudevilles* de Noronha, o campeão sem rival!...<sup>[1]</sup>

Malgrado o seu carácter propagandístico, este texto sintetiza bem a via pela qual o músico português se afirmou com êxito na cena carioca no início da década de 1840. Não como violinista, ao invés do que teria inicialmente desejado, mas como compositor, e com base num tipo de comédia musical parisiense – a *comédie-vaudeville* – que, partindo da utilização de árias e canções de sucesso, permitia a criação de uma rede de intertextualidades que eram do particular agrado do público. A música escrita por Noronha é referida como um veículo expressivo da máxima importância, actuando onde a «palavra vulgar se quebrava como insuficiente»,<sup>[2]</sup> e talvez não por acaso, esta função que lhe é

---

1 A *Aurora* [RJ], 22.6.1851.

2 *Ibid.*

atribuída revela evidentes pontos de contacto com uma passagem da autoria do escritor e crítico Jules Janin a propósito do *mélodrame*, outro género francês muito em voga, pensado para suscitar emoções fortes através de uma valorização do enredo e de um conjunto de efeitos espectaculares, em detrimento de qualquer caracterização detalhada das personagens. Referindo-se-lhe pejorativamente, Janin explicava: «A música acompanhava todas essas múltiplas angústias. Esta música, feita por músicos *ad hoc*, representava tanto quanto podia o estado da alma da personagem. Quando entrava o tirano, a trompeta gritava de um modo lamentável. Quando aparecia a jovem ameaçada, a flauta suspirava os mais doces acordes». <sup>[3]</sup>

A *comédie-vaudeville* e outras peças afins eram uma aquisição recente do meio teatral fluminense, onde tinham chegado em 1840, pela mão de uma companhia francesa, dirigida por Ernest Gervais. Tratava-se de um grupo organizado, composto por uma plêiade de actores e outros profissionais do espectáculo, cujo impacto na capital imperial foi intenso e suscitou o questionamento das anquilosadas práticas do principal teatro da corte.<sup>[4]</sup> Como nota Denise Scandarolli Inácio, embora não haja relação directa entre esta *troupe* e aquela que, dirigida por Émile Doux, se instalara em Lisboa em 1834, os respectivos contributos para a renovação da cena teatral, quer brasileira quer portuguesa, são comparáveis.<sup>[5]</sup> Ambas eram pequenas peças da engrenagem de exportação do teatro francês nas suas mais diversas acepções – como meio privilegiado de difusão da cultura gálica – e contavam com um público oriundo das elites, apesar das dificuldades que a compreensão da língua colocaria. No Rio uma parte significativa da assistência era, além disso, formada por emigrantes bem posicionados socialmente.<sup>[6]</sup> O repertório escolhido por Gervais compunha-se, sobretudo, de *comédies-vaudevilles*

---

3 «La musique accompagnait toutes ces angoisses multiples. Cette musique, faite par des musiciens *ad hoc*, représentait de son mieux l'état de l'âme du personnage. Quand entrait le tyran, la trompette criait d'une façon lamentable. Quand sortait la jeune fille menacée, la flûte soupirait les plus doux accords.» (Jules JANIN, «Mélodrame» in *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, vol. 37, Paris, Belin-Mandar Libraire, 1837, p. 439).

4 Denise Scandarolli INÁCIO, «Cenas esquecidas ou vaudeville, *opéra-comique* e a transformação do teatro no Rio de Janeiro, dos anos 1840», Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2013.

5 *Ibid.*, p. 148.

6 *Ibid.*, p. 218 e ss.

e *opéra bouffes*, estreadas poucos anos antes em teatros parisienses como o Gymnase-Dramatique, o Odéon, ou o Louvois, da autoria de Scribe, Rosier, Dupeuty e D'Auvrigny, para citar apenas alguns exemplos.<sup>17</sup> Eram experiências de modernidade que satisfaziam o desejo de cosmopolitismo de uns e a nostalgia da Europa natal de outros.

A inserção de Noronha na vida teatral carioca dos anos 1840 dependeu em muito de uma figura central do teatro brasileiro desse período: o actor João Caetano dos Santos (1808-63), o pai do teatro nacional e protótipo do actor romântico. É muito possível que ambos se tenham conhecido ainda na década de trinta, logo após a chegada do português, dado que as suas poucas exhibições (como vimos anteriormente) ocorreram, as mais das vezes, integradas em benefícios de atrizes e músicos ligados à companhia de Caetano. No entanto, o primeiro fruto da colaboração entre os dois foi a montagem no Teatro de Santa Teresa, em 1843, de *Um auto de Gil Vicente* de Almeida Garrett.<sup>18</sup> E esta experiência iniciática do jovem Noronha com a obra do renovador do teatro português parece tê-lo marcado de forma relevante, já que a peça seria escolhida mais tarde como base para a sua primeira ópera (ver capítulo 4).



**Fig. 3.1** – O actor João Caetano dos Santos (Sousa Bastos, *Carteira do artista*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand, 1898, p. 48).

7 A companhia francesa chegara ao Rio, em 1840. Em Agosto desse ano fez a sua apresentação ao público e, entre o seu repertório, contavam-se vários *vaudevilles*. O director era o actor Ernest Gervais (*Jornal do Commercio* [RJ], 8.8.1840).

8 *Jornal do Commercio* [RJ], 9 e 12.2.1843.

Estes foram os anos em que Caetano esteve afastado do Teatro de S. Pedro de Alcântara<sup>[9]</sup> e explorou outras salas mais pequenas em ambas as margens da baía de Guanabara. O seu centro de acção – como actor, empresário e ensaiador – parece porém ter estado em Niterói, funcionando o Teatro de Santa Teresa como balão de ensaio para as suas várias experiências.<sup>[10]</sup> À sua volta reunia-se um grupo de artistas românticos, todos eles com sonhos de grandes projectos teatrais: Joaquim Norberto de Sousa e Silva, o capitão Elisiário Garcez de Araújo, o pintor argentino Prilidiano Pueyrredón e Noronha.<sup>[11]</sup> A realidade económica e social falava porém mais alto e, como reconhece Émile Adet, era mais seguro investir em comédias ou obras de autores estrangeiros já consagrados do que tentar lançar jovens artistas locais. Havia que contar também com a concorrência. Nesse período estavam em actividade no Rio duas outras companhias: uma dramática no S. Pedro de Alcântara, e a já referida companhia francesa, que actuava no S. Januário, um pequeno teatro que comportava cerca de 500 espectadores, e estava situado junto ao mar, numa zona da cidade à época relativamente periférica.<sup>[12]</sup> Só em Abril de 1844, e depois de um longo interregno sem temporadas de ópera italiana, entraria em cena com enorme impacto a companhia que tinha como cabeça de cartaz a soprano Augusta Candiani, mas que incluía outros cantores que haviam estado fixados em Lisboa (entre os quais Chiara Delmastro e Caio Eckerlin), o que aponta quase seguramente para que a sua contratação tenha sido de alguma forma mediada pelos círculos operáticos portugueses. Até 1845, quando Noronha parte para as cidades do Norte do Brasil e daí para os Estados Unidos, este panorama irá manter-se.

Em Setembro de 1843, João Caetano regressou pontualmente ao maior teatro carioca, o S. Pedro de Alcântara, para organizar e

---

9 Sobre as complicadas relações de João Caetano com o Teatro de S. Pedro de Alcântara, cf. PRADO, *João Caetano...*, p. 53 e ss.

10 PRADO confirma esta ideia (cf. *ibid.*, p. 10). Sobre o Teatro de Santa Teresa, reconstruído no início da década de 1840 e assim designado em homenagem à imperatriz, ver o mesmo autor e obra, p. 58.

11 Émile ADET, «A leitura de huma tragedia inedita», *Minerva Brasiliense* [RJ], nº 1, p. 355, cit. in PRADO, *João Caetano...*, pp. 124-25.

12 Ficava situado na Rua do Cotovelo, entre a praia de Dom Manuel e a rua Dom Manuel (cf. MAGALDI, *Music in Imperial Rio de Janeiro...*, p. 17).

representar o espectáculo comemorativo do casamento do imperador,<sup>[13]</sup> encarregando Noronha de escrever a música, o que indica que o compositor devia estar já plenamente integrado na sua companhia teatral.<sup>[14]</sup> Para corresponder às necessidades de pompa celebrativa que a ocasião requeria, e à influência que a cultura francesa exercia no Rio destes anos, foi escolhida uma *tragédie lyrique* de J. Esménard que havia sido posta em música por Le Sueur e Louis-Luc Loiseau em pleno período napoleónico: *Le triomphe de Trajan* (1807).<sup>[15]</sup> Traduzida como *O triunfo de Trajano*, a obra respondia bem não só à imagem que se pretendia projectar do jovem imperador – um soberano de muitos e variados territórios – como a uma prática teatral que João Caetano havia exercitado nos anos trinta e que Décio de Almeida Prado designa como a «fase militar» do grande actor: aquela em que, aproveitando a sua experiência nas campanhas do Sul, Caetano produziu no então Teatro Constitucional Fluminense um conjunto de obras de grande aparato cenográfico, recorrendo a militares como figurantes.<sup>[16]</sup>

Porém, o curto espaço de tempo disponível para a montagem, situação que era geralmente apanágio desses espectáculos comemorativos, teve os seus custos na qualidade da produção. Rogério Budasz lembra-nos aliás que, desde o período colonial, o teatro brasileiro era marcado pela improvisação e pelo aprender fazendo que decorriam da sua situação periférica. Nas casas da ópera, antes da chegada da corte, «a necessidade de improvisar, de modificar e de adaptar sempre foi maior»<sup>[17]</sup> do que noutras paragens e essa cultura ainda se reflecte na produção de *Trajano*. Mas de um espectáculo para comemorar o casamento do imperador esperava-se mais, pelo que tudo resultou em grande controvérsia. A música foi considerada como «vergonhosa»<sup>[18]</sup> e de facto não é difícil imaginar os problemas que poderá ter enfrentado

13 *Jornal do Commercio* [RJ], 10.9.1843. O espectáculo contou com a junção da companhia do Teatro de S. Pedro com a do próprio João Caetano. Os bailados eram da autoria de Francesco York.

14 A descrição de Adet acima citada prova que a integração vinha já desde 1842. Este aspecto é importante para a formação de Noronha. Afinal, ele deve ter estado em Niterói no início da década de 1840 e ter-se-á ido integrando aos poucos.

15 PRADO, *João Caetano...*, pp. 58-59.

16 *Ibid.*, p. 54.

17 Rogério, BUDASZ, *Teatro e música na América portuguesa. Ópera e teatro musical no Brasil (1700-1822): convenções, repertório, raça, género e poder*, Curitiba, Deartes Ufpr, 2008, p. 180.

18 *Jornal do Commercio* [RJ], 21 e 27.10.1843.

um compositor com uma formação de autodidacta, que dava os seus primeiros passos na música teatral e não possuía qualquer experiência da escrita operática. Ressalve-se que esta *tragédie lyrique* deve ter sido encenada muito mais como uma peça de teatro do que como uma ópera, destinando-se à música o papel de sublinhar alguns aspectos do drama e não de ser um dos seus principais veículos. Embora as críticas se dirijam sobretudo a João Caetano e não escondam as animosidades existentes para com o actor, é compreensível que alguns articulistas e sectores do público tenham sentido que o resultado ficava aquém das expectativas e o seu carácter, muito provavelmente, não se coadunava com a solenidade que o momento pedia. A produção de *O triunfo de Trajano* em comemoração do casamento de D. Pedro II enquadra-se assim bem no espírito da arquitectura efémera que desde o Antigo Regime constituía o cenário dos festejos ligados às famílias reais.

Nesse ano, João Caetano contratara alguns actores que estavam particularmente à vontade no género cómico,<sup>19</sup> reunindo condições para começar a fazer uma certa concorrência à companhia francesa que entrara então já numa fase de relativa decadência, tendo o director original sido substituído pelo actor Fortuné Segond.<sup>20</sup> O público alvo não seria exactamente o mesmo mas, por outro lado, o repertório tinha-se já tornado familiar. Sendo a generalidade dos programas teatrais dessa época compostos por um drama – que possibilitava a Caetano explorar ao máximo o seu génio dramático –, uma comédia e ainda alguns pequenos números soltos (como árias ou duetos cómicos), o actor e empresário começou a substituir as comédias por versões portuguesas com música do mesmo repertório que Segond encenava. E será precisamente com este modelo que Noronha iniciará a sua bem sucedida carreira de compositor dramático. Não tendo sobrevivido qualquer partitura desta fase inicial da sua carreira, nem tampouco os textos literários, somos forçados a recorrer às versões originais francesas. A nossa abordagem tentará pois reconstituir o teatro em língua portuguesa com música de Noronha através de uma «textualidade alargada» que

19 A 11.5.1843 João Caetano anuncia ao público que está habilitado a montar novos espectáculos, tendo agregado à sua companhia mais alguns actores, entre eles Martinho Corrêa Vasques (cf. *Jornal do Commercio* [RJ] *Suplemento*, 11.5.1843). Martinho já havia trabalhado com João Caetano em 1841 (cf. *Jornal do Commercio* [RJ], 20.2.1841).

20 Em Outubro de 1842, passou a ser dirigida por Fortuné Segond que, até essa data, tinha sido apenas actor (*ibid.*, 26.10.1842). Para um aprofundamento da actividade desta companhia cf. INÁCIO, «Cenas esquecidas ou vaudeville, *opéra-comique*...».

pretende não só enquadrar as obras como reconstruir o seu «horizonte de significado», procurando ouvir através das referências jornalísticas e literárias que nos chegaram.<sup>[21]</sup>

A primeira destas produções foi *Artur ou dezasseis anos depois*, um drama *vaudeville*<sup>[22]</sup> estreado em Junho de 1843, juntamente com *A gargalhada*, a versão brasileira de *L'éclat de rire*, de Jacques Arago (1840), drama no qual a imitação do riso da loucura rendeu a João Caetano o que parece ter sido um dos momentos mais altos da sua carreira.<sup>[23]</sup> O sucesso de Noronha, no entanto, não decorre directamente das qualidades dramáticas de Caetano mas antes das de um actor brasileiro mais novo, que se viria a especializar no género cómico: Martinho Corrêa Vasques (1822-90).<sup>[24]</sup> Este estava à vontade em todo o tipo de repertório cómico, representava, cantava e dançava. Martins Pena deixou-nos um vivo retrato das suas qualidades numa crónica do *Jornal do Commercio*:

Na noite do espetáculo em benefício dos dois meninos, cantou a *Ária do Mascate Italiano* de um modo que revela grande talento e naturalidade para os papéis bufos. Sua voz é agradável e sonora, e melhor do que geralmente se exige para os papéis bufos; seus gestos (a par de alguma exageração), são naturalmente engraçados, e a mobilidade de sua fisionomia excita sempre a hilaridade do público; pouco falta, pois, ao Sr. Martinho, para ser um bom cantor bufo, se quiser dar-se ao trabalho de estudar música e o italiano. Não o atemorize o estudo nem recue diante da dificuldade; em primeiro lugar, tudo se vence com paciência e perseverança, e em segundo lugar, o estudo da música e da língua italiana não é coisa de meter medo a um artista que mostra inteligência.<sup>[25]</sup>

---

21 SALA, *The Sounds of Paris...*, pp. 5-10.

22 Prado considera a obra um drama pelo feitio e complexidade do enredo e *vaudeville* pela graça pessoal do protagonista e sobretudo pelas partes cantadas (PRADO, *João Caetano...*, p. 93).

23 *Ibid.*, p. 97 e ss.

24 «Música, teatro e sociedade...», p. 135 e ss.

25 Martins PENA, *Folh.*, 1965, [25.8.1847], pp. 339-40, cit. in COSTA-LIMA NETO, «Música, teatro e sociedade...», p. 135.



Fig. 3.2 – «A Martinhada», conjunto de caricaturas do actor Martinho Corrêa Vasques em alguns papéis das cenas cómicas e peças dramáticas em que se celebrou: como boleeiro, mascate italiano, capitão Mata Mouros, noviço e em a polka das rosas. A versatilidade dramática do actor fica bem patente nestas caricaturas (*L'Iride Italiana* [RJ], 28.10.55, Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil). A propósito da morte de Noronha, o jornal *Gazetinha* [RJ], identifica as árias cantadas por Martinho, entre elas «O boleeiro» e «O Mascate italiano» como sendo da sua autoria (26.1.1881).<sup>[26]</sup>

A tradução portuguesa do texto de *Artur* havia sido publicada em Paris por Caetano Lopes de Moura, um médico brasileiro que se fixara na Europa desde o período napoleónico e vivia na capital francesa, vendo para a sua língua muitas obras literárias importantes, entre elas alguns romances de Walter Scott. O volume encontrava-se à venda no Rio e até na Bahia,<sup>[27]</sup> evidenciando ligações entre a capital francesa e as cidades costeiras do Brasil que assentavam em redes de intelectuais e gente de teatro, muitos deles exilados. A circulação desses repertórios, na Europa ou através do Atlântico, dá-se em paralelo com diferentes

26 Agradeço a Luiz Costa-Lima Neto ter-me dado a conhecer esta imagem.

27 *Arthur, ou depois de dezesseis anos: drama vaudeville em dois atos. Traduzido do francês*, Paris, 1841, e *Jornal do Commercio* [RJ], 30.11.1841. O anúncio publicita um grande conjunto de obras de temáticas variadas traduzidas para português mas publicadas em Paris, no que aparenta ser uma prática comum da época.

tipos de migrações populacionais (este fenómeno é evidente pelo menos entre as maiores cidades portuguesas e a capital do Império, e ao nível das elites artísticas e intelectuais, pese embora o seu carácter minoritário, há que considerar também o eixo Paris-Rio) e leva ao estabelecimento de processos de «transferência cultural».<sup>[28]</sup> Esses, por sua vez, permitem transformações de sentido e dinâmicas de ressemantização que não podemos conhecer a fundo sem ter em conta os vectores históricos que os envolveram,<sup>[29]</sup> e dão-se com frequência através de processos de intertextualidade mais ou menos complexos que teremos aqui também em conta.

*Arthur* tinha sido estreada em Paris com música de Alexandre Pierre Doche, o então director do Théâtre National du Vaudeville. No texto publicado é clara a indicação dos momentos em que será utilizada música do compositor ou de outros autores, de acordo com o processo comum neste género músico-teatral. O drama, de carácter mais sentimental do que cómico, decorre em Inglaterra em época indefinida, num ambiente ligado ao mar, e tem como protagonista um jovem aristocrata inglês que se julga órfão e o processo de reconhecimento da sua paternidade por parte de Lord Melvil, membro de uma grande família da nobreza britânica (ver fig. 3.4). Este raptara a criança em Paris retirando-a dos cuidados da mãe, uma francesa por quem havia estado apaixonado. A primeira parte da acção decorre numa aldeia piscatória perto do castelo de Melvil e inclui uma tempestade que provoca o naufrágio do barco no qual viajava Marie, a mãe de Artur, que pode deste modo reencontrar o filho. Paixão, preconceitos sociais, abandono, «couleur locale», arrependimento e superação, todos estes ingredientes do teatro romântico estão presentes nesta peça.

---

28 O conceito de transferência cultural tem sido já utilizado pela Musicologia, muito em particular quando está em causa a cena teatral francesa, como por exemplo nos trabalhos de Mark EVERIST (cf. Annegret FAUSER & Mark EVERIST, *Music, Theater, and Cultural Transfer. Paris, 1830-40*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009).

29 Michel ESPAGNE, «La notion de transfert culturel», *Revue Sciences/Lettres*, 1 (2013), <https://rsl.revues.org/219> (consultado a 15.1.2016).

Fig. 3.3 – Frontispício da peça *Arthur ou Seize ans après* in *Magasin Théâtral, choix de pièces nouvelles jouées sur tous les théâtres de Paris*, Paris, Marchant, Éditeur, 1838. A imagem representa a cena final da peça, o momento em que Lord Melvil explica a Artur que Marie é sua mãe.



**THEATRO DE S. JOÃO.**  
*Programma do grande e variado espectáculo que terá lugar domingo 9 do corrente, e sera dividido em quatro partes.*

**PRIMEIRA PARTE.**  
Depois de executada uma das melhores ouver-turas, terá principio a representação do sublime drama Waudeville

**ARTHUR**  
OU DEPOIS DE DEZEZEIS ANNOS.

O grande conceito que tem merecido esta bella producção dramatica, todas as vezes que tem ido á scena com repetidas encontros, torna desnecessario qualquer elogio que ora se lhe possa fazer; mas o encarregado da noite, que jamais cansará em empregar meios de, com mais justiça, merecer a estima de um publico tao benigno, quanto indulgente, vê-se na feliz obrigação de declarar, que desta vez detrahe o dito drama agradar muito mais, pois que além das arias, e côros já cantados accresce o seguinte:

Uma nova e original cantada por Maria, mãe de Arthur, tocando-se melancolicamente, e com acompanhamento de orchestra o primeiro côro dos *Carpinteiros e Pescadores*, e a aria que canta Jobson. — o côro da dueto será composto de seis meninas, e duas damas.

Haverá uma nova scena mimica, que servirá de introdução ao drama, e vem a ser — a do sereno, o arrumação do estalario, que desta vez será melhor que nunca preparado, tendo o mesmo encaregado para este fim mandado pintar novo banco, nova vista de mar &c, procurando arranjar tudo que for mister para a melhor illusao desta scena.

**SEGUNDA PARTE.**  
O segundo acto do drama.

**TERCEIRA PARTE.**  
Antonio da Silva e Araujo cantará a muito jocosa aria do — *MUZICO CHARLATÃO.*  
Tirada de Tonadillo espanhol, sendo esta acompanhada do *Tripli trapiti*, quadras novas &c.

**QUARTA PARTE.**  
Com a qual terminará o divertimento — a representação do *entramez sacro*

**SANTO ANTONIO.**  
Sendo nova a vista da transformção do patibulo para a de gloria.  
*(Principiará ás 8 horas)*

Fig. 3.4 – Anúncio para uma das representações de *Artur*, no Teatro de S. João, pouco mais de um ano após a sua estreia carioca. O anúncio faz referência ao sucesso da obra junto do público e à introdução de modificações na parte musical, nomeadamente a composição de uma nova ária para Marie, bem como arranjos na orquestração dos coros (*Correio Mercantil* [RJ], 7.6.1844, Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil). Fica assim clara a interacção entre compositor, público e actores, tal como o carácter pouco estável da música neste tipo de repertório, a qual se adaptava periodicamente a novas circunstâncias.

Sendo a música destas obras vista como efémera, o mais provável é que nunca tenha chegado ao Rio de Janeiro qualquer dos números compostos propositadamente por Doche, nem as peças pré-existentes por ele escolhidas.<sup>[30]</sup> Noronha deve ter tido total liberdade para transpor para a música as emoções suscitadas pelo texto, como refere o excerto citado no início deste capítulo. E o testemunho de um espectador carioca reforça claramente esta suposição, ao explicar:

por entre uma fábula simples e pouco enredada sente-se com o prazer de episódios bem ligados à mais harmoniosa e expressiva música levantar sua encantadora voz, umas vezes para atrair simplesmente a nossa atenção, e outras para tocar-nos o coração e disputar-lhe a sensibilidade; umas vezes alegre entoando o cântico da folgança, outras ternas desferindo os tristes sons de melancólicos sentimentos.<sup>[31]</sup>

Mas o sucesso dependia e muito dos actores e das suas capacidades para representar e cantar. Além de Vasques, que quase seguramente desempenhava o papel de Jérôme – a única personagem a que verdadeiramente se pode chamar cómica –,<sup>[32]</sup> os actores Joaquim Augusto Ribeiro de Sousa e Joana Rosa – como Artur e Marie, provavelmente – embelezavam as cenas «com suas bem cantadas árias» e a «suavidade de suas vozes harmonizou-se com o expressivo do acompanhamento; graças ao talento e bom gosto do hábil professor Noronha».<sup>[33]</sup> A componente expressiva, aliada às qualidades vocais de alguns actores, parece ter sido a chave para este sucesso.

---

30 No texto há a indicação de que os interessados na música deveriam contactar Doche no próprio teatro para obtê-la, o que mostra que não se pretendia publicá-la nem fixá-la como algo definitivo. No *mélodrame* as partes de orquestra eram alugadas para os teatros de província (SALA, *The Sounds of Paris...*, p. 26).

31 *Diário do Rio de Janeiro*, 28.7.1843.

32 «o talento do artista beneficiado, que é neste drama, ele, um dos mais interessantes personagens. Com prazer esperamos vê-lo brilhantemente jogar essa cena toda cómica de seu encontro com Jobson, marinheiro, o ladrão de crianças! E de contar que seu génio tenha nesse dia o calor de beneficiado, e que o gosto dos cobres ainda mais alegre e divertido se torne» (cf. *Diário do Rio de Janeiro*, 3.6.1844). Um artigo publicado alguns meses mais tarde no *Jornal do Commercio* [RJ] refere que Martinho desafiava o riso dos espectadores. Outro artigo, no mesmo número, fala em «divertidas coplas» que conviviam com «situações patéticas» (2.12.1843).

33 *Diário do Rio de Janeiro*, 3.6.1844.

Em 1844 foi a vez de *Cosimo ou o caiador príncipe*, uma comédia de enganos que na sua versão original, musicada por Ernest Prévost, tinha obtido um assinalável sucesso em Paris no Théâtre de l'Opéra Comique. No Rio, um jornal explicava, reconhecendo a qualidade e eficácia do espectáculo, além do talento de Noronha:

A companhia do Sr. João Caetano dos Santos desempenha este segundo vaudeville de uma maneira admirável e digna de todos os elogios: com efeito, quem não vê o Sr. Martinho, de mísero caiador constituído príncipe, sem poder desprender os gestos de um desenvolto jornaleiro na pintura grossa; quem não contempla a actriz Maria Cândida, toda cheia de fidalguia e meiguices pela preferência do tal príncipe e debutando antes S. Ex. O *in mia man alfin tu sei* da ópera *Norma*; [quem] não ... mais para quê mais elogios? Tudo é bom e agradável neste drama [...].

Acabaremos dizendo que o Sr. Noronha foi muito feliz na aplicação dos diferentes cantos, e deve continuar desenvolvendo o seu génio nestes vaudevilles já que os primeiros ensaios tiveram tão bom êxito.<sup>[34]</sup>

E o *Jornal do Commercio* acrescentava:

não é essa música safada que se ouve quase sempre no teatro francês, mas uma música que poderia honrar as mais engraçadas óperas cómicas de Scribe; espírito, finura, graça, melancolia, tudo isto se encontra na música de Cosimo, e é sobretudo apropriada às situações.<sup>[35]</sup>

Mais uma vez o papel cómico, desta vez o principal, era representado por Vasques. Mas apesar do destaque que as críticas conferem a esta componente, as palavras usadas para descrever a música de Noronha são «espírito, finura, graça, melancolia», deixando transparecer uma veia espirituosa mas não propriamente cómica. De todos estes qualificativos, a «melancolia» ficar-lhe-á associada até ao final da vida, como veremos, nem sempre concorrendo para o êxito das suas composições.

Quanto à referência à *Norma* de Bellini, o caso mencionado é exemplo de um processo de intertextualidade que ligava os vários teatros do Rio e, de certo modo, encurtava as distâncias entre eles.

34 *Jornal do Commercio* [RJ], 3.6.1844.

35 *Ibid.*, 18.5.1844.

A citação de *Norma* remete-nos automaticamente para o Teatro de S. Pedro de Alcântara, no qual actuava a primeira companhia italiana que aportara ao Rio em mais de uma década, e para o grande sucesso dessa temporada, a mais célebre ópera de Bellini, na interpretação de Augusta Candiani.<sup>[36]</sup> Mas o impacto da chegada do repertório operático romântico foi tal que *Norma* se transformou numa espécie de presença sonora que deambulava pela cidade e se intrometia, de formas mais ou menos insistentes, na vida de certos grupos sociais cariocas. Martins Pena, perspicaz observador da burguesia com aspirações cosmopolitas e sedenta de elos de ligação à Europa, elabora toda a comédia *O diletante* em torno da recepção desta ópera e do seu enredo. O rico proprietário José Antônio faz de *Norma* o centro da sua vida familiar, pelo que a filha lhe responde a propósito da *cavatina* da protagonista:

**Josefina** – [...] Já não posso aturá-la. É maçada!

**José Antônio** – Que dizes, bárbara? A Casta Diva maçada? Esta sublime produção do sublimíssimo gênio?...

**Josefina** – Será sublimíssima, mas como há algum tempo para cá que eu a tenho ouvido todos os dias cantada, guinchada, miada, assobiada e estropiada por essas ruas e casas, já não a posso suportar. Todos cantam a Casta Diva – é epidemia!<sup>[37]</sup>

Ao passar da voz da Candiani para a da atriz cómica Maria Cândida,<sup>[38]</sup> o dueto «*In mia man alfin tu sei*»<sup>[39]</sup> transformava-se numa paródia e, deste modo, Noronha jogava com o «horizonte de expectativas» do público frequentador do teatro de ópera, como refere

36 Sobre a importância da ópera no Rio nesses anos ver MAGALDI, *Music in Imperial Rio de Janeiro...*, p. 35 e ss.

37 Martins PENA, *Quem casa quer casa*, Biblioteca Digital de Peças Teatrais (BDteatro), <http://www.bdteatro.ufu.br/download.php?pid=TT00145>, (consultado a 4.3.2017).

38 Tal como acontecia com muitos actores deste período, Maria Cândida de Sousa era competente não só a representar mas também a cantar e dançar. No passado tinha tido experiência como cantora, tendo integrado o elenco de *Axur, re di Ormuz* no Teatro de S. João do Rio, em 1814 (CARDOSO, *O som social...*, p. 232). Para uma análise da discussão das qualidades de Maria Cândida como atriz cómica ver Luiz COSTA-LIMA NETO, «Música, teatro e sociedade...», p. 124 e ss.). BUDASZ também refere Maria Cândida como atriz de *vaudevilles* (cf. *Teatro e música...*, p. 136).

39 Que substituiu certamente a *cavatina* de Elzida, logo no início do 2º acto.

Costa-Lima Neto, mas ia mais além.<sup>[40]</sup> Foi precisamente sob essas vestes e através deste tipo de migrações operáticas que muitas das mais célebres passagens do repertório romântico italiano se difundiram entre as populações urbanas da Europa e das Américas que não tinham possibilidades de frequentar os teatros líricos. Pretendendo aparentemente assumir um papel de crítica social, a paródia operática acabou por transformar-se num eficaz veículo de divulgação.<sup>[41]</sup> E tal como muitos desenhos que se popularizaram nos jornais satíricos e ilustrados da segunda metade do século, o seu objectivo era mais o de apoiar a ordem instituída do que propriamente a denegrir.<sup>[42]</sup>

O sucesso destas duas *comédie-vaudeville* – traduzidas para português e musicadas por Noronha – abriria a porta a outras obras do mesmo género relativamente às quais pouco sabemos: *Inocência ou o eclipse de 1821* (adaptação de *La soeur de Jocrisse*),<sup>[43]</sup> *O bobo do príncipe* (ornado de árias, duetos e coros),<sup>[44]</sup> *O artista e o soldado*,<sup>[45]</sup> ou a célebre *A graça de Deus*, cujo original francês esteve também na origem do libreto de *Linda di Chamounix* de Donizetti. Nos anos seguintes, em digressões de Noronha ou de grupos de actores, este repertório continuou a difundir-se com sucesso por vários estados do Império.<sup>[46]</sup> Em Lisboa, em 1853-54, *Cosimo*, *Artur* e *A graça de Deus* chegariam antes do seu autor,<sup>[47]</sup> que, de viagem pelo Reino Unido, apenas se iria apresentar na capital portuguesa em Outubro de 1854. E mesmo quando se encontrava na Europa estas obras continuaram a circular no Brasil. Em Março de 1855, *Artur*, com música sua, foi representada em S. Paulo com grande

---

40 COSTA-LIMA NETO, «Música, teatro e sociedade...», p. 212 e ss.

41 Roberta MARVIN discute esse mesmo problema relativamente às burlescas, um tipo de paródia operática que se representava em Londres no período vitoriano (cf. «Burlesques, Barriers, Borders, and Boundaries», in Roberta M. MARVIN & Downing A. THOMAS (eds.), *Operatic Migrations: Transforming Works and Crossing Boundaries*, Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 205-16).

42 Cf. Claire ROWDEN, «Memorialisation, Commemoration and Commodification: Massenet and Caricature», *Cambridge Opera Journal*, vol. 25, nº 2 (Julho 2013), p. 141 e ss.

43 *Jornal do Commercio* [RJ], 14.7.1844.

44 *Ibid.*, 11.8.1844.

45 *Ibid.*, 25 a 27.4.1845.

46 *O Rio-Grandense*, 10.1 e 21.2.1850.

47 *Imprensa e Lei* [Lx], 19 e 21.12.1853 e 24.1.1854, *O Nacional* [Porto], 26.1 e 24.3.1854 e *A Revolução de Setembro* [Lx], 1.2.1854. Para a biografia do actor português José António Areias ver Sousa BASTOS, *Carteira do Artista*, pp. 60-61 e 410-11.

êxito em benefício do actor Antônio Corrêa Vasques<sup>[48]</sup> e, em 1859, em Belém do Pará.<sup>[49]</sup> Nesse ano Machado de Assis ainda discute uma apresentação desta peça no Teatro de S. Januário, o que atesta bem a sua popularidade.<sup>[50]</sup> Se cabe aos actores e à progressiva criação de circuitos teatrais pelas várias cidades brasileiras a principal responsabilidade por esta difusão, não há também dúvida que a música teatral de Noronha funcionou sempre como um cartão de visita do compositor aquando da sua chegada a uma nova cidade. Em Belém, um jornal comentava: «O sr. Noronha é já bem conhecido nesta província: as suas mimosas composições *Graça de Deus – Família Morel – Saloia* e outros Vaudevilles que foram aqui tão aplaudidos é quanto basta [para] atestarem o seu raro talento.»<sup>[51]</sup>

---

48 *O Correio Paulistano*, nº 218, Março 1855.

49 *A Época* [Pará] (21.5.1859) refere os *vaudevilles* de Noronha que já tinham sido ouvidos na cidade.

50 *Crítica de Machado de Assis. Obras Completas*, vol. VI, São Paulo, Editora LL Library, 2015 [https://books.google.pt/books?id=4eHdCQAAQBAJ&pg=PT106&lpg=PT106&dq=Machado+de+Assis+Artur+ou+dezasais+anos+depois&source=bl&ots=5bnAX7GOGF&sig=6C lx\\_6Cs0M9h70PAtyjG3NzIB40&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwjFyMqO3qvKAhUECBoKHQA7A7MQ6AEIKjAC#v=onepage&q=Machado%20de%20Assis%20Artur%20ou%20dezasais%20anos%20depois&f=false](https://books.google.pt/books?id=4eHdCQAAQBAJ&pg=PT106&lpg=PT106&dq=Machado+de+Assis+Artur+ou+dezasais+anos+depois&source=bl&ots=5bnAX7GOGF&sig=6C lx_6Cs0M9h70PAtyjG3NzIB40&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwjFyMqO3qvKAhUECBoKHQA7A7MQ6AEIKjAC#v=onepage&q=Machado%20de%20Assis%20Artur%20ou%20dezasais%20anos%20depois&f=false), (consultado a 12.3.2017). Não fica porém claro se a música era a de Noronha.

51 *Gazeta Oficial* [Pará], 20.5.1859.

## THEATRO.

### DE S. JANUARIO.

Sexta feira 4 de agosto, terá logar o beneficio da irmandade do Divino Espirito Santo, da freguesia de Santa Anna, com a peça

**ELLA SE HUMILHA PARA VENCER**

OU

ANTONICO LUPENKIN.

Terminará o espectáculo com a farsa.

OS URSOS E O PACHA.

Os bilhetes vendem-se nas casas de Domingos José de Moura, rua da Quilanda; rua do Sabão-casa de cambio n. 105; e na rua nova de S. Francisco de frente do n. 38, casa do thesoureiro, aonde se achará alguns camarotes.

### DE S. FRANCISCO.

Sexta feira 28, beneficio do actor Martinho Correia Vasques. Peça: — Uma entre quatro — e Arthur, ou depois de 16 annos. Variações de rabeça pelo Sr. Noronha, e aria do capitão mata mouros pelo beneficiado. Os bilhetes vendem-se na loja de Paula Brito.

### DOMINGO 30 DE JULHO DE 1843.

*A's tres horas e meia da tarde.*

Haverá n'este theatro trabalhos gymnasticos e equestres em nove partes: — 1.ª, volteio da companhia, saltos de testa, de geixe, de leão, de trampolini, etc.; 2.ª, equilibrios de forças e objectos diversos; 3.ª, jogos malabares com arcos, bolas, pratos, facas, etc.; 4.ª, jogos dos pão-zinhos; 5.ª, pantomima do militar embriagado em pernas de pão; 6.ª, dança na corda bamba; 7.ª, o morto-vivo e o vivo-morto; 8.ª, a espada de ferro engolida pelo artista Telles; 9.ª, as modinhas do preto d'America, que sempre tem agradado ao publico. Haverá entretenimento do palhaço e o mais que os cartazes annunciarem. Os bilhetes vendem-se, desde já, no escriptorio do theatro.

Diario do Rio de Janeiro, 28.7.1843

## DE S. JANUARIO.

### COMPANHIA DRAMATICA.

Quarta feira, 6 de junho de 1849.

Subirá á scena, pela primeira vez neste theatro, o drama em 4 actos e 5 quadros (ornados de musica, da composição do Sr. Noronha) intitulado:

**A FILHA DO CEGO.**

DENOMINAÇÃO DOS QUADROS.

- 1.º A mercadora de flôres.
- 2.º A Farsa Nova.
- 3.º O desafio.
- 4.º A rosa.
- 5.º A loucura.

*Personagens.*

|                          |                            |
|--------------------------|----------------------------|
| Luiza .....              | Sra. Jesuina Montant.      |
| Julio .....              | Sr. Florindo J. da Silva.  |
| Joaninha .....           | Sra. Gabriella De-Vettry.  |
| André .....              | Sr. Martinho C. Vasques.   |
| Governador .....         | Sr. Joaquim A. Ribeiro.    |
| Pascual .....            | Sr. João A. da Costa.      |
| Vigário .....            | Sr. José Maria de Gouvêa.  |
| D. Laura .....           | Sra. M. Velull.            |
| Amelia .....             | Sra. Joanna Rosa de Jesus. |
| Mathilde .....           | Sra. Henriqueta.           |
| Braço de Ferro .....     | Sr. Luiz Carlos Amodeo.    |
| Um camponez .....        | Sr. Manoel J. Mendes.      |
| Antonio .....            | Sr. Thimotheo J. F.        |
| Theobaldo .....          | Sr. José Antonio Arêas.    |
| Braz .....               | Sr. Florentino.            |
| Paschoa .....            | Sra. Velull.               |
| 1.ª e 2.ª mulheres ..... | Sra. L. Orsat.             |
| Um erlado .....          | Sr. José Antonio Arêas.    |
| Dito, dito .....         | Sr. Guilherme Orsat.       |
|                          | Soldados, povo, etc.       |

Terminando o espectáculo com a muito applaudida farsa, denominada:

**O RECRUTAMENTO N' ALDEIA**  
desempenhando o papel de Sargento o Sr. Martinho C. Vasques.

Os bilhetes achão-se á venda no escriptorio do theatro.

Começará ás 8 horas.

Correio Mercantil [RJ], 6.6.1849

**ESPECTACULOS.**  
**THEATRO DE S. PEDRO DE**  
**ALCANTARA.**  
COMPANHIA DRAMATICA.  
25ª E ULTIMA RECITA DA ASSIGNATURA.  
Terça-feira 5 de agosto do 1851  
representar-se-ha o muito applaudido drama em  
5 actos e 6 quadros, composição da Sra. D.  
Joanna Paula de Noronha,  
**A ESMERALDA,**  
ornado de musica, composta e ensaiada pelo Sr.  
Noronha.  
Findo o drama, o Sr. Martinho Corrêa Vas-  
ques cantará a nova aris, musica do Sr. Deme-  
trio,  
**O vendedor de salchichas.**  
A Srs. Clara Ricciolini dansará  
**A CAXUXA,**  
terminando o espectáculo com o vaudeville em 2  
actos  
**COSIMO**  
OU  
**O PRINCIPE CAIADOR.**  
Os bilhetes vendem-se no escriptorio do thea-  
tro.  
Começará ás 8 horas.

N. B. Sendo esta a ultima recita da presente assignatura, e não se tendo representado todas as peças prometidas no programma, o empresario declara aos Srs. assignantes que o motivo que a isso o impelliu foi o julgar que deveria dar a preferencia aos dramas escriptos no paiz, por isso fez re-presentar a opera brasileira do Sr. Dr. Macedo, e os dramas *Esmeralda e Familia Moral*, escriptos no Rio de Janeiro pela Sra. D. Joanna Paula de Noronha, a qual continúa a escrever para o theatro; tendo mais a notar que estas composições, sendo todas em musica, carecem de muito mais tempo para a sua promptificação do que os outros dramas, que só exigem o estudo dos artistas, e que por isso mais facilmente se podem levar á scena.

Os Srs assignantes que desejarem renovar as suas assignaturas poderão faze-lo no escriptorio do theatro.

*Correio Mercantil* [RJ], 5.8.1851

Figs. 3.5 a 3.7 – Anúncios para espectáculos em teatros do Rio de Janeiro, nas décadas de 1840 e 1850, incluindo peças com música da autoria de Noronha. No espectáculo anunciado para o Teatro de S. Pedro de Alcântara a 5.8.1851, a peça principal era da autoria de Juana Manso. Em todos eles se sente também a presença de Martinho Corrêa Vasques cantando árias cómicas ou intervindo em farsas (Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil).

Depois do interregno da viagem aos Estados Unidos e a Cuba (entre 1846 e 1848), Noronha retomou rapidamente a sua carreira de compositor teatral, juntando-se novamente a João Caetano ou a actores que gravitavam na sua órbita e empreendendo duas *tournées*, a primeira

delas à Bahia e a segunda ao Rio Grande do Sul.<sup>[52]</sup> Entretanto, em 1850 o Teatro de S. Pedro de Alcântara tinha sido entregue pelo parlamento a Caetano, com a obrigação de manter duas outras vertentes, além da dramática: a ópera e o bailado.<sup>[53]</sup> Os anos seguintes seriam os mais bem sucedidos da carreira do actor e empresário brasileiro, beneficiando do clima de prosperidade financeira de que o país gozou nessa década.<sup>[54]</sup> Noronha irá usufruir também desta nova situação. De regresso à capital em Junho de 1851,<sup>[55]</sup> desempenhará o lugar de mestre de canto da companhia dramática<sup>[56]</sup> e, no ano seguinte, os cargos de «Mestre de canto e regente da orquestra» e «Mestre de música dos bailes».<sup>[57]</sup> Colabora, entre outros, com Émile Doux, o actor e director teatral francês que apoiara Garrett no projecto de reforma teatral em Lisboa, em finais da década de 1830.<sup>[58]</sup>

Por seu lado, Juana Manso inicia também uma vida pública, quer como redactora de imprensa quer como escritora dramática. Apesar de a situação conjugal do casal se ir deteriorando nestes anos, a nível profissional os dois irão fazer uma dupla, compondo Noronha a música para as várias produções teatrais da mulher.<sup>[59]</sup> É o caso de *A família Morel* (extraída de um episódio do romance de Eugène Sue *Les mystères*

---

52 Em Junho de 1849 estreia o drama com música *A filha do cego* no Teatro de S. Januário (*Jornal do Commercio* [RJ], 6.6.1849). Parte depois com alguns membros da companhia para a Bahia, onde a partir de Setembro de 1849 trabalha como ensaiador de uma companhia de actores que incluía José Antônio Areias e Maria Leopoldina Ribeiro Sanches. Representam *Inocência e A graça de Deus* (*O Correio Mercantil* [RJ], 20.9.1849 a 21.11.1849). Daí dirige-se para o Rio Grande do Sul, a fim de apresentar alguns dos *vaudevilles* que escrevera na década de 1840 (*O Rio-Grandense*, 10.1 e 21.2.1850).

53 PRADO, *João Caetano...*, p. 67.

54 SCHWARCZ explica que essa prosperidade adveio sobretudo do fim do comércio negreiro, libertando verbas que antes não figuravam nas contas públicas mas eram dispendidas no tráfico, e da alta do preço do café (cf. *Brasil: uma biografia*, pp. 278-79).

55 *Jornal do Commercio* [RJ], 7.6.1851.

56 Cf. também Ayres de ANDRADE, *Francisco Manuel da Silva e o seu tempo: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967, vol. 2, p. 208.

57 Cf. *Almanak administrativo mercantil e industrial da corte e provincia do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Em casa dos editores-proprietarios Eduardo e Henrique Laemmert, 1853, pp. 303-04 e ANDRADE, *Francisco Manuel...*, vol. 2, p. 208.

58 *Ibid.*, pp. 289-90.

59 Joana Manso tinha-se juntado ao marido, pois sabe-se que, em 1851, estaria a exercer o cargo de redactora no jornal *A Imprensa* em Portalegre (*O Guaycuru* [Bahia], 28.6.1851).

*de Paris*). Designado pela autora como drama *vaudeville*, tal como o anterior repertório posto em música por Noronha, *A família Morel* pressupunha, no entanto, um registo completamente diferente dos ambientes sentimentais e cómicos de peças como *Artur* ou *Cosimo*, dramatizando os *bas-fonds* de Paris, a miséria e o confronto social.

A *Gazeta Oficial* do Pará explicava:

O teatro – velho e alquebrado, que vive por grande providência – [...] deixou-nos ouvir – a Família Morel – Vaudeville tirado dos Mistérios de Paris de E. Sue. É o quadro mais perfeito da miséria e da honradez! Marcel é o artista pobre que emenda as noites aos dias – para ganhar o pão com uma honradez sem mancha – para si e para a sua família inteira. Há ainda um quadro representando a hipocrisia: Jacques Ferrand – é o homem que todos supõem honestíssimo porque amanhece na igreja, porque só conversa com o cura – sabe a vida de quase todos os santos; mas só adora deveras o dinheiro! – e torna-se o sedutor da infeliz menina, que a miséria de seus pais obriga a ser sua criada – empregando para isso o maior cinismo possível.<sup>60</sup>

Mesmo havendo uma referência a Ferrand como *buffo*, o que seria uma forma de suavizar a perversidade da personagem, e de, naturalmente, Manso ter tido que amaciar os aspectos socialmente mais violentos do romance de Sue, tudo leva a crer que o registo era aqui bastante mais sério. O autor de um artigo no *Diário do Rio de Janeiro* avaliava a linguagem utilizada por Manso no 1.º acto como sendo demasiado crua. A figura de Ferrand era, em seu juízo, apresentada com um palavreado que chocava, pois havia que ter em conta as distâncias entre o Rio de Janeiro e Paris: «o vivido não deve[ria] ser apresentado em cena com tanta nudez». A música, em contraste, era considerada «magnífica» e parecia harmonizar-se bem com as características do drama, permitindo ultrapassar muito do choque infligido pelo texto. A descrição do que Noronha idealizou para acompanhar a loucura de Morel quadra-se bem no espírito do *mélodrame*, tal como o vimos descrito por Jules Janin: «a música traduz perfeitamente os pensamentos [de Morel], já imitando o gorgoeio dos pássaros, já elevando-se pouco a pouco, como do sono em que tem jazido se vai levantando a mente do mísero louco!».<sup>61</sup>

60 *Gazeta Oficial* [Pará], 31.7.1859.

61 *Diário do Rio de Janeiro*, 22.7.1851.

Seguem-se *Esmeralda* (1851),<sup>[62]</sup> *A saloia* (1852),<sup>[63]</sup> e finalmente o drama histórico *O ditador Rosas e a Mazorca* (1853).<sup>[64]</sup> Esta última peça era de inspiração patriótica, retratando episódios da Guerra do Prata, ocorrida nos anos imediatamente anteriores à estreia, que pôs fim ao governo do ditador argentino Juan Manuel de Rosas, a causa directa do exílio de muitas famílias de liberais como os Manso. O *Jornal do Commercio* elogia o quadro final, no qual o exército brasileiro invade a quinta do ditador<sup>[65]</sup> e mais uma vez sentimos reminiscências dos velhos dramas militares que João Caetano sabia tão bem encenar, agora ao serviço de um ideal não tanto simbólico mas claramente de propaganda nacionalista.

Tudo leva a crer que os registos dramáticos preferidos por Manso fossem no sentido de um drama de teor realista ou nacionalista. Noronha, porém, ao abordar este repertório, de características geralmente mais sérias, desvia-se daquele que havia sido o seu filão principal cerca de dez anos antes, a comédia sentimental. Não é certo, no entanto, que as barreiras musicais entre estes géneros fossem rígidas, ou seja que ele revisse completamente os seus modelos composicionais quando mudava de registo. E convém ter em mente que a sua música tinha sido sempre classificada como sensível e melancólica.

---

62 Drama em 4 actos e 6 quadros de Joana Paula Manso com música composta e ensaiada por Noronha (*Jornal do Commercio* [RJ], 23.7.1851).

63 *Ibid.*, 9 a 13.5.1852.

64 *Ibid.*, 5.6.1853.

65 *Ibid.*, 6.6.1853.



Fig. 3.8 – Gravura de «La famille de Morel le lapidaire» (col. Bibliothèque Nationale de France).



Fig. 3.9 – Gravura da batalha dos Santos Lugares que ocorreu a 3 de Fevereiro 1852, como parte da guerra contra Juan Manuel de Rosas. Foi travada entre as tropas da confederação argentina e o chamado «exército grande» que incluía um grupo de facções argentinas que se opunham a Rosas, o Brasil e o Uruguai (gravura de Victor Adam, [Paris, França], L. A. Boulanger, [18?], Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil).

**ESPECTACULOS.**

**THEATRO DE S. PEDRO DE ALCANTARA.**

*Companhia dramatica.*

**21ª RECITA DA ASSIGNATURA.**  
*Espectaculo em grande gala.*  
 Quarta feira 23 de julho de 1851, anniversario da aclamação de S. M. o Imperador.  
 Logo que SS. MM. II. se dignarem honrar a imperial tribuna, a orchestra executará

**O HYMN NACIONAL,**  
 findo o qual abrirá a scena para a representação do novo drama em 5 actos e 6 quadros, composição da Sra. D. Joanna Paula de Noronha, autora do drama — A Familia Morel — ornado de lindos coros e peças de musica, composta e ensaiada pelo Sr. Noronha,

**A ESMERALDA.**

DENOMINAÇÃO DOS ACTOS :

- 1.º — O banquete publico.
- 2.º — O amor é cego.
- 3.º — Em vez de rosas espinhos.
- 4.º — A decisão do rei.
- 5.º — O talisman de Esmeralda.

PERSONAGENS :

|                             |                       |
|-----------------------------|-----------------------|
| Esmeralda, Bohemiana.....   | Sra. Gabriella.       |
| Claudio Trallo, padre ..... | Sr. Gusmão.           |
| Febus, militar .....        | Sr. José Candido.     |
| Quasimodo, sietiro .....    | Sr. Arães.            |
| Pedro Gregorio, poeta ..... | Sr. Manoel Soares.    |
| Procurador do rei .....     | Sr. Romualdo.         |
| Gudula, louca .....         | Sra. Ludovina.        |
| Falour del .....            | Sra. Generosa.        |
| 1ª mulher do povo .....     | Sra. Riccolini.       |
| 2ª " " .....                | Sra. Maria Soares.    |
| 3ª " " .....                | Sr. Timotheo.         |
| 4º homem do povo .....      | Sr. Brochado.         |
| 2º " " .....                | Sr. Montelro.         |
| 3º " " .....                | Sr. Victorino.        |
| Um official .....           | Sr. Francisco Soares. |
| Um carrasco .....           |                       |
| Povo, soldados e crianças.  |                       |

A scena passa-se em Paris, no reinado de Luiz XI.  
 Os bilhetes vendem-se no escriptorio do theatro.

**TERÇA-FEIRA 24 DE MAIO DE 1853.**  
 RECITA LIVRE DE ASSIGNANTES E ACCIONISTAS.

**Beneficio**

DE

**Francisco de Sá Noronha,**  
 COMPOSITOR DE MUSICA E REGENTE DA ORCHESTRA.

Depois da execução da nova ouvertura de sua composição, intitulada

REGENERAÇÃO,

ubirá á scena, pela primeira vez, o drama historico original de J. P. M. de Noronha, em 6 quadros e 1 epilogo, intitulado

**O DICTADOR**  
**ROSAS E A MASHORCA.**

**Denominação dos quadros.**

- 1.º—O noivado.
- 2.º—O ultimo adeus!
- 3.º—Rosas e Continho.
- 4.º—A pobre mãe!
- 5.º—O botequim da Federação.
- 6.º—A mulher de Agostinho.
- 7.º—Tres annos depois.

**Personagens.**

|                       |                               |
|-----------------------|-------------------------------|
| General Rosas . . .   | Sr. J. Augusto.               |
| Continho . . .        | » L. Monteiro.                |
| Eduardo Martins . . . | » De Giovanni.                |
| Gonçalves . . .       | » Paula Dias.                 |
| Padre Torivio . . .   | » José Romualdo.              |
| D. Isabel . . .       | Sra. D. Ludovina S. da Costa. |
| Elvira . . .          | » Gabriella da Cunha.         |
| Barbara . . .         | » M. Amalia Monteiro.         |
| Agostinho . . .       | Sr. Gusmão.                   |
| Amanuense . . .       | » Manoel Soares.              |
| Padre Leigo . . .     | » Martinho.                   |
| Bigão . . .           | » José Paulo.                 |
| Matheu . . .          | » Timotheo.                   |
| José . . .            | » Francisco Soares.           |

Officiaes, Serenos, Soldados, Mashorqueiros e Povo.

O quadro final é um esboço da historia contemporanea. A scena é passada em Buenos-Ayres.

No intervalo do 5º ao 6º quadro o *beneficiado* executará na rabeça UMA FANTASIA de sua composição, sobre um thema de Henrique Herz, dedicado pelo autor ao seu amigo Noronha, em 1848.

Findo o drama seguir-se-ha uma

**FANTASIA CARACTERISTICA**

sobre motivos do Sul da America, pelo *beneficiado*.  
 Finalisará o espectáculo com a comedia em 1 acto

**MARICOTA**

OU

**OS EFEITOS DA EDUCAÇÃO.**

Principiará ás 7 1/2 horas.

Os bilhetes vendem-se, por especial obsequio, na loja do Sr. Paula Brito.

Figs. 3.10 e 3.11 – Anúncios para espectáculos com peças de Juana Manso e música de Noronha na imprensa brasileira (*Correio Mercantil* [RJ], 23.7.1851 e 21.5.1853, Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil).

## Ensaaios para um teatro nacional com música

Instado pelo Conservatório Dramático, João Caetano ensaiou, a partir de 1851, uma tentativa de impor na cena carioca um tipo de comédia de costumes brasileira,<sup>[66]</sup> partindo de uma teatralização do real. Esta não era uma iniciativa inédita. Martins Pena tinha lançado a semente ainda na década de 1830 e afirmara o género por meados dos anos quarenta,<sup>[67]</sup> conseguindo, na opinião de Priscila Renata Gimenez:

representar tipos, situações, a linguagem corrente da cidade e do campo, de uma forma mais mimética, eficaz, natural e autêntica. Essa destreza está diretamente relacionada ao princípio do dramaturgo dedicado à forma plena do teatro, isto é, do teatro encenado, primeiramente como um espetáculo e depois como herança literária. [...] Esse sucesso e autenticidade se explicam também pela consciência e habilidade do dramaturgo em criar um espetáculo, ou seja, de criar um texto dramático consagrado à cena, às interpretações e gestos dos atores, como os imagina o autor para o desenvolvimento da intriga. Da mesma forma, os diálogos são, cuidadosamente, construídos pela seleção do vocabulário, do ritmo e das cadências da língua oral.<sup>[68]</sup>

O repertório que irá surgir tem o seu primeiro representante em *O fantasma branco* de Joaquim Manuel de Macedo, apresentado ao público como «ópera brasileira».<sup>[69]</sup> Na realidade era apenas uma comédia com música e esta não era original mas sim um *pasticcio* de óperas italianas organizado por Dionísio Vega e ensaiado pelo argentino Demétrio Rivera.<sup>[70]</sup> O enredo parte das idiosincrasias locais, em especial do contraste entre campo e cidade, ou entre centro e periferias, tendo como referência central o Rio de Janeiro. E pode falar-se de um

66 *Jornal do Commercio* [RJ], 6.7.1851.

67 Sobre as relações de João Caetano com Martins Pena, cf. PRADO, *João Caetano...*, p. 123. Ao que parece João Caetano não era particularmente amante da comédia. Mas, como mostram estes dados, quando precisou delas como empresário não se fez rogado.

68 Priscila Renata GIMENEZ, «Folhetins teatrais e transferências culturais franco-brasileiras no século XIX. Questões de uma edição da “Semana Lírica” de Martins Pena», Tese de Doutorado, Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2014, p. 163.

69 *Jornal do Commercio* [RJ], 22.5.1851 e ss.

70 A autoria da música é referida em *Jornal do Commercio* [RJ], 29.6.1851. Já o facto de se tratar de um *pasticcio*, é mencionado num artigo publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, 1.7.1851.

processo de «nacionalização» teatral, que será um antecedente importante do que acontecerá com a opereta a partir da década de 1860. Com Noronha, João Caetano produziria *O baiano na corte*, estreada no Teatro de S. Januário no Outono de 1851,<sup>[71]</sup> sendo a música agora original e, segundo os jornais da época, «toda a carácter e costumes do nosso país». A escolha do compositor e o modo como a sua intervenção é publicitada parecem decorrer directamente das críticas surgidas aquando da estreia da comédia de Macedo, reclamando uma música que pudesse ser identificada como brasileira.

A peça foi muito bem recebida não obstante ter suscitado alguma polémica, em parte por se ter levantado a suspeita de que o móbil da intriga fosse uma *charge* aos provincianos, em parte por reacção às medidas dos censores do Conservatório, que se considerava terem sido particularmente severos para com o texto, numa época em que os teatros viviam de traduções e as peças originais deveriam ser valorizadas pela sua raridade.<sup>[72]</sup> Não se conhece o autor, mas vale a pena recordar a existência de várias coincidências e paralelos entre a acção de *O baiano* e a de *A moreninha* de Joaquim Manuel de Macedo, publicada em 1844 e teatralizada em 1849. O enredo da primeira trata a viagem de uma família da corte para umas pitorescas ilhotas na baía de Guanabara e é descrito pelo jornal *Correio da Tarde* nos seguintes termos:

Há uma velha namoradeira de rapazes, que tem uma sobrinha de bons bigodes e óptimas inclinações, filha do dono da ilha; há um capitão filho de um brigadeiro, rapaz extravagante e alibertinado, que para ter entrada nas casas alheias sujeita-se a miar como gato; a velha tia enamora-se do capitão, porque é rapaz, e este aspira à mão da sobrinha, porque enfim possui um bom dote em terras na ilha.

O 2º acto é o da chegada da família e convidados à ilha, a recepção campestre e o ajuste do casamento da rapariga com o capitão, combinado entre os pais dos noivos mas não por muito gosto dela, porque há um certo Henrique, administrador da fazenda, jovem modesto, prendado e amabilíssimo que lhe tem cativado o coração.

---

71 *Jornal do Commercio* [RJ], 27.9 e 5.10.1851. Seguir-se-iam *São esses os mais felizes* com texto de Carlos António Cordeiro (*ibid.*, 5.11.1851 e seguintes) e *Manuel Raimundo* de António José dos Santos Neves (*Diario de Rio de Janeiro*, 15.10.1851). Em todas elas a acção decorre no Rio de Janeiro, alternando depois com contextos campestres (*ibid.*, 16 a 27.1.1852).

72 *Correio Mercantil* [RJ], 23.10.1851.

No 3º acto é a festa de S. Pedro, é a reunião de todos os convidados para dança, cantoria e folguedo; o capitão não aparece para acompanhar a noiva ao piano, Henrique faz as suas vezes; o capitão não aparece para cantar com a noiva, Henrique faz as suas vezes; e por último faz todas as vezes do noivo, casando-se com a filha do proprietário da ilha, reconhecido por irmão do capitão e filho natural do brigadeiro que o gerara quando esteve na província da Bahia tomando parte na guerra da independência.

O tal casamento obtém a aprovação geral dos assistentes, satisfeitos e admirados do comportamento nobre, generoso e interessante de Henrique, e dão-se vivas ao *Bahiano na Corte*.<sup>[73]</sup>

A deslocação de um grupo carioca para uma pequena ilha e o contraste entre a vida urbana e o paraíso campestre isolado, a existência de uma anterior promessa de fidelidade amorosa, a descrição de uma festa popular, a descoberta de uma ligação familiar perdida que permite um final feliz, tudo aponta para uma relação muito próxima entre *A moreninha* e *O baiano*. Não restam portanto dúvidas de que o colaborador de João Caetano e Noronha, que supostamente «por modéstia» não pretendeu ser identificado, tinha muito presente o primeiro grande romance do Romantismo brasileiro. Mais uma vez se manifesta um processo de intertextualidade e a passagem do registo sério ao cómico.

A crítica em geral reconhece que «este ensaio artístico do nosso João Caetano e do Noronha é digno de ser animado como precursor de outras iguais produções brasileiras com que deve ser aumentado o arquivo do nosso teatro»<sup>[74]</sup> revendo-se nele em termos de identidade. No entanto, um artigo no *Diário do Rio de Janeiro* é muito crítico, centrando-se em duas das personagens, o casal José e Generosa – ele escravo negro, ela «crioula forra» –, que considera terem demasiado protagonismo:

O preto parece que só foi feito para fazer alguém brilhar com a rude linguagem usada entre nós pelos africanos; e quanto à preta ela é uma *alcaiôta* tão fora do natural, especialmente pelo modo porque é apresentada, que fere à primeira vista este defeito! Quanto melhor educado é um preto, com tanto mais respeito trata a seus senhores ou aqueles sob cuja tutela estão; esta porém é que é a *Sra.*, a *dona* – é a que manda, a que faz, a que zomba,

73 *Correio da Tarde* [RJ], 8.10.1851.

74 *Ibid.*, *idem*.

em suma até trata por *vós* a quase todos, começando pela *sinhá moça*. O que desejamos saber é se tal crioula tinha já ido a França, para fazer tão bem longos discursos *filosófico-político-religioso-morais-instrutivos* recheados do termo *vós*... Será isto costume nosso?<sup>[75]</sup>

Esta é nitidamente a visão de alguém que se sente posto em causa com o protagonismo conferido aos negros e talvez até com algum realismo na sua caracterização. Tenha-se porém em conta que neste caso – e a avaliar apenas pelas críticas dos jornais – o papel que lhes é atribuído não apresenta grandes diferenças relativamente ao dos criados em todo o teatro cómico com origem na *commedia dell'arte*, depois abundantemente glosado no século XVIII, correspondendo à velha ideia do pequeno e fraco que, pela sua esperteza, consegue manipular os que lhe são superiores hierarquicamente. Enredos deste tipo podiam certamente ser vistos amiúde nos teatros cariocas. Mas o facto de serem dois negros parece aguçar aqui os instintos mais racistas. Note-se que um ano antes, por pressão da Inglaterra, tinha sido promulgada a Lei Eusébio de Queirós, que proibira o tráfico entre África e o Brasil, irritando todo um sector da sociedade brasileira a ele directa ou indirectamente ligado. O facto de noutras críticas essas personagens nem sequer serem mencionadas reforça a ideia de a comédia tocar num ponto sensível de certos grupos. Aliás, na leitura deste crítico o único aspecto positivo de *O baiano* é a música. Como ele próprio explica, «se não foram as peças [...] do sr. Noronha, teríamos todos naufragado no barco do sono sobre os arrecifes da ilha do Baiano! O Sr. Noronha mostra cada vez mais de que é capaz o seu talento...».<sup>[76]</sup> Outro texto reconhece que a comédia «é rica de cantorias arranjadas pelo habilíssimo Noronha, em arietas, duetos, tercetos e coros. [...]»<sup>[77]</sup> Contudo, apenas chegou até nós uma dessas peças: o «Lundu das Moças», publicado alguns meses mais tarde no *Jornal das Senhoras*, a propósito da celebração do dia de Santo António.<sup>[78]</sup> Destinada a ser cantada, muito provavelmente, no 3º acto – quando Henrique acompanha a noiva ao piano – esta canção possui um texto jocoso como é típico do género, no qual a jovem, através dos seus vários pedidos, vai explicando ao Santo o tipo de noivo

75 *Diário do Rio de Janeiro*, 21.10.1851.

76 *Ibid.*, 21.10.1851.

77 *Correio da Tarde* [RJ], 8.10.1851.

78 *Jornal das Senhoras* [RJ], 13.6.1852.

que não lhe convém. Alguns versos aludem à hipocrisia e ao moralismo («Não me dêstes que falam com dons de santarrão...» ou «Dos bea-  
tos moralistas/Que tudo chamam indecente. Cruz demónio! Água sal-  
gada/Deus nos livre dessa gente»), ao amor interesseiro, à venalidade  
e à condição das mulheres («Dos que andam farejando/Casamento por  
dinheiro/Desses não porque só querem/Escrava no cativeiro»). Sobre  
um baixo de Alberti e o típico ritmo pontuado, Noronha constrói uma  
melodia simples no refrão, cujo âmbito não excede um intervalo de 6ª.  
Para as estrofes, a complexidade adensa-se: alarga-se o âmbito meló-  
dico e são inseridas as características mais icónicas do lundum, como as  
síncopas e os valores rítmicos curtos (exemplo 3.1a).<sup>[79]</sup>

O surgimento de um lundum numa peça teatral que tem como  
protagonista um baiano, as características semânticas e musicais acima  
descritas e ainda a intenção declarada de conferir à obra um cunho mar-  
cadamente brasileiro permitem estabelecer uma rápida conexão com  
um texto publicado em 1836 por Manuel de Araújo Porto-Alegre – um  
dos principais artífices da construção de uma ideia de nacional aplicada  
ao Brasil – na revista *Nitheroy*.<sup>[80]</sup> Nele, Porto-Alegre aponta a modinha  
e o lundum como matrizes da música brasileira, a primeira oriunda de  
Minas Gerais, o segundo da Bahia. E Marta Ulhôa e Costa-Lima Neto  
referem o processo de estetização, levado a cabo por músicos brancos,  
que transformou este género numa das imagens da música nacional.<sup>[81]</sup>  
Noronha e o seu «Lundu das moças» surgem neste quadro como mais  
uma peça de uma grande engrenagem.

É de supor que o compositor tenha também recorrido a outras  
referências então em voga no Rio. Assim, e na falta de mais exem-  
plos, tentemos perceber o universo musical de *O baiano* a partir de  
dois romances publicados pelo compositor no *Jornal das Senhoras*: «Tu  
dizes que eu te amo» e «Esta minha jovem lira» (exemplos 3.1 b e c).  
Ambas as peças apresentam uma estrutura bipartida, com acompanha-  
mento baseado em diferentes tipologias de arpejos. A melodia progride

79 Cf. Carlos SANDRONI, *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor-Editora UFRJ, 2001, p. 40 e ss.

80 Manuel Araújo PORTO-ALEGRE, «Ideias sobre a música», *Nitheroy. Revista brasiliense – Sciencias, Letras e Artes* [1836] cit. in Martha Tupinambá de ULHÔA & Luiz COSTA-LIMA NETO, «Cosmoramas, lundus e caxuxas no Rio de Janeiro (1821–1850)», *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, vol. 28 n. 1 (Jan./Jun. 2015), p. 40 e ss.

81 ULHÔA & COSTA-LIMA NETO, «Cosmoramas, lundus e caxuxas...», p. 35.

por graus conjuntos ou intervalos curtos, sendo geralmente silábica. O âmbito melódico é de 8ª ou 9ª, só sendo ultrapassado ocasionalmente, mas nota-se o gosto pelo uso de cromatismos, que é comum a outras obras de Noronha. A ornamentação é um recurso pontual, registando-se apenas uma cadência vocal à italiana no final de uma das secções de «Tu dizes que eu te amo» (exemplo 3.1b). No início desta peça são evidentes as semelhanças com a modinha «Cuidados tristes cuidados» de Marcos Portugal (de 1793),<sup>[82]</sup> situando-se o meio tom no mesmo tipo de desenho melódico. Na segunda secção de «Esta minha jovem lira» (exemplo 3.1c) Noronha recorre a um tempo de valsa, o que pode ser visto como um elemento mais moderno, uma contaminação do repertório de dança contemporâneo. O registo geral é, porém, inequivocamente o da modinha e quer pela importância deste género no universo sónico fluminense de meados de oitocentos, quer pelo peso semântico que Porto-Alegre lhe atribui – enquanto referência nacional – é lícito admitir que muita da música de *O baiano* partilhasse características afins.

# JORNAL DAS SENHORAS LUNDUM DAS MOÇAS

Para cantarno dia S. Antonio.



**VOZ**

*Andante*

Santo Anto. nio mei san. ti - nha

**PIANO**

At. ten. dei minha ora. ção Eu prometo ter vos sempre juntinho

no meu co - ra - ção ção li. vrei medo laço oh meusanto An.

tonio pa. ra q'o de. monio não venha ten. tar a dar vos um

1.ª V. 2.ª V.

banho no fundo do mar a darvos um banho no fun.do do

mar livrai me do laço oh! meu.santinho Antonio pa.ra q'o de

monio não venha tentar a dar vos um banho no fundo do

mar a darvos um banho no fundo do mar.

D.C.

Dai-me um noivo, meu santinho.  
Um noivo gordo ou bem magro,  
Que me adora, e recompense  
O amor que lhe consagro.

Não o quero dos que fallão  
Em balles, funcções somente,  
Qu'esses tirados d'ahi  
A fórma só tem de gente.

Não me dêis destes que fallão  
Com modos de sautarrão,  
Que cochichão segredinhos  
Limpendo as unhas da mão.

Dos que olhão com tregeitos,  
Com artes não sei de que!  
Fallando sempre em amores  
Meu santinho não me dê.

Dos que andão farejando  
Casamento com dinheiro,  
D'esses não, por que só querem  
Escrava no cativoiro.

Dos beatos moralistas  
Que a tudo chamão—indocente.  
'Cruz demonio! água salgada!  
Deos me livre de tal gente!

# JORNAL DAS SENHORAS

Romance composto por  
F. S. Noronha.



**CANTO**

*Tu - des que eu te a - mo Mas que não sou cons.*

**PIANO**

*tan - te Pois que meupito a manie Va - ria assás no a - mor Tam.*

*Em a mari - po - ra De chama em chama de - - - já Po.*

*All.<sup>o</sup>*

*sem por fim cha me - - - já Da cha - ma no quer*

mar Po - reu por fim cha - me - - ja Da

cha - ma no qui - mar Da cha - - ma - no qui - *mpo!*

mar

1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 3<sup>o</sup> 4<sup>o</sup>

|                           |                        |                            |
|---------------------------|------------------------|----------------------------|
| Envi a tella Lytia,       | Depois vi o Carlina.   | Porém, hoje eu te amo.     |
| Eu vi em um momento       | E de Lytia olvidado.   | E juro ser constante,      |
| Presleihe o juramento     | Ao nova bem presado    | Bem que o meu peito amante |
| De consagrar lhe amor,    | Fôceu-se a meu amor,   | Fazie assás no amar;       |
| Assim o Colibri           | Fui qual a borboleta   | Assim a mariposa           |
| Da prima flor nascente    | Do prado florescente   | De chamma em chamma adgo   |
| Que eu contra, captivante | Que varia, e innocente | Por eu por fim chamma      |
| Se torna a amador.        | Baja uma e outra flor  | Da chamma no queimar.      |

*lira de Brás e Braga. A. Porto, P.*

# JORNAL DAS SENHORAS

## ROMANCE



de Noronha

*Andante*

voz

*Es-tá* minha jo-ven Ly - - - ra a -

PIANO

*Andante*

cci-ta co - mô penhor da cons - tan - cia que te

ju - ra o meu puro e fi - do a - mor *Es-tá* mor

a - - má sempre quem te a - - - má

1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup>

com fir - meza com ar - dor

que te - ras e - ter - na - men - te o meu

pu - ro e fir - me a - mor mor o meu

pu - ro e fir - me a - mor e fir - me a -

mor e fir - - - me a - mor .

*Praxa dos Céus que desta muiça  
O meu cotro abraçador*      *Te revelle e te assegure  
O meu puro e firme amor.*

Exemplo 3.1 a, b e c – Francisco de Sá Noronha, «Lundu das moças» e romances «Tu dizes que eu te amo» e «Esta minha jovem lira» in *Jornal das Senhoras* [RJ], 13.6, 25.1 e 27.3.1852 (Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil).

## Entre o Porto e Lisboa

As quase duas décadas que se seguem ao segundo regresso de Noronha a Lisboa em 1859 são marcadas por uma mudança de rumo e a ausência de viagens transatlânticas. Esta estadia esteve inicialmente relacionada com o projecto de criação de uma ópera nacional (ver capítulo 4), mas não só não é fácil perceber se no final dos anos 1850 o compositor estava já decidido a fixar-se no seu país, como esse motivo não explica uma tão longa permanência em Portugal. Na falta de dados, podemos apenas especular sobre que outros aspectos da sua vida pessoal e profissional poderão tê-lo levado a abandonar o Brasil. Terá a separação de Juana Manso contribuído para este *volte-face*? É possível – inclusive se Noronha veio para a Europa acompanhado de outra mulher como sugere uma biografia – mas não se afigura como sendo a razão principal. Mais credível parece ser a progressiva perda de influência de João Caetano no meio teatral carioca, em virtude da concorrência do repertório realista, com sede no Teatro Ginásio e dirigido pelo actor português Furtado Coelho.<sup>[83]</sup> É já numa fase decadente da sua brilhante carreira que Caetano se decide a fazer uma *tourné* ao estrangeiro, visitando em 1860 Paris e Lisboa. Morreria três anos mais tarde, deixando Noronha órfão do seu principal apoio no Rio.

Fixado em Portugal, o compositor envereda por conciliar a sua vida de concertista com o teatro, trabalhando pontualmente como ensaiador e director musical de várias companhias e, por vezes, até como empresário. Põe em música uma grande variedade de textos, quase sempre traduções ou adaptações do francês. A sua actividade assume um carácter pendular, entre as duas grandes cidades do país, residindo ora numa ora noutra, em função da busca de novas oportunidades de trabalho e dos projectos – quase sempre falhados – de fazer representar as suas óperas no Teatro de S. Carlos (ver capítulo 5).

O Porto era do ponto de vista teatral uma cidade relativamente provinciana e muito dependente de companhias organizadas em Lisboa ou em Espanha. Além do Teatro de S. João, que desde finais de setecentos albergava na maioria das suas temporadas uma companhia de ópera italiana e outra de teatro declamado (mas abria esporadicamente as suas portas a outros géneros), um alfaiate afrancesado inaugurara em

---

83 Cf. Sílvia SOUZA, *As noites do Ginásio. Teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*, Campinas, Editora da Unicamp, 2002.

1859 uma nova sala, mais pequena mas igualmente central, que passaria a hospedar os géneros de origem francesa ou espanhola, como a *zarzuela* ou o repertório originário dos teatros parisienses (*opéra comique*, opereta, etc.): o Baquet. Havia ainda o pequeno Teatro Variedades e em 1865 inaugurou-se o Palácio de Cristal, um espaço moderno e polivalente que incluía também um teatro, baptizado em honra de Gil Vicente.<sup>[84]</sup> Uma leitura da cronologia dos espectáculos elaborada por Juracyara Baptista da Silva mostra que, no final dos anos cinquenta e durante a década de 1860, os teatros secundários do Porto eram praticamente dominados pela *zarzuela*, representada por companhias espanholas e cantada na língua original.<sup>[85]</sup>

Aproveitando a sua já longa experiência de musicar textos no seu idioma materno, Noronha associa-se ao barítono António Maria Celestino – o único cantor português que tinha logrado afirmar-se no Teatro de S. Carlos – para em 1861 organizar uma companhia com a finalidade de apresentar espectáculos de ópera cómica portuguesa no Teatro Baquet.<sup>[86]</sup> O projecto assemelhava-se ao da brasileira Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, fundada em 1857 (ver capítulo 4),<sup>[87]</sup> mas parece descender mais directamente das várias tentativas efectuadas em Lisboa para introduzir o *opéra comique* em versão

---

84 Para uma análise da vida teatral portuense na segunda metade do século cf. Daniel Rodrigues Micaelo ROSA, «O bairro teatral: recreio da vida portuense», Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2014 [policopiado].

85 «A comédia lírica na cidade de Porto (1850-1900): subsídios para o estudo dos espectáculos de ópera cómica, opereta e zarzuela nos teatros públicos portuenses», vol. 2, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras-Universidade de Coimbra, 2004.

86 Em meados de Junho de 1861 *O dominó preto* de Auber já estava em ensaios. O papel principal seria desempenhado por Celestino. A Noronha cabia a direcção da orquestra enquanto José Cândido ficou encarregue de ensaiar os solistas e os coros. A estreia da companhia foi marcada para 6 de Julho (*Correio do Porto*, 17 e 19.6.1861 e 1, 5 e 8.7.1861, *Braz Tisana* [Porto], 17.6 e 1.7.1861 e *O Nacional* [Porto], 6.7.1861). Em meados desse mês os jornais referem o sucesso da primeira ópera e a intenção de levar à cena outras (*Barcarola*, *Fra diavolo* de Auber e *Le chalet* de Adam), sendo para isso necessária uma assinatura de dez récitas. Os empresários justificam-se com a inexistência de um «subsídio para a Ópera Nacional», só se podendo «contar com a protecção do respeitável público, e nada mais» (*O Nacional* [Porto], 20.7.1861). Subiram à cena *O dominó preto* com seis récitas (entre 6 e 27 de Junho) e *Fra Diavolo* com três (entre 29 e 31 de Agosto).

87 André HELLER-LOPES, «“Brazil’s Ópera Nacional (1857-1863)”: Music, Society and the Birth of Brazilian Opera in Nineteenth-Century Rio de Janeiro», PhD Diss., Department of Portuguese and Brazilian Studies - King’s College, [University of London], 2010, p. 32 e ss.

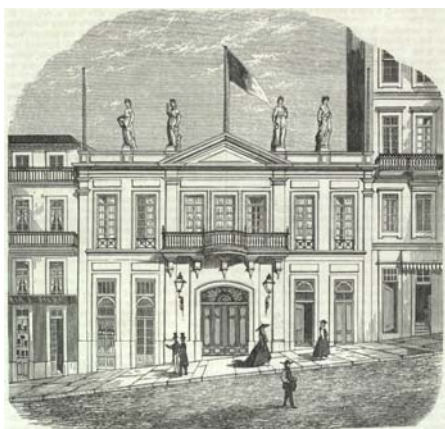
portuguesa.<sup>[88]</sup> Celestino fizera aliás parte da companhia do Teatro do Ginásio em 1850, quando este competira com o Teatro D. Fernando na contenda pelo estabelecimento de um modelo de ópera cómica nacional. Cantara inclusive *Le chalet* de Adolphe Adam que, em associação com Noronha, voltaria a tentar montar no Porto.<sup>[89]</sup> Esperava-se pois cativar o público portuense para um género que tinha já sido aceite entre as elites de Lisboa e criava-se emprego para muitos artistas que ficavam sem trabalho durante o Verão, oferecendo uma alternativa aos espectáculos das companhias de *zarzuela* que nesta época do ano costumavam fazer as suas digressões em Portugal. Não contando com outros apoios que não fossem os da receita de bilheteira – e não tendo provavelmente conseguido captar o público das classes mais abastadas – a temporada durou apenas dois meses.<sup>[90]</sup> Todavia, a sua importância é evidente, demonstrando a capacidade de Noronha reciclar a sua experiência e intervir em diferentes nichos de mercado.

---

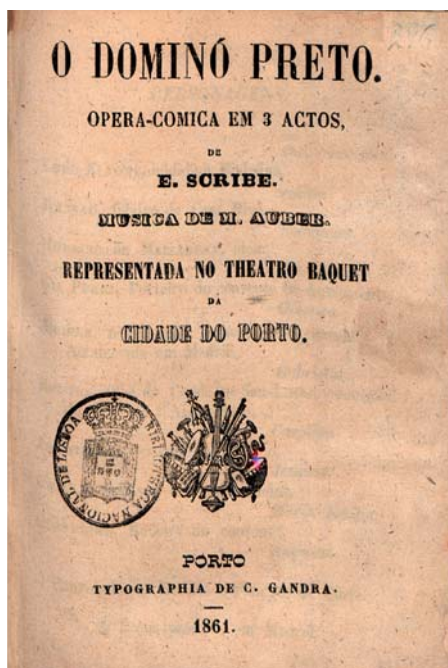
88 Cf. Isabel Novais GONÇALVES, «A introdução e a recepção da ópera cómica nos teatros públicos de Lisboa entre 1841 e 1851», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 11 (2003), pp. 93-111 e «A música teatral na Lisboa de oitocentos...», p. 99 e ss.

89 A referência a que a partitura de *O dominó preto* já tinha chegado ao Porto leva a pensar que tenha vindo de Lisboa, o que confirma a hipótese de uma ligação às experiências acima referidas.

90 *O Nacional* [Porto], 4.9.1861, e *Braz Tisana* [Porto], 4.9.1861.



**Fig. 3.12** – Fachada principal do Teatro Baquet do Porto (gravura de Nogueira da Silva, in *Archivo Pittoresco* [Lx], nº 33, 1863, col. Hemeroteca Digital, Câmara Municipal de Lisboa). Construído em 1859 por um alfaiate que adoptara para si próprio o nome de Baquet, foi o principal palco portuense para quaisquer géneros teatrais não italianos até ao incêndio que o destruiu em 1888. Noronha tocou neste teatro pela primeira vez em 1860 (*O Nacional* [Porto], 18.7.1860) e a partir dessa data são inúmeras as vezes em que nele se apresentou em concerto. Em 1861 escolheu-o para sede da sua companhia de «ópera nacional» e em 1863 dirigiu a orquestra de uma companhia de zarzuela que ali se estabelecera (*O Nacional* [Porto], 25.9.1863 e Silva, «A comédia lírica», vol. 2, pp. 131-33). Na década de 1870 foi palco de várias das suas operetas representadas por diferentes companhias.



**Fig. 3.13** – Libreto de *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 (col. BNP, R.E. 10957 V).

No ano seguinte encontramos-lo a tentar integrar-se no ambiente dos teatros secundários de Lisboa, enquanto desenvolvia esforços paralelos para que a sua ópera *Beatriz de Portugal* fosse representada no S. Carlos (ver capítulo 5). Compôs um drama sacro com texto de César de Vasconcelos,<sup>[91]</sup> *Santa Iria*, a partir da lenda descrita por Garrett em *Viagens na minha terra* que mais tarde viria a inspirar Alfredo Keil para a sua ópera *Irene*. A peça foi estreada com sucesso no Teatro do Ginásio,<sup>[92]</sup> que era o nicho teatral de Noronha na capital, e a 1 de Maio subiu à cena a comédia com música *Um filho famílias*, uma tradução de Júlio César Machado de uma *comédie-vaudeville* (Bayard e Bieville, *Un fils de famille*, Paris Théâtre Gymnase, 1853).<sup>[93]</sup> Temas nacionais, na ópera, ou o uso da língua pátria, noutros géneros músico-teatrais, são os pilares em que assentam as suas várias iniciativas nestes anos.

Em 1868 a vida teatral do país seria sacudida pela chegada triunfal de *La grande duchesse de Gérolstein*, o primeiro grande sucesso de Offenbach em terras lusas. As companhias que viviam do repertório de teatro com música tentaram tirar rapidamente proveito da nova situação, traduzindo os textos e montando novos espectáculos. O esforço de Noronha na difusão de um repertório de autores nacionais irá ser claramente afectado por essa nova moda teatral. Apoiado por António Feliciano de Castilho e pelos irmãos Afra, proprietários de uma editora, tinha lançado em Maio de 1868 a publicação periódica *Lyra Portuguesa*,<sup>[94]</sup> que editava música para piano ou canto e piano desses compositores com textos em português. Sendo dirigida por ele próprio, é em boa parte preenchida com peças da sua autoria ou sobre temas de obras suas, numa tentativa de capitalizar o entusiasmo suscitado pela representação da sua segunda ópera, *O arco de Sant'Ana*, no Teatro de S. Carlos (ver capítulo 5) e manter viva a chama da ópera portuguesa. Porém, cerca de quatro meses após o lançamento, os assinantes manifestavam o seu desencanto com o repertório publicado e mostravam

91 *A Revolução de Setembro* [Lx], 21.3.1862.

92 *Ibid.*, 20 e 21.3.1862, e *A Política Liberal* [Lx], 25.3.1862. O drama teve mais de sete representações o que pode ser considerado um sucesso.

93 *A Revolução de Setembro* [Lx], 30.4 e 4.5.1862. Os actores eram Tabora, Isidoro e Florinda. A música foi considerada «delicada e muito apropriada às diversas situações da peça».

94 *Braz Tisana* [Porto], 18.4.1868 e *A Revolução de Setembro* [Lx], 23.4.1868. Na carta que Castilho escreve a Noronha a 15.5.1868 fala já na publicação pela *Lyra Portuguesa* de alguns trechos de *O arco* que, na sua opinião, deviam incluir o texto português para poderem também ser cantados nessa língua (BNP, CN 727, *Album*).

interesse em receber em suas casas excertos de operetas, quase seguramente de Offenbach.<sup>[95]</sup>

É neste ambiente que, em 1869, colabora com o empresário Pinto Bastos que montara no Teatro da Rua dos Condes uma companhia que tinha no seu repertório operetas e óperas cómicas portuguesas.<sup>[96]</sup> Daí resultaria *O fagulha*, provavelmente uma tradução de *L'étincelle* de Henri Meilhac.<sup>[97]</sup> A qualidade do texto era muito má e o enredo visto como uma «velharia», a fazer jus na opinião do crítico de *A Revolução de Setembro*. Noronha não é propriamente acusado do fracasso do espectáculo mas refere-se o seu talento «melancólico e lírico» destituído da verve necessária a este género.<sup>[98]</sup> Na verdade a peça era uma comédia sentimental, ambientada em Baden, na Alemanha, que remete para um conjunto de referências da vida social das classes abastadas, em particular um baile, sem grandes pontos de contacto com as operetas de Offenbach. A avaliar por um *potpourri* publicado na época, o compositor parece ter aderido bem ao carácter do texto de Meilhac, fazendo uso da valsa como o elemento definidor de todo o ambiente. E deve ter sido o seu tema plangente, pontuado por cromatismos descendentes, o elemento que mais ficou no ouvido dos críticos e o responsável pelo desapontamento do público (fig. 3.15). Tal não significa que Noronha não soubesse fazer uso de outros recursos quando lhe era dado um texto de pendor satírico ou quando colocava esse objectivo na sua agenda (ver capítulo 6).

---

95 *A Revolução de Setembro* [Lx], 15.9.1868.

96 *Ibid.*, 9.1. e 9.2.1869.

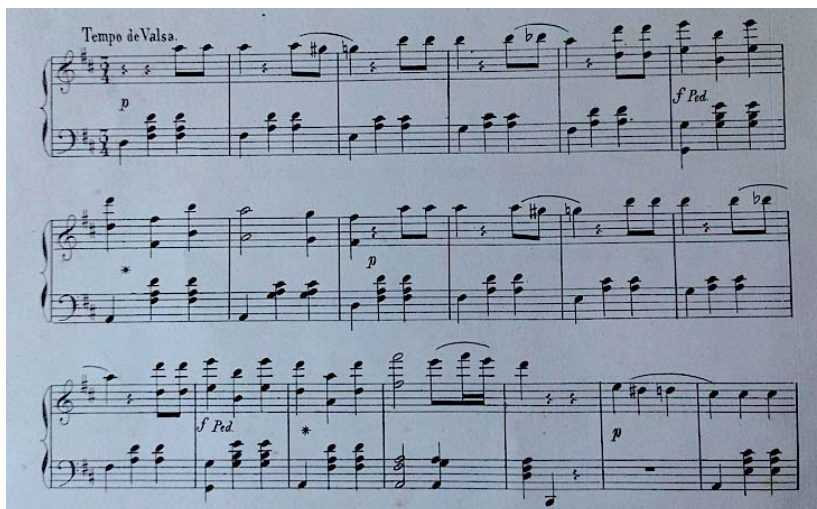
97 Comédie en 1 acte, Paris, Théâtre du Vaudeville, 1860 (cf. *A Revolução de Setembro* [Lx], 28.2.1869, *Braz Tisana* [Porto], 12.3.1869 e VIEIRA, *Diccionario biographico...*, vol. 2, p. 131. Adaptação portuguesa de Manuel Lopes Cardoso, autor que depois emigrou para o Brasil, tornando-se proprietário do jornal *Diário de Notícias* da Bahia (*Gazetinha* [RJ], 20.1.1881).

98 *A Revolução de Setembro* [Lx], 2.3.1869. *O fagulha* saiu de cena passadas poucas récitas e foi apenas revisto no Porto, no Teatro do Palácio de Cristal, a 30 de Junho desse ano. Teve apenas mais uma récita (SILVA, «A comédia lírica...», vol. 2, p. 30).



# L'ÉTINCELLE

COMÉDIE EN UN ACTE, EN PROSE



Figs. 3.14 e 3.15 – Frontispício da publicação de *L'étincelle* (comédie en 1 acte, Paris, Théâtre du Vaudeville, *Théâtre Contemporain Illustré*, Paris, Michel Lévy Frères, [1861]) e tema da valsa escrita por Noronha para a adaptação portuguesa, intitulada *O fagulha* («Potpourri da Opereta Fagulha» in *Lyra Portuguesa*, nº 22, Lisboa, Lith. de Palhares, 1869, col. da autora).

Entre 1875 e a sua derradeira partida para o Brasil no Verão de 1878, está de novo instalado no Porto. Terá então uma das fases mais produtivas da sua vida como compositor teatral e a única de que chegaram até nós as partituras.<sup>199</sup> O Porto ouvira Offenbach pela primeira vez em 1866, com a representação de *O tio Brás* (uma adaptação de *Le violoniste*) no S. João por uma companhia vinda de Lisboa. Este é aliás um padrão que se manterá nos anos seguintes. A chegada de *La grande duchesse de Gérolstein* em 1868, transformando-se na opereta com mais sucesso na cidade, só foi possível pela deslocação da companhia do Teatro Príncipe Real de Lisboa, e no ano seguinte um processo idêntico permite a estreia de *Barbe bleue*, agora pelo grupo do Trindade. *Orphée aux enfers* só chegaria em 1875-76.

Precisamente a partir dessa última temporada, nota-se por parte de alguns empresários portuenses uma certa reacção ao modelo offenbachiano, visto talvez como apanágio das companhias de Lisboa. Pela mão de A. Portugal ou António Moutinho de Sousa, que actuavam como empresários dos teatros Baquet e Variedades, começa a ser representado um maior número de *opéra comiques* e operetas de outros autores, entre eles alguns portugueses. Moutinho de Sousa, como vimos, era amigo próximo e admirador de Noronha pelo que não é de estranhar que tudo tenha feito para lhe arranjar oportunidades profissionais. Assim, integravam o repertório exibido no Baquet no Verão de 1875 a opereta *Narciso com dois pés* do portuense José Cândido, *Os boémios* de Noronha e *La fille de Madame Angot* de Charles Lecocq, que obteve sessenta e três representações.<sup>100</sup> Intui-se uma tentativa de encontrar um equilíbrio entre obras de compositores portugueses e algumas peças parisienses já consagradas internacionalmente, que garantiam sempre mais público e funcionavam portanto como sustentáculo financeiro.

Na programação da companhia Portugal, estabelecida no Baquet em 1877-78, é perceptível um gosto mais virado para o velho *opéra comique* ou para a opereta sentimental, representando-se *Les noms de Jeanette* de Victor Massé, de 1853, e *Les dragons de Villars*, que lhe era quatro anos posterior. Noronha segue esta última tendência, compondo música para várias operetas e óperas cómicas, na sua maioria traduções e/ou adaptações de peças francesas das décadas de 1840 e 1850 que

99 Actualmente na Biblioteca Nacional de Portugal mas provenientes da Biblioteca do Conservatório de Lisboa.

100 *O Commercio do Porto*, 30.7.1875.

podiam ser consideradas relativamente fora de moda no último terço de oitocentos, como *O anel de prata*, *Se eu fosse rei*, *Os boémios* e *Os mosqueiros da rainha*.<sup>[101]</sup> Já outras produções coevas, como *Ópio e champanhe*, *As guardas do rei de Sião* e *As virgens* revelam registos dramáticos diferentes: a primeira é uma *chinoiserie* (traduzida por Joaquim Augusto de Oliveira), *As guardas* uma *pièce mêlée de chant*, de 1857, cujo enredo reflecte a influência das primeiras operetas de Offenbach e *As virgens* uma mágica, com texto do actor Augusto Garraio.<sup>[102]</sup> Porém, destas últimas, apenas no caso de *As virgens* possuímos uma referência que a liga concretamente a uma cidade: o Porto.<sup>[103]</sup> E uma análise codicológica revela que *As virgens* e *As guardas* são obras muito próximas, nas quais se utilizou o mesmo tipo de papel, número de pentagramas e orquestração.<sup>[104]</sup> Tudo parece indicar que ambas foram escritas nesta cidade, mas reflectem já outras preocupações muito ligadas aos novos géneros, em afirmação no circuito franco-luso-brasileiro. Não deixa aliás de ser curioso que precisamente as peças que não chegaram a ser estreadas – *As guardas* e *As virgens* – sejam aquelas que estavam mais próximas da concepção de «teatro-divertimento», produzidas para um mercado muito mais amplo e diversificado, típico da segunda metade

---

101 *L'anneau d'argent, opéra-comique en un acte par MM. Jules Barbier et Léon Battu. Musique de M. Louis Deffès*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1855; *Si j'étais roi..., opéra-comique en trois actes et quatre tableaux, par MM. D'Ennery et Bresil. Musique de M. Adolphe Adam*, Paris, Michel Lévy Frères, 1852; *Les Mousquetaires de la Reine, opéra-comique en trois actes. Paroles de M. De Saint-Georges. Musique de M. Halévy*, Bruxelles, J. A. Lelong, 1846.

102 O texto de *As guardas* era conhecido tanto em Portugal como no Brasil. Em Fevereiro de 1860 subiu à cena no Teatro da Rua dos Condes em Lisboa uma peça com o mesmo título em português (*A Revolução de Setembro* [Lx], 16.2.1860) e em Maio de 1889, já depois da morte de Noronha, estreou-se no Teatro Recreio Dramático do Rio de Janeiro uma versão traduzida por Figueiredo Coimbra com música de J. A. Pinto (*Gazeta de Notícias* [RJ], 3.6.1889). O autor do texto de *As virgens* é identificado pelo jornal *O Commercio do Porto*, 21.9.1875.

103 Em Setembro de 1875 o Teatro Baquet anunciava que ia começar a ser ensaiada *As virgens de cristal*, uma nova mágica com música de Noronha. Não há notícia de que tenha chegado a ser representada (*O Commercio do Porto*, 21.9.1875).

104 As dimensões das partituras de operetas e outras obras músico-teatrais de Noronha que chegaram até nós, escritas em Portugal ou no Rio de Janeiro, são todas elas muito próximas, oscilando geralmente entre 35,1cm e 35,5cm de comprimento. O papel apresenta no entanto algumas diferenças, sendo o das operetas escritas no Brasil de tonalidade mais escura e amarelada. Como já foi referido no texto, as partituras de *As virgens* e *As guardas* assemelham-se muito entre si e, havendo uma referência que liga directamente *As virgens* ao Porto, é muito provável que *As guardas* tenha também sido escrita nessa cidade. Não foram encontradas quaisquer referências a estas partituras no Brasil.

de oitocentos, já sem resquícios dos velhos ideais vindos do século XVIII do teatro como «escola de costumes».

Resta pois perguntar por que motivo, para além da tentativa de marcação de um território face ao sucesso de Offenbach, estes textos já antigos continuavam a ser reutilizados e apresentados como novidades? Seria apenas uma predileção do compositor? Seria o público, ou pelo menos uma parte dele, que ainda se revia nesses argumentos? Ou um misto destas duas razões? Muito interessante é a quase não existência de coincidências entre o repertório apresentado no Brasil e no Porto ou até em Lisboa.<sup>[105]</sup> As comédias brasileiras não seriam apropriadas, pois estavam distantes do imaginário do público, mas *Cosímo*, *Artur*, etc. não tinham essa limitação e continuavam a interessar as audiências do outro lado do Atlântico. Porque é que Noronha nunca tentou reutilizá-las? Não teria em sua posse as partituras? Ou a sua visão destes repertórios estava associada a um constante processo de renovação que era apoiado na sua grande facilidade em compor? Em todo o repertório que escreveu para os teatros secundários portugueses, nota-se a ausência de adaptações nacionalizadas dos textos franceses, com a transferência de locais de acção, personagens e aspectos do enredo, à semelhança do que João Caetano havia tentado no Rio, no início dos anos 1850.

Vejamos então alguns exemplos através das partituras que sobreviveram bem como da imprensa da época e da forma como essas obras foram por ela tratadas. A opereta *Os boémios* subiu pela primeira vez à cena em Agosto de 1875 no Baquet.<sup>[106]</sup> Desconhece-se quer a versão portuguesa quer o eventual texto francês que lhe serviu de base, mas da música dizia-se que era boa embora demasiado «pretensiosa para o género e difícil para os recursos dos artistas que a interpretam, te[ndo] contudo belezas salientes, sendo no todo melodiosa e rica em efeitos

---

105 Verificam-se apenas coincidências quando as companhias de Lisboa se deslocam ao Norte. *O fagulha* é apresentado no Teatro Popular do Palácio de Cristal a 30 de Junho pela companhia do Teatro da Rua dos Condes. Tem apenas uma récita (cf. SILVA, «A comédia lírica...», vol. 2, p. 30) e a *A princesa dos cajueiros* é cantada no Teatro Príncipe Real do Porto a 22.1.1885. Obtém oito representações (cf. *ibid.*, p. 188).

106 Cf. *O Primeiro de Janeiro* [Porto], 19 e 24.8.1875, e *O Commercio do Porto*, 14, 19, 22 e 29 de Agosto de 1875. O texto era de António César Moutinho que, segundo Artur Azevedo, emigrou para o Rio de Janeiro e foi um dos informantes da biografia publicada no jornal *Gazetinha*, aquando da morte do compositor (*Gazetinha* [RJ], 20.1.1881).

de instrumentação».<sup>[107]</sup> Em Janeiro de 1877, outra opereta, *O anel de prata* (uma adaptação de *L'anneau d'argent*, com música de Louis Deffés, Paris, 1855), estreia-se no Baquet em benefício do actor Portugal.<sup>[108]</sup> Desta vez a música foi julgada como «por vezes, melodiosa e agradável». Em ambos os casos o adjectivo «melodioso» mantém-se como denominador comum.

Para esta última obra possuímos além do texto original francês a partitura, o que nos permite discutir, não só as características da versão portuguesa, como as relações que se estabelecem entre esta e a música de Noronha, tal como eventuais processos de adaptação e ressemantização pelos quais a peça tenha passado. A acção idealizada pelos libretistas Jules Barbier e Léon Battu tem lugar em Inglaterra, numa cidade ligada à indústria de lanifícios, e coloca em contraste as periferias industriais e o campo. Todo o ambiente é mais sentimental do que cómico. O texto português mantém o enredo que, em linhas gerais, trata o desencontro entre dois casais, Joana e Pedro, Teresa e Tomás, que no final se trocam, mas a acção é transferida para Itália, para um ambiente agrícola. O que é que se pretendia com essa reambientação? De que modo é que o campo italiano poderia ser mais atractivo para as plateias portuenses do que as zonas industriais da Grã-Bretanha?

Como nos mostrou Isabel Novais Gonçalves ao estudar a música para teatro de Joaquim Casimiro Júnior, desde o período do Setembrismo que, entre nós, se tinha tornado moda o uso de adaptações ou imitações teatrais, visando a ideia de criação de um repertório nacional. Estas «transcendiam o simples processo de tradução e a distância em relação ao texto original tornava-se considerável», mas pelo menos nas décadas de 1860-70 e nos teatros secundários com os quais Noronha colaborou, não havia a preocupação de inserir «personagens, tipos sociais, locais, acontecimentos e referências portadoras de sentido no contexto nacional».<sup>[109]</sup> Tentava-se garantir uma certa originalidade mas esta não

---

107 *O Commercio do Porto*, 15.8.1875.

108 Deve ser o tenor António Augusto Portugal (1851-95) que segundo Sousa BASTOS se estreou no Porto e tinha uma linda voz de tenor (cf. *Carteira do artista...*, pp. 336-37). Do *Anel de prata* existem duas partituras. A primeira, para vozes e orquestra, está datada do «Porto 1876 Novembro». A segunda, para vozes com acompanhamento de piano, diz «Porto 1877» (BNP, CN 538). A partitura completa tem marcas de ter sido usada aquando da produção.

109 GONÇALVES, «A música teatral na Lisboa de oitocentos», pp. 143-44.

implicava, forçosamente, uma agenda nacional. E é precisamente uma intervenção desse tipo que encontramos em *O anel de prata*.

A canção destinada a Pedro, o apaixonado de Joana, que pelo casamento deveria vir a assumir a gestão das propriedades da noiva, mas que na realidade se revela um boémio, incapaz de levar a cabo tal tarefa é o primeiro número solístico da partitura. O texto francês é inspirado no velho adágio popular «Aimer, boire et chanter», com uma longa história de utilizações cénicas.<sup>[110]</sup> A versão que Noronha musicou é claramente uma adaptação e assenta em dois processos distintos: a redução significativa do número de versos, em parte para eliminar as referências à cerveja inglesa e aos vinhos franceses, que já não faziam sentido com a transferência da acção para Itália, e modificações assinaláveis ao nível das estruturas métricas. Introduce-se além disso uma nota cómica, que não existe no original, com o recurso a termos que podem ser considerados populares e até simplórios («bola» e «tola» como sinónimos de cabeça, por exemplo). Também a indicação de que a personagem canta acompanhando-se à viola é uma novidade da produção portuense sugerindo uma muito ténue estratégia de ressemantização.

Musicalmente a canção reafirma o tópicos pastoral, com a sua tonalidade de Fá Maior e compasso de 6/8 (exemplo 3.2). Noronha cria uma melodia que se ouve como um tempo de valsa. Porém, a imitação do beliscar das cordas da viola no refrão «Eis porque eu bebo horas sem fim...» através do *staccato* nos instrumentos de sopro (madeiras e metais) em vez do tradicional recurso às cordas, introduz uma dimensão de grotesco totalmente inexistente no texto francês. A imagem que nos é sugerida é a de um rústico beberrão e boémio, de carácter relativamente cómico, não muito distante da figura do Zé Povinho criada por Rafael Bordalo Pinheiro poucos anos antes. No entanto, Zé Povinho, dentro da sua simplicidade, demonstra uma enorme capacidade para intuir o mundo que o rodeia, sobretudo as grandes jogadas das elites do poder. A personagem de *O anel de prata* é muito menos arguta, revelando sobretudo aquela rigidez de espírito que, para Bergson, é veículo de alguns dos mais eficazes mecanismos do cómico.<sup>[111]</sup> Noronha acaba

---

110 Este adágio aparece aliás noutras poesias destinadas ao teatro, desde finais do século XVIII, exactamente na mesma versão que encontramos em *L'anneau*, «L'amour, le vin, les chansons» (cf. L. CASTEL, «La vraie science» in *Nouvelle anthologie, ou choix de chansons anciennes et modernes*, vol. 3, Paris, Librairie Ancienne et Moderne, 1828).

111 BERGSON, *O riso*, p. 30.

assim por aproveitar a simplicidade e a «rusticidade» da adaptação portuguesa do texto para criar uma imagem musical da personagem. Resta saber até que ponto a interpretação do actor Portugal, que desempenhou o papel e, segundo Sousa Bastos, «possuía a mais linda voz de tenor que temos tido nos teatros portugueses» mas vários defeitos como actor,<sup>[112]</sup> conseguia fazer jus a este perfil.



Fig. 3.16 – Pormenor de caricatura intitulada «A atitude do dono na casa», por Rafael Bordalo Pinheiro (*O Antonio Maria* [Lx], 12.1.1882, col. Hemeroteca Municipal, Câmara Municipal de Lisboa). A caricatura faz referência à visita do rei Afonso XII de Espanha a Lisboa, mas a atitude boémia e despreocupada deste Zé Povinho acompanhando-se à guitarra, no seu papel de dono da casa, encaixa particularmente bem na personagem de Pedro de *O anel de prata*.

112 BASTOS, *Diccionario do teatro portuguez*, Lisboa, Imprensa Libanio da Silva, 1908, p. 177.

*Allegretto* 1

Flautas

Clarinetas Dó

Pedro

Violino 1º

Violino 2º

Viola

Violoncelo e Baixo

*p*

*p*

*p*

*p*

a 2

Fl.

Cl.

Vln. 1º

Vln. 2º

Vla.

Vc. e B.

*f*

*f*

*f*

*p*

*f*

*p*

Fl. 

Cl. 

P. 

Vln. 1.º 

Vln. 2.º 

Vla. 

Vc. e B. 

Fl. 

Cl. 

P. 

Vln. 1.º 

Vln. 2.º 

Vla. 

Vc. e B. 

o - la o a - mor dis - per - ta a to - da a bri - da, eis por - qu'eu a - mo e be - bo - as - sim, eis por - qu'eu

*a tempo*

can - to ho - ras sem fim, eis por - qu'eu a - mo e be - bo - as - sim, eis por qu'eu can - to ho - ras sem

*(bebe)*

The musical score is presented in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (P.), Violin 1st (Vln. 1°), Violin 2nd (Vln. 2°), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vc. e B.). The vocal line is written in the Piano part. The second system continues the vocal line and instrumental accompaniment. The score is in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The vocal line includes lyrics in Portuguese. The instrumental parts provide harmonic and rhythmic support, with the Piano part featuring a melodic line that often mirrors the vocal melody. The tempo marking 'a tempo' is placed above the Violin 1st staff in the first system. The second system includes a performance instruction '(bebe)' above the Piano staff.

I

Fl.

Cl.

P. *(faz da borracha viola)*

fim, quem às bo-ti-jas be-be ge-be-bra a tó-la que-bra dá tram-bo-lhão, pois cá na l-

Vln. 1º

Vln. 2º

Vla. pizz.

Vc. e B.

Fl.

Cl.

P.

tá-lia só com bom mós-to é que dá gos-to ser be-be-rão, pois cá na l-tá-lia só com bom

Vln. 1º

Vln. 2º

Vla.

Vc. e B.

Exemplo 3.2 – *O anel de prata*, nº 2, canção de Pedro «O vinho, o amor e as canções» (BNP, CN 538).

Poucos números adiante, na mesma obra, encontramos a canção de Teresa («Ó branca margarida flor querida»), durante a qual a jovem assalariada, que no final acabará por casar com Pedro, procura em desespero que a flor lhe diga se este a ama ou não. Sendo esta simplesmente uma canção de amor, que se podia encaixar em qualquer ambiente, o autor do texto português não sentiu necessidade de alterá-la, mas é também o carácter da personagem que não sofre modificações. O texto francês é complexo, obedecendo a frequentes mudanças de métrica que retratam as hesitações e tristezas da protagonista, e pode ser dividido em três secções, sendo a última em boa parte a repetição da primeira. Porém, desta vez procura-se respeitar, o mais possível o esquema métrico do original. Noronha decide, no entanto, escrever um *cantabile* a partir da poesia mais irregular em termos métricos (exemplo 3.3a),<sup>[113]</sup> e acentuar a tensão dramática através de um recitativo quando ela é mais regular, no momento em que Teresa interpela directamente a flor (exemplo 3.3b). Deste modo, responde muito mais às características semânticas do texto do que às formais, como já no passado tinha feito na sua ópera *Beatriz de Portugal* (ver capítulo 4).

---

113 A irregularidade dos primeiros cinco versos não parece ter agradado a Noronha. O compositor opta por alongá-los, quer por junção quer por repetição, de modo a poder repetir a primeira frase melódica. Os restantes três versos são articulados em cinco frases com desenho rítmico mais rápido e com maior instabilidade tonal, numa tentativa de descrever o desespero crescente da personagem. Quando passamos à segunda secção do texto, composta em octassílabos, o texto é musicado verso a verso, depois de ter alterado o compasso. Esta é a secção central que culmina num recitativo (c. 24). Segue-se o retorno à secção inicial.

**Andante**

Teresa

Ó bran-ca mar-ga - ri-da flor que - ri - da, flor

Piano

9

T.

que-ri-da, pa-ra a - mo-res não nas - ci, não, não nas - ci, tris-te eu te con-tem-ple e o-lho e des-fo-lho

Pno.

15

T.

na-da es-pe-ro já de ti não, ai não, na-da es-pe-ro já de ti ai, não, ai não, na-da es-pe-ro já de

*rall.*

Pno.

20

T.

ti, mas for-ça es-tra-nha a ti me cha-ma, ao la-do teu ar-fa-me o sei-o, se pou-co ou mui-to ai, diz que

Pno.

23 *Como recit.*

T. me a ma, ó Mar-ga-ri-da eu te crei - o, fo-lhas ca-i e sem de - mo - ra, di-zei-me a vos-sa pre-dic

Pno.

26

T. ção, di-zei que me a - ma, que me a - do - ra, tu men - tes não te crei - o não, ah, \_\_\_\_\_ ó

Pno.

30

T. bran - ca mar - ga - ri - da flor que - ri \_\_\_\_\_ da, flor

Pno.

34

T. queri - da, pa - ra a - mo - res não nas - ci, não, não nas - ci,

Pno.

Exemplo 3.3 – O anel de prata, nº 4, canção de Teresa «Ó branca margarida flor querida» (BNP, CN 538).

Na opereta *Se eu fosse rei*,<sup>[114]</sup> estreada a 11 de Janeiro de 1878, a situação é ainda outra. O libreto deste velho *opéra comique* tinha sido escrito para Adolphe Adam, e o seu enredo narra a história de um pescador a quem é concedida a hipótese de se tornar rei por um dia, levando-o assim a reencontrar-se com a princesa Némea, a quem tinha salvo anteriormente e por quem se havia apaixonado. Desta vez, dada a abundância de fontes, consegue-se analisar não só os textos literários como os musicais e verifica-se que Eça Leal, o autor da versão portuguesa, parece ter estado empenhado em garantir a fidelidade ao original, podendo falar-se mais de uma tradução do que de uma adaptação. Apenas a principal personagem masculina vê o seu nome alterado.

A obra de Adam, tivera uma ampla difusão europeia, pelo que dificilmente se poderá admitir que Noronha não estivesse com ela familiarizado. A partitura mostra que a primeira preocupação do compositor parece ter sido a de caracterizar o ambiente marítimo, indo muito para além do que faz Adam, se tivermos em conta o abundante uso de ritmos de barcarola. Deste ponto de vista, *Se eu fosse rei* surge um pouco como um ensaio para o seu último grande sucesso teatral, já no Rio de Janeiro: a opereta *A princesa dos cajueiros* (ver capítulo 6), embora numa vertente satírica *à la* Offenbach, muito distante da veia sentimental da opereta estreada no Porto. Os textos para o mais emblemático número da obra – canção de Zéphoris (Abdulah na versão portuguesa) no primeiro acto, cujo refrão dá o nome à peça, dizem:

---

114 *O Commercio do Porto*, 10 e 13.1.1878. Uma *zarzuela* sobre o mesmo texto (*Si yo fuera rey!*), com música de José Inzenga, fora aliás representada no Porto em 1863-64, quando Noronha trabalhava com a companhia de Isidoro Pastor. Mas não há pontos de contacto entre esta obra e a opereta de Noronha, que é claramente uma adaptação da obra de Adam.

Scène XIII

**Zèphoris**, *seul*.

Partir! Ne plus la revoir! Et pourquoi la  
reverrai-je?

RÉCITATIF.

Elle est princesse! elle est princesse!  
O destin, contre moi t'armeras-tu sans  
[cesse?

Je la retrouve et je la perds à la foi.  
Elle est princesse! elle est princesse!  
Que ne suis je du sang des rois.

CAVATINE

Un regard de tes yeux viendrait finir  
[ma peine

Si j'étais roi.

Je serais a ses pieds et bénirais ma  
[chaine

Si j'étais roi.

Humble fille ou princesse elle serait ma  
[reine

Si j'étais roi.

Mais je ne suis qu'un pêcheur de la  
[grève,  
Son noble sang près du trone l'élève,  
Ah! Plus d'espoir, doux objects de mon  
[rève,

Il faut mourrir et mourrir loin de toi.

Hélas! Un doux regard viendrait finir  
[ma peine

Si j'étais roi.

Humble fille ou princesse elle serait ma  
[reine

Si j'étais roi.<sup>[115]</sup>

**Abdulah**

RECIT.

Ela é princesa! Ela é princesa!  
Da sorte minha, vede a crueza!  
Acha-la p'ra logo a perder  
É destino sem igual!  
Pescador assim nascer,  
Não ser eu de sangue real.

Bastava apenas um seu olhar  
[p'ra m'extasiar

Se eu fosse rei!

E aos pés dela eu viveria de  
[noite e dia

Se eu fosse rei!

Ah mas sou um triste pescador,  
Visão d'amor, p'ra que te achei!  
Finou-se a esp'rança, resta a dor  
Com este amor sucumbirei.

Rivais pod'rosos afrontaria  
[confundiria

Se eu fosse rei!

Plebeia ou noble serias rainha  
[sob'rana minha

Se eu fosse rei!<sup>[116]</sup>

115 *Si j'étais roi...*, p. 32.

116 BNP, CN 545, *Se eu fosse rei!* [partitura manuscrita].

A intervenção de Noronha leva-o a divergir da versão francesa, não só na escolha da tonalidade e do ritmo como na relação que se estabelece entre a música e o texto. Enquanto Adam escreve a sua ária num compasso binário, e na tonalidade de Sol  $\flat$  Maior, Noronha opta por um ritmo de siciliana (6/8) em lá  $\flat$  menor (exemplo 3.4). Para o francês, o modo maior não é obstáculo para construir um ambiente de uma nostalgia onírica. A linha melódica vocal desenvolve-se em arcos sucessivos, ao longo de uma progressão descendente. O refrão, «Si j'étais roi», assume configurações melódicas distintas, com base num intervalo de 5<sup>a</sup>, de 3<sup>a</sup> ou até de 8<sup>a</sup>, o que permite imprimir-lhe diferentes níveis de intensidade emocional, consoante o registo se vai tornando progressivamente mais agudo. Noronha, ao invés, edifica todo o *pathos* emocional a partir do modo menor e do padrão rítmico de base. A melodia principal apresenta alguns ténues pontos de contacto com a de Adam, nomeadamente na longa linha descendente, mas o refrão aparece integrado nela, quase como uma terminação de frase. E assim, a componente onírica que é o centro nevrálgico deste número em termos dramáticos, o sonho do pobre pescador, quase desaparece. O elemento que Noronha valoriza é, paradoxalmente, a decepção. É a secção que se inicia com a frase «Mas sou um triste pescador», aquela onde a harmonia assume uma coloração mais dramática e a regularidade do ritmo de siciliana se quebra, simbolizando o regresso à dura realidade. Sendo o texto uma mera tradução, impunha-se que a música criasse distância, garantisse alguma originalidade. Porém, o sucesso do *opéra comique* de Adam dificilmente permitiria que essa estratégia fosse bem sucedida.

**Andantino**

Abdul

E-la é prin - ce - sa, e - la é prin - ce - sa, da sor - te mi - nha, da sor - te

Piano

6

A.

mi - nha, vê de a cru - e - za, vê - de a cru - e - za, a - cha - da p'ra lo - go a per

Pno.

10

A.

der, é des - ti - no sem i - gual, é des - ti - no sem i -

Pno.

12

A.

gual, pes - ca - dor as - sim nas - cer, ah, não, não ser eu de san - gue re -

Pno.

14

A.  al. Bas-ta-va a - pe-nas um seu o-

Pno. 

20

A.  lhar, p'ra m'ex-ta - siar, se eu fos-se rei, e aos pés de - la eu vi - ve - ri - a, de noi - te e

Pno. 

25

A.  di - a, se eu fos-se rei, e aos pés de - la eu vi - ve - ri - a, de noi - te e di - a, se eu fos-se

Pno. 

30

A.  rei, de noi - te e di - a, se eu fos-se rei ah, \_\_\_\_\_ mas sou um tris - te pes - ca - dor,

Pno. 

35

A. vi - são d'a - mor, p'ra que te a - chei, fi - nou - se a es - pe - ran - ça res - ta a

Pno.

38

A. dor, ai, res - ta a dor, com es - te a - mor su - cum - bi - rei,

Pno.

41

A.

Pno.

Exemplo 3.4 – *Se eu fosse rei*, ária de Abdulah «Ela é princesa!» (BNP, CN 545).

\*\*\*

Ao iniciar aquela que se tornaria uma longa e bem sucedida experiência de compositor teatral, Noronha partiu de um repertório dramático – a *comédie-vaudeville* – que constituía uma novidade no ambiente carioca dos anos 1840, alimentando durante quatro décadas a tarefa de musicar traduções e/ou adaptações de textos franceses. Para o êxito obtido revelaram-se centrais o seu talento lírico e as canções sentimentais e melancólicas que compôs. No entanto, como provam muitas das suas produções é redutor avaliar toda a sua obra teatral por esse ângulo. Desde jovem escreveu música para duetos e cenas cómicas que eram representados por vários actores nos intervalos das diferentes peças que compunham naquela época os espectáculos teatrais (ver

capítulo 1). Mesmo que não tenha chegado até nós essa música, podemos supor que a eficácia dramática desses números se devesse em boa parte a ela. Os três tangos que publicou no Porto na década de 1860 – certamente como eco da popularidade que esta dança/canção vinha ganhando, na *zarzuela* –<sup>[117]</sup> são um exemplo nítido de como era capaz de ser convincente noutros registos. Neste caso, socorre-se do refrão de uma canção popular brasileira – «Careca o pai, careca a mãe, careca o filho» – e escreve um conjunto de peças nas quais a verve rítmica é por demais evidente (exemplo 3.5).<sup>[118]</sup> E a canção de Pedro, da opereta *O anel de prata* que analisámos acima, revela um apurado sentido de humor, sobretudo ao nível da orquestração, que vai muito para além de um mero registo sentimental.

---

117 Cf. Carlos SANDRONI, «El tango brasileño antes de Ernesto Nazareth» in Coriúñ AHARONIÁN (coord.), *El tango ayer y hoy*, Montevideo, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán-Ministerio de Educación y Cultura, 2014, pp. 229-31. Agradeço a Carlos Sandroni o envio deste artigo.

118 «Colecção de tangos para piano», Porto, C. A. Villa Nova, Rua Formosa 331, s.d.. V.N. 448 a 450, datáveis segundo Maria João ALBUQUERQUE de 1862 a 1870 (cf. «La edición em Portugal (1834-1900): um estúdio documental», Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2013, vol. 1, p. 301). O primeiro número desta colecção, o tango *Recordações do Brasil* também da autoria de Noronha, foi ouvido no coreto do Jardim de S. Lázaro (*O Commercio do Porto*, 25.6.1864).

The image displays a musical score for a piano piece titled "Tango «Careca a mãe»". The score is written in two staves (treble and bass clefs) and is divided into five systems. The first system is marked "Piano" and "p". The second system is marked "Pno.". The third system is marked "Pno." and "Tango". The fourth system is marked "Pno.". The fifth system is marked "Pno.". The score features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and dynamic markings like accents and slurs.

**Exemplo 3.5** – Tango «Careca a mãe», Porto, Villa Nova, [1867] (BNP, CN 1253/2 A.). Na década de 1860 o tango disseminou-se em Portugal e no Brasil sobretudo através da *zarzuela*. Uma das várias facetas que assumiu associava-lhe um carácter chistoso e humorístico, o que o aproximava, naturalmente, do velho lundum (SANDRONI, «El tango brasileño antes de Ernesto Nazareth», p. 231). As suas características musicais mais vincadas assentavam no uso de ritmos sincopados, sobrepostos a um baixo de *habanera*. Neste caso, o título escolhido é por demais sugestivo de uma ideia humorística que se pretende realizar em música.

É difícil avaliar até que ponto a suas concepções músico-dramáticas mudaram ao longo dos anos, dada a falta de fontes, mas, de tudo o que expusemos, percebe-se que, não se registando alterações profundas, houve transformações. No conjunto de obras dos últimos anos praticamente não recorre à paródia, e apenas faz uso de modinhas, lunduns ou tangos nas obras escritas para o Rio, o que reforça a ideia de que, em palco, estas canções assumiam uma forte conotação nacional. Tal não significa que tipologias melódicas destes géneros não continuem presentes na sua escrita. Sente-se todavia que os seus paradigmas são distintos dos que o guiam quando compõe para o Brasil. À sua produção para os teatros portugueses é totalmente estranha a ideia de «nacionalização» no sentido que este termo assumiu no Rio de Janeiro, desde os tempos de João Caetano. Quando põe em música adaptações de peças francesas para o Porto praticamente não se regista a presença da intertextualidade e os processos de ressemantização são muito pontuais. Porém, se o texto que lhe era dado não garantia uma certa distanciação do original, Noronha assume como tarefa realizá-la através da música, como mostra o caso de *Se eu fosse rei*.

Apesar de a sua sensibilidade ser muito mais a de um romântico, na década de 1870 as operetas que escreveu e os argumentos que escolheu estão também certamente ligados ao gosto de uma parte do público, bem como a uma estratégia de alguns empresários do Porto de fomentar um repertório alternativo que se contrapusesse à vaga offenbachiana que vinha de Lisboa. Resta ainda questionar se os actores em actividade na capital do Norte tinham ou não a maleabilidade necessária para se adaptarem ao novo repertório francês, que implicava um significativo leque de recursos dramáticos. Profissionais como os dois irmãos Vasques não abundavam quase seguramente na cena portuense. A carência de actores com perfis desse tipo poderá ser um dos factores que levou à decisão de continuar a produzir velhas comédias de costumes sentimentais. E a prova de que, mesmo no final da vida, Noronha mantinha intacta a frescura de espírito tal como a capacidade de enveredar por novos caminhos e responder aos gostos das diferentes audiências encontrá-la-emos nas operetas que, no Rio de Janeiro, escreveu em colaboração com Artur Azevedo (ver capítulo 6).



# PORTUGAL VISTO DO BRASIL: A CRIAÇÃO DE UMA ÓPERA NACIONAL

## O desafio do jovem emigrante

A 25 de Fevereiro de 1857 Reinaldo Carlos Montoro (1831-89), um jovem comerciante e escritor português radicado no Estado do Rio de Janeiro, escrevia a Noronha cumprimentando-o pelo seu aniversário. No final da carta imaginava-o na velhice como uma referência da pátria, a receber os aplausos das gerações mais novas, e pedia-lhe que se lembrasse então do «obscuro escritor» que anos antes «saud[dara] em um recanto da América o [seu] futuro de glória».<sup>[1]</sup> A imagem do velho artista, glória nacional, face ao jovem entusiasta residente na América, que simboliza de certa forma a relação entre o velho e o novo continente no mundo de língua portuguesa, reveste-se de uma particular importância para o enquadramento das questões que trataremos em seguida.

Menos de três meses depois, do outro lado do Atlântico, um jornal portuense noticiava que Noronha iniciara a composição de uma ópera baseada num assunto português que se intitularia *Beatriz de Portugal*.<sup>[2]</sup> Embora não seja mencionado, o libretista era Montoro e os leitores eram ainda informados de que, logo que a obra estivesse concluída, o compositor pretendia regressar a Lisboa para a oferecer ao rei D. Pedro V. Não há qualquer referência a estes factos na imprensa carioca,<sup>[3]</sup> mas é certo

---

1 BNP, CN 727, *Album*, Carta de Reinaldo Carlos Montoro a Francisco de Sá Noronha, 25.2.1857.

2 *Braz Tisana* [Porto], 13.5.1857.

3 Sébastien ROZEAUX refere a falta de eco no espaço público dos jornais das associações de portugueses (cf. «Presença da “colônia portuguesa” na paisagem cultural e mediática do Rio de Janeiro: o Grémio Literário Português e o Retiro Literário Português (1855-1885)», *Topoi*, vol. 17 n° 33 (Jul./Dez. 2016), p. 500).

que eles documentam o nascimento da primeira ópera de Noronha, que viria a ser estreada no Teatro de S. João do Porto somente em 1863. Resta averiguar o que terá motivado o surgimento de *Beatriz* e as razões que levaram a que ele fosse apenas publicitado em Portugal.

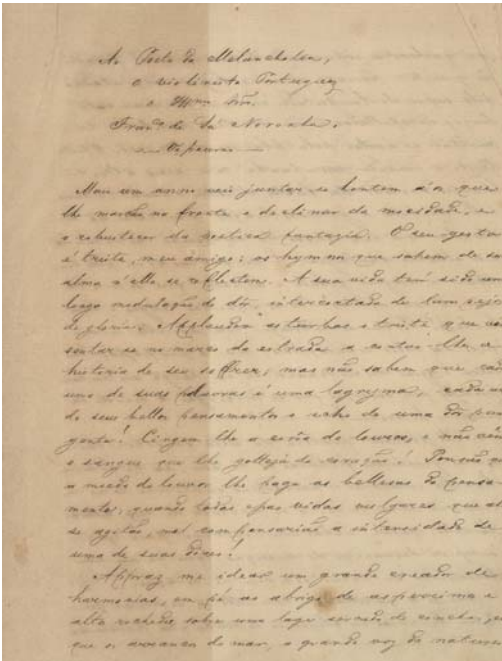


Fig. 4.1 – Carta de Reinaldo Carlos Montoro a Noronha de 25.2.1857, que parece ter estado na origem de *Beatriz de Portugal*. Está endereçada «Ao Poeta da Melancolia, o violinista Português o Ilustríssimo Senhor Francisco de Sá Noronha» (col. BNP, CN 727).

Noronha tinha desde sempre escrito música para textos na sua língua materna. No Brasil, onde habitara durante a maior parte da sua vida adulta, a ideia de uma ópera nacional (conceito ou género dificilmente definível como adiante se verá)<sup>[4]</sup> era algo bem presente. No entanto, a situação em Portugal era distinta. Os dois teatros de ópera do país, o S. Carlos em Lisboa e o S. João no Porto, viviam da importação de companhias e repertório italiano. Não era por isso fácil

4 Sobre as dificuldades em definir ópera nacional cf. AAVV, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5, Juan José CARRERAS (ed.), *La música en España en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 229.

implementar obras cantadas no idioma pátrio. Nas décadas de 1830-40, influenciados pela vaga romântica e pela reforma teatral de Garrett, alguns compositores e libretistas tinham-se aventurado a escrever óperas sobre temas da história do país, mas partindo sempre de um texto em italiano. Mesmo assim, a sua falta de notoriedade face à importação maciça de um repertório em vias de se tornar canónico, associada ao gosto de um público com aspirações cosmopolitas e às proverbiais dificuldades dos empresários, levou a que estas obras permanecessem longos períodos à espera de uma oportunidade para subirem ao palco. Foram apenas casos isolados e com pouco sucesso.<sup>[5]</sup> Desde 1841 que não se estreava no S. Carlos uma ópera de tema português da autoria de um compositor nacional. Uma única excepção merece ser referida: o drama lírico *Os infantes em Ceuta*, com texto de Alexandre Herculano e música de António Luís Miró, estreado na Academia Filarmónica em 1844 e levado à cena no S. Carlos no ano seguinte. Mas esta foi uma experiência à margem dos habituais circuitos comerciais, com a intervenção do grande mecenas musical da época, o Conde de Farrobo, e pensada para uma sociedade de amadores da elite lisboeta.<sup>[6]</sup>

Pelo contrário, no Rio as discussões sobre a necessidade de criar uma ópera nacional foram frequentes e tornaram-se mais intensas na década de cinquenta. A revista *Guanabara* (1849-55) empreendera uma campanha pela valorização do artista brasileiro,<sup>[7]</sup> e obras como *O fantasma branco* ou *O sebastianista* – libreto de Manuel de Araújo Porto-Alegre posto em música pelo compositor carioca Gustavo Stockmeyer, mas nunca representada – foram vistas como produções operáticas «brasileiras» (ver capítulo 3).<sup>[8]</sup> Porto-Alegre esteve ainda ligado ao projecto de uma ópera sobre a tomada de Pernambuco pelos holandeses com o emigrante italiano Gioacchino Giannini e a grande meio-soprano Rosine Stolz, que viria a transformar-se na cantata *A véspera*

---

5 Luísa CYMBRON, «Entre a tradição italiana, a reforma garrettiana e as motivações políticas – compositores portugueses de ópera na Lisboa de meados do século XIX» in *Olhares sobre a música em Portugal...*, pp. 1-38.

6 Francesco ESPOSITO, «L'eta "farrobiana": caratteristiche e tendenze della vita musicale della Lisbona liberale (1833-1853)», *Confluenze*, vol. 2 nº 2 (2010), p. 11.

7 GIRON, *Minoridade crítica...*, p. 159 e ss. Veja-se também o artigo «As artes e o publico», *Guanabara*, 16.10.1852, pp. 151-54.

8 *Jornal do Commercio* [RJ], 22.5.1851 e ss.

*dos Guararapes*, estreada em 1856 e festejada pela crítica como sendo a origem da ópera nacional.<sup>19]</sup>

Nestes casos, o elemento nacional/brasileiro centrava-se na temática e/ou no uso da língua portuguesa. Todavia, certamente para tornar mais fácil a execução da ópera no principal palco fluminense, maioritariamente frequentado por cantores italianos, o director do Teatro Provisório, João António de Miranda, lançou em 1852 a ideia de produzir uma ópera sobre assunto brasileiro com texto em italiano, indo ao encontro do modelo que anteriormente havia sido seguido em Portugal e até em Espanha.<sup>110]</sup> E, de facto, *Marília de Itamaracá* de Adolph Maersch, um músico alemão residente no Rio, sobre libreto do médico italiano Luís Vicente De Simone, corresponde exactamente a essa proposta.<sup>111]</sup> Tentando fazer escola, De Simone disserta sobre a redacção de libretos em português e estabelece analogias entre as diferentes formas de versificação italiana e as portuguesas no prefácio datado de 1854.<sup>112]</sup> O projecto da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, que se formalizou em 1857, entroncava muito directamente na elite do Império (sendo tratado ao nível do parlamento) e no uso do português cantado mas não na criação de novas obras de assunto brasileiro ou outro, como mostra André Heller-Lopes. Por influência do espanhol José Zapata y Amat, que começou por ser o seu grande mentor e executor, a maior parte do repertório apresentado eram *zarzuelas* traduzidas

---

9 *A restauração de Pernambuco*, libreto de Araújo PORTO-ALEGRE, tradução italiana de DE SIMONE e música de GIANINI. Paulo M. KÜHL considera que esta é a mesma obra que *A véspera dos Guararapes* (cf. «Construindo o nacional na ópera: A Marília de Itamaracá de L. V. De-Simoni», *Resonâncias: Revista de Investigación Musical*, nº 39 (julio/noviembre 2016), pp. 113-35).

10 Bruno KIEFER, *História da música brasileira. Dos primórdios ao início do século XX*, Porto Alegre, Editora Movimento, 3/1982, p. 78, e GIRON, *Minoridade crítica...*, p. 162. O mesmo se passava em Espanha como refere Juan José Carreras (cf. CARRERAS (ed.), *La música en España en el siglo XIX*, p. 244).

11 André HELLER-LOPES, «Brazil's Ópera Nacional (1857-1863): Music, Society and the Birth of Brazilian Opera in Nineteenth-Century Rio de Janeiro», PhD Diss., Department of Portuguese and Brazilian Studies [King's College], 2010, pp. 23-25 e KÜHL, «Construindo o nacional na ópera...».

12 *Marília de Itamaracá ou A donzella da mangueira, drama lyrico em 4 actos, pelo Dr. Luiz Vicente De Simoni posto em musica pelo Snr. Adolpho Maersch...*, Rio de Janeiro, Emp. Typ. – Dous de Dezembro – de P. Brito, 1854. Agradeço reconhecidamente a Paulo M. Kühl a cedência de uma cópia deste texto. De Simone escreveu ainda uma reflexão sobre os problemas de tentar fazer ópera nacional que terá permanecido inédita (cf. KÜHL, «Construindo o nacional na ópera...», p. 128).

e, em menor número, óperas italianas (*opere buffe* e ainda *Norma* e *Il trovadore* com texto em português).<sup>[13]</sup> Entre os vários músicos emigrantes europeus que participaram contam-se, além de Amat, os italianos Isidoro Bevilacqua e Gioacchino Giannini.<sup>[14]</sup> A ideia de «nacional» alimentava-se da diversidade cosmopolita que caracterizava a maioria dos meios teatrais oitocentistas e, em especial, os do novo mundo.

A capacidade de adaptação de Noronha a novos géneros já tinha sido comprovada no passado. Ao destinar a sua ópera aos palcos portugueses – mais concretamente ao Teatro de S. Carlos – sabia que tinha de optar por um modelo músico-dramatúrgico italiano. Embora nunca tivesse trabalhado com uma companhia de ópera (o mais próximo que estivera fora de uma companhia de dança no teatro italiano), devia sentir-se relativamente à vontade para iniciar a experiência pois, no ambiente carioca que o cercava, a ideia de «ópera nacional» deixava total liberdade quanto à escolha de um modelo. A temática ou o uso da língua portuguesa eram suficientes para caracterizar uma obra como tal.

Para se perceber os motivos que levaram a que esta iniciativa de Noronha tivesse um tema português e fosse desde o princípio destinada a ser estreada em Portugal centremo-nos no perfil do seu libretista. Oriundo do Porto, de ascendência galega e muito provavelmente ligado a uma família de músicos, Reinaldo Carlos Montoro<sup>[15]</sup> fazia

---

13 HELLER-LOPES, «Brazíl's Ópera Nacional (1857-1863)...», p. 32 e ss. O cantor e empresário José Zapata y Amat (1818/19-82) nasceu em Espanha, (provavelmente na Catalunha), e viveu em Paris, onde terá estudado na década de 1840 (*Revue et Gazette Musicale de Paris*, 26.12.1847). Fixou-se no Rio de Janeiro em 1848, mas em 1854 chega a Buenos Aires, procedente de Montevidéu. Residiu na capital argentina durante vários anos, desenvolvendo uma intensa actividade de ensino, concertos e teatro. De regresso ao Brasil, iniciará a sua actividade junto da Imperial Academia. Entre 1866-68, organizou as temporadas do Teatro de Santa Isabel no Recife (José Amaro Santos da SILVA, *Música e ópera no Santa Isabel: subsídio para a história e o ensino da música no Recife*, Recife, Editora Universitária UFPE, 2006, p. 100). Terá depois regressado à Europa, fixando residência em Paris, onde veio a falecer.

14 Sobre a importância destes emigrantes no meio musical do Rio de Janeiro ver MAGALDI, *Musica in Imperial Rio de Janeiro...*, pp. 6-8.

15 Cf. Inocêncio Francisco da SILVA, *Diccionario bibliographico portuguez: estudos de Innocência Francisco da Silva applicáveis a Portugal e ao Brazil*, vol. VII, Lisboa, Imprensa Nacional, 1858, pp. 66-67, e vol. XVIII, p. 169. Na década de trinta tocava viola na orquestra do Teatro de S. João um Pedro Montoro que poderia ser seu familiar (cf. Luísa CYMBRON, «A ópera em Portugal (1834-1854): o sistema produtivo e o repertório nos teatros de S. Carlos e de S. João», Tese de Doutoramento, FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 1998, p. 243). A origem galega desta família foi-me dada a conhecer por Rodrigo Teodoro de Paula, a quem agradeço. A sua relevância

parte daquela leva de emigrantes portugueses anterior à década de 1850 que era detentora de um capital cultural. Essa bagagem havia sido, em boa parte, ampliada pelo labor de sociedades como o Real Gabinete Português de Leitura, que se empenhavam em oferecer aos membros da cada vez mais numerosa colônia portuguesa no Rio uma rede de sociabilidades que lhes servisse de apoio e, em simultâneo, lhes fornecesse meios de instrução.<sup>[16]</sup> Como muitos outros, Montoro aliava o culto das letras e das artes à actividade comercial que lhe permitia ganhar a vida. Ainda muito jovem, assumiu cargos de relevo nas associações de emigrantes, tornando-se presidente do Grémio Literário Português.<sup>[17]</sup> Nas décadas seguintes destacar-se-ia como dirigente de outras sociedades, entre elas o Real Gabinete Português de Leitura, e no terceiro centenário da morte de Camões partilhou com Joaquim Ramalho Ortigão e Adolfo Coelho a responsabilidade da edição de *Os Lusíadas*, patrocinada por esse organismo.

Em 1858 fez publicar o primeiro número do *Album do Gremio Litterario Portuguez*, no qual colaborava um vasto número de emigrantes – literatos de profissão ou amadores – incluindo ele próprio.<sup>[18]</sup> Nos textos aí compilados é muito visível a tentativa de afirmação da cultura portuguesa por parte de uma colônia em crescimento e ascensão, num quadro de lusofobia e emergência de um nacionalismo brasileiro. Os gabinetes contavam aliás entre os seus objectivos o de «pacificar as relações luso-brasileiras pela defesa e ilustração dos laços confraternais que unem culturalmente as duas nações»,<sup>[19]</sup> sentindo-se particularmente a divulgação dos ícones do Romantismo português, com Garrett

---

no seio da colônia portuguesa do Rio é realçada por Aline Cristina de Oliveira CATANELI ao referir a sua colaboração com Faustino Xavier de Novais no jornal *O Futuro* (cf. «O caráter fronteiriço da crônica oitocentista: jornalismo nas crônicas de Machado de Assis publicadas n’*O Futuro* (1862-63)», *RevLet – Revista Virtual de Letras*, vol. 5 nº 1 (Jan./Jul., 2013), p. 174). Integrou o grupo de amizades de Machado de Assis, a quem estava ligado não só por interesses literários mas também pela partilha de ideais democráticos e liberais (MASSA, «La jeunesse de Machado de Assis ...», vol. 1).

16 MASSA, «La jeunesse de Machado de de Assis ...», vol. 1, p. 494.

17 cf. *Ibid.*, pp. 494-95.

18 *Album do Gremio Litterario Portuguez no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Typographia de Teixeira, 1858.

19 ROZEAUX, «Presença da “colônia portuguesa”...», p. 494.

e Herculano.<sup>[20]</sup> As revistas editadas por estas associações defendiam «o desenvolvimento das circulações literárias no espaço luso-brasileiro».<sup>[21]</sup>

O pensamento de Montoro é aliás particularmente elucidativo a este respeito num texto intitulado «A Roma do Atlântico. Duas nações e uma só missão»,<sup>[22]</sup> cujo ponto de partida é a exaltação da gesta dos descobrimentos – simultaneamente momento áureo da afirmação portuguesa no mundo e da descoberta do Brasil –, no qual propõe um plano para resgatar Portugal da situação de menoridade em que o país se encontrava no contexto europeu oitocentista:

outra nação, que fala a sua língua, que conserva as suas tradições morais, que acalenta o espírito com o mesmo fulgor da imaginação, se ergue na outra margem do Atlântico, e se prepara para ultimar a epopeia, que a raça portuguesa deve deixar na memória dos homens, antes de confundir-se na grande família social, que será o remate da actividade assimiladora da civilização.<sup>[23]</sup>

Noutra passagem, ao insistir na faceta evangelizadora do povo português, referindo-se-lhe como «este povo, que disse ao mundo, – serás cristão! estes navegadores que realizaram a universalidade do Evangelho»,<sup>[24]</sup> o autor faz eco do apego aos valores católicos e da afirmação do papel de Portugal na definição de uma matriz cultural brasileira que caracterizava o ideário das associações de emigrantes no Rio.<sup>[25]</sup> Esse programa era porém verbalizado através de um discurso literário que pode ter várias proveniências mas parece descender muito directamente de Camões, poeta com cuja obra o libretista irá revelar no futuro grande familiaridade. Basta lembrar os versos da evocação de *Os Lusíadas*:

---

20 MASSA, «La jeunesse de Machado de Assis...», vol. 1, p. 219.

21 ROZEAUX, «Presença da “colônia portuguesa”...», p. 499.

22 *Album do Gremio Litterario Portuguez...*, p. 190 e ss. A referência a Roma pode por si só estabelecer uma ligação com os *Lusíadas*, em cujo Canto I Vénus vê nos portugueses os mais directos descendentes dos seus bem amados romanos.

23 *Ibid.*, p. 193. ROZEAUX considera o Brasil como novo arauto da civilização portuguesa (cf. «Presença da “colônia portuguesa”...», p. 501).

24 *Album do Gremio Litterario Portuguez...*, p. 192.

25 ROZEAUX, «Presença da “colônia portuguesa”...», p. 499. O recurso aos valores cristãos será também reivindicado pela elite do Império empenhada na construção de uma identidade brasileira. Veja-se Gonçalves de Magalhães e o seu «Ensaio sobre a história da literatura do Brasil» publicado na revista *Nitheroy* em 1836.

E também as memórias gloriosas  
Daqueles Reis, que foram dilatando  
A Fé, o Império, e as terras viciosas  
De África e de Ásia andaram devastando;  
E aqueles, que por obras valerosas  
Se vão da lei da morte libertando;  
Cantando espalharei por toda parte,  
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.<sup>[26]</sup>

Ou os da dedicatória a D. Sebastião:

E vós, ó bem nascida segurança  
Da Lusitana antiga liberdade,  
E não menos certíssima esperança  
De aumento da pequena Cristandade;  
Vós, ó novo temor da Maura lança,  
Maravilha fatal da nossa idade,  
Dada ao mundo por Deus, que todo o mande,  
Para do mundo a Deus dar parte grande;<sup>[27]</sup>

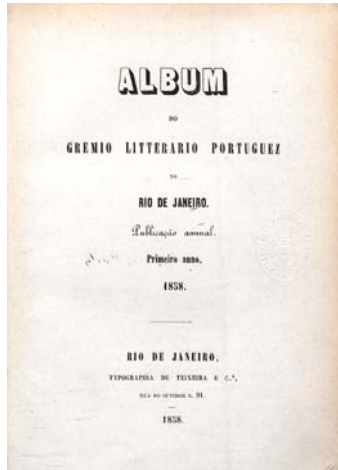


Fig. 4.2 – Frontispício do *Album do Grémio Litterario Portuguez*, Rio de Janeiro, Typographia de Teixeira, 1858 (col. BNP, R.E. 10957 V.). O Grémio nasce como sucessor de uma Sociedade Luso e Instrutiva, que havia sido fundada no início dos anos 1850, e do abandono do velho Gabinete Português de Leitura por parte de alguns jovens emigrantes (cf. ROZEAUX, «Presença da “colônia portuguesa”...», pp. 494-95).

26 *Os Lusíadas*, canto I.

27 *Ibid.*

Não há evidências de que Noronha fizesse parte dos círculos que tentavam promover a criação de uma ópera brasileira. Apesar da sua profunda ligação ao meio teatral carioca, no momento em que se separavam as águas dos nacionalismos, em que se formalizavam projectos, a sua situação de português colocava-o ao lado dos homens de letras que militavam nas associações de emigrantes lusos. É aliás conhecida a sua amizade com escritores como Faustino Xavier de Novais ou José Feliciano de Castilho, irmão de António, ambos residentes no Rio de Janeiro nos finais dos anos cinquenta.

Familiarizado com o teatro romântico português desde os tempos em que começara a trabalhar com João Caetano, Noronha compôs música para a estreia brasileira de *Um auto de Gil Vicente*,<sup>[28]</sup> o drama que Almeida Garrett escrevera em 1838 com a intenção de lançar a reforma do teatro português. Nas décadas de 1830 a 1850 a obra de Garrett foi influente no Brasil, quer em termos de edições, quer de representações teatrais: *Camões* e *Dona Branca* tiveram várias reedições entre 1838-44 e as peças teatrais (*Um auto de Gil Vicente*, *O alfageme de Santarém* e *Mélope*) saíram a público em 1842. Logo em seguida João Caetano começou a levá-las à cena e em 1844 estreou *Frei Luís de Sousa*.<sup>[29]</sup> Regina Zilberman explica-nos também que Garrett foi visto nos meios intelectuais brasileiros, como «poeta a ser emulado, exemplo a perfilar com os revolucionários românticos da Europa; mas representa também o paradigma desde o qual é possível construir a história da literatura brasileira e julgar os autores do passado e do presente».<sup>[30]</sup> Nem todos o aceitavam acriticamente, como era o caso do já referido escritor brasileiro Joaquim Norberto, mas na maioria dos casos estes homens de letras, incluindo Norberto ou Machado de Assis, não dispensavam um diálogo com o pai do Romantismo português.<sup>[31]</sup> Garrett, a par de Herculano, também havia sido adulado nas revistas dos jovens emigrantes como símbolo identitário comum às duas pátrias de língua portuguesa.

---

28 PRADO, *João Caetano...*, p. 45.

29 Regina ZILBERMAN, «Almeida Garrett e a formação da consciência nacional no Brasil» in *Almeida Garrett: um romântico, um moderno*, vol. 2, Lisboa, INCM – Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, p. 335 e ss.

30 *Ibid.*, p. 337.

31 *Ibid.*, p. 353.

**Fig. 4.3** – Almeida Garrett, o pai do Romantismo literário português e promotor da reforma teatral que visava a criação de um teatro nacional. Na base desta reforma encontramos três pilares distintos que convergiam para um mesmo fim: a criação de uma escola – o Conservatório –, de um repertório – através de concursos anuais promovidos por essa instituição – e de um teatro, que viria a ser o D. Maria II, estreado em 1846 (Lisboa, Litografia de M. L. da Cta 1844, col. BNP, E-4472-P).



Noronha por seu lado, quando chegara a Lisboa em 1854, poucos dias após o falecimento de Garrett, parece ter também entabulado, em sentido figurado (quem sabe até como uma homenagem póstuma?), um diálogo com o grande escritor, através da publicação de um pequeno texto no jornal *Imprensa e Lei* no qual manifesta a sua admiração pelos progressos do teatro português, que não eram outros senão os decorrentes da reforma garrettiana:

O Teatro português, adormecido por muito tempo nas trevas do passado, desenvolveu-se, e elevou-se tanto, como talvez muitos duvidassem. As traduções más e afrancesadas, cederam o lugar aos originais dos autores, desconhecidos ainda, mas que porventura sabem desenvolver num drama a vida íntima da sociedade, com a linguagem portuguesa e não abundante de galicismos como algumas comédias que outrora vimos em o nosso teatro.<sup>[32]</sup>

32 *Imprensa e Lei* [Lx], 30.1.1854. Noronha publicaria ainda outro texto no mesmo jornal a 25.12.1854.

A sua estadia em Portugal entre finais de 1854 e meados de 1856 sedimentara também a proximidade com os meios literários nacionais, pois tocara quase sempre nos intervalos de espectáculos dramáticos e mostrara publicamente a sua estima por nomes importantes, como Camilo Castelo Branco.<sup>[33]</sup> Ficara, além disso, a conhecer de perto o panorama musical de Lisboa. Devia saber que não era fácil a um compositor português afirmar-se no Teatro de S. Carlos, onde o público manifestava uma particular relutância face a tudo o que não viesse de Itália. Não por acaso, o jornal *Braz Tisana* recomendara-lhe que mudasse o nome para «Noronhi».<sup>[34]</sup> Mesmo assim, isso não parece tê-lo demovido dos seus intentos.

### Lendo Garrett à sombra de Camões

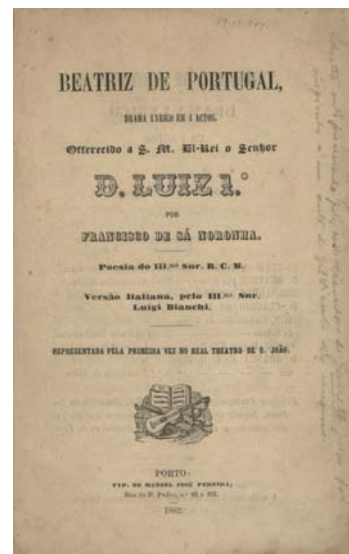
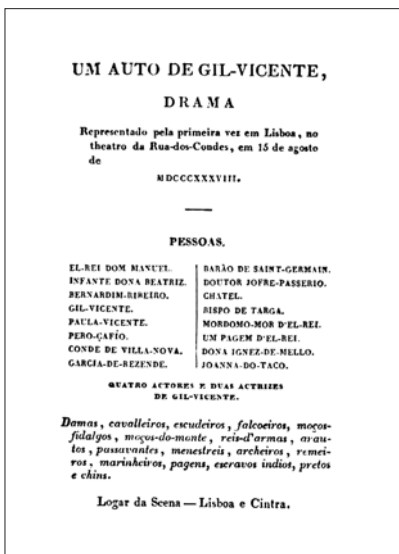
A peça *Um auto de Gil Vicente* é inspirada em Garcia de Resende e a sua acção tem lugar em 1521, na corte do rei D. Manuel I durante os festejos nupciais de sua filha D. Beatriz com Carlos III, Duque de Sabóia. O casamento e conseqüente partida da infanta para Itália servem essencialmente como pretexto para evocar uma época de ouro da História de Portugal e, no âmbito desta, a existência de uma tradição teatral portuguesa. No 1º acto, que gira à volta da corte, Garrett tenta realçar um conjunto de valores particularmente caros aos liberais e a ele próprio: a recusa de D. Manuel em aceitar a Inquisição, a importância dada pelo rei às artes e letras, bem como a figura de Gil Vicente, pioneiro do teatro português. Os amores de Beatriz e Bernardim Ribeiro (supostamente o assunto camuflado das *Saudades*)<sup>[35]</sup> e a paixão de Paula Vicente por este último (o que a levava a estar dividida entre a amizade e o amor, acabando por sacrificar as suas próprias aspirações), introduzidos por Garrett para aproximar a peça do gosto romântico, são apenas uma parte da acção, sendo que a outra, a principal, é o teatro. Não será por acaso que neste drama construído em três actos o segundo é inteiramente

33 A quem dedicou a Fantasia sobre motivos de *La traviata* (*O Português* [Porto], 1 e 10.5.1855).

34 *Braz Tisana* [Porto], 2.11.1854.

35 *Dicionário cronológico de autores portugueses*, vol. 1, Publicações Europa-América, 1985, cit. in Isabel MONTEIRO, «Beatriz de Portugal na vida, no teatro, na ópera. Contributo para o estudo da obra de Francisco de Sá Noronha», trabalho realizado no âmbito do Seminário de Mestrado em Ciências Musicais «Os compositores portugueses do século XIX e a ópera (1820-1880)», Lisboa, 2002 [policopiado].

dedicado à representação teatral organizada por Gil Vicente a pretexto da partida da princesa. As duas acções cruzam-se no final do 2º acto, quando Bernardim, depois de ter convencido Gil Vicente a entregar-lhe o papel de Moura, entra em palco, não para recitar a parte que lhe havia sido distribuída, mas para declarar o seu amor à infanta.



Figs. 4.4 e 4.5 – Frontispícios de *Um auto de Gil Vicente* (*Theatro de J. B. de Almeida-Garrett, II, Merope*. – *Gil Vicente*, Lisboa, Typographia de José Baptista Morando, 1841, col. da autora) e do libreto de *Beatriz de Portugal: drama lyrico em 4 actos: offerecido a S. M. El-Rei o Senhor D. Luiz 1.º / por Francisco de Sá Noronha; Poesia do Ill.mo Snr. R. C. M., versão italiana, pello Ill.mo Snr. Luigi Bianchi* (col. BNP, T.S.C. 357 P.).

No libreto o argumento teatral desaparece por completo, o que explica também em parte a mudança de título.<sup>[36]</sup> A acção é reduzida<sup>[37]</sup> e passa a focar-se na partida de D. Beatriz e nos seus amores com o poeta Bernardim Ribeiro. O móbil da intriga centra-se, tal como em tantas

36 Na tradição italiana era hábito baptizar as óperas com o nome da principal protagonista feminina, papel que era desempenhado pela *prima donna*. Nas cidades em que a vida musical estava centrada no teatro italiano, o público, já conhecedor do elenco de cantores para cada nova temporada, via nestes títulos não tanto a figura histórica que eles evocavam mas a cantora que a deveria interpretar.

37 Apenas 27 cenas contra as 34 da peça (cf. MONTEIRO, «Beatriz de Portugal...», p. 25).

outras obras do teatro romântico, no conflito entre amor e dever, e as três figuras principais – Beatriz, Bernardim e D. Manuel – surgem-nos todas elas fortemente marcadas por esse dilema. Com este novo modelo dramático, Montoro aproximava-se da tradição operática italiana dos anos trinta e quarenta, na qual os enredos eram relativamente focalizados e se cingiam normalmente a questões amorosas ou ao velho conflito acima mencionado. No entanto, despida da questão teatral e desaparecendo a personagem de Paula Vicente, o enredo da peça de Garrett torna-se pobre e falho de variedade de acontecimentos e situações dramáticas. Percebe-se então que, a par da já referida importância de Garrett em solo brasileiro, o critério que presidiu à escolha de *Um auto de Gil Vicente*, como base para o libreto de Montoro foi a época histórica na qual ele tem lugar (não nos esqueçamos que foi durante o reinado de D. Manuel que Pedro Álvares Cabral desembarcou no Brasil) e talvez, mas em segundo plano, a importância desta peça no panorama do teatro romântico português.

---

### ***Beatriz de Portugal*, drama lírico em 4 actos**

Libreto de Reinaldo Carlos Montoro (baseado no drama *Um Auto de Gil Vicente* de Almeida Garrett) tradução italiana de Luigi Bianchi

D. Manuel (baixo), rei de Portugal  
 Beatriz (soprano), sua filha  
 Bernardim Ribeiro (tenor), poeta da corte  
 Cláudio (baixo), embaixador do Duque de Sabóia  
 Vasco (barítono), pajem do rei  
 Branca (soprano), aia de Beatriz

A acção passa-se na corte portuguesa em 1521, no reinado de D. Manuel I, durante os festejos de casamento da infanta D. Beatriz com o Duque de Sabóia e, portanto, na iminência da partida da princesa para a sua nova pátria. O poeta Bernardim Ribeiro, enamorado da princesa, é encarregado pelo rei de a convencer a aceitar o seu dever enquanto Beatriz se rebela interiormente contra a ideia de partir. No seu primeiro encontro com Cláudio, o embaixador de Sabóia, Beatriz diz que se casa contra a sua vontade, provocando assim a ira do representante do esposo. Bernardim, que tinha escutado a conversa escondido, intervém de rompante em defesa da princesa. Os dois homens estão a ponto de lutar quando Beatriz os detém declarando rejeitar o amor de Bernardim e prometendo cumprir o seu dever. De seguida Bernardim, desesperado, decide matar-se, quando, de novo, surge Beatriz

que afirma estar pronta a morrer com ele. A chegada de Vasco, amigo e confidante de Bernardim, consegue fazê-la desistir de tal propósito.

Beatriz está agora prestes a partir quando Vasco consegue aproximar-se dela trazendo consigo Bernardim vestido de peregrino. A descoberta da verdadeira identidade do peregrino dá origem a uma nova cena de amor. Depois das despedidas, ouve-se um rumor que anuncia a chegada do rei. Em desespero, e para não comprometer a reputação da infanta, Bernardim atira-se ao Tejo no momento em que a comitiva de D. Manuel entra nos aposentos. Beatriz cai desmaiada.

---

Todos estes factos, aliados às necessidades de adequação às tipologias vocais das companhias de ópera, conduzem a uma significativa redução do número de personagens. No libreto mantêm-se o rei, Beatriz e Bernardim, enquanto o embaixador de Sabóia assume um protagonismo muito maior, formando o último vértice do triângulo amoroso com os dois apaixonados.<sup>[38]</sup> Mas por outro lado são atribuídos textos às personagens colectivas, permitindo assim a introdução de diversos coros, os quais, mais do que corresponderem a convenções dramáticas, são o veículo de uma mensagem ideológica. Os italianos da embaixada enviada pelo Duque de Sabóia a Lisboa, por exemplo, são-nos apresentados como os estrangeiros, um núcleo de «inimigos»,<sup>[39]</sup> por oposição ao grupo dos portugueses, acentuando uma ideia de alteridade ausente do original garrettiano. O teatro de Gil Vicente como emblema de uma «Idade de Ouro» portuguesa é substituído pela epopeia dos Descobrimentos, transportando consigo todo um conjunto de tópicos náuticos.<sup>[40]</sup>

Confronto de identidades e ambiente marítimo sentem-se particularmente nos coros masculinos que, regra geral, servem de abertura aos diferentes actos:

---

38 Há ainda outras duas personagens: Vasco, um pajem confidante de Bernardim que assimila algumas das características do Pêro Çafio de Garrett, e D. Branca, a aia de Beatriz, à primeira vista equivalente à Inês de Melo da peça, mas que na realidade também possui alguns dos traços que caracterizam Paula Vicente, nomeadamente a amizade de infância com a Infanta e a sua actuação como intermediária entre esta e Bernardim.

39 MONTEIRO, «Beatriz de Portugal...», p. 9.

40 Em Garrett estes tópicos são apenas evocados de passagem: por Jofre Passerio e pelo rei, a propósito do confronto entre genoveses e portugueses (cf. João Baptista Leitão de Almeida GARRETT, *Theatro de J. B. de Almeida Garrett. II. Merope – Gil Vicente*, Lisboa, Typographia de José Baptista Morando, 1841, p. 217) ou no início do 3º acto, que se passa no galeão, pelo Conde de Vila Nova e Garcia de Resende, mesmo antes da partida (*ibid.*, pp. 263-64).

| 1º Acto                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | 2º Acto                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>Fidalgos Portugueses</b><br/>                     [...]                     <br/>A bandeira das quinas tremula                     <br/>Sobre as ondas frementes do mar:                     <br/>Vinde povos, curvai vossas frentes,                     <br/>Que hão-de os Lusos no mundo reinar!                     <br/>Nossas naves as ondas sulcando,                     <br/>D’oceanos que o mundo ignorou,                     <br/>Hão-de abrir novas rotas aos povos,                     <br/>Que de Lísia o poder ofuscou!</p> | <p><b>Fidalgos Portugueses</b><br/>                     [...]                     <br/>Mas nos mares distantes da Índia                     <br/>Sua imagem nos vinha animar;                     <br/>Era a estrela dos lares fulgindo,                     <br/>Que da pátria nos vinha falar.                     <br/>Nas galés, no furor do combate,                     <br/>Entre fumo há-de a cruz tremular                     <br/>A bandeira dos bravos de Tanger                     <br/>Sempre a glória virá coroar.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| 3º Acto                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | 4º Acto                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| <p><b>Coro de Bateiros</b><br/>                     São do nauta Luso os mares,                     <br/>Tudo cede ao seu valor:                     <br/>Rema e canta ó bateleiro,                     <br/>És do mar o trovador!                     <br/>Ao voltar à pátria o nauta,                     <br/>Paga a glória ardente amor:                     <br/>Rema e canta ó bateleiro,                     <br/>És do mar o trovador!</p>                                                                                                 | <p><b>Fidalgos de Sabóia</b><br/>                     Dos Lusos monarca invicto,                     <br/>Supremo Senhor do mar.                     <br/>Vossa glória deslumbrante                     <br/>Vai na Itália retumbar.                     <br/>D’antiga Roma os guerreiros                     <br/>Lusos nautas vão passar;                     <br/>Povos cem, por vós vencidos,                     <br/>Vem a Lísia o preto dar!</p> <p><b>Fidalgos Portugueses</b><br/>                     Nossa flor louça dos mares                     <br/>Nos vossos baixéis levais,                     <br/>E em troca saudade amarga                     <br/>Nos peitos Lusos deixais:                     <br/>Para a glória um incentivo                     <br/>Em seu coração tereis;                     <br/>C’un sorrir da bela Infanta                     <br/>Novas lutas venereis! <sup>[41]</sup></p> |

41 *Beatriz de Portugal, drama lyrico em 4 actos. Offerecido a S. M. El-Rei o Senhor D. Luiz 1º...*, Porto, Typ. De Manoel José Pereira, 1862, pp. 5, 30, 50 e 70.

A aventura marítima portuguesa no primeiro, a presença no Oriente no segundo, e a rivalidade entre portugueses e italianos no terceiro, com a inevitável referência a Roma, o velho Império que os portugueses deveriam suplantar, são alguns dos tópicos que vemos emergir. Em muitas destas passagens salta à vista a repetição de palavras como «Luso» ou «Lísia», totalmente ausentes do drama de Garrett. É verdade que estes eram vocábulos típicos da libretística (que encontramos tanto nos elogios dramáticos, destinados a festejar determinados acontecimentos ou personalidades, como em óperas, inclusive em *Marília de Itamaracá*) mas eles são também abundantes no poema épico de Camões.

Porém, a obsessão de Montoro com as referências literárias não se limita ao poeta quincentista. O universo garrettiano surge-nos em várias outras passagens do libreto, todas elas relacionadas directa ou indirectamente com os Descobrimentos e com o apogeu e decadência de Portugal ao longo do século XVI. A mais evidente, mas também mais descabida, é a que encontramos no final do 4º acto. Na peça, o último acto desenrola-se a bordo do galeão Santa Catarina que deverá conduzir a infanta a Itália. Muito perto do final (cena XIII), Bernardim chega com Paula mas fica escondido à espera de poder entrar no camarote de Beatriz para as derradeiras despedidas. No libreto, Montoro decide não o deixar escondido mas fazê-lo entrar disfarçado de peregrino, misturando-se com as personagens presentes. Tanto no texto português como no italiano, impressos no libreto para a estreia em 1863, Vasco, o amigo e confidente de Bernardim, exclama:

**Vasco**

Senhora perdoai... um peregrino,  
Com a Infanta real, d'um morto em  
nome,  
Deseja praticar.

**Vasco**

Perdonate, Signora, un pellegrino  
Or coll'infanta a nome d'un estinto  
Favellar pretende.<sup>[42]</sup>

---

42 *Beatriz de Portugal, drama lyrico em 4 actos...*, pp. 86-87.

Longe da dimensão dramática conseguida por Garrett, as referências ao peregrino e, principalmente, ao «morto em nome» remetem-nos para o final do 2º acto de *Frei Luís de Sousa* e a entrada de D. João de Portugal em vestes de romeiro (cenas XII a XV). Todavia, no contexto dramático de *Beatriz*, a presença de alguém que se supunha morto parece tão descabida que na partitura Noronha alterou o texto, substituindo a expressão «a nome d'un estinto» por «d'un estinto amore».<sup>[43]</sup>

Depois das despedidas e da chegada do rei que força Bernardim a atirar-se ao Tejo, Beatriz cai desmaiada (tanto em relação a ela como a Bernardim a ideia da morte nunca é colocada de forma explícita) e o rei, perante a dúvida, manifesta os seus remorsos na frase: «– Eu constrangi sua vontade. – Meu Deus, se eu matei a minha filha».<sup>[44]</sup> Do ponto de vista teatral, o final imaginado por Garrett tem um forte impacto, não só pela crescente pressão na despedida dos dois amantes que é exercida pela largada do barco (a imagem simbólica do cortar dos últimos laços que prendem Beatriz a tudo o que lhe é querido), como pela ambiguidade do desfecho que nunca explicita a morte. Montoro abdica da ambientação deste último acto a bordo da nau, transferindo-o para o palácio da Ribeira, e a disdascália diz:

Terreiro interno do Paço, guarnecido de grades, com pedestais e estátuas; à direita o peristilo do Paço, com entrada para os aposentos d'El-Rei, e outra para os da Infanta; em frente ao Paço, o fundo da Igreja dos Padres da Redenção, ladeado de arvoredos, e uma passagem no meio da grade para a cerca da Igreja; no fundo uma grande escadaria que dá para o Tejo, o qual se avista, assim como a margem direita.<sup>[45]</sup>

As razões que levaram a esta mudança de cenário prendem-se provavelmente com a vontade de colocar em cena as personagens colectivas, criando assim um momento de forte impacto visual e sonoro em detrimento da intensidade dramática da cena íntima que Garrett concebera: note-se que a partir da cena VII o número de figurantes vai progressivamente aumentando, com a chegada de «galeotas e batéis» depois de fidalgos e marinheiros dos dois séquitos, além de gente da corte e das

43 BA, 54-XII-50, *Beatriz de Portugal/Drama Lyrico em Quatro Actos/Poesia de Reinaldo C. Montoro. Musica de Francisco de Sá Noronha/Dezembro de 1859.*

44 GARRETT, *Theatro de J. B. de Almeida Garrett. II. Merope – Gil Vicente*, p. 297.

45 *Beatriz de Portugal, drama lyrico em 4 actos...*, p. 70.

damas da infanta. Na despedida, Beatriz cai desmaiada na escadaria que conduz ao rio, na presença de toda a corte, e pode-se afirmar que neste ponto o libreto se afasta definitivamente do original garrettiano para se aproximar de um tipo de espectacularidade mais operática.

No 4º acto há ainda dois outros momentos que correspondem a situações dramáticas novas, idealizadas por Montoro. O primeiro deles é a intervenção de um coro de monges que canta um cântico fúnebre, o segundo é a anteriormente referida chegada de Bernardim disfarçado de peregrino. Já vimos que algumas destas mudanças tinham como objectivo a entrada em cena das personagens colectivas no final, criando assim um efeito visual que era raro no teatro declamado, pelo menos no português, o qual durante o período em que Garrett viveu se debateu sempre com fortes constrangimentos de ordem material. Quanto à antecipação dos presságios de morte (que estão muito mais presentes no libreto do que na peça) eles podem provir tanto de uma fonte teatral como operática. É verdade que o som do órgão e a utilização de coros de frades ou freiras que cantam fora de cena é outro *cliché* da dramaturgia romântica. Analisando inclusive duas obras emblemáticas do início da década de quarenta – uma peça de teatro português e um *grand opéra* que circulou geralmente em tradução italiana – *Frei Luís de Sousa* e *La favorite* – é possível perceber a enorme coincidência entre as situações dramáticas dos seus últimos actos. Note-se ainda que a ópera de Donizetti tinha sido ouvida pela primeira vez no Teatro de S. Carlos precisamente sete meses antes da estreia do drama de Garrett na Quinta do Pinheiro. Até que ponto a dramaturgia de certas produções operáticas se reflecte na obra teatral de grandes nomes da nossa literatura que sabemos terem sido assíduos frequentadores do teatro lírico? Por outro lado, se a familiaridade de Montoro com a literatura portuguesa era grande e os seus modelos constituem maioritariamente a base para a construção do libreto de *Beatriz*, não podemos esquecer que os anos em que esta ópera nasce coincidem com o período em que o panorama operático do Rio de Janeiro foi dominado pela presença de Rosine Stolz, e que o maior sucesso da carreira desta cantora francesa foi precisamente a ópera de Donizetti acima referida.<sup>146]</sup>

---

46 Segundo LOWENBERG, a ópera tinha sido estreada no Rio em francês em Agosto de 1846. Seria depois cantada em italiano em 1852 (cf. *Annals of Opera 1597-1940*, London, John Calder, 1978, coluna 812).

A primeira ópera de Noronha marca ainda uma diferença essencial em relação ao que sabemos sobre a concepção dos libretos utilizados pelos compositores portugueses até essa data.<sup>[47]</sup> Nos casos anteriores, aquando da estreia da ópera – que para ser representada nos teatros de S. Carlos ou de S. João tinha de ser cantada em italiano – o libreto publicado era idêntico ao de qualquer outra produção estrangeira: o texto original aparecia à esquerda e a tradução portuguesa à direita. Esta podia ser em verso, em prosa e verso, ou simplesmente limitada a pequenos resumos de cada cena em prosa.<sup>[48]</sup> O tradutor aliás nunca é mencionado, reforçando mais uma vez a função acessória do texto português. Com *Beatriz*, pela primeira vez fala-se em «poesia» e «versão italiana», o que confere um estatuto completamente diferente a ambas.

Além do libretista português, Noronha contou com a ajuda de um cantor, o baixo Luigi Bianchi, como tradutor do texto para italiano.<sup>[49]</sup> O que se nota ao comparar os versos nas duas línguas é que a transposição é muito próxima: normalmente as formas clássicas da versificação em português<sup>[50]</sup> são transformadas em versos italianos com o mesmo número de sílabas. Ora este é exactamente o processo proposto por De Simone no libreto de *Marília de Itamaracá*. Este médico e libretista nega-se aliás a utilizar as designações mais correntes para as formas de versificação do português (alexandrino, redondilha menor ou maior, etc.), propondo apenas designá-los pelo número de sílabas, num

---

47 Nos anos trinta a cinquenta, os que compuseram ópera, como Manuel Inocêncio dos Santos, António Luís Miró, João Guilherme Daddi e Francisco Xavier Migone, puseram em música textos de libretistas italianos consagrados, como Felice Romani, ou libretos escritos por italianos residentes no nosso país (cf. CYMBRON, «Entre a tradição italiana, a reforma garrettiana e as motivações políticas – os compositores de ópera na Lisboa de meados do século XIX» in *Olhares sobre a música em Portugal...*, pp. 1-38).

48 Veja-se, por exemplo, os libretos de *L'assedio di Diu* de Manuel Inocêncio (*O cerco de Diu, drama serio em 2 actos para se representar no Real Theatro de S. Carlos...*, Lisboa, Typographia Lisbonense, 1840), cuja tradução é maioritariamente em prosa, e de *Mocanna* de Migone (*Mocanna, drama historico-romantico em 4 actos, para se representar no Real Theatro de S. Carlos...*, Lisboa, Typ. de Elias José da Costa Sanches, 1854), no qual a tradução portuguesa mistura todos estes processos.

49 O libreto de *Beatriz* refere como autor da tradução italiana o baixo Luigi Bianchi (cf. *Beatriz de Portugal, drama lyrico em 4 actos...*, frontispício).

50 O verso decassílabo e as redondilhas maior e menor, além de, mais raramente, o verso jâmbico e o alexandrino.

esforço para acentuar o parentesco entre as duas línguas e tornar mais próximos os textos.<sup>[51]</sup>

Montoro escreveu praticamente todo o seu texto em versos com métrica, usando abundantemente o decassílabo, normalmente sem rima, para fazer avançar a acção. Atribui assim a este verso uma função parecida à dos *versi sciolti* italianos, que não possuem uma métrica fixa. Já as duas redondilhas, especialmente a maior, destinam-se às secções rimadas que depois deveriam ser transformadas em *versi lirici* e o mesmo acontece com o verso jâmbico. Este processo leva a que a diferenciação entre *versi sciolti* e *lirici*, que caracteriza toda a libretística italiana do século XIX, não se observe aqui. É possível encontrar secções, destinadas a servirem de base a uma *scena ed aria* ou *scena e duetto*, todas construídas em *versi lirici*. A distinção entre aquelas que deverão constituir as secções dinâmicas e as contemplativas, reservadas aos momentos mais líricos, faz-se apenas com base no uso da rima e, normalmente no caso destas últimas, um tipo de verso mais curto que resulta da transposição dos dois tipos de redondilha. Involuntariamente, constrói-se um modelo de libreto que está mais próximo das tipologias do final do século – que usavam predominantemente versos longos – do que propriamente dos modelos românticos.

Não tendo sobrevivido nenhum exemplar manuscrito do libreto redigido por Montoro, nem esboços da partitura que possam fazer luz sobre o processo de composição, resta-nos uma vez mais recorrer à imprensa. A propósito da sua partida para Lisboa, um jornal do Pará explicava:

O sr. Noronha vai oferecer um tributo do seu preclaro engenho musical, depondo no regaço das artes, na mão da régia majestade ou simplesmente no altar da pátria, um libreto de grande preço, uma grande ópera, que pela primeira vez foi concebida e executada em português e por um português. É este também o destino dos grandes génios – as suas primícias são para a pátria, embora seja ingrata! Camões luta com as vagas embravecidas para salvar os *Lusíadas*, e luta ainda mais com a desventura; Garrett, no exílio da terra estrangeira, compõem o sublime e melancólico poema *Camões*,

---

51 *Marília de Itamaracá...*, pp. iv-v.

digno deste nome e do autor; para o apresentar a ingratos esquecidos: o sr. Noronha imita-os, mas não desanima, não descrê... quem sabe!<sup>[52]</sup>

É interessante observar a relação que se estabelece entre Noronha e a pátria, bem como as referências a Camões e Garrett, fazendo dele um entre vários elos de uma genealogia de monumentos literário-musicais muito ao gosto da época. O compositor passaria assim, de forma algo pretensiosa, a integrar este cânon de grandes referências culturais portuguesas que encheriam de orgulho muitos emigrantes espalhados pelos Brasis. Para além disso, temos aqui mais uma confirmação de que o texto português era considerado como matricial. Partindo de um grupo à parte, Montoro e Noronha aproximavam-se das experiências da Imperial Academia, mas permanece a dúvida sobre se a música terá sido composta para o texto português ou para o italiano. O autor da tradução, Luigi Bianchi, passou fugazmente pelo Rio em Janeiro de 1858,<sup>[53]</sup> num momento em que Noronha ainda se encontrava na cidade. Seguiu depois para o Recife,<sup>[54]</sup> enquanto o compositor se dirigia quase simultaneamente à Bahia. Os dois voltar-se-iam a encontrar em Lisboa na temporada de 1860-61, quando Bianchi integrava a companhia do Teatro de S. Carlos.<sup>[55]</sup> Porém, a partitura oferecida a D. Luís com o texto italiano tem a data de Dezembro de 1859 escrita pela mão do próprio compositor, o que faz supor – por analogia com outras partituras suas – que se refira à conclusão. Assim sendo, Noronha e Bianchi terão tido de trabalhar juntos no Brasil, e o mais provável é que a música tenha sido composta para a versão italiana.

- 
- 52 *A Época* [Pará], 21.9.1859. Além da menção a que ópera tinha sido pensada em português, certamente numa referência ao libreto, as referências culturais são Camões e Garrett que aparecem aqui como elementos identitários partilhados.
- 53 *Correio da Tarde* [RJ], 23.1.1823.
- 54 *Diario de Pernambuco*, 25.2. a 5.5.1858.
- 55 BENEVIDES, *O Real Theatro de S. Carlos...*, Lisboa, Typographia Castro Irmão, 1883. p. 291.



Fig. 4.6 – Página do 4º acto da partitura de *Beatriz de Portugal* oferecida ao rei D. Luís (col. BA, 54-XII-50).

## Em busca de um modelo operático

Pretendendo que a sua ópera fosse representada no Teatro de S. Carlos de Lisboa, Noronha tinha de se preocupar com a construção de um modelo dramaturgico e musical que fosse de encontro aos padrões italianos. Sendo esta a sua mais antiga partitura teatral que sobrevive, é possível tentar perceber com maior profundidade as suas opções. O texto existente levanta no entanto alguns problemas. Ao contrário do que acontece com *O arco de Sant'Ana* e *Tagir*, obras das quais chegaram até nós várias partituras autógrafas (ver capítulo 5), de *Beatriz* apenas se conserva uma cópia da redução para canto e piano, que o compositor ofereceu ao rei D. Luís.<sup>[56]</sup>

56 VIEIRA indica que pelo menos uma das partituras autógrafas de *Beatriz* se encontrava depositada no Conservatório (cf. *Diccionario biographico...*, p. 133), mas a lista efectuada no Rio em 1886, na sequência do leilão do espólio, não a refere (AHE, Fundo do Conservatório, Mç. 2300, Cx. 742). Esta lista, porém, está incompleta e é possível que os autógrafos de *Beatriz* tenham desaparecido do Conservatório ou sido oferecidos pelos seus anteriores proprietários, tal como aconteceu com *Tagir*.

Sobre o processo de composição, os dados recolhidos apontam para que o seu início tenha decorrido no Rio. Pouco depois de vir a público a primeira notícia sobre ele, já tinha sido cantada na capital uma *romanza* da ópera.<sup>[57]</sup> Noronha parece assim ter começado rapidamente a imaginar situações dramáticas através da música, quem sabe até numa fase em que o libreto não estaria ainda concluído, provavelmente a partir de um *scenario* (um embrião do libreto onde estavam apenas esboçados os vários momentos da acção e a sua divisão em cenas). O princípio de 1858 é uma época de pouca exposição pública para o compositor, durante a qual não há notícia de concertos. Apenas publica algumas peças de salão. O jornal *Correio Mercantil* dá notícia de que ele se teria negado a escrever a música para uma ópera dadas as exíguas condições monetárias que lhe ofereciam.<sup>[58]</sup> Porém, nenhuma das óperas de Noronha surgiu na sequência de uma encomenda, pelo que nunca implicou qualquer pagamento. Que tipo de proposta seria essa? Não sendo possível esclarecer este enigma, os factos mostram-nos que a ópera era, nesse momento, uma das suas preocupações, se não mesmo a mais importante. É provável, no entanto, que a parte mais substancial de *Beatriz* tenha sido escrita noutras cidades do Brasil. Em Fevereiro de 1858, o compositor deixou a capital rumo à Bahia, de onde seguiu para São Luís do Maranhão<sup>[59]</sup> e Belém do Pará,<sup>[60]</sup> a última etapa do seu périplo pelo Norte do Brasil. Já depois da sua chegada a Lisboa, *A Revolução de Setembro*, baseando-se quase seguramente em informações do próprio, confirmava:

compôs parte do primeiro acto na corte do Rio de Janeiro, depois seguiu as províncias até ao Pará continuando lentamente a composição: no Pará passou pelo Rio Amazonas [...] e perto da cordilheira. Foi durante essas viagens que escreveu os quatro actos da sua ópera, estudando a música selvagem dos índios, recebendo as inspirações que o aspecto daquela singular natureza lhe produzia, e ouvindo, perto da cordilheira, acompanhadas à viola as canções que no Chile se chamam *los tristes* melodias repassadas de um descontentamento, de uma melancolia, de uma dor, que provam bem a origem que lhes dá o nome.<sup>[61]</sup>

---

57 *Braz Tisana* [Porto], 13.5.1857.

58 *Correio Mercantil* [RJ], 26.2.1858.

59 *O Publicador Maranhense*, 5.1.1859.

60 *Diario do Comercio* [Pará], 14.5.1859.

61 *A Revolução de Setembro* [Lx], 1.5.1860.

Os títulos dos diferentes números da partitura existente sugerem uma configuração totalmente italiana. Note-se contudo que, não tendo subsistido nenhuns materiais autógrafos, é difícil ter a certeza se estes (que apresentamos em seguida) são os que o próprio Noronha concebeu. A quantidade de números identificados pelos seus títulos é grande quando comparada com o que se passa nas outras partituras do seu punho, o que sugere uma prática editorial, do compositor ou de um copista, relacionada com o facto de a partitura ser uma cópia muito cuidada destinada a uma oferta régia.

## Sinfonia

### **1º Acto**

*Introduzione*

*Scena, aria e coro* [Vasco]

*Scena, romanza e duetto* [Bernardim, Vasco]

*Scena ed aria* [D. Manuel]

*Scena e terzetto* [Beatriz, Bernardim, D. Manuel]

*Scena ed aria* [Beatriz]

### **2º Acto**

[Coro]

*Scena e recitativo* [Beatriz, Bernardim, Claudio]

*Scena e duetto* [Bernardim, Vasco]

### **3º Acto**

*Scena, coro ed aria* [Coro]

*Scena, coro ed aria* [Beatriz, Coro]

*Recitativo e romanza* [Vasco]

*Scena, duetto e finale* [Beatriz, Bernardim, Vasco]

### **4º Acto**

*Coro*

*Scena, aria e coro* [D. Manuel]

*Scena e coro religioso* [Beatriz, Branca, Cláudio]

*Scena e terzetto* [Beatriz, Bernardim, Vasco]

*Scena, coro e finale*

Apesar de à primeira vista tudo parecer estar dentro do cânon, uma análise pormenorizada dos vários números mostra frequentes desvios na arquitectura interna de alguns deles. Os recitativos são geralmente muito longos, denotando pouca noção de economia de meios dramáticos. Esta é uma questão que está provavelmente relacionada com a sua prática anterior, dado que nas *comédie-vaudeville* e outras peças que musicou os momentos destinados a fazer avançar a acção eram todos eles falados. Noronha estreava-se – com *Beatriz* – na escrita deste recurso dramático. Nas árias e duetos faltam os *tempi di mezzo*, ou secções intercalares entre as partes lenta e rápida, na qual a acção está suspensa e as personagens apenas reflectem. Na maioria dos casos as secções, que têm um carácter dinâmico pressupondo alguma acção, resumem-se a pequenos separadores estáticos, dificultando o estabelecimento de um ritmo dramático. Outras vezes, as designações não correspondem exactamente ao tipo de estrutura que encontramos. O que é que está na origem destes problemas? Um desconhecimento das convenções por parte de Noronha ou deficiências estruturais do libreto?

Vejam os exemplos. Os textos de Montoro e Bianchi para o início do 1º acto permitiam a construção de uma *introduzione*, ou seja uma secção com coro intermediada por uma *cavatina* ou pequena ária para uma personagem secundária, Vasco, o amigo e confidente de Bernardim que tinha como função transmitir aos presentes a triste notícia de que Beatriz em breve deveria partir para Itália. Cumpria-se assim simultaneamente a convenção de adiar a entrada em cena de um dos cantores principais e a função dramática de utilizar esta secção inicial para pôr o público ao corrente dos acontecimentos que iriam determinar a acção. A unidade destas primeiras duas cenas é reforçada pela inexistência de mudanças de cenário: um grupo de cortesãos encontra-se reunido nos jardins do Palácio da Ribeira, avistando-se o Tejo e ao longe a outra margem, quando entra Vasco. No final, todos saem excepto este último.

Noronha optou, no entanto, por escrever dois números separados, o primeiro dos quais, particularmente longo (mais de 350 compassos), é destinado apenas ao Coro e construído sobre o texto da primeira cena do libreto.

**Coro de Fidalgos**

O bronze saúda,  
 No seu estridor,  
 Da pátria o fulgor  
 A fúlgida luz!  
 O som que despede  
 Não é de terror,  
 Respeito e amor  
 Somente traduz!  
 A bandeira das quinas tremula  
 Sobre as ondas frementes do mar;  
 Vinde povos curvai vossas frentes,  
 Que hão-de os Lusos no mundo reinar!  
 Nossas naves as ondas sulcando,  
 D’oceanos que o mundo ignorou,  
 Hão-de abrir novas rotas aos povos,  
 Que de Lísia o poder ofuscou!

**Coro de Donzelas**

Se os ferros que as mãos empunham  
 Lampejam na fera luta,  
 O bravo, que a paz conquista,  
 Sorrisos d’amor desfruta.  
 Aos hinos de glória altivos  
 Sucedem canções d’amor,  
 Qual da fonte o som cadente,  
 Da borrasca ao estridor.

**Coro Geral**

Nossa pátria dois astros conduzem  
 Para ignoto, longínquo provir!  
 Entre glória e amor, a fortuna  
 Jamais pode no mundo falir.

**Coro di Nobili**

Il bronzo saluta  
 Col cupo fragor  
 Di Lísia il fulgor  
 Che uguale non ha.  
 Quel fiero rimbombo  
 Non è di terror:  
 Rispetto ed amor  
 Dicendo sol va.  
 La bandiera di Lísia s’estolle  
 Già sull’onde frementi del mar;  
 Dome genti! Curvate la fronte  
 Che or sol dessa vi deve regnar.  
 Van le navi quel mare solcando  
 Che il valore dei Lusi svelò;  
 Nuove strade schiudendo alle genti  
 La cui gloria ora Lísia offuscò.

**Donzelle**

Se il forte che il brando impugna  
 Sul campo combattere s’ode  
 Cessata la fiera pugna  
 Sorrisi d’amor poi gode.  
 All’inno di guerra altiero  
 Succede canzon d’amor,  
 Così il fiumicel leggiere  
 Del membro segui il fragor.

**Tutti**

Da due stelle la patria è guidata  
 Verso ignoto longinquo avvenir;  
 Fra la gloria e l’amor la fortuna  
 Giammai puote nel mondo fallir.<sup>[62]</sup>

A partir destes conjuntos de oito versos, o compositor escreve uma peça com uma estrutura onde se detectam traços de um padrão estrófico: ABACC’. Muito comuns nos vários géneros operáticos franceses, as formas estróficas tinham vindo a influenciar significativamente as

62 *Beatriz de Portugal, drama lyrico em 4 actos...*, pp. 4-5.

estruturas italianas,<sup>[63]</sup> mas nos finais dos anos cinquenta qualquer compositor dificilmente começaria uma ópera apenas com um coro; Verdi já desde *Il trovatore* havia explicitamente recusado essa solução.<sup>[64]</sup> O libreto de *Marília de Itamaracá*, que sendo uma proposta brasileira do que deveria ser uma ópera nacional, cronologicamente muito próxima de *Beatriz*, é um bom ponto de comparação, apresenta uma *introduzione* com *cavatina* incluída, à semelhança do que era comum entre os compositores italianos. Noronha parece por isso ser aqui mais influenciado pela sua experiência de teatro com música de origem francesa, géneros nos quais o coro inicial continuava a ser bem aceite. Veja-se, por exemplo a ópera cómica *O conselho das dez* de António Luís Miró, que obedece precisamente a este modelo.<sup>[65]</sup>

Musicalmente, a escolha da tonalidade de Lá Maior, particularmente brilhante, adequa-se ao ambiente de exaltação patriótica que o texto espelha (não por acaso é a mesma tonalidade que muitos anos mais tarde Viana da Mota escolheria para a sua Sinfonia «À Pátria»). A proximidade do Tejo (descrita logo na primeira didascália) e o enquadramento histórico do drama conduzem também Noronha na busca de outra das grandes *tinte*, termo que para Verdi designava os vários coloridos músico-dramáticos da ópera:<sup>[66]</sup> o ambiente marítimo. Neste caso ele revela-se rapidamente através da escolha de um tempo de barcarola (6/8) e das *appoggiature* que acompanham cada uma das notas da pedal da dominante que serve de baixo aos primeiros compassos da introdução instrumental (cc. 1-9) e a boa parte da primeira quadra, ornamento este que na retórica operática oitocentista é associado ao acto de remar.<sup>[67]</sup> A escrita para o coro, por seu lado, é geralmente muito homofónica, marcada desde o início por um acentuado gosto pelo cromatismo, e obedece a um modelo responsorial, alternando entre

63 James HEPOKOSKI, «*Ottocento Opera as Cultural Drama: Generic Mixtures in Il trovatore*» in *Verdi's Middle Period. Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, Chicago, The University of Chicago Press, 1997, pp. 147-96.

64 Franco ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, vol. 2, Milão, 1959, pp. 122-23.

65 BNP, MM 191, *O conselho das dez. Opera comica em um acto musica do S.r Antonio Luis Miró*.

66 David ROSEN, «Meter, Character, and *Tinta* in Verdi's Operas», in Martin CHUSID (ed.), *Verdi's Middle Period. Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, Chicago, The University of Chicago Press, 1997, p. 344, nota 17.

67 Veja-se, por exemplo, o acompanhamento utilizado por Verdi para o *racconto* de Stiffelio na *introduzione* da ópera homónima. Este é o momento em que o pastor relata o facto estranho presenciado por um barqueiro que denuncia o adultério de Lina, sua mulher.

as duas vozes masculinas e a feminina (exemplo 4.1). Pontualmente assiste-se ao isolamento de algum dos naipes, o que permite construir episódios solísticos no interior de cada uma das secções.

The musical score consists of four staves. The top three staves are for vocal parts: Soprano (Sopranos), Tenor (Tenores), and Bass (Baixos). The bottom staff is for the Piano. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "Il bro-zo sa - lu - ta, col cu-po fra - gor, di Li - si a il ful". The Soprano part has a rest in the first measure. The Tenor and Bass parts enter in the first measure. The Piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex pattern in the left hand.

Exemplo 4.1 – *Beatriz de Portugal*, 1º acto, *Introduzione* (BA, 54-XII-50).

O número seguinte designa-se *scena, aria e coro* e tem Vasco, o pagem, como protagonista. No texto italiano, a primeira intervenção destinada ao tenor é constituída por um conjunto de dez versos em *undecassilabi* não rimados, um dos quais é partilhado com o coro («Cessino amici si festivi canti»), constituindo uma pergunta e a respectiva resposta. O momento em que o coro inquire o jovem sobre o destino de Beatriz e este explica que a sua mão foi concedida ao Duque de Sabóia assenta numa estrutura métrica mais irregular. Apesar de não estarem construídas sobre versos soltos, estas duas passagens podem pelo seu conteúdo ser adaptáveis a uma *scena*, momento de acção que antecede a ária propriamente dita. Segue-se um outro conjunto de versos em *ottonario* distribuídos entre o Coro e Vasco, totalmente concebido com métrica (ver texto). Não há portanto, à partida, nenhum outro momento de acção previsto. Resta por isso perguntar: como pode este texto servir de base à construção de uma ária, cuja estrutura pressupõe uma clara distinção entre momentos de acção e momentos contemplativos, o que em termos poéticos se traduz em grande parte numa alternância entre versos sem métrica e com métrica?

**Vasco**

Nos bosques da nossa pátria  
 Plumoso cantor nasceu;  
 Cantando nas ténues ramas  
 A doce infância viveu.  
 Entre nós vinha gemer,  
 Sem o clarão que passava,  
 À forte explosão temer.  
 Perdida nos vastos plainos  
 Das ondas do verde mar,  
 Em vão sua voz sonora  
 Quer as auras saudar.  
 Em altos montes sombrios  
 Um abrigo encontrará,  
 Mas deixada ao abandono...  
 Pobre ave morrerá!

**Vasco**

Nei boschi del lare patrio  
 Piumato cantor nascea,  
 Poggiando sù fronde tenere  
 Il cor pien di gioja avea.  
 Non provava mai dolor  
 Che inesperto angel credeva  
 Che quaggiù sol fosse amor.  
 Ma se un di n'andrà sul piano  
 Dell'onde che chiude il mar  
 Col duo dir sonoro invano  
 Vorrà l'aure salutar.  
 Fin sul monte dirupato  
 Un asilo incontrerà,  
 Ma da tutti abbandonato  
 Ahi! Meschino! Ei morrà.<sup>[68]</sup>

A secção em *ottonari* acima transcrita retrata a figura de Beatriz, comparando-a a uma ave canora que encerrada nos «altos montes sombrios» e ao abandono morrerá, e poderia corresponder aos dois momentos mais contemplativos da ária – *cantabile* e *cabaletta* – tendo o coro o papel de um mero comentador. O modelo corrente na tradição italiana de fazer avançar a acção dramática através de um *tempo di mezzo* – que permitia também a introdução em cena de uma nova situação dramática, ou no mínimo de uma pequena reflexão que levasse a uma mudança do discurso da personagem, fazendo-a passar de um momento lento para outro de exaltação – não existe de todo nesta cena do libreto. Qual é então a opção do compositor?

No final das primeiras duas quadras («Nei boschi del lare patrio» e «Non provava mai dolor») o coro retoma os dois últimos versos da sua intervenção anterior, agora postos em música de forma completamente diferente,<sup>[69]</sup> como um tipo de valsa, carácter largamente determinado pelo acompanhamento e nada condizente com o texto que continua a repetir: «Tutto il sangue delle vene / Quest'annuncio fa gelar». Este

68 *Beatriz de Portugal, drama lyrico em 4 actos...*, pp. 8-9.

69 Continuamos em Lá ♭ Maior mas passamos a um *Allegro Moderato* e o compasso muda para 3/8.

apontamento do coro pretende ser uma espécie de enfatização dramática antes do final do *cantabile*, já que Vasco volta a repetir parte do seu texto anterior. Segue-se uma secção instrumental de dez compassos com a qual o compositor estabelece a transição para o que parece ser uma *cabaletta* (*Allegro Moderato*) construída a partir das últimas duas quadras do texto. Noronha aproveita por isso a existência de secções com conteúdos semânticos contrastantes – a felicidade da infância e o triste destino que o futuro deixa antever – para sobre elas construir as duas partes da ária.

Não tendo sobrevivido uma partitura completa, é impossível avaliar a riqueza tímbrica e o recurso a outros tópicos sonoros que certamente estiveram presentes na idealização da obra. E sendo a harmonia pouco elaborada, resta-nos assim analisar o conjunto de meios e técnicas a que, ao nível das tipologias melódicas, o compositor recorre para obter os efeitos expressivos e dramáticos que pretende. Partamos pois das duas grandes árias destinadas à protagonista, colocadas no final do 1º acto e no início do 3º, e do material que elas nos fornecem. A *scena ed aria* do 1º acto, na qual Beatriz reage com desespero à intervenção do coro que refere a sua ascensão ao trono de Sabóia, exemplifica algumas das soluções encontradas pelo compositor. O texto utilizado no *cantabile* diz:

#### Beatriz

Eu invejo os teus dias sem glória,  
E aborreço esta pompa falaz;  
É qual disco brilhante que à noite,  
Meigo brilho da lua desfaz.

Ah! Menina inocente eu corria,  
Entre risos convosco folgando;  
Mas em breve da pátria distante,  
Me vereis entre prantos cismando!

#### Beatrice

Quanto invidio te spoglia di gloria  
Ora disdegno il fasto regale;  
Che è la morte che in nappo dorato  
Ci presenta destino fatal.

Fanciulla innocente io correva  
Sopra un suolo smaltato di fiori;  
Ogni duol l'aura patria molceva  
Da lei lungi sol resta il dolor.<sup>[70]</sup>

A versão italiana que figura na partitura possui divergências relativamente à que foi impressa no libreto aquando da estreia em 1863,<sup>[71]</sup>

70 *Beatriz de Portugal, drama lyrico em 4 actos...*, p. 27. Entre o texto em italiano que consta da partitura e o que foi editado para o libreto da estreia, em 1863, há discrepâncias que sugerem que este último tenha sido retocado para a publicação. Para os exemplos musicais optou-se, no entanto, pela versão da partitura por ser aquela que, seguramente, foi utilizada pelo compositor.

71 Nomeadamente o primeiro verso da primeira quadra, que de «Quanto invidio te spoglia di gloria» passa a «Si, io t'invidio il meschino tuo stato».

distanciando-se do texto português, o que leva a pensar em adaptações efectuadas pelo próprio compositor na fase da composição, no sentido de aproximar de forma mais efectiva texto e música. Porém, o aspecto que mais interessa reter é a transformação que sofrem os últimos dois versos da segunda quadra quando são traduzidos, com a introdução das palavras «duol» e «dolor» que estavam ausentes da versão portuguesa de Montoro.

**All.<sup>o</sup> Moderato**

Beatriz

Quan-to in - vi - dio te spo - glia di glo - ria,

Piano

9

B.

o - ra des - de - gno il fas-to re - ga - le, che è la mor - te che in

Piano

18

B.

nap - po do - ra - to, ci - pre - sen - ta des - ti-no fa - tal.

Piano

26

B.

Fan - ciul-la in-no - cen - te io - cor - re - va, so - pra un

Piano

34  
B. suo - lo smal - ta - to di fio - ri, o - gni duol l'au - ra -  
Piano

42  
B. pa - tria mol - ce - va, da lei lun - ge sol res - ta do  
Piano

49  
B. lo - re. og - ni -  
Piano

58  
B. duo - lo la pa tria mol - ce - va, mol - ce - va, si quan - to in  
Piano

Exemplo 4.2 – *Beatriz de Portugal*, 1º acto, ária «Quanto invidio te spoglia di gloria» (BA, 54-XII-50).

Cada uma das quadras do texto corresponde a uma secção do *cantabile*, sendo a primeira, que designaremos por A, repetida mais tarde. Nesta (cc. 1-25), a tonalidade de lá menor e o compasso 3/8, bem como uma melodia nostálgica, baseada num arpejo ascendente que termina num *grupetto* sobre a dominante (a), na qual se ouvem ainda ecos de «Una volta c'era un re» de *La cenerentola* de Rossini, conferem-lhe um carácter de balada cuja ornamentação melódica sugere tanto modelos italianos como da modinha luso-brasileira<sup>[72]</sup> (o que não é de todo incompatível, dada a conhecida influência da primeira na segunda) (exemplo 4.2).<sup>[73]</sup> À segunda, que denominaremos B (cc. 26-64), na qual Beatriz compara a felicidade do passado à tristeza do presente, é dado um tratamento completamente diferente: o compositor opta pela tonalidade de fá menor, projecta a melodia para um registo mais agudo (atingindo o Lá ♭ 4), e faz uso abundante de saltos e arpejos descendentes, quer sobre a tónica quer sobre a dominante (exemplo 4.2). Para o terceiro e quarto versos – aqueles em que se fala de «duol» e «dolore» – Noronha abdica destes padrões de virtuosismo, passa curiosamente do modo menor ao maior (modulando para Lá ♭ Maior), e opta pela repetição de um motivo cromático descendente (cc. 39-50). Relativamente estranho às tradições operáticas europeias contemporâneas, este tipo de melodismo surge todavia num lundum, como dança instrumental, transcrito pelo naturalista alemão Carl Friedrich von Martius, que o terá recolhido em Belém do Pará por volta de 1819.<sup>[74]</sup> Iremos encontrá-lo também na segunda metade do século na música de Joaquim António Calado, o pai do choro brasileiro, nomeadamente nas *polkas A flor amorosa e A dengosa*.

72 E não está muito distante dos «romances» de salão que Noronha publicou no início da década de 1850.

73 Note-se que a ária destinada a Marília, no início do libreto de De Simone que temos vindo a referir, é também uma balada.

74 E publicada em *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien*, 1846 cit. in Paulo CASTAGNA, «Herança ibérica e africana no lundu brasileiro dos séculos XVIII e XIX», *VI Encuentro simposio internacional de musicología / VI Festival internacional de música renacentista y barroca americana «Misiones de Chiquitos»*, Santa Cruz de la Sierra, 25-26 abr. 2006. *Actas*, 2006, pp. 21-48, <http://www.ia.unesp.br/pos/stricto/musica/artigos/Heranca%20iberica%20e%20africana.pdf> (consultado em 21.10.2009).



**Exemplo 4.3a** – Carl Friedrich von Martius, *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien*, Jaquet, 1846 (edição de L. Cymbron a partir de Paulo Castagna, «Herança ibérica e africana no lundu brasileiro dos séculos XVIII e XIX»). Os compassos 18-21 deste lundum contém um motivo – constituído pela repetição de uma nota seguida de um salto de quarta e uma terceira preenchida por cromatismo descendente – cujas semelhanças melódicas com os compassos 39-41 da ária de Beatriz são indiscutíveis.

*Com graça*

**Exemplos 4.3b e 4.3c** – Joaquim António da Silva Calado, *A flôr amorosa. Polka* (edição de L. Cymbron a partir de *A flôr amorosa. Polka*, Imperial Estabelecimento de Pianos e Musicas Narciso, Arthur Napoleão & Miguez, [1880]) e *A dengosa. Polka para piano* (edição de L. Cymbron a partir de *A dengosa. Polka para piano*, [Rio de Janeiro], Viúva Canongia, s.d.). Tanto a repetição de um intervalo de terceira descendente recheado cromaticamente, como outras variantes do mesmo motivo estão presentes nas *polkas* constantes deste exemplo.

Processos melódicos semelhantes, em associação com outros que são reveladores de um certo ecletismo musical, podem ser observados no número que abre o 2º acto e que é designado na partitura como *scena e recitativo*, apesar de na realidade ser uma *scena e duetto* que depois

se transforma em terceto.<sup>[75]</sup> Esta última secção constitui um momento central do drama, aquele em que os três elementos do triângulo amoroso Beatriz-Bernardim-Cláudio se encontram frente a frente:

**Beatriz**

Ah! De um pai o trato augusto  
 Não me é dado dissolver,  
 Nem de aos rogos seus negar-se  
 Uma filha tem poder.  
 Este belo sol do Tejo  
 Eu quisera ver brilhar,  
 Sobre a campa suspirada  
 Onde em breve hei-de habitar.  
 Ah! De um nobre coração  
 Deve em vós, Senhor bater...  
 Vosso apoio, aos rogos meus,  
 Sei que haveis de conceder!

**D. Cláudio**

Eu respeito em vós a esposa  
 Do meu Duque e meu Senhor  
 Mas que finde este contracto  
 Ora espero com ardor.

**Bernardim**

Não julguei que neste extremo,  
 Se houvesse um tal valor  
 Para ao trato, resoluta,  
 Resistir com tanto ardor!

**Beatrice**

Io lo scritto mai squarciar  
 Non potea del genitor;  
 Nè il suo priego à disprezar  
 Una figlia ha forza in cor.  
 Ah del Tago il vago sol  
 Io vorrei veder brillar  
 Sull'avello sospirato  
 U[sic]' fra poco andrò a posar.  
 Se uman cor in petto avete  
 Vi commova il mio dolor;  
 Allenir voi sol potete  
 Tutto il duolo del mio cor.

**D. Claudio**

La sposa in voi rispetto  
 Del Duca mio signor;  
 Il cenno vostro aspetto  
 Che indice a voi l'onor.

**Bernardin**

D'un alma permai già infranta  
 Pietà vi scenda in cor;  
 Dell'infelice infanta  
 Deh siate il difensor!<sup>[76]</sup>

75 O texto compreende as cenas II a V do 2º acto do libreto, ou seja, a partir do momento em que o rei e o embaixador de Sabóia se encontram juntos, fazendo este último o elogio da corte portuguesa, seguido da entrada de Beatriz, que deve pela primeira vez falar directamente com o representante do seu noivo, passando pelo diálogo entre os dois – que permite à princesa afirmar que casa contrariada – e a sucessiva chegada de Bernardim a tempo de ouvir as palavras de recusa da sua apaixonada. Finalmente dá-se o confronto entre os três, a tentativa dos dois homens de se baterem em duelo, obrigando a Infanta a interpor-se entre eles, e um novo enfrentamento final que transcende a mera questão passional para se assumir como uma questão nacional entre dois povos.

76 *Beatriz de Portugal, drama lyrico em 4 actos...*, pp. 38-39.

**Andante**

Beatriz  
Bernardim  
Claudio  
Piano

Io lo scrit-to mai squar - ciar, non po - tea del ge-ni-

4  
B.  
tor, ne'il suo pre-go a dis-pres - sa - re, u - na fi - glia ha for-za in

Pno.

6  
B.  
cor. Ah del Ta-go il va - go Sol, io vor-rei ve - der bril -

Pno.

8  
B.  
lar, sul l'a - vel - lo sos - pi - ra - to a fra po-co an-drò a po -

Pno.

10

B. (a) (b)

sar. Se u-man cor in pet-to a - ve - te, vi com-mo-va il mio do -

Pno.

12

B. lo - re, al - le-nir voi sol po - te - te tut-to il duo-lo del mio cor, \_\_\_\_\_

Pno.

15

B. se u - man cor in pet-to a - ve - te, vi \_\_\_\_\_ com- mo va il mio do

Pno.

18

B. lo - - re, se u-man il co-re in pet-to a -

Pno.

20

B. ve - te vi - com - mo - va, vi - com - mo - va il mi - o, il mio do -

Cl.

Pno.

La

Exemplo 4.4 – *Beatriz de Portugal*, 2º acto, scena e recitativo «lo lo scritto mai squarcia» (BA, 54-XII-50).

Nas primeiras duas quadras do *cantabile* (cc. 1-10), na tonalidade base de lá menor e em compasso ternário, a melodia desenvolve-se sobre um acompanhamento num ritmo com afinidades ao do bolero, apoiado numa harmonia que alterna entre a tónica e o 6º grau. Por outro lado, a linha melódica de carácter descendente das primeiras duas frases evita o uso da sensível. A terceira estrofe, sem dúvida aquela que possui uma maior carga dramática, com a invocação da dor de Beatriz e do luto que lhe invade o coração, é repetida duas vezes (cc. 10-23). Na primeira vez (cc. 10-14) o compositor modula a ré menor e opta por uma melodia muito mais cromática. Na segunda (c. 15 e ss.), de carácter conclusivo, afirma a tonalidade de Dó Maior numa melodia arpejada de recorte italiano.

As duas estrofes iniciais têm um vago sabor espanhol (com o ritmo escolhido, a importância dada ao 6º grau, a sugestão do modo de Mi), influência que se sentia no Rio desde a década de 1840,<sup>177</sup> mas que Noronha terá aprofundado não só aquando da sua visita a Cuba como também através do mais recente contacto com a *zarzuela*, que entretanto ia invadindo os pequenos teatros da América do Sul.<sup>178</sup> Mas, por outro lado, não é difícil para um ouvido actual associar a primeira versão da terceira estrofe ao universo da música popular brasileira. Para indicar apenas um exemplo, nas transcrições de algumas modinhas do folclore nordestino ou pernambucano publicadas por Baptista Siqueira

77 MAGALDI, *Music in Imperial Rio de Janeiro...*, p. 49.

78 Cf. *Ibid.*, pp. 106-07.

em 1955, mas recolhidas nos finais do século XIX e início do século XX,<sup>[79]</sup> é possível encontrar tipologias melódicas muito próximas das assinaladas em *a* e *b* (cc. 10-12) (exemplo 4.5a e b).<sup>[80]</sup>

**NAO ME DEIXES SOPRER!...**  
(Folclore nordestino)

*Lento.  
Muito expressivo e rubato.*

Quando sol na o-ci - don'ta fa - cto - cal - ta...  
Vem a - noi - ta com seu man - to de - ste - gri - do... Eu só -  
zi - nha lá meu - can - do a saú - da - de E - la tal - vai que já de  
man - te a no - que - ci - do...

**LA ONDE AS FERAS DAO GEMIDOS**  
(Modinha pernambucana)

Lá on - de as fe - ras dão ge - mi - dos  
lá que se que - ri - á me - rar U - ma in - gra - ta que se a - no - ra  
tan - to Não li - nha do de - se - ver - tan - to pa - rar Ven - ca in -  
gra - ta Ven - da se nos a - lma - ço Ven - da se nos a - lma - ço com a de - se - per - do - pa -  
zi - do A - lém do fa - do, ven - ta vir - gan - ça la - sor - te Não há quem pro - te - ja  
vi - da des - can - ça na mor - te A - lém do mor - te.

**ESTRIBILHO**

Exemplos 4.5a e 4.5b – Modinhas «Não me deixes sofrer» e «Lá onde as feras dão gemidos» in Baptista Siqueira, *Modinhas do passado...*, pp. 119 e 127. Relativamente ao segmento *a*, com um âmbito de quinta ascendente entre o 4º grau e a tónica, e a ênfase dada ao 6º grau, é notória a semelhança com a segunda frase da modinha do folclore nordestino «Não me deixes sofrer», enquanto em *b*, melodia cromática descendente entre o 6º e o 3º graus, existem pontos de contacto com a primeira frase e o estribilho da pernambucana «Lá onde as feras dão gemidos».

Todos os casos citados não devem ser considerados citações directas mas antes exemplos de como muitas concepções melódico-dramáticas de Noronha encontram as suas raízes no universo da música popular do Brasil, que circulava entre a rua, os teatros e os salões. E essa conviência sente-se também na escrita polifónica do terceto, a qual parece estar muito próxima do choro, um género popular urbano cujo nascimento é apontado como tendo ocorrido no início dos anos 1870<sup>[81]</sup> mas que entronca certamente num conjunto de tradições melódico-rítmicas mais antigas, como prova a comparação entre o lundum transcrito por Martius e as *polkas* de Calado.

79 Baptista SIQUEIRA, *Modinhas do passado: investigações folclóricas e artísticas*, Rio de Janeiro, 1955, pp. 119 e 127.

80 KIEFER refere também a existência de elementos que fazem lembrar a música tradicional do Nordeste (*A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira*, Porto Alegre, Editora Movimento, 1986, p. 17).

81 Sobre as origens do «choro» ver SANDRONI, *Feitiço decente...*, p. 103.

A segunda ária de Beatriz está colocada no início do 3º acto. É de noite, os arcos da galeria do palácio real deixam ver ao fundo o Tejo, iluminado pelos raios da Lua,<sup>[82]</sup> e as donzelas do séquito da princesa cantam um longo coro no qual invocam o luto que lhes invade o coração. A escrita melódica que Noronha associa à protagonista neste momento é de recorte muito virtuosístico, pretendendo caracterizar o desvario da paixão que a invade. Se na primeira quadra ela ainda se mantém dentro do ambiente da peça de salão que referimos anteriormente, na segunda a ornamentação é levada ao extremo, revelando uma clara transposição de tipologias instrumentais para o domínio vocal que denunciam uma proximidade com a escrita para violino (principalmente a utilização de arpejos partidos e longas escalas, tanto diatónicas como cromáticas) (exemplo 4.6). Se no Romantismo a vizinhança entre ópera – sobretudo italiana – e música instrumental é um dado conhecido e estudado (veja-se os casos de Chopin e Liszt para referir apenas os mais óbvios), em Noronha ela adquire contudo uma feição inversa: a influência da escrita violinística na vocal é muito mais relevante. Além do exemplo da ária de Beatriz que acabamos de citar, a «modinha romântica» «A noiva do sepulcro», publicada no Rio em Maio de 1844,<sup>[83]</sup> releva aspectos curiosos. A melodia que serve de base à sua primeira secção é uma paráfrase de «Dal tuo stellato soglio» de *Mosè in Egitto* de Rossini. Todavia, conhecendo o percurso de Noronha, torna-se óbvio que o compositor se apropria deste tema não através da ópera a que pertence mas do popularíssimo conjunto de variações que, a partir dela, Paganini escrevera e que se transformara numa obra especialmente icónica entre os violinistas. Noronha tocava-a pelo menos desde 1842 (ver capítulo 2).

---

82 Tal como na peça (cf. *Um auto de Gil Vicente...*, p. 263).

83 *Diário do Rio de Janeiro*, 18.5.1844. Publicada em Gerhard DODERER, *Modinhas luso-brasileiras*, Lisboa, Fundação C. Gulbenkian, 1984, pp. 96-97.

**Andante**

Beatriz

Piano

4

B.

Pno.

6

B.

Pno.

9

B.

Pno.

So - pra un tro-no a-mor si  
 for - te, mai non creb - be co-me il  
 mi - o, deb - bo al ge - nio quel - la sor - te, a cui sot  
 trar - - mi non poss'i - o, ben mag

11

B.    
 gio - re - - è del mi - o tro - no, del su - o

Pno. 

13

B.    
 di - re la me - lo - di - - a, un can -

Pno. 

15

B.    
 ta - re ce - les - te ha in - do - no, che

Pno. 

17

B.    
 cer - to al ciel ra - pi - a, ah!

Pno. 

19

B. ben mag - gior è del mio tro - no, del suo

Pno.

21

B. dir la me - lo di

Pno.

Exemplo 4.6 – *Beatriz de Portugal*, 3º acto, ária «Sopra un trono amor si forte» (BA, 54-XII-50).

Voltando à ária, o *tempo di mezzo* é sem dúvida o mais bem construído que encontramos em toda a ópera. A disdascália diz «*Odesi da lontano il seguente canto che si avvicina e poi si sperde lungo il fiume*», ao qual se seguem intervenções de Beatriz e das donzelas; no final entra Bianca que entrega um bilhete a Beatriz. O coro de bateleiros que se ouve fora de cena, vindo do rio, parece uma clara reminiscência do gondoleiro do início do 3º acto de *Otello* de Rossini. A diferença mais significativa é que neste caso todos os personagens que giram em torno de Beatriz são colectivos. Porém, a função do coro não é aqui, como em *Otello*, a de enfatizar a proximidade de um final trágico mas sim a de introduzir mais uma vez um elemento patriótico, como mostra o texto (exemplo 4.7):

Sopranos  
Tenores  
Baixos

Re-ma e can-ta o ba-te lei - ro, re-ma e can-ta o ba-te lei - ro, son del

Can - ta, son del

Re-ma e can-ta o ba-te lei - ro, son del

S.  
T.  
B.

nau - ta lu - soi ma - ri, tut - to ce - de al suo va - lor, re - ma e can-ta o ba - te - lei - ro, sei del...

nau - ta lu - soi ma - ri, tut - to ce - de al suo va - lor, re - ma e can-ta o ba - te - lei - ro, sei del...

nau - ta lu - soi ma - ri, tut - to ce - de al suo va - lor, re - ma e can-ta o ba - te - lei - ro, sei del...

Exemplo 4.7 – *Beatriz de Portugal*, 3º acto, coro de bateleiros, excerto da ária «Sopra un trono amor si forte» (BA, 54-XII-50).

Tanto o esquema poético usado, duas quadras cada uma delas com refrão, como a melodia apontam claramente para uma canção de carácter popular. Apesar de poder ser uma mera coincidência, é de notar que o desenho melódico possui nítidas semelhanças com uma das variantes de «La pastouriau», uma canção francesa que teve uma ampla difusão através de colonos, nomeadamente no Canadá.<sup>[84]</sup> E não é de excluir a hipótese de que tenha circulado ou até sido utilizada no teatro, e desta forma tenha viajado para outras paragens indo além da América do Norte. Este é todavia um tipo de melodismo diferente daquele que encontramos em muitos outros momentos da ópera e que é marcado sobretudo pela ausência de cromatismo.

Esta pequena secção abre a porta à discussão de um aspecto assinalado em textos sobre *Beatriz* bem como noutras óperas de Noronha: a ideia de que o compositor recorrerá amiúde a melodias «populares»,

84 Cf. Conrad LAFORTE, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique: poétique de la chanson en laisse*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1981, p. 127 e ss. Ver entre outros sites <http://musee.societehisto.com/l-apprenti-pastouriau-n138-t502.html> (consultado em 19.3.2018).

no sentido de folclóricas. Mas que imagem do «popular» é essa? O uso do termo «estudo» para descrever a atitude do compositor perante a música dos indígenas da região amazónica, no já citado artigo de *A Revolução de Setembro* datado de 1860, é sintomático da tendência que deveria estar a despontar na época e que, nos finais do século, se materializaria na publicação dos chamados «cancioneiros», ou recolhas de melodias. Há uma projecção em Noronha dos ideais herderianos de descoberta dos tesouros do povo que, nessa década, em Portugal como no Brasil, ainda não tinham tido resultados palpáveis a nível musical.<sup>[85]</sup> Em *Beatriz*, se houvesse realmente alguma influência ou citação da música dos índios da Amazônia ou dos habitantes dos Andes, como menciona o artigo, a ópera transformar-se-ia num exemplo de pioneirismo.

Além do «coro de bateleiros», aquilo que vulgarmente se define como canção popular (melodia simples, com âmbito restrito, fácil de entoar e de fixar) não está presente nesta ópera. Os restantes coros que abrem os vários actos estão longe de caracterizar musicalmente os grupos representados em cena – os fidalgos portugueses e de Sabóia –, socorrendo-se quase sistematicamente de tópicos marciais. Do que expusemos, fica claro que o aspecto que mais salta à vista em toda a partitura é sem dúvida o uso do cromatismo e a proximidade com a modinha e o lundum. Relembre-se que estas danças-canções tinham sido elevadas à categoria de géneros nacionais brasileiros, por Araújo Porto-Alegre e seus seguidores.<sup>[86]</sup> Noronha, ele próprio, fez uso do lundum nesta perspectiva em *O baiano na corte*, empregando-o como género exótico e representativo de uma dada zona do Brasil (ver capítulo 3). Aqui, contudo, os elementos que se podem associar tanto à modinha (enquanto canção de salão, cultivada pelas classes privilegiadas urbanas, ou do folclore de certas zonas do Brasil) ou ao lundum não estão ao serviço de um suposto carácter nacional. São fórmulas expressivas associadas aos registos de dor e drama. Não é o recurso a um género que conta mas um idioma melódico comum a muita da música que fazia certamente

---

85 Apenas tinha sido publicado, em três edições diferentes, o *Romanceiro* poético de Garrett. A obra *Cantos populares do archipelago açoreano*, recolha de Teixeira Soares, só seria publicada por Teófilo Braga em 1867 e limitava-se a transcrever a poesia. O *Romanceiro musical* de Gustavo Romanoff Salvini, publicado em 1865, não se baseava em qualquer tipo de recolha de música tradicional.

86 ULHÔA e COSTA-LIMA NETO, «Cosmoramas, lundus e caxuxas...», pp. 35 e 57.

parte do universo sónico mais familiar a Noronha. Apesar de tudo, a sua utilização dramaturgica contribui para que a música desta ópera – sobretudo quando comparada com o repertório mais comum dos teatros europeus – soasse como exótica.

No cômputo geral da obra, o compositor opta por um modelo estrutural italiano mas tem dificuldade em pô-lo em prática de forma eficaz, quer pela arquitectura do próprio libreto, quer por inexperiência da sua parte. Nota-se muito em particular a falta de concisão, de capacidade de avaliar a justa medida. Esse problema é comum a uma parte do seu repertório violinístico, como atesta a crítica a um dos concertos de Londres, que referia explicitamente a desproporcionada dimensão de uma das fantasias tocadas (ver capítulo 2). Na música que escrevia para o teatro, a julgar pelas obras que nos chegaram, todas dos últimos anos de vida, o paradigma é totalmente o oposto. São regra geral números curtos, o que decorria das características dos actores-cantores a quem eram destinados. Quando se abalançava a composições de maior fôlego, destinadas a músicos profissionais, Noronha tentava construções formais significativamente mais complexas que nem sempre cumprem da melhor forma os objectivos dramáticos a que se propõem. Toda a sua estética assenta no princípio de uma melodia acompanhada por uma base harmónica geralmente simples. E é ao nível da elaboração melódica que procura em grande parte realizar o drama por música, partindo dos recursos que lhe são mais familiares. A busca de um idioma operático mais consequente – tendo como referente central uma ideia de italianidade – só seria empreendida já depois do seu segundo regresso a Portugal, na década de 1860.

## **O ARCO DE SANT'ANA E TAGIR: NACIONALISMOS, BAIRRISMOS, ANTI-CLERICALISMOS E INDIANISMOS**

### **Uma luta contra tudo e todos**

A realidade que esperava Noronha em Lisboa aquando do seu segundo regresso em Dezembro de 1859 não corresponderia aos seus desejos nem aos do grupo de emigrantes em que Montoro se movia. Notícias sobre possíveis representações de *Beatriz* no S. Carlos começaram rapidamente a circular através da imprensa, e sobretudo da imprensa portuense. Mas não só é provável que tivessem origem em informações do próprio Noronha, que correspondiam mais aos seus desejos do que a realidades, como reflectem a rivalidade entre as duas principais cidades do país e podem até ser tomadas como gestos provocatórios de certos meios do Norte para com a capital, face ao desinteresse de Lisboa por tudo o que se passava na vida artística do Porto. A propósito da estreia de *Beatriz* em 1863, com um humor muito particular e aquela ponta de exagero típica do registo caricatural, Ramalho Ortigão explicava:

Vejam isto:

Em Lisboa apareceram dois elefantes no circo Price. Os folhetinistas da capital entenderam que os bichos eram admiráveis, e imediatamente pegaram nos elefantes e passaram-nos à posteridade nos bicos da pena.

[...]

O Porto presenciou ultimamente três festas memoráveis: o benefício de Sá Noronha, o da actriz Emília das Neves e o da cantora Estela. E ainda não apareceu um cronista que comentasse o sucedido!...

Ponhamos os olhos nisto e cubramos a cara, que não somos nada.

Eu venho aqui, à falta de homens, salvar os vindouros da ignomínia de verem o sr. Noronha, a sr.<sup>a</sup> Emília das Neves e a sr.<sup>a</sup> Estela apresentarem-se à posteridade, e a posteridade vir, com dois elefantes ao colo, dizer-lhes do fundo da escada que não os conhece.<sup>[1]</sup>

Na mesma ocasião o jornal *Chronica dos Theatros* fazia eco do snobismo lisboeta, considerando que a «ópera do sr. Noronha, conquanto denote muito talento do compositor português, está longe de poder agradar a um público ilustrado, segundo as nossas informações». E rematava explicando que «Em Lisboa, onde o indiferentismo por tudo o que é nacional é proverbial, a *Beatriz de Portugal* cairia na primeira noite».<sup>[2]</sup> Estava assim aberta a porta para que o Teatro de S. João se transformasse cada vez mais no refúgio dos compositores portugueses que não abdicavam de compor ópera. Na década de 1860, porém, Noronha teimava sozinho contra tudo e todos.

Por detrás desta estreia escondia-se uma saga de mais de três anos. Em meados de Janeiro de 1860, recém-chegado a Portugal, o compositor partia do Porto para Lisboa com a finalidade de assistir aos ensaios da sua ópera no S. Carlos.<sup>[3]</sup> Contudo, cerca de dois meses depois já era público que o teatro de ópera de Lisboa não tencionava representar *Beatriz*,<sup>[4]</sup> e em Novembro seguinte repetia-se uma situação análoga.<sup>[5]</sup> Para que o assunto não caísse no esquecimento, o compositor optou, ainda em 1860, por apresentar em concerto excertos da ópera no Teatro do Ginásio.<sup>[6]</sup> Em Fevereiro de 1862 surgiu novo anúncio de que *Beatriz* já estava a ser ensaiada e chegou a falar-se na distribuição dos papéis

---

1 Ramalho ORTIGÃO, *Crónicas Portuenses*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1944, pp. 229-30. Agradeço a Jorge Alexandre Costa ter-me chamado a atenção para este texto.

2 *Chronica dos Theatros* [Lx], 16.3.1863.

3 *Braz Tisana* [Porto], 20.1.1860 e *O Nacional* [Porto], 27.1.1860.

4 A primeira notícia do correspondente do *Braz Tisana* [Porto] em Lisboa surge a 12.3.1860, uma segunda surge a 14.3.1860.

5 A imprensa portuense chega a anunciar que *Beatriz* subiria à cena no S. Carlos, sendo o papel de *Beatriz* cantado por Gallie-Marié e o de Bernardim pelo tenor Nery Baraldi (*O Nacional* [Porto], 24.11.1860), mas em Fevereiro é tornado público que a ópera afinal não será representada nessa temporada.

6 *O Futuro* [Porto], 29.4.1860.

principais, por alguns dos mais destacados cantores da companhia do S. Carlos, mas não houve quaisquer outros avanços.<sup>[7]</sup>

É nesse momento que entra em cena o rei D. Luís. Sabemos que Noronha havia projectado oferecer *Beatriz* a D. Pedro V, monarca que era particularmente apreciado pelos portugueses residentes no Rio, como garante de uma nova e mais próspera fase civilizacional tão desejada por aquela colónia de emigrantes.<sup>[8]</sup> No entanto, entre finais de 1859 e Novembro de 1861, quando se deu o falecimento deste rei, nunca foi por ele recebido, apesar de ter sido nomeado cavaleiro da ordem de Santiago de Espada.<sup>[9]</sup> Fica a ideia de que D. Pedro, que não era grande melómano,<sup>[10]</sup> nunca se terá interessado pessoalmente pela carreira e obra do compositor. É todavia muito significativo que o novo monarca lhe tenha concedido uma audiência menos de três meses depois da sua ascensão ao trono.<sup>[11]</sup> Ecos deste encontro foram ouvidos pela imprensa. Os jornais referem que o compositor foi elogiado e mencionam a possibilidade de o rei vir a patrocinar um concerto no qual fossem tocados excertos de *Beatriz*, cuja partitura lhe tinha sido nessa data dedicada e oferecida.

Estas informações, juntamente com a audiência régia, são sinais inequívocos de um apoio que antes nunca havia sido expresso. Não contribuíram para a resolução do problema da estreia de *Beatriz* mas parecem ter dado novo ânimo ao compositor, que fez circular a notícia de que pretendia lançar-se na composição de outra ópera sobre um libreto de António Feliciano de Castilho a partir do seu poema *Camões*.<sup>[12]</sup> Pouco tempo depois, o S. Carlos anunciava que desistia de levar *Beatriz* à cena e estalava uma polémica sobre os motivos que estavam na origem de tal situação: se as exigências do compositor, se a

---

7 A soprano Luigia Bendazzi, o tenor Fraschini e os barítonos Guicciardi e António Maria Celestino (*A Revolução de Setembro* [Lx], 12.2.1862).

8 ROZEAUX, «Presença da “colónia portuguesa”», p. 499.

9 *Diário de Lisboa*, 22.3.1861.

10 Maria Filomena MÓNICA, *D. Pedro V*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2005, p. 77.

11 À partitura de *Beatriz de Portugal* parecem ter sido acrescentadas duas folhas. Em ambas, a letra é a do próprio Noronha. Numa está a dedicatória ao rei D. Luís, na outra o título, género, data, etc. A data indicada é Dezembro de 1859. Dado que foi este o mês em que Noronha chegou a Lisboa após a sua viagem a Inglaterra, e que várias fontes indicam que trazia a ópera composta, o mais provável é que esta seja a data em que o compositor considerou o processo de composição encerrado.

12 *A Revolução de Setembro* [Lx], 16.2.1862.

recusa de alguns cantores, nomeadamente a soprano Luigia Bendazzi, em cantar a ópera.<sup>[13]</sup> Certamente cansado de tantas decepções, Noronha parece ter procurado outra solução. Esta encontrava-se não em Lisboa mas no Porto, e no Verão de 1862 a imprensa dessa cidade tornava público que o compositor pretendia estrear *Beatriz de Portugal* no Teatro de S. João.<sup>[14]</sup>



Fig. 5.1 – O Teatro de S. Carlos, o centro de toda a vida teatral da Lisboa oitocentista e palco da representação na capital de *O arco de Sant'Ana* (1868) (gravura de Charles Legrand, litografia de Manuel Luís, col. BNP, E-3413-P).

A ópera foi finalmente representada a 4 de Março de 1863 e teve cinco récitas, resultado honroso para uma obra nova de um compositor português, ainda sem provas dadas na matéria. Ramalho Ortigão, na crónica já citada, queixava-se da escolha do modelo italiano – no qual um compositor novato ficava sempre à mercê das comparações com outros, «de robustíssimo pulso» – e perguntava: «Não poderia o autor da *Beatriz de Portugal* isentar-se deste confronto criando uma ópera nacional, escrevendo música portuguesa?» Mais ainda, pedia a

13 De acordo com *O Portuguez*, citado pela *Revolução de Setembro*, Noronha só aceitava que a ópera fosse interpretada pelos melhores cantores da companhia e a soprano Luigia Bendazzi, ao fim de alguns ensaios, declarou que não cantava o papel (*A Revolução de Setembro* [Lx], 28.2.1862). A cantora, por sua vez, enviou uma carta a este último jornal desmentindo essa versão (*ibid.*, 1.3.1862).

14 *O Nacional* [Porto], 25.8.1862 e *O Commercio do Porto* da mesma data. O jornal *O Nacional* mostrou-se mesmo indignado com a situação, referindo a existência de uma campanha em Lisboa contra Noronha que inviabilizara a representação da ópera no S. Carlos.



Fig. 5.2 – Fotografia de D. Luís no início do seu reinado (c. 1862). D. Luís seria o dedicatário tanto de *Beatriz de Portugal* como de *O arco de Sant'Ana*. Um bilhete de um seu secretário enviado a Noronha em 1868 a propósito do libreto de *O arco reflecte*, além de consideração, uma certa familiaridade com o compositor (BNP, CN 727).



Fig. 5.3 – O antigo Teatro de S. João, o principal teatro da cidade do Porto, aberto ao público em 1798. Nele Noronha estreou as suas três óperas, respectivamente em 1863, 1867 e 1876 (desenho de Nogueira da Silva e gravura de Pedroso, *Archivo Pittoresco*, nº 45, 1864, col. Hemeroteca Municipal, Câmara Municipal de Lisboa).

Noronha que se inspirasse na música popular ou folclórica, «sobretudo no nosso Minho» onde, em sua opinião, abundava «música do género [...] totalmente desaproveitada pelos entendidos, e é essa música sem dúvida alguma, a que melhor define o nosso carácter, e a que importava portanto estudar para escrever a ópera portuguesa».<sup>151</sup> Esta não era uma questão nova, mas sim uma das muitas manifestações da filosofia romântica do *Volkgeist* recuperada pelo ideário liberal, que era sistematicamente invocada sempre que um compositor nacional punha em cena uma ópera. Em Lisboa, aquando das tentativas de implantar um repertório de ópera cómica portuguesa em 1848, um cronista exortava os compositores a inspirarem-se nas «cantilenas e bailes» dos arredores de Lisboa, e Lopes de Mendonça evocara os mesmos argumentos a propósito de *Sampiero* de Francisco Xavier Migone (1853), cujo libreto era

15 ORTIGÃO, *Crónicas Portuenses*, p. 238.

extraído de um episódio da história da Córsega.<sup>[16]</sup> Curioso é que, mais do que um espírito nacional, o que se pede é um espírito regional, que fale a cada público do seu pequeno mundo: aos lisboetas da zona salaia, aos portuenses do Minho. O país, como um todo, não existe.

Com *O arco de Sant'Ana*, Noronha não tentou uma estreia em Lisboa mas nem por isso as dificuldades encontradas para a fazer representar foram menores.<sup>[17]</sup> Desta vez, os problemas prendiam-se sobretudo com a difícil situação financeira do empresário Pietro Giorgi Pacini, que não era favorável às despesas inerentes a qualquer nova produção, muito em particular quando esta não seria depois rentabilizada noutras temporadas.<sup>[18]</sup> A ópera subiu à cena a 5 de Janeiro de 1867. O burburinho foi grande e tantos os pedidos de bilhetes que na primeira récita já se faziam reservas para a segunda e terceira.<sup>[19]</sup> Mas as condições em que foi posta em cena não poderiam ter sido piores.<sup>[20]</sup> O crítico do *Braz Tisana* referia justamente a dificuldade sentida para avaliar a obra pois, por doença do baixo Giovanni Battista Cornago, o papel do rei tinha sido reduzido ao mínimo, sendo eliminada uma boa parte das cenas do 1º e 2º actos. Como se isso não bastasse, os outros artistas também não estavam à vontade nos seus papéis. Mesmo assim, alguns números haviam agradado e o 4º acto, no dizer do jornal, produzia um belo efeito.<sup>[21]</sup> Em virtude de todos estes problemas, a ópera só pode enfim ser ouvida completa a 17 de Janeiro, com o papel de D. Pedro representado por um cantor à altura.<sup>[22]</sup>

---

16 Cf. Isabel GONÇALVES, «A introdução e a recepção da ópera cómica nos teatros públicos de Lisboa entre 1841 e 1851», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 13 (2003), pp. 104-05 e CYMBRON «Entre o modelo italiano e o drama romântico...», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 10 (2000), pp. 136-37.

17 Cerca de quinze dias após a estreia de *Beatriz* no Teatro de S. João, *O Commercio do Porto* tornava pública a intenção de Noronha de escrever uma nova ópera, baseada no romance de Garrett *O arco de Sant'Anna*, em homenagem aos portuenses (*O Commercio do Porto*, 18.3.1863).

18 Só nos finais de Novembro de 1866 se soube que a ópera estava em ensaios, mas subsistia uma dificuldade: era necessário que o próprio empresário Pacini, um barítono com alguma experiência, desempenhasse o papel do Bispo (*Jornal de Noticias* [Porto], 26.11.1866 e *Braz Tisana* [Porto], 27.11.1866).

19 *Braz Tisana* [Porto], 5.1.1867.

20 *Jornal de Noticias* [Porto], 5 e 7.1.1867 e *O Commercio do Porto*, 5.1.1867.

21 *Braz Tisana* [Porto], 6.1.1867.

22 *Jornal de Noticias* [Porto], 9 e 17.1.1867 e *Braz Tisana* [Porto], 18.1.1867.



Figs. 5.4 e 5.5 – Libreto de *O arco de Sant'Ana* publicado aquando da estreia em Lisboa (1868): frontispício e página de início da versão italiana. É visível a atribuição da autoria do texto aos poetas portugueses. O tradutor nem é mencionado, o que reforça a função acessória deste último texto e a ideia de que o original português era de facto a matriz (col. BNP, TSC-1465-P).

Na verdade, a estreia no Porto funcionou como um ensaio geral. Pouco mais de um ano volvido, Noronha conseguiu – não se sabe bem através de que vias – fazer representar *O arco* na capital. Desta vez o sucesso foi retumbante, funcionando para a posteridade como a verdadeira estreia da obra, o que não deixa de ser irónico por se tratar de uma ópera que fora pensada como uma homenagem aos portuenses. Em *A Revolução de Setembro* Júlio César Machado explicava: «*O Arco de Sant'Ana* bateu-se com as eleições. É a ordem do dia e da noite! Não tem sido outra coisa cada representação senão um triunfo prolongado. O *bis* satisfaz apenas o fanatismo dos admiradores.»<sup>[23]</sup>

Vários factores terão contribuído para este êxito. Dentre eles, não se deve excluir a vertente política da ópera, com a encenação de uma

23 *A Revolução de Setembro* [Lx], 24.3.1868.

revolta popular contra a tirania e a figura de um rei que colocava, acima de tudo, a liberdade e o bem-estar do seu povo. Mesmo tendo decorrido mais de trinta anos sobre a vitória liberal, estes eram valores acarinhados pela elite que assistia regularmente aos espectáculos do teatro de ópera da capital e, quando não o eram, pelo menos de forma genuína, serviam bem os objectivos da propaganda que interessava a certos grupos. Há também que contar com as condições de produção que, no Teatro de S. Carlos, eram incomparavelmente melhores do que as do seu congénere do Porto.<sup>[24]</sup> O sucesso foi todavia ampliado por um episódio ocorrido na fase de preparação do espectáculo, quando os dois mais destacados cantores masculinos da companhia se negaram a integrar o elenco.<sup>[25]</sup> Esta recusa exaltou os ardores patrióticos do público, que pateou o barítono Cesare Boccolini e considerou a atitude do tenor Pietro Mongini – desde há várias temporadas o predilecto da plateia do S. Carlos – como uma ingratidão face à calorosa recepção que sempre lhe tinha sido dedicada. Mongini retribuiu a ofensa e não mais cantou em Lisboa. Em consequência, *O arco* foi desempenhado por um grupo de cantores secundários que tiraram o melhor partido da polémica, aproveitando a oportunidade para se valorizarem aos olhos do público. Este, tal como a crítica, reconheceu-lhes o esforço e cobriu-os de elogios.

A última récita é descrita como uma apoteose do compositor, que foi chamado ao palco no final de quase todos os números, ovacionado e presenteado. Logo após o Prelúdio inicial, foi-lhe entregue uma medalha de ouro ao som do hino nacional, executado por uma filarmónica. E num dos intervalos o rei D. Luís, que se contava entre a assistência, condecorou Noronha com o colar de grande oficial da ordem de Santiago de Espada.<sup>[26]</sup> O foco central do espectáculo deslocava-se claramente da ópera para o seu autor. Apesar de os elogios à música surgirem com abundância em várias críticas, é muito nítido que a base desta excelente recepção estava muito para além do justo valor da obra. O

---

24 A orquestra, por exemplo, era muito maior e tinha Guilherme Cossoul como director, um músico que vinha impondo padrões de excelência repetidamente notados pela crítica. A cenografia, apesar de ter sido considerada pobre, era certamente mais cuidada do que as telas utilizadas no S. João, uma das quais por exemplo, a da cena da praça no 4º acto, era segundo o *Jornal do Porto* «o único largo da casa, que nos aparece em todas as óperas em que haja cena de meio de rua» (*Jornal do Porto*, 6.1.1867).

25 Ver *A Revolução de Setembro* [Lx], 20.3.1868 e *Chronica dos Theatros* [Lx], 7.4.1868.

26 *A Revolução de Setembro* [Lx], 28.3.1868.

jornal *Chronica dos Theatros* tentava argumentar com imparcialidade que se tratava de «uma dessas manifestações que [...] tem de viver mais que o curto espaço de algumas noites, e de assistir a outras vitórias que não sejam as aquecidas ao bafo esquentadiço de um patriotismo exagerado».<sup>[27]</sup> Porém, nada disso aconteceu.

Não obstante, em certos meios literários e jornalísticos, Noronha começa a partir desta data a ser identificado como exemplo de compositor nacional, ligado a um projecto de ópera portuguesa. Em 1870, Joaquim de Vasconcelos dedicou-lhe aquele que num sentido moderno pode ser considerado o primeiro dicionário de músicos portugueses.<sup>[28]</sup> Outro artigo de poucos anos posterior, em que o autor lamentava a situação do Teatro de S. Carlos como teatro italiano, com um funcionamento balizado pela rotina das obras mais populares de Verdi («Sempre Trovador, sempre Rigoletto [*sic*], sempre Traviata!») e no qual não se ouvia ópera alemã, citava-o como símbolo dos compositores nacionais que quando tentavam «pôr em cena alguma ópera» eram vítimas de «todas as dificuldades imagináveis»<sup>[29]</sup> por parte das empresas. E apesar disso Noronha foi praticamente o único português que logrou ter uma ópera sua representada no S. Carlos ao longo de praticamente toda a década de 1860 (pois o *Eurico* de Miguel Ângelo subiu à cena apenas em Março de 1870) e foi aí que obteve o seu maior sucesso, sendo entronizado como artista nacional.

No entanto, as dificuldades nunca se esbateram e quando em 1870 termina *Tagir*, a sua terceira ópera, a saga de tentar representá-la repete-se. O vai e vem entre Porto e Lisboa, a apresentação de excertos em concertos e academias são em tudo semelhantes ao que se passara com *Beatriz*.<sup>[30]</sup> E a solução possível volta a ser representá-la no Teatro

---

27 *Chronica dos Theatros* [Lx], 7.4.1868.

28 Joaquim de VASCONCELOS, *Os musicos portugueses: biographia-bibliographia*, 2 vols., Porto, Imprensa Portugueza, 1870.

29 *O subsidio ao Theatro de S. Carlos – A empreza e os factos*, [Lisboa], Imprensa de J. G. de Sousa Neves, [1872/73], pp. 5-6. O seu provável autor é Tomás Lino da Assunção.

30 O próprio compositor acalentou a ideia de ter a sua nova ópera representada no S. Carlos, pois no Verão de 1872, em carta a Francisco Maria Supico (BPARPD/PSS/ACR-FMS/00186), revela que pensava deslocar-se no Inverno a Lisboa, a fim de tentar levar *Tagir* à cena. E, de facto, em 1873 ouviram-se na capital alguns excertos desta ópera, dedicada à Rainha D. Maria Pia. A 20 de Setembro regressava ao Porto, parecendo ter já desistido de ver a ópera no palco do S. Carlos (*A Arte Musical* [Lx], 20.9.1873).

de S. João,<sup>[31]</sup> o que veio a ocorrer a 26 de Março de 1876.<sup>[32]</sup> O benefício do compositor foi novamente brilhante, sendo referido o apoio de que Noronha gozava entre a alta sociedade portuense, mas a ópera não foi além das três representações. Aqui, tal como anos antes com *O arco*, o público manifestara-se ao sabor do «bafo esquentadiço» referido pela *Chronica dos Theatros*. O compositor transformava-se passageiramente em objecto de fixação e projecção de um conjunto de aspirações patrióticas ou regionais mas as motivações subjacentes eram superficiais. A obra era apenas um acontecimento pontual, um efémero fogo de artifício, sem quaisquer repercussões futuras. Passadas quatro ou cinco réctas tudo tinha terminado.

## Motivações

Enquanto obra de base para uma ópera que se pretendia que fosse de homenagem aos portuenses, *O arco de Sant'Ana* era uma escolha óbvia. Ambientado no Porto do século XIX, o romance de Garrett – ele próprio tripeiro – tinha começado a ser escrito em Agosto de 1832, em plena guerra civil entre absolutistas e liberais, mas só ficara completo em 1851, aquando da saída a público do segundo volume.<sup>[33]</sup> O seu quadro de influências literárias tem sido definido sobretudo a partir de *Nôtre Dame de Paris* de Victor Hugo, com base aliás numa referência do próprio Garrett em carta de 1833.<sup>[34]</sup> Vários autores reconhecem, porém, que *O arco* é essencialmente um romance sobre o século XIX ambientado no século XIX. Os paralelismos com o que o próprio Garrett havia vivido na sua juventude são evidentes: a experiência do Batalhão Académico na guerra civil, a vida de estudante em Coimbra e a figura de Vasco, a analogia entre dois reis homónimos, Pedro I, na Idade Média, e Pedro IV, o liberal.<sup>[35]</sup> Maria Alzira Seixo sublinha por

31 Cf. *O Primeiro de Janeiro* [Porto], 14.1.1876, citando o *Diário da Manhã* [Lx].

32 *O Comercio do Porto*, 4 e 27.3.1876. A imprensa portuense anunciava que *Tagir* iria ser representada, esperando-se que o S. Carlos seguisse o exemplo dado pelo S. João (*O Primeiro de Janeiro* [Porto], 22.3.1876).

33 Maria Helena SANTANA, «Introdução» in Almeida GARRETT, *O arco de Sant'Ana: crónica portuense*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, p. 15 e ss.

34 *Ibid.*, p. 16.

35 *Ibid.*, pp. 27-29.

seu turno o empenhamento romântico, revelado sobretudo na forma épica como se desenha o levantamento popular.<sup>[36]</sup>

A acção decorre na cidade do Porto, durante o reinado de D. Pedro I, num período em que a população do burgo se encontrava submetida ao poder despótico do bispo D. Afonso que, coadjuvado por um almudeiro de aspecto sinistro e de nome Pero Cão, cobrava impostos excessivos e raptava e seduzia as mulheres da cidade. A situação gera o descontentamento da população burguesa, principalmente de alguns mestres e artífices, na sua maioria caldeireiros, que habitam as proximidades do Arco de Sant'Ana. Entre eles está mestre Martim Rodrigues, um respeitado membro do Conselho da Cidade, pai de Gertrudes, a apaixonada de Vasco, um estudante pobre protegido do bispo. Junto ao arco habita também Aninhas, uma jovem mãe cujo marido se encontra em viagem e que irá ser raptada pelos sequazes de D. Afonso, aumentando o descontentamento da população.

Vasco é incitado a defender a causa popular, o que o leva a sentir-se dividido entre a lealdade que deve ao seu protector e o amor que sente por Gertrudes. E é no meio dos preparativos para a revolta popular que ele se encontra pela primeira vez com Guiomar, a Bruxa de Gaia, figura misteriosa que exerce o mister de taberneira fora dos muros da cidade. Já no 2º volume, Guiomar revela-lhe ser simultaneamente judia, filha de um dos mais conceituados físicos da Península, e sua mãe. Incita-o também a pegar em armas à frente do povo para lhe proporcionar vingança. À sua chegada ao Porto, Vasco é aclamado como chefe da 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. Na cidade, Vasco comanda o povo e caminha à frente da multidão dirigindo-se para o paço. 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. No auge da confusão o rei – que embora presente permanecera incógnito – toma o comando, ordenando ao bispo que lhe entregue as chaves da

---

36 Cit. in *ibid.*, p. 27.

cidade. Comovido, Vasco pede a D. Pedro que perdoe ao seu protector mas D. Afonso afirma merecer o castigo. A cena é interrompida pela chegada de Guiomar, Gertrudes e Aninhas. Numa delas o bispo reconhece Ester a judia, amaldiçoando-a. Esclarece-se, por fim, o mistério da paternidade de Vasco. O bispo é despojado das suas insígnias e conduzido ao exílio. Vasco pretende acompanhá-lo, mas o pai não o consente. Todas as outras personagens, excepto Pêro Cão que é encontrado enforcado, participam num final feliz.

Na introdução à edição crítica do romance, Maria Helena Santana reconhece que a narrativa de Garrett é muito mais melodramática do que descritiva, explicando ainda que abundam nele «episódios burlescos e aparições surpreendentes, de forte efeito teatral», aos quais deve ainda «aduzir-se a presença de uma metalinguagem dramática (as palavras cena/cénico registam 14 ocorrências), introduzida normalmente nos comentários do narrador e nos diálogos sob a forma de apartes ou mesmo de didascálias.»<sup>137]</sup> E, de facto, logo no prefácio e fazendo eco de uma prática bem estabelecida na literatura francesa dos anos 1840, o autor usa a plateia do S. Carlos como uma metáfora da elite lisboeta<sup>138]</sup> para introduzir a problemática central do romance, o branqueamento dos crimes e dos malefícios da Igreja, pela via do gosto pelo «gótico» então em moda:

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

É assim: mas foi assim que eles sonharam em França há quinze anos, os restauradores; é assim que sonham em Portugal quinze anos depois; e assim é ainda também que em França, em Portugal e em toda a parte está sonhando acordada, mas querendo que nós sonhemos a dormir, a mais perigosa e perniciosa de todas as oligarquias, a eclesiástica.<sup>139]</sup>

Apesar desta proximidade com a esfera teatral, na passagem do romance a ópera foi necessário efectuar um conjunto de adaptações que consistiram, antes de mais, em reduzir o modelo garretiano a um esquema dramático próximo daquele que era comum no *melodramma*,

37 *Ibid.*, pp. 31-32.

38 NEWARK, *Opera in the Novel...*, p. 43.

39 GARRETT, *O arco de Sant'Ana*, p. 56.

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. A situação foi resolvida mediante a eliminação de uma das figuras femininas e, sendo certo que a heroína devia ter uma relação amorosa com o herói, Vasco, era Aninhas quem deveria ter sido excluída da nova trama. No entanto, dado que as cenas atribuídas a esta personagem por Garrett se enquadravam muito mais facilmente no que era expectável numa heroína de ópera romântica (o rapto, a prisão, as tentativas de sedução do bispo), Noronha e os seus libretistas optaram por criar uma só personagem com características das duas previamente existentes. Esta junção 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, criando um novo triângulo, muito ao gosto melodramático da época, que por sua vez se irá entrelaçar com o que já existe no romance, o de Vasco, Guimar e o Bispo. Assim, a eliminação de uma personagem não aporta uma simplificação do enredo mas antes acentua a sua complexidade, permitindo o confronto das principais personagens masculinas a dois níveis distintos.

Todos os outros protagonistas permanecem sem grandes alterações. Há, porém, um que ganha um novo e significativo protagonismo: o rei. Para Garrett, D. Pedro é uma personagem ausente, que surge apenas no final, como um *Deus ex machina*, e cuja existência se destina a permitir a resolução do *imbroglio* dentro dos padrões da justiça e da ordem liberal. Os libretistas e Noronha fazem dele um participante activo no drama, com intervenções de relevo no 1º e 2º actos, veículo de elementos patrióticos que não estão especialmente presentes no romance. A analogia entre este rei justiceiro da Idade Média e a figura do precocemente desaparecido Duque de Bragança, a sua aura de libertador e o envolvimento no cerco do Porto (cidade em que aliás pediu para que o seu coração ficasse sepultado) são de particular importância se atendermos a que esta era uma obra que Noronha pretendia, desde o início, que fosse dedicada às gentes do Porto. Note-se ainda que a génese de *O arco* se dá em paralelo com a concepção e fundição de uma estátua de D. Pedro destinada a embelezar o centro da cidade, a qual foi inaugurada na Praça da Liberdade, em Outubro de 1866, menos de três meses antes da estreia da ópera. *O arco* enquadrava-se assim no processo de criação de monumentos que fixavam os grandes valores do regime e sublinhavam o papel da cidade do Porto na sua

conquista. Não estaremos muito longe da verdade ao considerar que, para o público do Teatro de S. João nos anos 1860, estas questões se revestiam de um profundo significado afectivo, político e ideológico. A imagem do malgrado pai do liberalismo português era algo muito presente. Mesmo assim, o público podia captar com maior ou menor incidência, de acordo com as suas próprias experiências e motivações, o que estava em palco. E assim, aqueles que haviam vivido a guerra civil e o cerco do Porto ou tinham tido de algum modo envolvimento na política das décadas seguintes poderiam ver, de facto, nesta personagem o veículo de uma mensagem política enquanto outros reteriam a situação dramática num sentido mais literal.<sup>[40]</sup>



Fig. 5.6 – Gravura da estátua equestre de D. Pedro inaugurada na cidade do Porto, em 1866, por Nogueira da Silva & Alberto, Lisboa, Castro Irmão, ca. 1867 (col. BNP, e-88-v).

40 Este tipo de leitura é abordado por Fabrizio DELLA SETA em «Opera e Risorgimento: si può dire ancora qualcosa?», *Verdiperspektiven*, 2 (Jahrgang 2017), pp. 86-87.

***O arco de Sant'Ana, drama lírico em 4 actos.***

**Libreto de António Correia e Ernesto Pinto de Almeida (baseado no romance *O arco de Sant'Ana* de Almeida Garrett), tradução italiana de Francesco Tagliapietra.**

Aninhas (soprano), apaixonada de  
Vasco (tenor), estudante, protegido de  
D. Afonso (barítono), bispo do Porto  
Guiomar (meio-soprano), feiticeira de Gaia, mãe de Vasco  
D. Pedro I (baixo), rei de Portugal  
Guterres (barítono), arcediago  
Pêro Cão (baixo), familiar do bispo (aspecto sinistro)

Os eventos ocorrem no Porto durante o reinado de Pedro I no século XIV.

O 1º acto inicia-se de noite, numa ruela próxima do Arco de Sant'Ana, com o rapto de Aninhas a mando do bispo. Vasco, impotente, presencia o sucedido. No 2º quadro, a cena muda para uma taberna fora dos muros da cidade, e, no meio de uma rude tempestade, surge a Bruxa de Gaia. É lá que Vasco se vai refugiar. Num longo diálogo, Guiomar faz-lhe a revelação da sua maternidade, explica-lhe que o rei tem conhecimento dos abusos do bispo, e incita-o a chefiar uma rebelião. O jovem, porém, como protegido do prelado, hesita. Mas eis que chega o próprio rei e Vasco, já mais confiante, lhe pede que liberte a cidade. Num pequeno terceto, as três personagens fazem a apologia da liberdade e do amor entre um rei e o seu povo.

No 2º acto, Aninhas está só e prisioneira num dos cárceres no paço episcopal mas é consolada pelo arcediago Paio Guterres. Ambos são espiados por Pêro Cão. Na tasca, em Gaia, reúnem-se Vasco e outros habitantes da cidade. Guiomar incita-os de novo à rebelião e todos bebem e brindam à conquista da liberdade. O rei entra no final, a tempo de manifestar a sua vontade de vergar o tirano. Paralelamente, no palácio do bispo, este janta com a sua *entourage* e celebra a nova conquista feminina. Vasco chega e mostra o seu desconforto. O bispo pressente que algo de estranho se passa e questiona-se sobre se terá o jovem descoberto a sua origem.

O 3º acto vê finalmente o confronto a sós entre o bispo e Aninhas. Num longo dueto D. Afonso tenta seduzir a jovem. No momento em que perante a resistência desta se decide a violá-la é interrompido e impedido por Guterres. Companheiro de juventude de D. Afonso, o arcediago tenta

chamá-lo à razão e o bispo finge anuir. Quando os dois saem, Aninhas cai junto da cruz. É neste estado de prostração que será encontrada por Guiomar e Vasco que, entretanto, tinham conseguido infiltrar-se no paço. Os dois apaixonados reafirmam o seu amor e Vasco apresenta a Aninhas a sua mãe. Guiomar promete libertá-la.

No largo da Sé, no início do 4º acto, juntam-se o povo e os habitantes das imediações do Arco de Sant'Ana, armados de caldeiras, martelos e outros utensílios. Vasco chega e assume o seu papel de chefe da revolta. Dão-se vivas ao rei. Guiomar dá ordem a Vasco para avançar. No interior da catedral o bispo está reunido com todo o seu cabido, o povo e os caldeireiros ocupam a vasta nave do templo. Numa última tentativa, Guterres tenta chamar o bispo ao cumprimento do seu dever de pastor. Mas D. Afonso, insensível, ordena que o prendam. Nesse momento, o povo avança e tem início a verdadeira revolta. Esta será suspensa pela voz autoritária do rei que destitui o bispo. Guiomar revela então a Vasco quem é o seu pai. O bispo confessa a violação de Ester, no passado, e diz merecer a morte. O rei ordena-lhe porém que viva para espiar as suas culpas.

---

De resto, com excepção do rapto de Aninhas, que dá início à ópera e que no romance constitui o capítulo VIII do primeiro volume, todas as outras cenas seleccionadas para o libreto são extraídas da segunda parte, que se inicia no capítulo XIX com o aparecimento da bruxa de Gaia. Por oposição a *Beatriz*, cujo libreto lida essencialmente com um dilema pessoal, *O arco* possui uma componente pública muito mais evidente: o rapto, as revoltas, as cenas da taberna, etc. Há, por isso, um conjunto de aspectos cerimoniais que assumem uma importância reforçada. E, se excluirmos o *happy end*, muitos dos ingredientes desta ópera são comuns a outros libretos românticos – tanto da tradição italiana como da francesa – os quais, na sua maioria, provinham já das fontes literárias que lhes deram origem. Há portanto um *corpus* de tópicos, processos e motivações transversais à literatura e ao teatro românticos dos quais *O arco*, quer como romance quer como ópera, vai ser parte integrante. A organização de algumas cenas da ópera em grandes quadros – que transitam do texto de Garrett – permite, por exemplo, paralelos muito directos com os modelos do *grand opéra*.<sup>[41]</sup> Quanto ao

---

41 Apesar de a crítica coeva ter assumido que os vários números da ópera correspondiam às convenções italianas, o facto é que Noronha e os seus libretistas optam de forma mais ou menos

perfil de certas personagens, como a figura marginal de Guiomar, acusada de bruxaria, marcada por uma desonra do passado e por preconceitos raciais, à qual se junta a sua relação maternal com Vasco, faz-nos sentir particularmente próximos de *Il trovatore* de Verdi. Mas Guiomar assume também na ópera uma faceta de mulher guerreira, como emissária do rei e incitadora do papel revolucionário de Vasco. Este protótipo feminino está presente em muitas óperas do Romantismo italiano e tem sido associado aos valores do *Risorgimento*.<sup>[42]</sup> Nestes como noutros casos, não faz sentido pensar em relações de influência de uma obra noutra. A maioria das características acima referidas ou integra *topoi* românticos, que circulavam em praticamente todas as formas literárias e teatrais, ou chega aos escritores e libretistas nacionais através do repertório operático que, como explicaram Alberto Banti e Fabrizio Della Seta, retoma um conjunto de valores essenciais nas sociedades sul-europeias da época.<sup>[43]</sup>

Mais do que num acréscimo ou melhoria das condições em que desenvolvia a sua actividade musical, a efervescência em torno do bom acolhimento que *O arco* recebeu repercutiu-se na vida de Noronha, através de contactos com figuras relevantes das letras portuguesas que originam novos projectos. Logo após a estreia, um jornal do Porto anunciava que o compositor tinha em mente uma ópera que se intitularia *O alfageme de Santarém*. Garrett era uma vez mais o autor escolhido mas a nova composição é agora designada como «ópera nacional».<sup>[44]</sup> Contudo, a ideia de visitar o teatro de Garrett deve ter sido rapidamente abandonada, pois na correspondência que troca com Teófilo Braga (1843-1924), em data incerta de 1869, o compositor explica:

---

sistemática por grandes unidades dramáticas que designam por «Quadro». Este modelo deriva em parte do romance de Garrett e da tentativa empreendida por libretistas e compositor para manterem a unidade de algumas das suas cenas de maior impacto (veja-se, por exemplo, o 4º acto), mas por outro lado responde a necessidades cénicas, já que cada quadro equivale a uma mutação de cenário. Os modelos literários escolhidos por Garrett para *O arco de Sant'Ana* tinham afinidades com a estética do *grand-opéra*, mas não deixa de ser interessante perceber como – de forma voluntária ou involuntária – esta estrutura da ópera configura uma aproximação ao *tableau*, à maneira francesa (cf. CYMBRON, «In Search of the National...», pp. 157-77).

42 Cf. DELLA SETA, «Opera e Risorgimento ...» e Mary Ann SMART, «“Proud, Indomitable, Irracible”: Allegories of the Nation in *Attila* and *Les Vêpres siciliennes*» in Martin CHUSID (ed.), *Verdi's Middle Period...*, pp. 227-56.

43 Cit. in DELLA SETA, «Opera e Risorgimento...», p. 87.

44 *Braz Tisana* [Porto], 12.5.1868.

Eu apresentando-lhe a *Virgem de Guaraciaba* [de Pinheiro Chagas, publicado em 1866] não foi por que o romance me encantasse, mas sim por só ter conhecimento de dois romances nossos; o *Calabar* do Mendes Leal [publicado em 1863] e este do Chagas; o primeiro sendo como me parece excelente nas descrições daqueles climas tropicais não me favorecia uma acção lírica como o outro, apesar de muito incompleta; porém no caso em que eu estava obrigado a ser eu mesmo o construtor do libreto, amparava-me com aquele pequeno arranjo; agora a situação muda de aspecto; o meu amigo está em outro caso, é o Poeta e cheio de imaginação e assim o atestam os seus escritos...<sup>145]</sup>

Daqui se podem deduzir alguns talentos que até esta fase da carreira de Noronha não tivemos a possibilidade de avaliar, como por exemplo os dotes de escritor. A outro nível, a primeira questão que urge esclarecer é: o que está na origem desta mudança de orientação, deste súbito interesse por um tema brasileiro? A resposta parece vir de uma tendência que se estava a instalar na literatura portuguesa da década de 1860, tendo na sua origem motivações várias. Para começar, há que ter em conta o eco entre nós do surgimento de uma literatura indianista no Brasil. Bernardette Capelo-Pereira vê aliás a obra de Manuel Pinheiro Chagas (1842-95) como um

«romance histórico indianista» europeu que procura colocar-se na linha da contribuição europeia e portuguesa para a construção de uma nacionalidade literária brasileira, tomando como objecto várias componentes de formação da identidade nacional, a disputa do território, a valorização da natureza tropical, o exotismo e a cor local, os costumes, a cultura e linguagem dos índios, seus habitantes primitivos e sua progressiva aculturação europeia.<sup>146]</sup>

45 *Quarenta annos de vida litteraria 1860-1900*, Lisboa, Typographia Lusitana-Editora Artur Brandão, 1903, p. 64.

46 Bernardete CAPELO-PEREIRA, «A *virgem guaraciaba* de M. Pinheiro Chagas: o Brasil quinhentista sob olhares europeus» in *Au carrefour des littératures brésilienne et portugaise. Influences, correspondances, échanges (XIXe et XXe siècles), Actes du colloque international 17 et 18 mars 2005*, Centre Culturel Calouste Gulbenkian/Université de Paris X – Nanterre, Paris, Éditions Lusophone, 2006, p. 252. Maria Alice VOLPE discute a questão do indianismo relativamente a *Il Guarany* de Gomes (cf. «Remaking the Brazilian Myth of National Foundation: *Il Guarany*», *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 23 n° 2 (Autumn/Winter 2002), pp. 179-94).

O próprio facto de o título de um romance escrito por um escritor português incluir uma palavra em língua tupi («guaraciaba» que significa cabelos de sol ou cabelos loiros)<sup>[47]</sup> reforça esta marca de indianismo. E Jane Adriane Gandra aprofunda a relação entre as literaturas brasileira e portuguesa, discutindo a influência directa dos romances de José de Alencar em *A virgem guaraciaba*.<sup>[48]</sup>

Por outro lado, há que considerar a reacção anti-clerical ao regresso dos jesuítas, que a partir de 1858 recomeçaram a ensinar em Portugal, tendo a missão no país sido oficializada em 1863.<sup>[49]</sup> A sua fortíssima acção no Império português prestava-se sobremaneira a veicular essas críticas. Fernando Catroga considera o romance de Pinheiro Chagas como sendo devedor desse ambiente de anti-clericalismo liberal que dominava os meios intelectuais e literários portugueses dos finais das décadas de 1860 e 1870, para os quais «o jesuíta, o frade e o padre apareciam como propagadores de uma visão do mundo e de uma moral anacrónica e, conseqüentemente, adequadas aos interesses da reacção política e do ultramontanismo».<sup>[50]</sup> No entanto, logo no início do romance Chagas afirma que procurou «prestar justiça ao merecimento destes homens [os jesuítas] que tanto ódio inspiraram, desejando ao mesmo tempo fazer com que o leitor não perdesse de vista a índole da sociedade, e a frieza com que removia os mais ligeiros obstáculos, que tentassem opor-se-lhe», criando alguma ambiguidade quanto à sua posição.<sup>[51]</sup> O anti-clericalismo é apesar de tudo o ponto comum

---

47 Cf. CHAGAS, *A virgem guaraciaba*, Lisboa, Editores Afras & Comp.<sup>a</sup>, 1866, p. 103.

48 Jane Adriane GANDRA, «Pinheiro Chagas, um escritor olvidado», Tese de Pós-graduação, USP, 2012, pp. 102-03.

49 Maria de Deus Beites MANSO, *História da Companhia de Jesus em Portugal*, Lisboa, Parsifal, 2016, pp. 202-04. A ordem foi restaurada pelo Vaticano em 1814. D. Miguel ainda autorizou o seu regresso a Portugal e alguns jesuítas chegaram a instalar-se em Lisboa. Todavia, a vitória liberal importou um retrocesso. Só a partir de 1856, o jesuíta português Carlos João Rademaker foi bem sucedido nos seus esforços para que a companhia reentrasse em Portugal: o colégio de Campolide começou a funcionar em 1858 e, no início da década de 1860, já estavam abertos três colégios. Com a missão portuguesa oficializada, as reacções anti-clericais não se fizeram esperar.

50 Cf. Fernando CATROGA, «O laicismo e a questão religiosa», *Análise Social*, vol. XXIV, 1º nº 100 (1988), pp. 211 e 223). Para CAPELO-PEREIRA, «a perspectiva anti-jesuítica enquadra-se no mito romântico da perversão, da hipocrisia e do fanatismo jesuítico» que se formou a partir do período pombalino e da literatura anti-jesuítica que se lhe seguiu («*A virgem guaraciaba...*», p. 255).

51 Manuel Pinheiro CHAGAS, «Notícias preliminares» in *A virgem guaraciaba*, p. 13. Gandra considera que esta introdução é apenas um engodo, encaminhando depois o romance para uma

entre *A virgem guaraciaba* e *O arco*. Teria sido este o aspecto que verdadeiramente interessou o compositor? Ou é a temática brasileira que o seduz?

Noronha não foi provavelmente um agnóstico, nem tão pouco um crente fervoroso. Sabe-se que na infância a sua condição de órfão o tinha empurrado para a vida religiosa que, assim que pode, recusou. Tudo isto, tal como o facto de ter sido educado por um clérigo, pode ter despertado nele sentimentos contraditórios. Em 1863 escreveu uma Missa, a sua primeira obra conhecida no género, para a festa de Nossa Senhora da Lapa no Porto,<sup>[52]</sup> e seis anos mais tarde uma outra para a Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira em Guimarães.<sup>[53]</sup> Conservam-se ainda os manuscritos de outras missas.<sup>[54]</sup> Não é impossível conjecturar que visse essas obras como uma forma de afirmação a nível local, embora no caso da missa para a colegiada, conhecendo-se a sua ligação à cidade de Guimarães, não seja de excluir também um gesto afectivo. Porém, os sentimentos de anti-clericalismo eram partilhados por uma parte significativa da elite liberal, como fica bem patente na cena de sedução de Aninhas pelo Bispo que Garrett imaginou para *O arco* e Noronha musicou para ser encenada na sua ópera homónima. Numa personalidade multifacetada e contraditória como a sua, estas atitudes deviam conviver com naturalidade.

Todavia, o conteúdo da carta endereçada a Teófilo aponta muito mais para que o tema brasileiro tenha sido decisivo. Apesar de o final dos anos 1860 coincidir com o seu maior sucesso em Portugal e correspondente entronização como artista nacional, face à rotina diária do funcionamento dos teatros, Noronha devia ter consciência de que nada estava adquirido. A situação dos compositores portugueses no campo da ópera continuava a ser muito difícil, sendo ele o único – a par do jovem Miguel Ângelo Pereira – a lutar para que obras suas fossem representadas no S. Carlos ou no S. João por companhias italianas,

---

visão claramente anti-clerical (cf. «Pinheiro Chagas, um escritor olvidado», p. 105).

52 *Braz Tisana* [Porto], 29.4.1863.

53 *Ibid.*, 23.6.1868, e BNP, CN 727, *Album*, f. 5f.

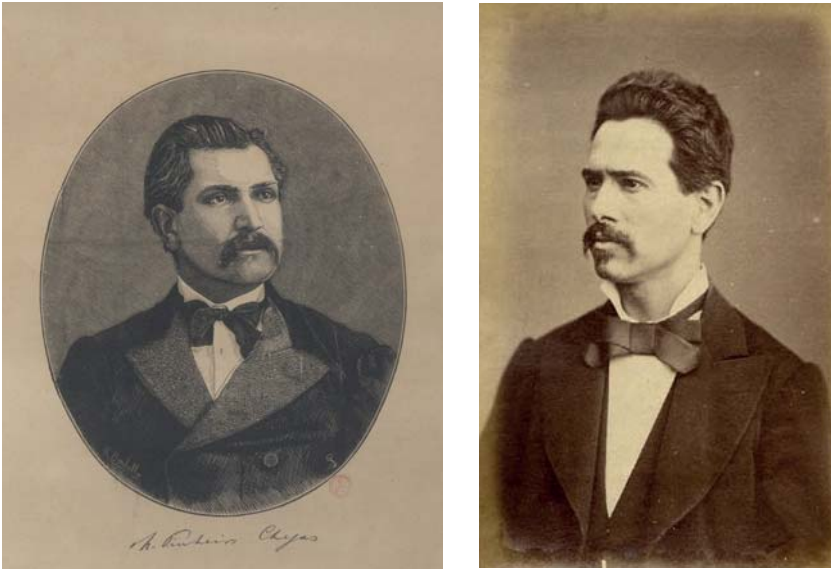
54 BNP, CN 187 e 554. Do espólio da Colegiada, hoje no Seminário Conciliar de Braga, fazem parte arranjos de duas missas de Noronha: «Missa para a Festa do Coração de Maria» (numa redução para piano e harmónio por Luís Dalhenty, 1870) e «Missa a 4 vozes e orquestra» (arranjada para piano e harmónio por Eugénio da Costa Araújo Mota, 1895) (cf. Manuel Ferreira de FÁRIA, «O espólio musical do pequeno Seminário de Nossa Senhora da Oliveira», [Separata das Actas do Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada, Guimarães, 1981, pp. 445-46).

cada vez mais habituadas a um conceito de repertório que levava a que os cantores recusassem aprender óperas de autores locais que não mais poderiam rentabilizar. E se esta era a atitude dos cantores (como ilustra o episódio ocorrido com Mongini e Boccolini), os empresários defrontavam-se com os problemas financeiros que este tipo de empreendimentos implicava e, pelo menos em Lisboa, a reacção de um público que estava mais interessado nas obras dos grandes mestres estrangeiros – como Verdi ou Meyerbeer – e só muito pontualmente condescendia em mostrar algum apreço pelos compositores nacionais. Pelo contrário, o Rio de Janeiro era uma cidade em expansão a nível teatral, e embora os primeiros projectos de criação de uma ópera nacional tivessem soçobrado com o dealbar da década de 1860, como país jovem em busca de uma identidade o Brasil era mais receptivo a este tipo de iniciativas. O estatuto ambíguo de *Tagir*, enquanto ópera que podia, em princípio, ser rentabilizada nos dois lados do Atlântico, é visível nas dedicatórias: Noronha manifesta primeiro a sua intenção de a oferecer à rainha Maria Pia mas em 1879, já de regresso ao Rio, faz dela um novo presente, agora com dedicatória a D. Pedro II.<sup>[55]</sup> É plausível admitir que tenha acalentado alguma esperança de poder representá-la no Brasil, pois em 1880 a abertura e uma ária foram ouvidas num concerto do Club Mozart da capital fluminense, seguindo o mesmo processo promocional que já usara em Lisboa e no Porto.<sup>[56]</sup>

---

55 *A Arte Musical* [Lx], 20.9.1873 e *Gazeta de Noticias* [Lx], 26.8.1879.

56 *Jornal do Comercio* [Porto], 5.1.1880. No «Esboço biographico» que publicou aquando da morte de Noronha, Azevedo dedica algum espaço a *Tagir* e discute precisamente a sua dupla característica de ópera portuguesa e brasileira. Refere-se ao talento de Noronha como tendo sido «naturalizado», o que não estará em muitos aspectos longe da verdade (cf. *Gazetinha* [RJ], 30.1.1881).



Figs. 5.7 e 5.8 – Manuel Pinheiro Chagas (M. J. Pinheiro Chagas por R. Bordallo, Lisboa, c. 1876, col. BNP, E 356 P) e Teófilo Braga em 1882 (*Galeria Republicana*, n.º 13, col. Hemeroteca Municipal, Câmara Municipal de Lisboa). Teófilo disponibilizou-se para escrever um libreto de tema brasileiro para a terceira e última obra de Noronha, mas a sua inexperiência em matéria dramática é notória na correspondência que ambos trocaram. Noronha optaria por voltar ao romance *A virgem guaraciaba*, que Pinheiro Chagas publicara em 1866 e que tinha sido a sua primeira escolha, envolvendo-se ele próprio na redacção do texto.

A acção do romance de Pinheiro Chagas, dividida em duas partes distintas, passa-se na época da fundação da cidade de Salvador da Bahia, mas os primeiros capítulos são quase exclusivamente dedicados aos jesuítas e aos indígenas, bem como à descrição da natureza tropical. Só no capítulo V se chega à cidade e são apresentados os portugueses. Toda a trama da primeira parte gira em torno da necessidade de conversão do índio Caetéguara, da tribo dos Tobajaras. Os jesuítas decidem para tal servir-se da jovem Beatriz de Sousa, que era dotada de uma excelente voz. O elemento musical é aliás muito realçado por Chagas, reflectindo já o conhecimento histórico sobre a importância da música nas reduções jesuítas.<sup>[57]</sup> Para tal era importante que o índio

57 CHAGAS, *A virgem guaraciaba*, pp. 87-90.

se apaixonasse pela dama portuguesa e que esta fosse afastada de Jaime de Mendonça, com quem viajara de Portugal e por quem estava apaixonada, sendo correspondida. Pinheiro Chagas discorre sobre os processos manipulatórios utilizados pelos padres da Companhia tanto em relação aos índios como a Beatriz, em quem incutem e alimentam uma sensação de orgulho por ter contribuído para a conversão de Caetéguara, e finalmente Jaime, falsamente informado do casamento de Beatriz com o índio e induzido a professar. Esta secção da obra termina com o assassinato de Caetéguara às mãos de Jaime de Mendonça.

Situada anos depois dos acontecimentos descritos, a segunda parte tem lugar nas imediações do Rio de Janeiro, envolvendo já não apenas portugueses e índios mas também invasores franceses. Beatriz narra então ao português Mem de Sá – irmão do poeta Sá de Miranda – as peripécias da sua vida passada, inclusive os anos em que ela e o pai tinham vivido entre os índios e a repulsa que lhes ganhara pelo facto de ter presenciado a morte de um bispo português. Entretanto reencontra Jaime, já padre, mas a revelação a este da sua paixão pelo francês De Villancey leva o jesuíta a cometer novo assassinato. Desesperada, a jovem portuguesa suicida-se, atirando-se a um rio. Jaime quer segui-la mas é impedido por um outro jesuíta que o obriga a viver para que possa expiar a sua culpa. O paralelo com o destino do bispo, no final de *O arco*, é evidente.

O libreto trata, assim como o romance que lhe serviu de base, o confronto entre colonizadores portugueses e índios brasileiros mediado pela acção dos jesuítas e pelo problema da conversão dos indígenas, mas os nomes das personagens são completamente alterados: Beatriz transforma-se em Alda e Jaime em Carlos. O índio Caetéguara é agora Tagir. Os autores do texto abdicam praticamente de toda a segunda parte do romance, da qual subsiste apenas o episódio do suicídio. Um momento chave como é o assassinato de Caetéguara, que acirra a animosidade entre indígenas e portugueses, é substituído por uma cena de ciúmes pouco convincente, que conduz ao rapto de Alda por Tagir e ao subsequente repúdio do amor do índio. Mesmo assim, e apesar de ter entretanto renegado a sua fé cristã, Tagir mantém-se como uma alma pura, que acreditou no amor de Alda e pretende morrer com ela. Ambos são meros joguetes na estratégia delineada pelos membros da Companhia. Carlos – bastante menos sanguinário do que a personagem que lhe deu origem – permanece vivo, aqui, mais do que no romance, como uma vítima da perfídia dos jesuítas. Tagir não está

destinado – em nenhuma das duas obras – a formar um par romântico com Alda. Esse papel é atribuído a Carlos, o que é confirmado pela distribuição das várias categorias vocais, na qual Noronha designa Carlos como tenor – conferindo-lhe assim, de certa forma, o estatuto de herói – enquanto atribui ao índio uma tessitura baritonal, que não só o afasta da protagonista como deixa supor, ambigualmente, traços de vilão.

---

***Tagir, melodrama em 4 actos***

**Libreto Ernesto Pinto de Almeida, Luís Botelho e Francisco de Sá Noronha (baseado no romance *A virgem guaraciaba* de Manuel Pinheiro Chagas) tradução italiana de Francesco Tagliapietra [?]**

D. Estevão/D. Giovanni (baixo), governador da Bahia

Alda (soprano), sua pupila

Tagir (barítono), chefe dos Tobajaras

P.<sup>c</sup> Alexandre de Gusmão (baixo), jesuíta

D. Carlos (tenor), fidalgo português, comandante da nau

Elvira (soprano), dama de Alda

Tabira (baixo), ancião, confidente de Tagir

A acção passa-se na zona da Bahia em meados do século XVII.

À sua chegada ao Brasil, no primeiro acto, Alda, está noiva de Carlos mas sente-se momentaneamente atraída por Tagir, o chefe da tribo dos Tobajaras, que o jesuíta Alexandre de Gusmão está decidido a converter ao cristianismo. O índio por sua vez apaixonou-se verdadeiramente ao ouvi-la cantar na capela. Carlos preocupa-se com a perturbação de Alda na presença de Tagir e os dois rivais têm um primeiro confronto. Os Tobajaras, sentindo-se ofendidos pelo português, apelam à guerra.

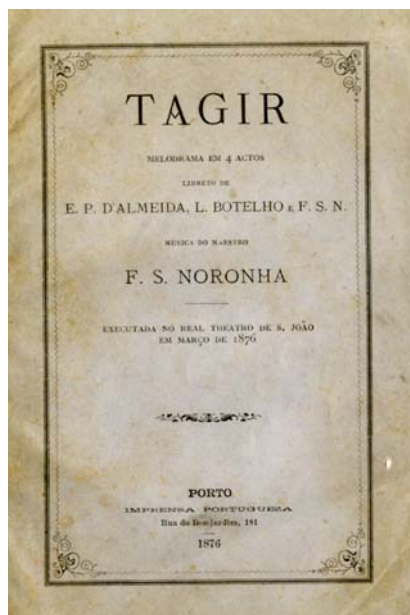
No 2º acto Gusmão força Alda a atrair Tagir para que este aceite a conversão. Esta, com relutância, acede e oferece-lhe flores como expressão da felicidade que lhe inspira a sua nova condição de cristão. Mas o momento é presenciado por Carlos, que pensa tratar-se de uma cena amorosa e, furioso, insulta Alda e o índio. Gusmão tenta acalmar os ânimos mas nunca é suficientemente explícito para convencer Carlos que Alda está inocente. Na floresta, Tagir lamenta a sorte do seu amor e clama vingança, decidindo raptar a amada.

O 3º acto inicia-se já com Alda no acampamento dos Tobajaras. Deitada numa rede e guardada por um grupo de mulheres índias, encontra-se num

estado de intensa agitação e suspira por Carlos. Tagir declara-lhe o seu amor mas ela rejeita-o. Chegam entretanto Gusmão e Carlos (este último disfarçado) e o jesuíta tenta intervir para afastar Alda de Tagir. O índio rebela-se. Gusmão ameaça-o com a guerra por parte dos portugueses mas ele não cede. É então que Carlos se dá a conhecer, aumentando as possibilidades de um confronto. Mas Tagir assume o controlo da situação e ordena aos seus homens que queimem os dois intrusos. Ao ver que Alda quer morrer com eles, o índio aponta-lhe o arco, na intenção de matá-la, mas não é capaz de o fazer.

No último acto, de regresso a casa, Alda revela a Carlos o equívoco da cena da conversão de Tagir. O jovem português reafirma-lhe o seu amor mas Gusmão intervém, pedindo-lhe que respeite os seus votos e se volte para Deus, visto que Carlos, julgando-se traído por Alda e em desespero, decidira professar na ordem. Tagir desce da montanha extremamente abatido e, perante os desejos de vingança dos seus súbditos, revela que só obterá consolação na morte. Ouvindo o coro que canta na capela, Alda sente o apelo de Deus e lança-se ao rio. Tagir segue-a, mas não sem antes dizer a Carlos que viva para sofrer.

Fig. 5.9 – Capa do libreto de *Tagir*, publicado no Porto, em 1876 (col. da autora). Noronha enfrentou graves dificuldades para ver representada esta última ópera, tanto em Lisboa como no Porto. Em 1873, Sousa Bastos saiu em sua defesa, denunciando que a empresa do Teatro de S. Carlos teria desdenhado a sua ópera em favor de outras de autores estrangeiros (*Arte Dramática* [Lx], 11.11.1873). E Artur Azevedo informa que a estreia apenas se tornou possível, cerca de seis anos após o *terminus* da composição, por intervenção do gravador Arnaldo Molarinho, amigo do compositor (*Gazetinha* [RJ], 30.1.1881). Note-se que o papel de Tagir foi interpretado pelo grande barítono verdiano Leone Giraldoni, que, em fim de carreira e depois de ter estado em Madrid, integrava a companhia do Teatro de S. João nessa temporada.



Esta temática traz-nos imediatamente à memória *Il guarany* de Carlos Gomes, ópera de tema nacional brasileiro estreada em Milão com grande sucesso em Março de 1870. Mas se olharmos apenas para as datas de composição e estreia, diríamos que nada liga directamente estas duas obras, encontrando-se supostamente o libreto e a música de *Tagir* já numa fase avançada de elaboração quando a ópera de Gomes foi ouvida pela primeira vez. A relação entre ambas pode, no entanto, ser mais complexa. O processo de criação de *Il guarany* foi lento. A adaptação do romance de Alencar a libreto, por parte de Antonio Scalvini, estava concluída em 1867 e esse facto era público, tendo inclusive sido notícia num jornal do Brasil.<sup>[58]</sup> Algum tempo depois publicitava-se que Gomes trabalhava na composição da música.<sup>[59]</sup> Apesar de residir em Itália, o compositor não se encontrava desligado do meio musical carioca, pelo que é mais do que provável que as suas actividades e projectos tivessem também eco entre nós. Não se deve pois excluir a hipótese de a opção de Noronha por um tema indianista ter sido de algum modo influenciada por estas notícias.

Contudo, os pontos de contacto que existem entre as duas obras derivam muito provavelmente de uma relação entre as fontes literárias que lhes estão na origem. Jane Adriane Gandra considera efectiva a influência dos romances de Alencar em *A virgem guaraciaba*. *Iracema* é, no dizer desta autora, não apenas o modelo a que Pinheiro Chagas recorre para a construção das imagens da natureza tropical e da cor local brasileira, mas também a da escolha da tribo cujo nome autêntico é Tabajaras.<sup>[60]</sup> Do ponto de vista dramático, a organização da acção ao longo dos quatro actos de ambas as óperas apresenta múltiplas coincidências, tais como a progressão de um espaço aberto para outro fechado, que ocorre entre o 1º e o 2º actos, ou a colocação do momento de maior tensão, ou se quisermos de maior exotismo, a meio da ópera, ou seja no 3º acto. Estas são porém convenções dramáticas típicas da época. De resto, pese embora o ambiente das duas obras ser semelhante

58 *Correio Mercantil* [RJ], 24.1.1867.

59 *Semana Illustrada* [RJ], 24.5.1868. Refira-se que Gomes conhecia a música de Noronha, tendo inclusive escrito uma das suas primeiras obras, um conjunto de variações, sobre a modinha «Alta noite», da autoria do compositor português (agradeço a Lutero Rodrigues ter-me dado a conhecer esta obra). Atendendo ao papel destacado de Noronha no meio músico-teatral do Rio, isso nada tem de estranho. Todavia, não parece ter qualquer influência na relação entre *Il guarany* e *Tagir*.

60 GANDRA, «Pinheiro Chagas, um escritor olvidado...», pp. 102-03.

e uma parte da intriga assentar nos amores entre uma portuguesa e um indígena, as premissas que lhes estão subjacentes são muito distintas e reflectem diferentes quadros ideológicos. Tagir, tal como Peri, encaixa no mito do «bom selvagem». Ambos estão dispostos a morrer pela mulher que amam. Mas, enquanto Peri, à semelhança de muitas outras personagens de Alencar, se submete completamente ao homem branco, ao colonizador (num claro reflexo da ideologia dominante nos sectores mais conservadores da sociedade brasileira romântica),<sup>[61]</sup> Tagir revolta-se. Cecília, por seu lado, permanece fiel ao seu amado até ao final, levando a que a respectiva união possa simbolizar a origem da nação brasileira, como já foi notado por vários autores.<sup>[62]</sup> Este problema está totalmente ausente do romance de Pinheiro Chagas e da ópera de Noronha. Alda nunca deixa de amar Carlos. A sua atracção por Tagir é apenas momentânea e muito condicionada pela manipulação de Gusmão. O fascínio pelo outro reduz-se a um mecanismo de pretexto para o desencadear da acção. Carlos, por sua vez, é vítima de um conjunto de circunstâncias. Tudo é definido pela acção dos jesuítas, que se servem das várias personagens como meras peças num jogo de xadrez. O catolicismo assume aliás um papel muito diferente no enredo das duas óperas. Enquanto Peri é baptizado no final, e, na opinião de Maria Alice Volpe, a sua conversão mais do que um acto individual é um imperativo da história mítica que permite a legitimação das origens nacionais,<sup>[63]</sup> Tagir renega a fé a que pouco antes, e sob o encanto de Alda, se convertera. O problema da fusão étnica e cultural é apresentado como uma impossibilidade e a crítica a certos sectores da igreja passa para primeiro plano.<sup>[64]</sup> Pelo menos na versão de Pinheiro Chagas, esta era uma obra indianista para consumo português. A questão do mito fundacional não se colocava e o anti-clericalismo torna-se mais evidente.

---

61 Alfredo Bosi, «Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar» in *Dialetica da Colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 179 e ss. e VOLPE, «Remaking the Brazilian Myth...», p. 190. Cf. também «Indianismo in Brazilian Romantic Opera Shifting Ideologies of National Foundation» in Pamela KARANTONIS & Dylan ROBINSON (eds.), *Opera Indigene: Re/representing First Nations and Indigenous Cultures*, Ashgate, 2011, pp. 159-72.

62 BOSI, «Um mito sacrificial...», p. 176 e VOLPE «Remaking the Brazilian Myth...», p. 180.

63 VOLPE, «Remaking the Brazilian Myth...», p. 183.

64 Esta é também a visão de GANDRA (cf. «Pinheiro Chagas, um escritor olvidado...», p. 105).

## Fontes

Ao contrário do que sucedia com *Beatriz*, a quantidade de fontes musicais que sobreviveram – quer de *O arco* quer de *Tagir* – pode ser considerada relevante. Não se encontram, porém, quaisquer esboços ou cópias manuscritas dos libretos. A solução escolhida para a elaboração da componente literária é muito semelhante nestas duas óperas. Em ambos os libretos Noronha trabalhou com Ernesto Pinto de Almeida (1843-73/4), associando-lhe outros dois poetas dos quais pouco se conhece: António Correia (1834-92), para *O arco*, e Luís Botelho, para *Tagir*.<sup>[65]</sup> Almeida é retratado como um romântico de província, que possuía «uma organização artística, nervosa, melancólica» e uma formação musical que lhe permitia interpretar ao piano obras de compositores alemães.<sup>[66]</sup> A tradução italiana, que constituiria o texto final e que Noronha musicou, seria – segundo informações colaterais – da autoria de Francesco Tagliapietra, um antigo soldado garibaldino, que se fixara em Portugal e como tantos outros encontrara o seu ganha pão no teatro de ópera, desempenhando papéis secundários em várias temporadas do Teatro de S. João.<sup>[67]</sup>

É difícil saber até que ponto Noronha orientou a redacção destes libretos ou nela colaborou directamente. Mas com *Tagir* essa intervenção foi efectiva, como vimos na carta que endereça a Teófilo e, na versão impressa, o seu nome figura lado a lado com os outros dois autores. Também é a propósito desta ópera que nos chegam os poucos dados que temos sobre a sua experiência em questões dramáticas e teatrais. Para orientar o jovem escritor que lhe havia apresentado um esboço de libreto e revelando um conhecimento prático e perspicaz da máquina produtiva, explica:

65 Luís Carlos de Almeida Botelho nasceu em Vila Real, em data não apurada. Licenciou-se em Farmácia pela Escola do Porto. Foi jornalista, com a função de redactor de *O Primeiro de Janeiro*, aí assinando artigos de crítica literária. Deixou alguns livros (ver «Botelho, Luiz Carlos de Almeida» in *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, vol. 4, Lisboa-Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, s.d., pp. 976-77).

66 PIMENTEL, *Atravez do passado*, p. 14. Trabalhava como funcionário bancário, dedicando os seus tempos livres à poesia, tendo publicado várias colectâneas sob os títulos *Estrelas cadentes* (1860), *Solidões* (1865) e *Narrativas poeticas* (1868).

67 Tagliapietra não é nomeado em qualquer dos libretos da ópera. Esta informação é-nos dada pelos jornais *Braz Tisana* [Porto] (16.8.1864) e *Jornal de Noticias* [Porto] (5.1.1867). Para as informações biográficas sobre este italiano que se fixou no Porto ver Cristiano PAIVA, «O Arco de Sant'Anna», *O Tripeiro*, nº 94, 3º Ano (1.2.1911), p. 343.

Sem dúvida alguma que são indispensáveis certas modificações, e mesmo criar outras [...] indispensáveis para o compositor; isto é a *divisão e classificação dos pedaços de música*, como são as árias, duetos, tercetos, etc. etc., e mesmo as peças concertantes; ao mesmo tempo há restrita obrigação de se destinar uma ária pelo menos a todas as partes classificadas como primeiras; por exemplo, ou se deve fazer da parte de Mem Vasques um papel secundário ou então é preciso dar-lhe mais desenvolvimento, e neste caso não se lhe pode dispensar uma ária [...].

Por exemplo, é quase impossível de se fazer sobretudo em teatro lírico a cena IV do terceiro Acto; atirar-se ao rio Dulce, depois o Bravo, e trazê-la semi-nua como descreve não é conveniente, não me refiro à nudez; as cantoras não querem dar estes pulinhos teatrais, e seria isto bastante para não poder pôr em cena a minha Ópera; ainda se ela não aparecesse mais, pode ser; porém voltando à cena é impossível. Outra razão, há sempre grandes dificuldades em encontrar o a propósito de haver um tenor valente e a propósito [*sic*] para agarrar em uma mulher que pode ser mais pesada do que ele; não sei se me compreende, enfim são estas coisas que é preciso atender.

Outra coisa; sempre que o cantor tenha de executar algum trecho de importância não é próprio que a cena o obrigue a estar no fundo do Teatro, por que, o cantor não se presta a isso, dizendo que não pode tirar partido da sua voz naquela distância.<sup>[68]</sup>

Pelo que se refere a partituras, *O arco* é a ópera para a qual possuímos um maior número de fontes autógrafas, a saber: duas partituras para canto e piano, que se guardam respectivamente nas bibliotecas Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ<sup>[69]</sup> e do Palácio da Ajuda,<sup>[70]</sup> e uma outra, de orquestra, que pertencia à colecção do Conservatório de Lisboa e se encontra presentemente na Biblioteca Nacional de Portugal.<sup>[71]</sup> Já para *Tagir*, conservaram-se uma partitura de orquestra

---

68 *Quarenta annos de vida litteraria...*, pp. 65-66.

69 A capa de papel que envolve actualmente a partitura indica ter sido encontrada em 2010, entre as partituras impressas para canto e piano do acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno, UFRJ.

70 A partitura que se conserva na Biblioteca da Ajuda (cota 48-III-33) é a que Noronha ofereceu ao rei D. Luís, quase certamente depois da apresentação da ópera em Lisboa em 1868.

71 A partitura que integra o acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno bem como a partitura de orquestra (BNP, CN 203) devem ter permanecido ambas no espólio do compositor até à sua morte. Só este facto explica que a primeira tenha a indicação de ter sido rematada em hasta pública no consulado português do Rio (e posteriormente oferecida por um membro da

e outra para canto e piano, ambas na posse da Fundação Jorge Álvares por via da incorporação nessa instituição do espólio pertencente ao pianista, compositor e colecionador Filipe de Sousa.<sup>[72]</sup> Tal não significa, porém, a possibilidade de um melhor conhecimento dos processos de composição. Pelo menos as informações que essas fontes nos dão são muito pobres.

Noronha tinha o hábito de indicar em algumas partituras as datas de início e fim da composição. Assim, na partitura de orquestra de *O arco*, escreveu «Começado a 6 de Junho. Terminado a 15 de Agosto»,<sup>[73]</sup> sem indicação do ano. A de *Tagir* está datada de 2 de Outubro de 1870, presumindo-se que se trate da data da conclusão. Se para esta última ópera a datação é inequívoca, no caso de *O arco*, se tivermos em conta que em Abril/Maio de 1864 o compositor promoveu em sua casa uma leitura do libreto,<sup>[74]</sup> bem como a informação publicada no jornal *Braz Tisana* de que a composição estava terminada a 16 de Agosto de 1864,<sup>[75]</sup> só podemos concluir que estas datas dizem respeito a esse ano. Assim sendo, todo o processo de concepção da obra, iniciado logo a seguir à estreia de *Beatriz*, demorou cerca de dezasseis meses.

Artur Azevedo recordava a grande facilidade com que Noronha compunha e descrevia a clareza das suas partituras, considerando que estas pareciam ter sido impressas (ver capítulo 1). Todavia, como já tivemos ocasião de notar, é muito pouco credível que sempre assim fosse, em especial no caso de composições complexas como as óperas. É porém verdade que o compositor não guardava qualquer tipo de esboços, o que não significa que eles não tenham existido. A maioria

---

família Almeida ao violoncelista português Frederico Nascimento) e que a segunda tenha sido depositada no Conservatório, na sequência da oferta do espólio a esta instituição por Joaquim d'Almeida. Relativamente a esta última fonte, agradeço penhoradamente a Jorge Alexandre Costa o empréstimo da versão digitalizada.

72 Esta é outra das fontes que ficou nas mãos da família Almeida, tendo sido depois oferecida ao soprano Augusta Cruz. Na encadernação encontramos gravado: «Tagir de F. Sá Noronha Off. A Ex.ª Snr.ª D. Augusta Cruz por A. D'Almeida». A partitura de orquestra, com uma encadernação muito semelhante, tem a indicação de ter pertencido a Michel'Angelo Lambertini. Desconhece-se porém como chegou às suas mãos.

73 Na página em que tem início a «Introduzione» do 1º acto.

74 *O Comercio do Porto*, 3.5.1864, e *Braz Tisana* [Porto], 5.5.1864. Um dos libretistas, António Correia, terá também escrito o libreto para uma *zarzuela* intitulada *O dedo de Deus*, cuja música viria a ser composta por Noronha (*O Comercio do Porto*, 11.6.1864).

75 *Braz Tisana* [Porto], 16.8.1864.

dos compositores de ópera começava a trabalhar a partir de um *scenario*, e, no que respeita à música, com uma partitura simplificada na qual se inseriam as partes vocais e um baixo com um resumo da harmonia. Podiam também apontar-se algumas das linhas instrumentais. Para compositores integrados num sistema produtivo como o italiano, que requeria ritmos de trabalho muito rápidos, a orquestração era geralmente feita durante o período em que a ópera se encontrava em ensaios. No caso português, em que como vimos os compositores tinham de percorrer um longo calvário até conseguir ver as suas óperas em cena, nada disto era necessário, sendo de supor que Noronha tenha tido tempo suficiente para orquestrar as suas obras com calma muito antes delas começarem a ser ensaiadas. O problema com que nos deparamos é o de saber quais são os materiais mais antigos.

As partituras para canto e piano eram geralmente produzidas imediatamente antes ou logo após a estreia da ópera, muitas vezes por um outro músico, com o objectivo de serem impressas e postas à venda. Constituíam por assim dizer o texto musical público, dado que a partitura completa circulava apenas entre um número reduzido de pessoas envolvidas na produção. Mas aqui, mais uma vez, a situação não é comparável. Apenas alguns excertos de *O arco*, muito poucos, foram dados à estampa. A redução para canto e piano que se conserva na Biblioteca Alberto Nepomuceno no Rio de Janeiro tem indicação das didascálias e parece ter sido pensada para alguém seguir o que se passava no palco. Além disso, está datada de 11 de Abril de 1865, poucos dias depois de os jornais portuenses noticiarem que o compositor estava em conversações com a companhia do Teatro de S. João para que a ópera pudesse ser representada ainda nessa temporada.<sup>176</sup> É muito possível que tenha sido elaborada com vista à produção, talvez para uso do próprio compositor, uma vez que Noronha não dirigia a orquestra e como tal não teria em mão a partitura completa. Há ainda que prever a sua utilização em concerto. Dado que o momento da estreia era uma incógnita, o compositor ia tentado cativar os favores do público e de alguns amigos bem colocados, de modo a pressionar os empresários teatrais. Para tal incluía, sempre que possível, excertos das suas óperas em concertos de alguns cantores, como por exemplo o barítono António Maria Celestino. Nessas ocasiões era necessária uma versão para canto e piano

---

76 *Braz Tisana* [Porto], 10.3.1865.

que permitisse que os excertos fossem cantados quando não se podia garantir a presença de um efectivo orquestral.

Quanto às partituras de orquestra de ambas as óperas, verificamos que, apesar de geralmente muito legíveis, elas apresentam vestígios de revisões e marcas de ensaios. Por exemplo, em *O arco*, o número de cortes e alterações na partitura de orquestra é superior ao da vocal e os cortes e alterações nesta última coincidem sempre com os da primeira, enquanto que o contrário não se verifica. Também é visível em certas passagens a aplicação de dois textos diferentes à mesma melodia, como se compositor e libretista estivessem a ensaiar a melhor versão. Esse processo é evidente na *romanza* de Vasco no 1º acto, observando-se inclusive que o texto cortado é uma tradução quase literal da poesia portuguesa, enquanto o definitivo (que acabaria por ser impresso aquando da estreia) é consideravelmente mais poético e próximo da linguagem comum à libretística italiana:

| <b>Texto em português</b> | <b>Versão italiana 1</b>   | <b>Versão italiana 2</b> |
|---------------------------|----------------------------|--------------------------|
| Tudo calado é n'esta hora | Il cielo di stelle adorno  | E' tacita la notte,      |
| Sob as fulgidas estrelas  | Ogni cosa al mondo tace... | Tranquillo ognuno giace; |





Figs. 5.10a e 5.10b – *O arco de Sant'Ana* (1º acto). Excertos da partitura de orquestra autógrafa, nos quais são visíveis as alterações de texto acima referidas (col. BNP, CN 203), e página correspondente na partitura em redução para piano, na qual apenas figura a segunda versão (col. Biblioteca Alberto Nepomuceno, UFRJ, MS (E) N-III-1).

Em *Tagir*, basta comparar a Overtura ou Prelúdio (já que aparece designada destas duas formas conforme se trate da partitura de orquestra ou em redução) para se perceber que na versão orquestral há duas secções distintas – que correspondem a diferentes fases na composição

pois estão copiadas em dois tipos de papel – e que o texto que consta da redução é uma cópia limpa. Isto permite concluir que as fontes mais antigas são quase seguramente as partituras de orquestra e reforça a convicção da existência de esboços e fontes anteriores que o compositor destruiu.

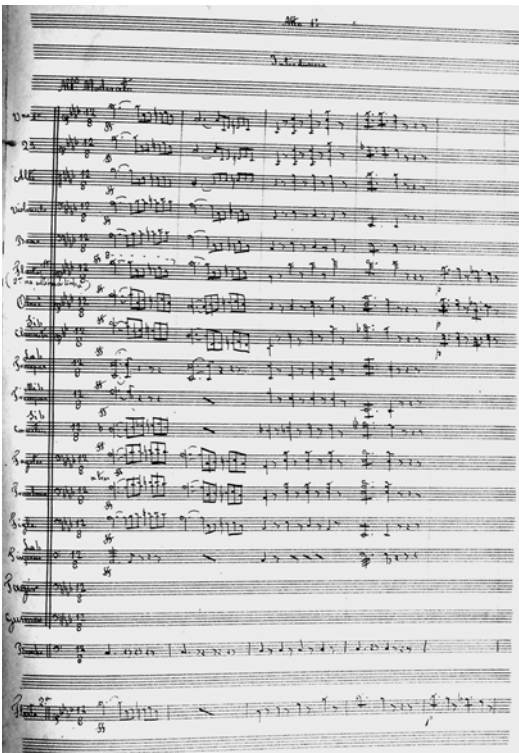


Fig. 5.11 – *Tagir*, partitura autógrafa, início do 1º acto (col. FJA - FFS - 419 //1).

## Compondo para novos dramas e novos públicos

### *Influências verdianas e vocalidades*

Se é verdade que, com *Beatriz*, Noronha se preocupou com a construção de uma estrutura à italiana, com *O arco* deu por adquirida essa base e parece ter decidido buscar outras estratégias. Nesta segunda

ópera sente-se um alargar do seu leque de referências em termos dos modelos que o inspirariam. E olhando para os compositores operáticos mais em voga em Portugal na década de 1860, vemos que as óperas de Verdi preenchem por si só cerca de 40% do repertório dos teatros de S. Carlos e de S. João. As obras aí levadas à cena correspondiam a mais de metade da produção do compositor, desde *Nabucco* até *Un ballo*, mas convém distinguir entre as que foram ouvidas apenas ocasionalmente e as que formavam uma espécie de núcleo duro, sendo repetidas à exaustão e estando assim presentes no imaginário de compositores, músicos e públicos em geral: *Un ballo in maschera*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Rigoletto* e *Ernani*.<sup>177</sup> Não é pois de estranhar que, com a facilidade de adaptação que sempre o caracterizou, aquela quase antropofagia musical que se pressente em diferentes momentos do seu percurso de compositor (embora longe do significado que este termo assume para Oswald de Andrade), Noronha tenha procurado ir de encontro a vários aspectos da *verdianità* que se impunha nessa época em Portugal.

Um dos novos caminhos escolhidos foi precisamente o de alterar o tipo de escrita vocal, abdicando de algum cromatismo mas, sobretudo, das transposições do virtuosismo violinístico que marcam a sua primeira ópera. Em *O arco* a vocalidade é inequivocamente mais silábica, salpicada apenas por algum tipo de *fioriture* nas cadências finais de árias e duetos. Tanto a ária de Guiomar no 1º acto como a *preghiera* de Aninhas, no início do 2º, possuem um perfil nitidamente diferente da escrita vocal de Beatriz (exemplos 5.1 a e b). Esta nova abordagem da vocalidade está quase seguramente relacionada com as dificuldades sentidas para tentar representar *Beatriz* em Portugal. Os mais de três anos de encontros e desencontros entre Noronha e as empresas teatrais devem tê-lo feito tomar consciência de um conjunto de problemas, entre eles o quanto a sua escrita operática estava distante daquela que era familiar à maioria dos cantores e dos públicos na Europa.

---

77 *La traviata* e *Un ballo* foram as mais cantadas no Teatro de S. Carlos, enquanto no Porto *Il trovatore*, logo seguido de *Un ballo*, dominou a restante produção verdiana (cf. CYMBRON «Francisco de Sá Noronha e *L'arco di Sant'Anna* ...», p. 44 e ss.

Guiomar 

Con che an-sie-tà ri-mem-bro, del-la mia vi-ta il fio-re!... So-gni ce-les-ti, a

G. 

mo-re, sol m'ar-re-dia-no al-lor Die-tro a si bell'au-ro-ra,

G. 


or sol tem-pes-ta ha il co-re, or sol tem-pes-ta ha il co-re, \_

G. 


do-ve fug-gis-te, ah do-ve, bei so-gni lu-zin-ghie-ri?

Exemplo 5.1a – *O arco de Sant'Ana*, 1º acto, ária de Guiomar «Con che ansietà rimembro» (BNP, CN 203).

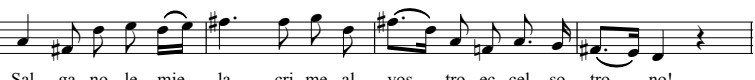
**Andantino**

Annina 

Dal sa-cer-do-te re-po-bro, col-pi-to ho il du-ro co-re,

A. 

to-glie-te mi dal car-ce-re, mio Di-o mio sal-va-to-re!

A. 

Sal-ga-no le mie-la-cri-me, al vos-tro ec-cel-so tro-no!

Exemplo 5.1b – *O arco de Sant'Ana*, 2º acto, *preghiera* de Aninhas «Dal sacerdote reprobato» (BNP, CN 203).

Com *Tagir* assiste-se porém a uma nova mudança de rumo. Na música que escreve para a protagonista feminina, por exemplo na ária «De'miei verd'anni» (no 1º acto), deparamo-nos com uma escrita mais ornamentada quando comparada com os exemplos de *O arco* que apontamos acima, na qual se notam reminiscências da Gilda de *Rigoletto* e a presença de alguns estereótipos dos ideais de feminilidade, como o acompanhamento da harpa ou a existência de passagens em que a voz é dobrada pela flauta. Mas sente-se também outra vez a proximidade da música de salão carioca. Comparando o *cantabile* desta última ária com o romance «Tu dizes que eu te amo», publicado em 1852,<sup>[78]</sup> verifica-se

que o gesto melódico da primeira frase é praticamente idêntico e embora as tonalidades sejam distintas, ambas as frases começam na mesma nota. A terceira frase, quando o âmbito se alonga, é também muito semelhante (exemplos 5.2a e b). Seria esta uma solução escolhida por Noronha para caracterizar musicalmente o ambiente brasileiro?

**Andante**

Alda

De' miei verd' an - ni, l'e-tà be

Piano

5

A.

a - ta, a me ri - mem - bra, quest' au-ra in gra - ta, que' fior gen

Pno.

8

A.

ti - li, d'al - ma fra - gan - za, m'a - pro - no il

Pno.

10

A.

co - re al la spe - ran - za, e al dol - ce

Pno.

**rall..**

Exemplo 5.2a – *Tagir*, 1º acto, ária de Alda «Dei'miei verd'anni» (FJA - FFS-420).

**Andante**

Canto  
Tu di - zes que eu te a\_\_\_\_mo, mas que não sou cons - tan - te, pois

Piano

6  
C.  
que \_\_\_\_meu pei...to a-man te, va - ria as - sás no a - mor, \_\_\_\_ tam - bém a ma - ri -

Pno.

11  
C.  
po - sa, de cha - ma em cha - ma a - de - - - ja, po -

Pno.

14  
C.  
rém por fim cha - me - ja, da cha - ma no quei - mar, \_\_\_\_ po -

Pno.

Exemplo 5.2b – Romance «Tu dizes que eu te amo», *Jornal das Senhoras* [RJ], 25.1.1852.

Recorrendo a este tipo de meios, associado sobretudo a repertórios femininos, Noronha procurava também responder à caracterização da heroína, que é apresentada desde o início como alguém que na sua

ingenuidade exercerá um profundo fascínio sobre o índio e ao mesmo tempo servirá os propósitos de Gusmão. Mas se a beleza física seria certamente um atributo a ter em conta, o poder de Alda residia sobretudo na sua voz. No romance de Pinheiro Chagas esse aspecto é referido com insistência, e no libreto, apesar de passar mais despercebido, não é posto de parte. A primeira imagem concreta que Tagir tem de Alda logo depois de esta pisar solo brasileiro não é física mas auditiva (cena V). O seu encanto é imediato:

**Tagir** (*escutando a voz de Alda, aproxima-se da capela*)

Por que desce a meu peito a esperança

Nesta voz que meu ser vem ferir?

Mas se o canto é de grata doçura,

Oh! Por que chora o guerreiro Tagir?!...<sup>[79]</sup>

A perfídia de Gusmão leva assim a que a jovem portuguesa surja aqui como uma sereia cuja voz, em vez de inebriar os marinheiros e os levar ao naufrágio, tinha como objectivo trazer o índio ao seio da religião católica. E não deixa de ser curioso que, precisamente através da pena de jesuítas, nos cheguem algumas reflexões sobre a tentação corporizada pelas mulheres. Nos finais do século XVI e inícios de XVII, Cornelius Lape considerava que «o seu olhar é o do basilisco lendário, a sua voz uma voz de sereia – com a sua voz ela encanta, com a sua beleza dela ela priva da razão – voz e olhar tratam destruição e morte».<sup>[80]</sup> Será essa imagem da voz, do seu poder mágico e ritual,<sup>[81]</sup> que leva Noronha na ária final, «Addio delizie ch'in terra sognai», a dar largas de novo a uma escrita vocal que se assemelha muito mais à de Beatriz do que à de Aninhas. E, no entanto, as reminiscências da música de salão saltam também à vista, em particular no uso de certas cláusulas ornamentais (exemplos 5.3a e 5.3b).

---

79 E. P. ALMEIDA, L. BOTELHO & F.S.N., *Tagir, melodrama em 4 actos, libreto de ..., musica do maestro F. S. Noronha*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1876, p. 15.

80 «[...] her glance is that of the fabled basilisk, her voice a siren's voice—with her voice she enchants, with her beauty she deprives of reason—voice and sight alike deal destruction and death», cit. in T. Clifton LONGWORTH & Paul TICE, *A Survey of Sex & Celibacy in Religion*, San Diego, The Book Tree, 2003, p. 61.

81 Lorenzo BIANCONI, *La drammaturgia musicale*, Bolonha, Il Mulino, 1986, p. 19.

**Andante**

Alda

Piano

4

A.

Pno.

7

A.

Pno.

10

A.

Pno.

Ad-di- o! de- li - zie che in ter-ra so-  
gnai, più dol-ce ven- tu - ra mi chia-ma dal ciel. a- mo- ri, mar-  
ti - ri, res-tati-vi or- mai, io par-to: fra po - co\_ m'-ins-ser- ra l'a- vel.

Exemplo 5.3a – *Tagir*, 4º acto, ária de Alda «Addio delizie ch’in terra sognai» (FJA – FFS – 420).

**All.º Moderato**

Beatriz

Quan-to in - vi - dio te spo - glia di glo - ria,

Piano

9

B.

o - ra des - de - gno il fas-to re - ga - le, che è la mor - te che in

Piano

18

B.

nap - po do - ra - to, ci - pre - sen - ta des - ti-no fá - tal.

Piano

26

B.

Fan - ciul-la in-no - cen - te io - cor - re - va, so - pra un

Piano

Exemplo 5.3b – *Beatriz de Portugal*, 4º acto, ária de Beatriz «Quanto invidia te spoglia di gloria» (BA, 54-XII-50).

Em *O arco* a presença verdiana sente-se ainda no dueto entre Guiomar e Vasco «Ah va tem prega e vendicami», no qual o filho reconhece na Bruxa de Gaia a sua mãe, e mais uma vez é *Rigoletto* o modelo escolhido, escutando-se ecos do dueto entre Gilda e o pai no 1º acto. Mas ao longo da ópera entrevêm-se aqui e ali outras influências. O final do grande dueto de amor do 3º acto «Il sorriso d'alegria», no qual Guiomar se junta aos dois apaixonados, é em termos melódicos muito francês. O seu ritmo rápido e saltitante e a melodia entrecortada por pausas coaduna-se melhor com o espírito de uma opereta do que de uma ópera séria (exemplo 5.4).

Annina  
Il sor - ri - so... d'al - le - gri - a, vie-ne il

Guiomar  
Dal sup - pli - zio l'a - go - ni - a, cres - ce

Vasco  
All.º  
Tu sa - rai la gui - da mi - a... nel - la...

Piano  
p

4

A.  
pian - to a dis - co - la - re

G.  
l'o - - dio po - po - la - re

V.  
lot - ta... po - po - la - re

Pno.  
f

Exemplo 5.4 – *O arco de Sant'Ana*, 3º acto, dueto Aninhas-Vasco «Il sorriso d'alegria» (BA, 48-III-33).

A presença de Verdi detecta-se também de uma forma inequívoca na concepção das várias «cenas rituais» – no sentido definido por Marco Beghelli<sup>[82]</sup> – que abundam no libreto de *O arco*. O rapto de Aninhas com que abre a ópera é uma *congiura*, ou seja, uma cena de conspiração caracterizada pelo acordo entre várias personagens, normalmente em segredo e na obscuridade, o falar baixo (*sottovoce*) e o andar nas pontas dos pés ou ainda a cólera e o nervosismo reprimidos.<sup>[83]</sup> E para esta situação o caso mais emblemático entre as óperas em voga na época era certamente o 3º acto de *Ernani*. Uma comparação com o rapto de Aninhas comprova de facto a centralidade deste modelo, não tanto na estrutura mas no uso de um conjunto de emblemas tonais e melódico-rítmicos. A tonalidade escolhida (si menor) é idêntica e a melodia atribuída ao coro possui semelhanças evidentes. Em ambos os casos, o âmbito utilizado é uma oitava ascendente e descendente, sendo a linha vocal apoiada na tríade si-ré-fá. Não estamos também longe do perfil melódico do início do *racconto* de Ferrando em *Il trovatore* (exemplo 5.5).

Coro  
Or-su a-mi-ci a-que ta-te quest' i - ra, qui ci tra - se un ben al - tro pen-sier,

Piano  
pp

Exemplo 5.5 – *O arco de Sant'Ana*, 1º acto, *introduzione* (BA, 48-III-33).

Para além da popularidade das óperas de Verdi em Portugal, algumas experiências de Noronha como *virtuoso* podem ter sido determinantes nestes processos. Vimos no capítulo 2 como as fantasias para violino sobre temas operáticos resultavam em palco numa recriação dramática da ópera em que se baseavam. Se considerarmos a definição

82 Marco BEGHELLI, «Atti performativi nella drammaturgia verdiana», Tesi di Laurea, Università degli Studi di Bologna, 1986 [policopiado].

83 DELLA SETA, «Opera e Risorgimento...», p. 90.

de drama escolhida por Fabrizio Della Seta como «relação interpessoal», sendo que essa dinâmica pode estar circunscrita ao palco ou estabelecer-se entre o palco e a sala,<sup>[84]</sup> então, ao tocar as fantasias sobre temas de óperas suas que ainda não haviam sido escritas, Noronha estava de certo modo a criar já um drama, drama esse que é pré-existente aos textos, sejam eles literários ou musicais. Com *O arco* a fantasia é mesmo o primeiro elemento que patenteia a existência de elementos musicais desta obra: Noronha tocou por várias vezes uma peça deste tipo antes de existir sequer um libreto.<sup>[85]</sup> Para ele, melodia e evento ou, por vezes, gesto dramático eram praticamente sinónimos. E neste processo a projecção de modelos concretos, que tinham integrado plenamente na sua prática violinística e eram partilhados com o público, parece ser essencial para se perceber o seu processo de composição. A influência verdiana é sobretudo de natureza melódica, fundindo-se em certos casos com essa noção de evento/gesto dramático ou permitindo caracterizar uma personagem ou acção.

O «Coro de caldeireiros» do 4º acto de *O arco* ilustra esta questão. Num *Allegro vivo* em Ré Maior, Noronha escreve uma melodia com âmbito de quarta, sequências por graus conjuntos e saltos de terceira, que se repete numa forma estrófica e cujo texto imita o ladrar de um cão, por analogia com o nome dado ao sinistro almudeiro do Bispo: Pêro Cão (exemplo 5.6a). Todo este perfil permite afirmar sem grandes riscos que estamos na presença de uma tipologia popularizante. A didascália do libreto refere ainda que os coralistas estão «armados com caldeiras, martelos e outras armas»<sup>[86]</sup> e as *appoggiature* do acompanhamento remetem-nos para os clichés do velho estilo *alla turca*.<sup>[87]</sup> Mas o conhecimento da idealização de situações dramáticas na obra de Noronha leva-nos a suspeitar que ele concebeu musicalmente os caldeireiros a partir de um modelo concreto de ciganos, o do coro do início

84 Cf. Fabrizio DELLA SETA, «2. Ernani. The “Carlo Quinto” Act» in *Not without Madness. Perspectives on Opera*, Chicago, Chicago University Press, 2013, p. 25.

85 *O Nacional* [Porto], 1 e 11.7.1863, e *Braz Tisana* Porto] nas mesmas datas. A inexistência da partitura desta fantasia – quando a maior parte das obras para violino deste período subsistiu –, bem como o facto de o seu período de exibição ser muito curto, leva-nos a pensar que ela jamais terá sido escrita, consistindo num mero processo de improvisação.

86 António CORREIA e Ernesto Pinto de ALMEIDA, *O arco de Sant’Anna, drama lyrico em quatro actos, poesia de ... muzica de F. S. Noronha*, Porto, Typographia de A. A. Leal, [1867], p. 40.

87 Ralph LOCKE, *Musical Exoticism. Images and Reflections*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 156.

do 2.º acto de *Il trovatore* de Verdi. Alguns compassos adiante, uma passagem instrumental em mi menor com uma melodia em intervalos de quarta ascendente (si-mi) cuja terminação é semelhante à introdução instrumental do referido coro de Verdi (exemplo 5.6b) confirma amplamente esta hipótese.

Exemplo 5.6a – *O arco de Sant'Ana*, 4º acto, «Coro de Caldeireiros» excerto (BA, 48-III-33).

Exemplo 5.6b – *O arco de Sant'Ana*, 4º acto, «Coro de Caldeireiros», transição instrumental (BA, 48-III-33). As semelhanças com o coro do 2º acto de *Il trovatore* são evidentes, quer na utilização dos instrumentos de percussão (apesar de Noronha não fazer uso do triângulo), quer nas *appoggiature*, e sobretudo pela marcação do tempo percutindo as caldeiras ou «bacias» em palco.



Fig. 5.12 – Gravura retratando a rebelião dos caldeireiros no romance de Garrett, cena que corresponde ao início do 4º acto da ópera de Noronha (desenho de Manuel de Macedo in *O Occidente*, 1º ano, vol. 1 nº 24, 15.12.1878, col. Hemeroteca Municipal, Câmara Municipal de Lisboa).

## Ambientes

Para garantir uma certa unidade musico-dramática Noronha recorre sobretudo a técnicas simples, tais como a associação semântica entre ambientes e tonalidades<sup>[88]</sup> ou o uso de motivos recorrentes. Todos estes meios eram prática corrente no *métier* dos compositores tanto da tradição italiana como francesa – para referir apenas as que lhe estavam

88 Ver Gilles DE VAN, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992, p. 390 e ss.

próximas – e foram sendo apropriadas pelos músicos que trabalhavam em latitudes mais periféricas. Não se entrevê, contudo, a partir desses elementos qualquer tentativa de criar uma estrutura profunda e una das obras. Essa não era aliás uma característica dos compositores com os quais Noronha estava familiarizado. A propósito de Verdi, cuja maestria dificilmente pode ser contestada, Gilles de Van comenta que quanto mais nos movemos nessa direção «menos se entende a sua relação com a “superfície” do drama, que vive da continuidade mas também de rupturas e contrastes. [...] Verdi pensava menos as suas óperas como uma arquitectura sonora do que como um movimento no tempo cuja dinâmica deveria ser a qualidade primordial».<sup>[89]</sup> Noronha, salvas as devidas distâncias, não estava muito longe desta concepção.

Em *O arco* a tonalidade de ré menor, que surge logo no início do prelúdio do 1º acto, representa o mundo sinistro do presente, enquanto Mi ♭ Maior nos remete para o passado, que acaba por ser vingado no final. Não será por acaso que a ópera termina nessa tonalidade. Já em *Tagir*, Mi ♭ Maior será também um elemento chave mas por razões diferentes. Nesta ópera é ela que confere a base tonal para o prelúdio inicial e nela é exposto o motivo que pode ser associado ao amor de Alda e Carlos, o qual reaparece no fim da ópera, agora no modo menor, antes da derradeira ária da protagonista, durante a qual esta se despede da vida (exemplos 5.7a e 5.7b).<sup>[90]</sup>

---

89 «[...] plus on s'achemine vers une structure "profonde" unitaire et moins on en comprend le rapport à la "surface" du drame qui vit de continuité mais tout autant de ruptures et de contrastes. [...] Verdi pensait moins ses opéras comme une architecture sonore que comme un mouvement dans le temps dont la dynamique devait être la qualité primordiale», *ibid.*, p. 393.

90 A organização interna de cada um destes quadros é porém muito variável. Umás vezes, como acontece no 1º acto de *O arco* ou no 2º acto de *Tagir*, encontramos a indicação «Quadro» e no seu interior números separados, designados como «ária» ou «dueto», mas em *O arco*, em particular, não se distinguem números fechados. O 2º acto, por exemplo, está organizado em três quadros: a cena de Aninhas no cárcere e o seu encontro com o Arcediago Guterres, a cena na taberna de Guiomar com a exaltação dos prazeres do vinho, a chegada do rei e o apelo à revolução e, por fim, o banquete no paço episcopal. Com *Tagir*, este tipo de estrutura não é evidente, apesar de ser mais difícil avaliar a situação dado que a partitura de orquestra, a fonte *principis*, é omissa quanto à maioria das designações.

**Andante**

The musical score is presented in five systems, each with a piano part and a piano solo part. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Andante'. The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *p* (piano), and *f* (forte). There are also articulation marks like accents and slurs. A first ending bracket labeled '8va' spans the first two measures of the first system and the first two measures of the fourth system.

Exemplo 5.7a – *Tagir*, Prelúdio, 1º acto (FJA FFS-420).

107 **Andante** *(rimenlandosi)*

Alda

ten- to!... dol- ce spe- ran- za sen- to nel

Piano

112

A.

co- re che al nostro a- mo- re sor- ri- da il ciel.

Pno.

115

A.

oh co- me in un mo- men- to vi dis- fogli- as- ti, o bel- le

Pno.

117 *(con disperazione)* **Recit.**

A.

fio- ri! ter- ra faz- ta- le, di ser- pen- ti ni- do, a te per- ché mi tra- se il mar in-

Pno.

Exemplo 5.7b – Tagir, «Mutazione», 4º acto, edição de Bárbara de Carvalho Raposo (FJA FFS-420).

Já no que se refere a motivos recorrentes, *O arco* é a ópera onde esse recurso é mais evidente. O primeiro deles pode ser associado ao rapto de Aninhas e ouve-se logo no início do 1º acto. Em ré menor, com ritmo sincopado e lento, este motivo é retomado no 2º quadro do 4º acto como prelúdio à cena que decorre na Sé, pelo que estabelece a ligação entre o primeiro e o último momento da ópera (exemplo 5.8a). O rapto afirma-se assim definitivamente como o móbil da revolução que está em curso e que terá o seu epílogo na catedral. O segundo está também ligado a Aninhas e é o tema da introdução da sua *preghiera* no 2º acto. Pontualmente, a cabeça deste tema volta a ser citada no início do 3º acto, antes da cena da sedução (exemplo 5.8b).

**Allegro Moderato**

Piano

*p*

3

3

3

3

3

Exemplo 5.8a – *O arco de Sant’Ana*, 1º acto, introdução instrumental ao rapto de Aninhas (BA, 48-III-33).

**Andantino**

Piano

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

Pno.

*f*

*p*

Pno.

*fp*

*fp*

Exemplo 5.8b – *O arco de Sant’Ana*, 2º acto, introdução à *preghiera* de Aninhas (BA, 48-III-33).

O mais importante de todos, porém, é atribuído a Guiomar e surge na sua ária do 1º acto (exemplo 5.8c) quando esta expressa o ódio que sente («Ah quest'odio mio furente»). Reaparece no 2º acto, depois de Vasco prometer vingar a mãe e de esta o incitar à luta, e no 3º, quando mãe e filho conseguem finalmente juntar-se a Aninhas no cárcere do palácio episcopal, antecedendo o dueto entre os dois apaixonados. Ele surge por fim na cena do interior da catedral no 4º acto. A sua ligação a Guiomar, à necessidade desta vingar e simultaneamente denunciar o bispo, leva-nos a associá-lo à ideia do ódio e da vingança, que neste caso, mais do que um gesto pessoal, é um acto cívico e colectivo de reabilitação dos judeus e denúncia dos abusos da igreja. Noronha está aqui em perfeita consonância com o espírito do romance de Garrett.

**Allegro Moderato**

Guiomar

Ah quest' o - di - o fu - ren - te, più non

Piano

*rall.*

G.

ca - pe nel mio pet - to, più dell' on - da'egli è fre -

Pno.

G.

men - te, quan - d'i - ra - to mug - geil mar, più dell'

Pno.

Exemplo 5.8c – O arco de Sant'Ana, 1º acto, tema de Guiomar (BA, 48-III-33).

Em algumas das críticas à ópera transparece de forma mais óbvia ou velada o conceito de «cor local».<sup>[91]</sup> Porém, Noronha não tenta propriamente criar uma «cor local», no sentido meyerbeeriano do termo, com a utilização consistente de melodias oriundas de diversos ambientes ou do passado.<sup>[92]</sup> A sua tentativa de caracterizar os vários ambientes está mais próxima de uma *tinta*, de uma busca de um colorido pontual para um determinado momento. Na imprensa, as várias passagens onde encontramos reflectida esta questão dizem respeito às cenas que envolvem o bispo, por serem as mais chocantes e susceptíveis de levantar polémica.<sup>[93]</sup> Aliás, no Teatro de S. João, foram eliminados os elementos que pudessem tornar identificáveis as partes da acção que se passavam no paço episcopal, nomeadamente na cena do banquete no 2º acto,<sup>[94]</sup> muito provavelmente para não colidir com a mentalidade patriarcal e profundamente religiosa de boa parte do público. Já no S. Carlos, o acto que mais agradou foi o terceiro – que se inicia com a cena de sedução de Aninhas – apesar de o texto conter passagens muito explícitas em termos de desejo sexual, indo ao encontro do ambiente mais cosmopolita e anti-clerical de certos grupos sociais da capital. O facto de a ópera ter sido cantada em italiano – apesar da versão portuguesa se encontrar também publicada – deve ter facilitado a tarefa dos censores, mau grado estes se terem geralmente preocupado pouco com o que se passava no palco do Teatro de S. Carlos, canalizando as suas energias para o controlo dos espectáculos nos teatros mais populares. Na opinião do crítico Andrade Ferreira, as fraquezas da ópera decorriam de um libreto que deixava pôr em cena um bispo depravado e episódios escabrosos como o acima referido. E questiona:

Que cantos devemos nós supor na boca de um bispo? Eu não sei realmente de outros que não seja o canto religioso. [...] o celebrado bispo do Porto, do *Arco de Sant'Ana*, [...] não há-de exprimir o seu afecto a Aninhas em harmonias religiosas, em hinos e litánias. Daqui segue-se um dilema fatal para

---

91 Cf. José Maria Andrade FERREIRA, *Litteratura, música e bellas-artes*, vol. 2, Lisboa, Typ. de J.G. de Sousa Neves, 1872, pp. 264-65.

92 Cf. Anselm GERHARD, *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, trad. Mary Whittall, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, p. 164 e ss.

93 Júlio César MACHADO, na sua crónica de *A Revolução de Setembro* [Lx] (24.3.1868), discute também a questão e considera-a um acto de coragem da parte de Noronha.

94 *Jornal do Porto*, 6.1.1867.

o compositor. Ou a paixão do amante há-de rebaixar o carácter sacerdotal do personagem histórico, ou o personagem histórico tem de anular, para os efeitos do drama e da música, os arrebatamentos afectuosos do amante.

Havia um único meio a adoptar, que o bom critério do sr. Noronha adoptou; o meio termo; uma música severa, indecisa entre as mundanidades em que aquela alma perdida se abismava, e a lembrança dos deveres da igreja, que não podiam deixar de lhe dar rebato de consciência. Era difícil esse carácter misto, mas conseguiu-o o compositor. Com reconhecida habilidade pôe [...] na orquestra, durante o festim, nos paços de D. Afonso, um motivo jubiloso, e graciosamente instrumentado, enquanto o prelado e seus convivas entoam apenas uma espécie de recitativo [...]. Na tentativa de sedução, no cárcere, o sr. Noronha tornou-se mais audaz, e o bispo chega a cantar um *adagio* quase apaixonado.<sup>[95]</sup>

Na verdade, Andrade Ferreira parece querer branquear as opções de Noronha. A «música severa» a que se refere reduz-se a dois apontamentos. Toda a parte inicial da cena do banquete (2º acto, quadro 3º) é conduzida a partir da orquestra, inserindo-se as vozes pontualmente no tecido instrumental. Os vários motivos que se vão sucedendo apontam para um registo que nada tem de religioso, e se aproxima muito mais do espírito alegre de uma cena de *brindisi*. A escolha de andamentos rápidos (*All.º Vivace*) e de tonalidades maiores, o recurso frequente aos *pizzicatti* e a *appoggiature*, aos quais se junta o abundante uso da flauta e do flautim na orquestração, são elementos relevantes na ideia de uma música frívola, cujo modelo mais óbvio é a festa no palácio do Duque de Mântua que abre *Rigoletto* (exemplo 5.9a). A imagem da música religiosa é inserida apenas duas vezes, e caracteriza-se por uma melodia em valores longos cantada em unísono ou à oitava por um coro de vozes masculinas (exemplo 5.9b). Trata-se porém de uma imagem irónica, já que o texto incita à conquista da jovem Aninhas.

---

95 FERREIRA, *Litteratura, música e bellas-artes...*, vol. 2, pp. 264-65.

(Sala no interior do Paço do Bispo; ao fundo uma mesa com garrafas, copos e várias iguarias, à roda da qual estão alguns padres, ocupando o Bispo o lugar superior.)

**All.° Vivo**

Piano

vln

vla, vc, cb

Pno.

Pno.

**Menos vivo**

Vescovo

ten-de.

Frà Giovanni

Al - la gen-til con - quis - ta!

Coro

Al - la gen-til con - quis - ta!

Piano

ff

p

fl. picc.

harpa

F. G.

a Di - o non piac - ci-a, ch'il re vi

Pno.

fl. cl

V.   
 F. G.   
 Pno.

E che men cal del re?  
stur - bi ne' di-se - gni vos-tri.

Exemplos 5.9a e 5.9b – O arco de Sant'Ana, 2º acto, 3º quadro, cena do banquete (BA, 48-III-33).

O segundo momento da ópera referido por Ferreira é naturalmente a cena de sedução de Aninhas. Na *scena* que antecede o dueto («Bella sei, vezzosa...»), o Bispo quase não se expressa em recitativo. O seu registo é muito mais o *arioso*, que se coaduna bem melhor com a ideia de perfídia e de sedução. O ambiente está longe de poder ser identificado com a esfera religiosa, e a escolha dos materiais temáticos para o prelúdio do primeiro acto confirma que essa não era a prioridade para o compositor. Se o tema que escutamos no início é o da *preghiera* (em ré menor), a secção seguinte (*Allegro assai*) consiste numa adaptação do 1º quadro do 4º acto: o da revolta popular. A tonalidade aqui é Ré Maior mas a harmonia eminentemente cromática confere-lhe um carácter definitivamente carregado (exemplo 5.10). Segue-se o tema do coro dos caldeireiros. Todos estes elementos revelam a rebelião como um tópico determinante para Noronha. Aliás os materiais temáticos escolhidos expõem o contraponto entre os crimes do bispo e a vitória popular, sancionada pelo rei. O poder religioso, na sua versão mais perversa, sucumbe perante o poder civil. A burguesia portuense e o rei são os grandes vencedores. Fosse para homenagear a cidade que lhe permitira ver a sua primeira ópera em cena, fosse por convicção política, Noronha adopta aqui integralmente a visão de Garrett no romance. Os paralelos entre a situação que é posta em cena e o que se havia vivido na década de 1830 são evidentes, pelo que a *tinta* que aqui predomina está muito mais próxima de um ideal revolucionário do que religioso.

The image displays three systems of musical notation for a piano introduction. The first system is labeled 'Piano' and features a treble clef with a 2/4 time signature. The right hand plays a series of chords and dyads, starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The second system is labeled 'Pno.' and continues the piece with a more active melodic line in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left. The third system, also labeled 'Pno.', shows a more complex texture with a melodic line in the right hand and a bass line in the left, marked with a fortissimo (*ff*) dynamic.

Exemplo 5.10 – *O arco de Sant'Ana*, 4º acto, 1º quadro, introdução instrumental (BA, 48-III-33).

O problema da encenação da religião está também muito presente em *Tagir*. A introdução à *preghiera* colectiva do 1º acto é atribuída ao órgão – que define logo à partida o ambiente – num estilo de coral, apoiado num baixo descendente e pontuado por notas de passagem cromáticas. Noronha tinha escrito algo semelhante, tanto em *Beatriz* como a assinalar a entrada do arcebispo no dueto entre Aninhas e o Bispo no 3º acto de *O arco* (exemplos 5.11a, b e c),<sup>[96]</sup> e o modelo que lhe serve de inspiração é a imagem da religião em palco, tal como a encontramos nalguns dos mais célebres passos de óperas de referência, a saber a *Introduzione e coro* do 4º acto de *La favorita* ou o dueto de Manrico e Leonora que fecha o 3º acto de *Il trovatore*. Em *Tagir*, no entanto, há um motivo composto por três colcheias que permeia toda a obra e faz também a sua aparição por entre a escrita coral. A *preghiera* que se segue mantém o estilo homofónico, com evidentes pontos de contacto com a intervenção do coro religioso no final de *La favorita*. À orquestra é atribuído um papel diminuto, que a limita a pontuar através das cordas algumas passagens das linhas vocais. Não há qualquer semelhança com a frivolidade e depravação evocadas nas cenas do paço do Bispo de *O arco*. Pretende-se talvez

96 O aparecimento do órgão 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 (3º acto), após as palavras «E solo in ciel presentì/la morte a me perrà».

criar um ambiente de austeridade que pudesse de alguma forma retratar a simplicidade do culto nos primeiros tempos da colonização e a singela fé de Alda e do grupo que a acompanhava.

**Andante**

Alda

Elvira

Carlo

Giovanni

Guzman

Tagir

Organo

Piano

A. Oh gran Dio, reg-gi - tor glo-ri - o - so, del-la ter - ra, de' cie - li e del mar, \_

E. Oh gran Dio, reg-gi - tor glo-ri - o - so, del-la ter - ra, de' cie - li e del mar, \_

C. Oh gran Dio, reg-gi - tor glo-ri - o - so, del-la ter - ra, de' cie - li e del mar, \_

Gi. Oh gran Dio, reg-gi - tor glo-ri - o - so, del-la ter - ra, de' cie - li e del mar, \_

Gu. Oh gran Dio, reg-gi - tor glo-ri - o - so, del-la ter - ra, de' cie - li e del mar, \_

Pno.

Exemplo 5.11a – Tagir, 1º acto, *preghiera* «Oh grand Dio, reggitor glorioso» (FJA FFS-420).



Exemplo 5.11b – *Beatriz de Portugal*, 4º acto, prelúdio de órgão (BA, 54-XII-50).

Exemplo 5.11c – *O arco de Sant'Ana*, 3º acto, interlúdio de órgão do dueto de Aninhas e do Bispo (BA, 48-III-33).

Todavia, dado o interesse demonstrado pelo compositor num tema brasileiro, poder-se-ia supor que a *tinta* mais marcante da ópera fosse a da componente exótica, com particular recurso a materiais temáticos extraídos do 3º acto, localizado todo ele no acampamento dos Tobajaras. O que observamos logo desde o prelúdio é porém mais complexo. Escrito em 6/8, este antecipa a importância que os compassos de subdivisão ternária irão assumir ao longo da obra. Aqui, no entanto, não é claro o que é que Noronha pretende caracterizar. Não sendo o ambiente náutico, apesar de ele também estar presente, de forma algo fugaz, no início, o uso intensivo de compassos de tempos de divisão ternária sugere talvez uma ligação ao tópico pastoral, sendo que os cenários tropicais podem ser vistos como pastorais transpostas para contextos remotos e exóticos.<sup>197</sup>

197 Desde o século XVI, a literatura de viagens francesa tinha divulgado na Europa uma imagem do Brasil como um «Éden tropical», realçando as maravilhas da natureza e os indígenas «domesticados». No século XIX, quer durante o período de residência da corte portuguesa, quer logo após a independência, a natureza tropical fora mostrada como algo de sublime, num sentido kantiano do termo, com poder para comover mas também de provocar terror (cf. Lília Moritz

O elemento motivico que mais se evidencia desde o início da ópera é a já referida célula rítmica composta por três colcheias, que vai assumindo diferentes configurações melódicas e transfigurando-se consoante os ambientes.<sup>[98]</sup> A primeira vez que a ouvimos, na tonalidade de Mi  $\flat$  Maior, aparece integrada numa melodia mais ampla que desenha um arco ascendente e descendente (exemplo 5.12a) e pode ser associada a Alda. Encontramo-la depois no 2º acto, no prelúdio do 3º, durante a prisão de Alda no acampamento, e no final da ópera, antes da sua morte. Mas a mesma célula rítmica aparece com uma configuração distinta (dois intervalos de terceira: um descendente e outro ascendente) associada já não à protagonista mas aos índios: é ela que está na base do grito de guerra (Joé! Joé!) no *coro e ballo* do 3º acto (exemplos 5.12b 1 e 2). A interpenetração dos dois ambientes da ópera é muito forte, não se sentindo propriamente uma leitura polarizada num ou noutro.

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The first system is labeled 'Piano' and the subsequent two are labeled 'Pno.'. The music is in 6/8 time and features a complex rhythmic pattern of eighth notes in the bass and a melodic line in the treble.

Exemplo 5.12a – *Tagir*, 1º acto, prelúdio, tema do amor (FJA FFS-420). Esta é a primeira vez que ouvimos a célula melódico-rítmica composta pelas três colcheias.

SCHWARCZ, *O sol do Brasil. Nicolas-Antoine Taunay e as aventuras dos artistas franceses na corte de D. João*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008, p. 19).

98 Nuno Rafael Gomes CERDEIRA, «Do libreto à partitura: estudo da transição supracitada à luz das principais dimensões caracterizadoras de *Tagir* de Francisco de Sá Noronha (1º Acto)», Trabalho realizado no âmbito do «Seminário de Investigação A» da Licenciatura em Ciências Musicais, Lisboa, 2004 [policopiado], pp. 11-12.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal part (Coro) is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The lyrics are 'Jo... é! Jo... é! Jo... é! Jo... é!'. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex accompaniment in the left hand, including chords and a final cadence marked 'f'.

**Exemplo 5.12b** – *Tagir*, 3º acto, *coro e ballo* (FJA FFS-420). A célula rítmica é a base tanto da parte instrumental, sendo a partir dela construído o grito «Joé!»

Uma segunda secção do prelúdio, agora em mi menor, faz-nos regressar ao 3º acto, através do tema instrumental da cena IV, na qual Tagir tenta matar Carlos e Alda cai suplicante aos seus pés. Não há aparentemente em toda esta peça mais nenhuma referência ao ambiente dos índios. O foco dramático centra-se no conflito entre Alda, Carlos e Tagir, remetendo a componente exótica para um plano quase acessório.

Logo no princípio do 3º acto (cena II), ainda antes de Alda repudiar Tagir, este incita os seus súbditos a cantarem e dançarem, dando origem à primeira cena de bailado que encontramos numa obra de Noronha, na qual os índios entram em palco com «*os instrumentos que usam nas suas festas*».<sup>199</sup> O bailado era um expediente normal de acentuação da componente exótica muito em moda entre os compositores operáticos das décadas de 1860-70. E apesar de neste caso ser o próprio coro que dança, não estando previsto um verdadeiro corpo de baile (Noronha sabia bem as dificuldades com que se poderia defrontar ao tentar representar *Tagir*), nota-se como esta componente se integra nesse ideal estético. Os *ballabile* constituíam aliás um dos pontos fortes de muitas óperas italianas deste tipo, incluindo *Il guarany* de Gomes, *Aida* de Verdi, ou até, à modesta escala nacional, *Eurico* de Miguel Ângelo Pereira.<sup>100</sup>

No coro que abre a *scena e ballo* salta à vista desde o início a utilização de um motivo em oitava – sempre baseado na célula rítmica constituída pelas três colcheias – que será depois transformado em grito dos Tobajaras:

99 ALMEIDA, BOTELHO & NORONHA, *Tagir*, p. 57.

100 Nesta última obra, estreada em 1870 no Teatro de S. Carlos, há no 2º acto um conjunto de bailados para caracterizar o ambiente árabe (cf. CYMBRON, «Aspectos da recepção de Wagner no Portugal dos anos 1861 a 1883: em torno de *Eurico* de Miguel Ângelo Pereira» in *Olhares sobre a música...*, pp. 337-47).

Joé! Joé! (exemplo 5.12b).<sup>[101]</sup> Apoiada sobre uma alternância entre acordes de sétima diminuta e de sétima da dominante, a melodia propriamente dita está escrita num estilo imitativo e simples, sobrepondo-se em certas passagens ao brado dos índios. No entanto, se exceptuarmos esse grito, a única nota exótica deste número é a suposta visualização em cena de um «zabumba indiano». O recurso a instrumentos de percussão que pudessem ser associados a um determinado grupo étnico, profissional ou cultural era um expediente habitual no léxico dramático de Noronha. Não só já o utilizara em *O arco* para identificar os caldeireiros do Porto, como voltaria a repeti-lo em 1875 na opereta *Os boémios*, ao pôr em cena uma comunidade cigana.<sup>[102]</sup> O facto de neste caso a partitura referir o uso de um instrumento «étnico» pode ser indicativo de que o compositor tinha a intenção de ir mais longe. Mas as dificuldades que enfrentava ao levar à cena as suas óperas (e das quais faz ampla prova na carta que escreve a Teófilo Braga em 1869) levam a crer que esta era apenas uma vaga intenção, que o próprio Noronha sabia que dificilmente seria posta em prática.

Este instrumento deve ser tocado pelos Tenores e Bassos

Zabumba indiano

Coro

Piano

Exemplos 5.12c – *Tagir*, 3º acto, *coro e ballo* (FJA FFS-420).

101 Este motivo é importante no contexto da ópera como forma de identificação dos Tobajaras, pois surge, em versão de intervalo de terceira, logo no prelúdio do 1º acto.

102 BNP, CN 539. Na caracterização dos ciganos nesta opereta são todavia acrescentados elementos novos relativamente a *O arco*, os quais remetem para uma realidade cultural que é de facto mais próxima desta etnia, a da música popular andaluza: a presença de um intervalo de segunda aumentada no acompanhamento e das castanholas, espelhando muito provavelmente a imensa influência do repertório de *zarzuela*.

Em relação a *Il guarany*, Maria Alice Volpe já explicou a ausência de música que pudesse relacionar-se com os índios brasileiros, referindo a presença destes últimos «como arquétipos em narrativas míticas de fundação nacional e de identidade».<sup>[103]</sup> Nota também como as várias técnicas utilizadas por Gomes para caracterizar estes grupos não iam além de música exótica para bailado (ao melhor estilo do *grand opéra*) e dos *clichés* mais comuns da velha música turca.<sup>[104]</sup> Dir-se-ia que não é estranho, se pensarmos que não só não estavam disponíveis recolhas de música dos índios como para um compositor brasileiro de meados do século XIX, mesmo que com preocupações nacionalistas (justificadas em primeiro lugar por ser beneficiário de uma bolsa do governo imperial), a perspectiva eurocêntrica mantinha-se dominante. Gomes concebeu, além disso, *Il Guarany* para o Teatro alla Scala e tinha em vista impor-se como compositor de ópera num circuito internacional. E talvez os traços mais brasileiros que encontramos nesta ópera estejam relacionados com outras melodias que, como considera Alberto Pacheco, entroncam nas tipologias oitocentistas de salão, à semelhança do que verificamos em *Tagir*. Veja-se o *cantabile* do dueto «Sento una forza indomita» entre Cecília e Peri, no 1º acto.<sup>[105]</sup>

Do mesmo modo, para Noronha, apesar da sua ampla experiência de viajante pelo Brasil, a música dos índios não preside à sua tentativa de encenação destes ambientes. O tema e a cenografia – se pudesse ter contado com um verdadeiro investimento nela – teriam certamente satisfeito a imagem de «brasilidade» que tinha em mente. Além do mais, entre as dificuldades que se deparavam a uma obra de um compositor não canónico, as características da música eram certamente um factor a ter em consideração, como fica claro no caso de *Beatriz*. Estavam os cantores principais, ou mesmo os coros e orquestras dos teatros, preparados para executar trechos que fugissem completamente

---

103 «Indian characters as archetypal figures in mythical narratives of national foundation and identity.», VOLPE, «Remaking the Brazilian Myth...», p. 190.

104 BOSI, «Um mito sacrificial...», p. 185. A propósito da música de salão, SANDRONI sinaliza com perspicácia o modo como os compositores brasileiros do *mainstream*, inclusive aqueles que não tinham tido uma formação académica, como Noronha, inseriam síncopas apenas nos lunduns «como imitação do que seria para os ouvidos brancos de então, a “negritude” musical» (*Feitiço decente...*, p. 56).

105 Informação transmitida no âmbito da preparação da mesa redonda «Carlos Gomes na cena musicológica do século XXI», realizada a 17.6.2016 no VI Simpósio Internacional de Música de Goiânia.

às convenções mais correntes, mesmo se enquadradas num ideal de exotismo? Assim, as referências em artigos da imprensa de que teria conhecido a música dos índios, revelam-se acima de tudo um olhar exótico sobre a obra de um compositor com experiências muito diferentes das dos seus colegas portugueses e europeus, ao qual se junta um certo interesse propagandístico dado que têm origem, quase seguramente, em informações do próprio compositor. Se de facto viajou pela Amazónia, como dizem algumas fontes e é provável que tenha acontecido, se escutou «a música selvagem dos índios, recebendo as inspirações que o aspecto daquela singular natureza lhe produzia»,<sup>[106]</sup> pouco ou nada transparece numa ópera como *Tagir*. E não obstante, mesmo no Brasil, os discursos de apropriação da sua música – embora minoritários – existiram. No «Esboço biographico» que publicou logo após a sua morte, Artur Azevedo escreve: «embrenhou-se nas matas dos mundurnéus e maués, em perigo eminente de vida; surpreendeu-lhes as danças, as loas selvagens, tudo, e tudo lá está na sua ópera, no seu *libreto*, que o *libreto* foi por ele escrito, e na sua partitura, que é mais nossa que de portugueses».<sup>[107]</sup> Eram porém palavras de amigo, escritas sob a emoção de uma perda recente. Dificilmente seriam partilhadas pelos restantes agentes da vida teatral fluminense ou pelo público. E a prova é que, desaparecido o compositor, *Tagir* caiu no mais completo esquecimento. Estes são, no entanto, testemunhos relevantes da complexidade dos discursos sobre o «nacional» e o «exótico» na intensa teia de relações que envolveu Portugal e o Brasil no século XIX.

---

106 *A Revolução de Setembro* [Lx], 1.5.1860.

107 *Gazetinha* [RJ], 30.1.1881.



## O CAIR DO PANO: CAVALGANDO O SUCESSO DA OPERETA NO RIO DE JANEIRO

### Regresso ao Brasil

Em finais de 1878, depois de ter residido quase duas décadas em Portugal, Noronha decidiu regressar ao Rio de Janeiro e tentou reintegrar-se no panorama musical e teatral da cidade que o vira tornar-se músico profissional. Os motivos concretos que estão na origem deste regresso não são claros mas podem enquadrar-se na crescente presença e êxito de companhias teatrais portuguesas na capital do Império, procurando na metrópole sul-americana os ganhos que os acanhados meios teatrais de Lisboa e Porto não permitiam. Nestes anos assistiu-se também a uma nova vaga de emigração de artistas e intelectuais de que são exemplos, entre outros, o caricaturista Rafael Bordalo Pinheiro, que viveu no Rio entre os anos de 1875 e 1879,<sup>[1]</sup> ou o pianista Artur Napoleão, que seria proprietário de uma das mais importantes casas editoras da capital em finais do século XIX.<sup>[2]</sup> Além disso, intelectuais e homens de letras portugueses como Eça de Queirós ou Fialho de Almeida colaboraram prolongadamente com jornais brasileiros de grande impacto.<sup>[3]</sup> Estas presenças justificavam-se se atendermos não só à pujança e desenvolvimento económico do Brasil neste período,

- 
- 1 Cf. Maria Virgílio Cambraia LOPES, «Migrações artísticas e memórias de teatro: as imagens de Rafael Bordalo Pinheiro no Brasil» in Maria Helena WERNECK & Ângela de Castro REIS (org.), *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil*, [Rio de Janeiro], 7Letras, 2012, pp. 145-62.
  - 2 Sobre Artur Napoleão ver Marcelo Macedo CAZARRÉ, «Um virtuose do além-mar em terras de Santa Cruz: a obra pianística de Arthur Napoleão (1843-1925)», Tese de Doutoramento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.
  - 3 Rui RAMOS, «A segunda fundação (1890-1926)» in José MATTOSO (dir.), *História de Portugal*, vol. 6, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, p. 58 e ss. e pp. 91-92.

como também ao papel da cultura portuguesa no seio das elites brasileiras e ao *boom* de emigrantes que chegara depois de 1850 (cerca de 400.000 entre 1860 e 1890), os quais, agrupados em associações, cultivavam o espírito de protecção dos seus congéneres e o amor da pátria distante.<sup>[4]</sup>

Sentindo-se deslocado e desiludido com a recepção que o público lhe proporcionou como concertista (ver capítulo 2), Noronha aposta uma vez mais no teatro,<sup>[5]</sup> tentando em seguida cavalgar o sucesso que a opereta tinha atingido na capital do Império. Para tal, irá aproximar-se do dramaturgo Artur Azevedo (1855-1908), que contava apenas vinte e cinco anos, pedindo-lhe o texto para uma «ópera cómica» (as designações destes géneros eram sempre relativamente arbitrárias) que pretendia vir a estrear no Teatro Fénix Dramática, explorado pelo empresário português Jacinto Heller (1834-1909).<sup>[6]</sup> E assim, em 1879, se dá um encontro entre dois homens de gerações diferentes que se revelaria, como vimos antes, central para que a memória de Noronha tenha permanecido viva (ver capítulo 1). Azevedo nascera em S. Luís do Maranhão, e foi na sua cidade que aos quinze anos se estreou como autor teatral.<sup>[7]</sup> Em 1873 partiu para o Rio de Janeiro, empregando-se como funcionário no Ministério da Agricultura e iniciando-se no jornalismo. Na capital defrontou-se com um panorama teatral em que predominavam os géneros musicais ligeiros e, naturalmente, escolheu este nicho como um dos caminhos para se afirmar. A partir de 1876 fez subir à cena várias paródias de operetas, nacionalizando os argumentos

---

4 *Ibid.*

5 A 21.12.1878 estreia-se no S. Pedro de Alcântara, onde actuava a companhia de Furtado Coelho, o drama *Miguel Strogoff ou Correio do Czar* com música da sua autoria, a partir do romance homónimo de Jules Verne (*Jornal do Commercio* [RJ], 16.12.1878 a 4.2.1879 e *O Cruzeiro* [RJ], 30.11.1878). Em princípios de Janeiro, a casa Narciso, Napoleão & Miguel anuncia a venda de uma valsa brilhante e de uma quadrilha brilhante sobre motivos de *Miguel Strogoff*, da autoria de Noronha (*Jornal do Commercio* [RJ], 1 e 9.1.1879).

6 Cf. *Gazetinha* [RJ], 31.1.1881. Sobre as características deste teatro, que não possuía fachada para a rua, ficando situado nos jardins do Hotel Brisson, ver António Augusto, «Da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento: a trajetória de Henrique Alves de Mesquita, músico do Império de Santa Cruz» in António Herculano LOPES, Martha ABREU, Martha Tupinambá de ULHÔA & Mônica Pimenta VELOSO (org.), *Música e história no longo século XIX*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011, p. 433.

7 Cf. INOCÊNCIO, *Diccionario bibliographico portuguez*, vol. 9, p. 106 e Geoffrey Scott MITCHELL, «Blacks, the White Elite, and the Politics of Nation Building: Inter and Intra-racial Relationships in *Cecília Valdez* and *O Mulato*», Ph.D. Dissertation, Tulane University, 2006, p. 97 e ss.

e pondo em cena aspectos da vida das classes menos abastadas: *A filha de Maria Angra* (a partir de *La fille de Mme. Angot*), *A casadinha de fresco* (*La petite mariée*), ambas com música de Charles Lecocq, e *Abel Helena* (baseada em *La belle Hélène* de Offenbach). A par de algumas comédias e um drama, ensaiaria ainda, com *O Rio de Janeiro em 1877*, a revista, que viria a transformar-se no seu género de eleição.<sup>[8]</sup> As operetas propriamente ditas – com argumentos originais musicados por compositores que trabalhavam localmente – constituem um ponto importante na carreira de Azevedo mas, mesmo assim, intermédio e relativamente fugaz, entre as paródias e as revistas com que se tornaria célebre a partir de meados da década de 1880.



Fig. 6.1 – Artur Azevedo em jovem. Azevedo nascera numa família de emigrantes portugueses com estreitos vínculos à sua cultura de origem. O seu pai tinha sido presidente do Gabinete Português de Leitura de S. Luís e da Sociedade Maranhense Dramática, além de desempenhar a função de vice-cônsul de Portugal nessa cidade (cf. Inocêncio, *Diccionario bibliographico portuguez*, vol. 9, Lisboa, Na Imprensa Nacional, 1870, p. 106).

Rapidamente se transformou numa destacada figura da elite intelectual do Rio, vindo a ser um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras (1896) e um dos grandes lutadores pela construção do Teatro Municipal, que não chegou a ver terminado (1909). Larissa Neves explica-nos como Azevedo tinha uma clara consciência das diferenças entre os grupos sociais que frequentavam os teatros, distinguindo entre «o público», as classes mais baixas, e «a sociedade», os privilegiados.<sup>[9]</sup>

---

8 Cf. Antônio Martins de ARAÚJO, «A vocação do riso. Um panorama da dramaturgia de Artur Azevedo» in *Teatro de Artur Azevedo*, Tomo 1, Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983, pp. [21-26] e Larissa de Oliveira NEVES, «As comédias de Artur Azevedo: em busca da história», Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 2006, p. 45 e ss.

9 NEVES, «As comédias de Artur Azevedo...», pp. 19-22.

Era, no entanto, um dos raros autores que adequava a sua produção a estes dois grupos. Porém, a sua ligação a formas de teatro maioritariamente destinadas a um público de baixo nível cultural trouxe-lhe com frequência dissabores. Mesmo os seus amigos e admiradores manifestavam desconforto em relação a esta faceta da sua produção. O prestígio de que gozou entre a elite intelectual deveu-se sobretudo às suas comédias de costumes – um género em que Azevedo foi também prolífico e que era tido como superior e pensado para um público mais erudito – bem como à sua ampla colaboração na imprensa, como cronista, contista e poeta.<sup>[10]</sup> Na opinião de Antônio Herculano Lopes, Azevedo é um autor que «encarna o apogeu e a perda de fôlego de uma sensibilidade oitocentista» a qual, em simultâneo, «permite inserir o teatro nos debates de ideias e valores da época, assim como na representação dos fantasmas e aspirações que vivenciou aquela sociedade». Por isso, analisar o teatro de Artur Azevedo e a sua inserção/articulação com as ideias e valores em discussão no seu tempo é essencial para se perceber a história do teatro no Rio de Janeiro e o sucesso dos géneros musicais ligeiros, em ligação com a história das «representações que a sociedade fez sobre si mesma e seus diversos outros».<sup>[11]</sup>

## O urbano e o rural em cena

Em Março de 1880, aquando da estreia de *A princesa dos cajueiros*, a primeira das operetas escritas pela parceria Azevedo-Noronha, o *Jornal do Commercio* associava o texto ao «gênero dos libretos de Halévy e Meilhac que com a música de Offenbach tanta popularidade adquiriram»<sup>[12]</sup> e *A Revista Musical* explicava:

Artur Azevedo, [...] escreveu agora [...] uma ópera burlesca com o título – *A princesa dos cajueiros*, que é motivo [...] para fazer estoirar de riso os espectadores.

[...]

10 *Ibid.*, pp. 28-29.

11 Antônio Herculano LOPES, «O moderno, o nacional e o popular no teatro oitocentista fluminense», p. 11, texto disponível em [www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/aa%20-%20AntonioHerculanoLopes.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/aa%20-%20AntonioHerculanoLopes.pdf) (consultado a 2.2.2013).

12 *Jornal do Commercio* [RJ], 8.3.1880.

Para esta poesia saltitante, viva, cheia de verve e *entrain* como dizem os franceses, era necessária a pena alegre e buliçosa de um Offenbach, de um Lecocq ou mesmo de um Henrique de Mesquita.

O compositor português Francisco de Sá Noronha, mais dado à suave toada da música popular, estava deslocado em face de um libreto de onde a vivacidade transbordava a jorros como um Champagne autêntico pelas facetas iriadas de uma taça de cristal.<sup>[13]</sup>

Para além da discussão em torno de Noronha e da sua capacidade de adaptação ao espírito da comédia, estes textos espelham a influência que a opereta de Offenbach vinha exercendo no Rio e a importância da cultura francesa para uma certa elite, entre a qual se contavam muitos dos críticos e redactores de jornais. Havia já mais de vinte anos que este género chegara a um Rio de Janeiro há muito habituado ao diálogo com os modelos culturais importados de França, como vimos no capítulo 3. As novas companhias instalaram-se no pequeno teatro Alcazar Lyrique, numa zona da cidade onde existiam vários cafés-concerto de modelo parisiense, revolucionando os hábitos de divertimento urbano, provocando uma significativa transferência de espectadores dos teatros ditos «sérios» e suscitando uma reacção negativa de vários sectores da crítica e do meio intelectual.<sup>[14]</sup>

Na segunda metade da década de 1860, um grupo de actores brasileiros, tendo como figura principal Francisco Corrêa Vasques, (1839-92) o meio-irmão mais novo de Martinho, iniciou o processo conhecido por «nacionalização da opereta».<sup>[15]</sup> Vasques especializara-se sobretudo na produção de «cenas cómicas», um género pontuado com música no qual explorou significativamente o ambiente social do Rio, respondendo muito directamente a tudo o que se passava na cidade.<sup>[16]</sup> Conhecidos na época como «carpinteiros teatrais» em virtude da sua falta de formação

---

13 A *Revista Musical* [RJ], 13.3.1880.

14 NEVES, «As comédias de Artur Azevedo...», p. 43 e MAGALDI, *Music in Imperial Rio de Janeiro...*, p. 3.

15 Cf. Sílvia Cristina Martins de Souza, «Um Offenbach tropical: Francisco Corrêa Vasques e o teatro musicado no Rio de Janeiro na segunda metade do século», *História e Perspectivas*, 34 (Jan./Jun. 2006), pp. 225-59.

16 *Ibid.*, pp. 229-30.

literária e dramaturgica,<sup>[17]</sup> esses actores instalaram-se num novo teatro de pequenas dimensões, o Fénix Dramática (estreado em 1868), começando a levar à cena paródias de operetas de Offenbach ambientadas em cenários da capital brasileira e dos seus arredores, entre os quais as plantações de café.<sup>[18]</sup> Em termos gerais, o problema que se colocava era, como explica Sílvia Souza, o da aceitação de um género que não tinha o texto como elemento central e da emergência de figuras que não sendo dramaturgos dominavam o palco a partir de uma experiência prática.<sup>[19]</sup> Tudo isto implicava também novos espectadores, e entre os que acudiam a ver Vasques contava-se um significativo número de caixeiros portugueses da baixa da cidade.<sup>[20]</sup>

O primeiro grande sucesso surgiu em 1868 com *Orfeu na roça*, uma paródia de *Orphée aux enfers*, na qual o *cancan* final tinha sido substituído por uma dança associada do ambiente das roças: o cateretê ou «fado brasileiro».<sup>[21]</sup> Este era, de acordo com Cristina Magaldi, uma forma de Vasques capitalizar algumas das modas estrangeiras que se tinham imposto na sociedade carioca, já que a voga de danças de negros, vinda quer de França quer através da *zarzuela*, tinha chegado ao Rio e havia sido bem recebida pelas elites pelo menos desde 1863.<sup>[22]</sup> A partir daí, danças ditas exóticas como o fado ou o tango brasileiro – uma variante da *habanera* com os seus ritmos pontuados e sincopados – vão sucessivamente ocupando os finais das operetas.<sup>[23]</sup> Mas por mais cosmopolita

17 António Sousa BASTOS define «carpinteiro teatral» partindo do conceito utilizado no teatro francês (cf. *Diccionario do Theatro Portuguez...*, p. 34). Para a discussão do conceito no teatro brasileiro ver SOUZA, «Um Offenbach tropical...», nota 15.

18 Cf. MAGALDI, *Music in Imperial Rio de Janeiro...*, p. 21 e ss.

19 SOUZA, «Cantando e encenando a escravidão e abolição: história, música e teatro no Império brasileiro (segunda metade do século XIX)» in *4º Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional*, Curitiba, 13-15 de Maio de 2009, pp. 235-36 disponível em [https://www.google.pt/search?q=Cantando+e+encenando+a+escravid%C3%A3o+e+aboli%C3%A7%C3%A3o&ie=utf-8&oe=utf-8&client=firefox-b&gfe\\_rd=cr&dcr=0&ei=t-XMWuyrOIGt8wefzoaoBg](https://www.google.pt/search?q=Cantando+e+encenando+a+escravid%C3%A3o+e+aboli%C3%A7%C3%A3o&ie=utf-8&oe=utf-8&client=firefox-b&gfe_rd=cr&dcr=0&ei=t-XMWuyrOIGt8wefzoaoBg), (consultado a 30.1.2013).

20 Cf. Andrea MARZANO, *Cidade em cena. O actor Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*, Rio de Janeiro, Edições Folha Seca, 2008, p. 43 e ss.

21 Para uma análise dos problemas terminológicos e da equivalência entre designações neste tipo de danças na segunda metade de oitocentos cf. SANDRONI, *Feitiço decente...*, pp. 82 e 86 e MAGALDI, *Music in Imperial Rio de Janeiro...*, pp. 107-08.

22 Cf. MAGALDI, *Music in Imperial Rio de Janeiro...*, pp. 106-07.

23 *Ibid.*, p. 114. Esta autora considera que o sucesso destes ritmos se deve em boa parte ao compositor mulato Henrique Alves de Mesquita, que estudara em Paris e conhecia o gosto dos

que fosse a leitura de alguns intervenientes na produção – como a do afrancesado Henrique Alves de Mesquita – ou de certas camadas do público, estas danças não deixavam de ser vistas como algo que caracterizava em palco o «outro», e esse outro era sobretudo a população afro-descendente e pobre.

Fig. 6.2 – O actor Francisco Corrêa Vasques, caricatura de Rafael Bordalo Pinheiro (*O Mosquito* [RJ], 22.4.1876, col. BNP, F.R. 1192).



A década de 1870 é assim um momento de grande crescimento de públicos e de florescimento de companhias e empresários, demonstrando, como refere Fernando Mencarelli, a força de uma produção teatral e musical que se constituiu como linguagem ao longo de várias décadas e que delineava o cenário cultural da urbe.<sup>[24]</sup> No teatro carioca misturam-se actores, músicos e empresários de diferentes nacionalidades. Uma nova geração de empresários portugueses (Jacinto Heller, Celestino da Silva, Dias Braga e Sousa Bastos) afirma-se nesses anos

---

franceses pelo exótico, pois o tango, em especial o de origem havanesa, já havia também chegado à capital francesa. A sua habilidade para representar a música negra nos palcos teria sido essencial para impor esta moda no Rio (*ibid.*). Sobre «tango brasileiro» as suas características e problemas terminológicos ver também SANDRONI, *Feitiço decente...*, p. 77 e ss.

24 Fernando MENCARELLI, «A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)», Tese de Doutoramento, Unicamp, 2003, p. 2.

e as idas e vindas de actores e companhias, entre Portugal e Brasil, tornam-se frequentes (figs. 6.3 e 6.4).<sup>[25]</sup>



Fig. 6.3 – «As andorinhas da arte», caricatura de Rafael Bordalo Pinheiro retratando os empresários e actores portugueses que todas as primaveras partiam para o Brasil em busca de novos públicos e melhores proventos (O Antonio Maria [Lx], 27.5.1880, col. BNP).



Fig. 6.4 – O empresário português Jacinto Heller, que montou no Teatro Fénix Dramática as últimas operetas de Noronha (Sousa Bastos, *Carteira do artista*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand, 1898, p. 122).

Tanto na Musicologia como nos estudos teatrais brasileiros, tem surgido nas últimas décadas investigação sobre os repertórios dos pequenos teatros fluminenses desse período: da opereta à mágica, passando pela revista.<sup>[26]</sup> Cristina Magaldi vê a heterogeneidade musical do Rio numa perspectiva essencialmente cosmopolita, reconhecendo que práticas musicais derivadas da tradição afro-brasileira

25 Cf. WERNECK & REIS (org.), *Rotas de teatro...*

26 Ver os trabalhos de Flora SUSSEKIND, (*As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986), Roberto RUIZ (*O teatro de revista no Brasil – Das origens à Primeira Guerra Mundial*, Rio de Janeiro, Minc, Inacem, 1988) e Neyde VENEZIANO (*O teatro de revista no Brasil – dramaturgia e convenções*, Campinas, Pontes, Ed. da Unicamp, 1991; e *Não adianta chorar – Teatro de revista brasileiro...Oba!*, Campinas, Ed. da Unicamp, 1996). Estas obras centram-se sobretudo no estudo dos textos literários, falando muito pouco sobre a música. No que se refere à opereta, a situação é menos rica. Nota-se aliás no Brasil uma certa separação entre os historiadores do teatro e os musicólogos, sendo o volume de investigação desenvolvido muito menor entre estes últimos. O trabalho de fundo é o de Cristina MAGALDI, já citado, mas há que referir também Vanda Bellard FREIRE, *O mundo maravilhoso das mágicas*, Rio de Janeiro, FAPERJ, 2011.

foram combinadas com a música europeia.<sup>[27]</sup> Esta leitura pode ser complementada pelas perspectivas de Fernando Mencarelli, Sílvia Souza ou Antônio Herculano Lopes, mais centradas no diálogo entre os palcos e a própria heterogeneidade da população carioca. Contudo, em alguns desses trabalhos, a diversidade da vida cultural do Rio parece esgotar-se entre a força da importação das modas francesas e o olhar para o mundo dos negros e da escravatura em vésperas da sua abolição.<sup>[28]</sup> Mas lendo os textos dos dramaturgos da época, em particular Artur Azevedo, verifica-se que o leque de interesses é bem mais amplo e que a cultura portuguesa se integra também nesse diálogo. Por exemplo, na cena cómica *Viagem à volta do mundo a pé*, o português surge lado a lado com outros emigrantes que povoavam a baixa comercial do Rio;<sup>[29]</sup> Vasques comentou, noutra das suas cenas cómicas, em 1863, a chegada da actriz portuguesa Emília das Neves<sup>[30]</sup> e Noronha escreveu música para uma cena cómica que parodiava a Exposição Portuguesa de 1879, uma tentativa de promover a nossa indústria e cultura no Brasil.<sup>[31]</sup> Mas a cultura portuguesa tinha ainda outro papel: ela era uma das matrizes fundadoras da nação brasileira – enaltecida por certos sectores – e isso vai permitir um diálogo a diferentes níveis.

O binómio «civilização europeia/natureza tropical» era parte integrante do discurso identitário nacional no período pós-independência,

---

27 MAGALDI, *Music in Imperial Rio de Janeiro...*, pp. 105-06 e 113-14.

28 SOUZA, «“Que venham os negros à cena com maracas e tambores”: jongo, teatro e campanha abolicionista no Rio de Janeiro», *Afro-Asia*, 40 (2009), pp. 145-71, e «Cantando e encenando a escravidão e abolição...»; Luiz COSTA-LIMA NETO, «O teatro das contradições: o negro nas atividades musicais nos palcos da corte imperial durante o século XIX», *Opus*, vol. 14 nº2 (Dez. 2008), pp. 37-71, MAGALDI, «Cosmopolitanism and World Music in Rio de Janeiro at the Turn of the Twentieth Century», *Musical Quarterly*, vol. 92 (2009), pp. 329-64.

29 Cf. SOUZA, *Carpinteiros teatrais, cenas cómicas & diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista. Ensaios de história social da cultura*, Londrina, Eduel, 2010, pp. 157-59, e Robert ROWLAND, «A cultura brasileira e os portugueses» in Cristina BASTOS, Miguel Vale de ALMEIDA & Bela FELDMAN-BIANCO (eds.), *Trânsitos coloniais: Diálogos críticos luso-brasileiros*, Campinas, Editora da Unicamp, 2007, p. 399. O estereótipo do português explorador e parasita aparece em vários romances de Aluísio de Azevedo, mas esta imagem não foi apenas literária. Nos finais do século XIX, foram frequentes as manifestações anti-lusitanas no Rio. Este tipo de sátira aos imigrantes era porém comum noutros ambientes musicais de cidades do novo mundo (cf. SCOTT, *Sounds of the Metropolis...*, p. 54 e p. 144 e ss.).

30 Cf. SOUZA, «Um Offenbach tropical...», p. 230, e MARZANO, *Cidade em cena...*, pp. 140-41.

31 *Gazetinha* [RJ], 31.1.1880. Representada pelo actor Silva Pereira.

como aponta Robert Rowland.<sup>[32]</sup> Ou seja, para além das naturais tentativas de libertação da velha potência colonial, ou da recusa e da ridicularização do imigrante português, sobretudo na segunda metade do século,<sup>[33]</sup> alguns sectores da elite branca apostaram na valorização dos portugueses na construção do Brasil como tentativa de basear na continuidade do contributo europeu a especificidade da cultura brasileira. Este discurso surgiu no período pós-independência e manteve-se durante o segundo reinado (com o próprio imperador a encarnar essa herança), ligado em particular à acção do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro. Pela mão do crítico literário e ensaísta Sílvio Romero, começou no entanto a surgir na década de 1880 um outro discurso, influenciado pelo evolucionismo, que procurava mostrar o papel determinante da herança africana. Seria o modernismo a propor um corte mais radical com as raízes europeias e, obviamente, portuguesas.<sup>[34]</sup>

Primeira colaboração entre Azevedo e Noronha, a opereta *A princesa dos cajueiros* – que ficou terminada em Março de 1879 mas só subiria à cena um ano mais tarde – punha em cena uma sátira política à elite brasileira, com o imperador em primeiro plano. O pretexto para a *charge* era a inexistência de um herdeiro masculino para o trono, o qual, tratado através de um processo de inversão, resulta numa óbvia situação de comicidade:<sup>[35]</sup> o monarca que não aceita o filho macho e todo o conjunto de peripécias daí decorrentes. No melhor espírito *offenbachiano*, Azevedo usou o nome de uma rua da cidade – assim denominada em homenagem à princesa Carlota Joaquina, mulher do regente D. João (o casal régio que transferiu a corte portuguesa para o Rio de Janeiro) – a fim de caracterizar a personagem principal, inspirada na herdeira do trono à época, a princesa Isabel. Com isso, fornecia aos habitantes da cidade, enquanto público, não só uma chave para desvendar a personagem como um laço de familiaridade que ajudava a criar um diálogo entre ficção e realidade. «Caju» era também a alcunha pela qual D. Pedro II era conhecido a nível popular, em virtude do

---

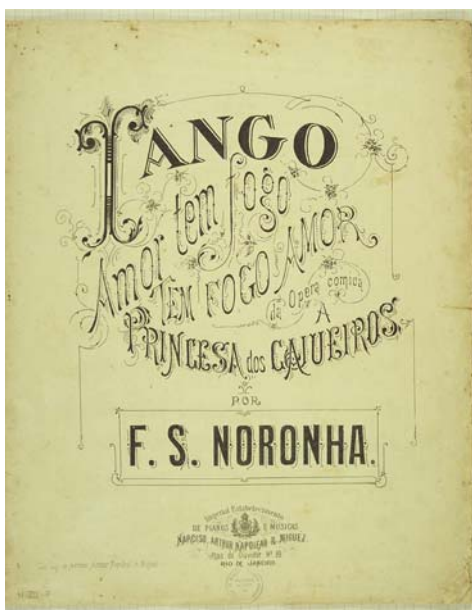
32 ROWLAND, «A cultura brasileira e os portugueses...», p. 404.

33 Sérgio Campos MATOS, «O Brasil na historiografia portuguesa oitocentista...» in *Consciência histórica e nacionalismo*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008, pp. 73-84, e ROWLAND, «A cultura brasileira e os portugueses...», p. 399 e ss.

34 *Ibid.*, p. 405.

35 BERGSON, *O riso*, p. 72 e ss.

formato da sua cabeça (fig. 6.7). O nome «princesa dos cajueiros» estabelecia directamente uma relação entre os dois e acentuava a dimensão tropical que se pretendia realçar na peça.<sup>[36]</sup> Mas o que mais impacto teria era certamente o reflexo da cidade no palco. Por muito verniz fantasista que a opereta contivesse, era impossível não perceber que tudo o que estava a ser encenado remetia em última instância para o próprio Rio de Janeiro.<sup>[37]</sup>



Figs. 6.5 e 6.6 – Frontispício do tango «Amor tem fogo» de *A princesa dos cajueiros* (Rio de Janeiro, Imperial Estabelecimento de Pianos e Musicas Narciso, Arthur Napoleão & Miguez, s.d.); e anúncio para leilão de um prédio urbano sito à Rua Barão de S. Félix, ainda conhecida na cidade pelo antigo nome de Rua da Princesa dos Cajueiros (*Gazeta de Notícias* [RJ], 28.1.1880, BNDigital, Brasil). A cidade e o palco fundiam-se num só objecto cultural, o «teatro urbano» de que fala Tatiana Oliveira Siciliano.

36 MAGALDI, *Music in Imperial Rio de Janeiro...*, p. 115. MAGALDI considera que apesar dos cuidados necessários, por parte dos autores, para evitar problemas com a censura, havia dados mais do que suficientes para as personagens serem identificadas.

37 Embora partindo do repertório mais tardio das revistas, Tatiana Oliveira SICILIANO foca também o impacto da cidade na obra teatral de Azevedo em *O Rio de Janeiro de Artur Azevedo: cenas de um teatro urbano*, Rio de Janeiro, MauadX-FAPERJ, 2014.

A peça é composta por um prólogo e dois actos, estes últimos colocados cronologicamente vinte anos depois do prólogo. Quando a acção tem início, o rei, que está na eminência de ser pai, ameaça com a pena de morte o médico da corte (o Dr. Escorrega) caso nasça um príncipe e não uma princesa. Confrontado com um herdeiro e simultaneamente com o aparecimento de Virgínia, uma jovem a quem engravidara e abandonara, o médico opta por colocar a sua própria filha no berço real e entregar o príncipe à viúva de um pescador que perdera recentemente uma criança. Inevitavelmente, os dois irão encontrar-se e apaixonar-se vinte anos mais tarde. A principal cena do 2º acto passa-se no tribunal que irá julgar a princesa por ter desobedecido à Constituição pretendendo casar com um plebeu. Tudo se resolve com a revelação da verdadeira identidade dos acusados por parte de Escorrega e Virgínia, agora transformados respectivamente em Barão do Bom Sucesso e Duquesa da Guarda Velha.<sup>[38]</sup>

A crítica considerou que Noronha estava inteiramente deslocado face ao seu género habitual, mas as opiniões dividiam-se quanto às características desse género. Se o *Jornal do Commercio* identificou o seu estilo com a escola italiana «na languidez da melodia»,<sup>[39]</sup> a *Revista Musical* inclinava-se para a «suave toada da música popular».<sup>[40]</sup> Mais uma vez, o que parece estar aqui em discussão é a velha ideia de «melancolia» com a qual a sua música tinha sido rotulada desde os anos quarenta. Mas o gosto dos públicos e dos críticos mudava: vimos que anteriormente estes aspectos eram apreciados; agora, porém, soavam antiquados face aos novos termos de comparação, Offenbach e o compositor brasileiro Henrique Alves de Mesquita, que adquirira a sua formação em Paris. O *Jornal do Commercio* esclarecia, no entanto, que «Estas observações não obstam que a música do Sr. Noronha fique imediatamente no ouvido; é o que se quer para trabalhos deste género».<sup>[41]</sup> Ou seja, depois do pretenso discurso analítico, como convinha a um articulista respeitável, admitia-se que a música possuía os

---

38 No caso do primeiro título, trata-se de um trocadilho entre o nome de um bairro do Rio; no segundo, uma alusão a uma antiga fortificação situada no que é actualmente o Largo da Carioca, no Rio de Janeiro, na qual existia um posto de guarda destinado a controlar os frequentes conflitos entre os escravos que iam buscar água ao chafariz ali existente.

39 *Jornal do Commercio* [RJ], 8.3.1880.

40 *A Revista Musical* [RJ], 13.3.1880.

41 *Jornal do Commercio* [RJ], 8.3.1880.

ingredientes indispensáveis à obtenção de êxito. Apenas o jornal *Gazeta de Notícias* não questionava a música e citava, pela primeira vez, o final da opereta, destacando «o *Tango do Conselho*».<sup>[42]</sup> Alguns meses mais tarde, Artur Azevedo daria testemunho de como «o teatro parecia vir abaixo, ao repercutirem na sala, por emissão de Mlle. Rose Villiot, as notas travessas e originalíssimas daquele tango».<sup>[43]</sup> Esse sucesso marcou a posterior difusão desta opereta, quer em termos de vendas da partitura, pela casa Narciso, Napoleão & Miguez, quer como parte da paisagem sonora da cidade: mais de uma década depois da sua estreia ainda era cantolada nas ruas e escolhida como melodia para carrilhão de igrejas.<sup>[44]</sup>

De entre toda a música teatral de Noronha, apenas este número mereceu a atenção da Musicologia, tendo sido estudado por Cristina Magaldi.<sup>[45]</sup> «Amor tem fogo» é cantado no 2º acto, quase no final da opereta, pela própria princesa, que vem à boca de cena defender-se depois da acusação e das alegações entre os advogados, que discutem se será crime amar. Tanto a temática como a estrutura do texto parecem ser uma paródia do célebre soneto de Luís de Camões «Amor é fogo que arde sem se ver». Sendo Camões uma referência na formação literária das elites brasileiras, e nas vésperas da celebração do tricentenário da sua morte (que se festejou com grande aparato tanto em Portugal como no Brasil em Junho de 1880), é de crer que a paródia a um dos seus mais célebres sonetos tenha sido identificada por alguns sectores do público. A sua importância no contexto desta opereta prende-se aliás com a imagem da cultura portuguesa enquanto parte integrante da identidade brasileira.

---

42 *Gazeta de Notícias* [RJ], 8.3.1880.

43 *Gazetinha* [RJ], 31.1.1881.

44 MAGALDI, *Music in Imperial Rio de Janeiro...*, p. 118 e MENCARELLI, «A voz e a partitura...», pp. 243-44.

45 A partir dele, MAGALDI discute a presença e a função das danças de origem afro-brasileira nos palcos cariocas das décadas de 1870-80 (*Music in Imperial Rio de Janeiro...*, p. 114 e ss.).

|                                                                     |                                                                                                                                                         |
|---------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Amor tem fogo,<br>Tem fogo amor;<br>Tem fogo intenso,<br>Devorador! | Amor é fogo que arde sem se ver,<br>É ferida que dói, e não se sente;<br>É um contentamento descontente,<br>É dor que desatina sem doer.                |
| Põe-nos em jogo<br>O coração,<br>Nosso bom senso,<br>Nossa razão!   | É um não querer mais que bem querer;<br>É um andar solitário entre a gente;<br>É nunca contentar-se de contente;<br>É um cuidar que ganha em se perder. |
| E lavra,<br>Palavra!<br>Sem descansar;                              | É querer estar preso por vontade;<br>É servir a quem vence, o vencedor;<br>É ter com quem nos mata, lealdade.                                           |
| Começa<br>Depressa,<br>Custa a acabar... <sup>[46]</sup>            | Mas como causar pode seu favor<br>Nos corações humanos amizade,<br>Se tão contrário a si é o mesmo Amor?                                                |

A imagem literária do fogo, que Camões utiliza como mote para a primeira quadra, é na pena de Azevedo muito mais incisiva, sendo este fogo caracterizado como intenso e devorador, o que sugere a ideia de desejo sexual. Musicalmente, a canção (em 2/4, Mi Maior) trata as duas quadras e os dois tercetos do soneto em frases melódicas curtas, com um âmbito máximo de uma oitava, sobre um baixo de *habanera* tal como pedia o tango brasileiro (exemplo 6.1).<sup>[47]</sup> Note-se que anteriormente, quando a princesa se apresenta a Paulo, o verdadeiro príncipe (nº 11), a sua intervenção é marcada pelo ritmo de *mazurka* que no Prólogo estivera já associado ao ambiente de corte. Na escolha de padrões rítmicos, correspondentes a alguns dos *topoi* musicais mais frequentes da tradição ocidental, esta opereta repete os ritmos de *berceuse* e de *barcarola*, que Noronha utilizara muito intensamente nas suas produções anteriores – nomeadamente em *Se eu fosse rei* (ver capítulo 3) – e que aqui podem ser

46 *A princesa dos cajueiros. Opera cómica em 1 prologo e 2 actos por Arthur Azevedo. Musica de F. De Sá Noronha*, Rio de Janeiro, Typ. Da Escola de Serafim José Alves Editor, 1880, p. 82.

47 F. S. NORONHA, «Amor tem fogo, tem fogo amor, Tango da opera comica A Princesa dos Cajueiros», Rio de Janeiro, Narciso, Arthur Napoleão e Miguez, s.d.; ver também Henrique Alves de MESQUITA, *A Bahiana, Polka-Catêretê*, Rio de Janeiro, Narciso e Arthur Napoleão, s.d..

associados ao nascimento no prólogo e ao ambiente marítimo do 1.º acto. Os ritmos sincopados (que são aliás uma raridade no todo da obra), só aparecem no tratamento da segunda quadra de «Amor tem fogo», a acentuar a ideia de que o amor põe em jogo o bom senso e a razão, podendo aqui falar-se, de uma pulsão irracional que é representada musicalmente através de uma associação a certos tópicos da música de ascendência afro-brasileira. A tercina que fecha a frase musical dos dois tercetos (cc. 17-18) reforça a ligação deste número com *clichés* do folclore andaluz, geralmente identificados com música espanhola, através da *zarzuela*, ou talvez da música cubana que Noronha conhecia desde os anos 1840. Assistimos assim à utilização de um conjunto de estereótipos de origens variadas, que conduz a uma linguagem híbrida, posta ao serviço da construção de uma imagem de amor claramente sensual.

Cristina Magaldi atribui o principal factor de sucesso e potencial cómico deste número à presença em palco de uma princesa cantando algo que na época estava associado a negros e emigrantes de baixa condição social. Esta ridicularização da monarquia teria agradado aos que se-lhe opunham.<sup>[48]</sup> Sendo esta uma leitura possível, ao olharmos a canção como uma confluência entre a paródia ao texto de Camões e a utilização de ritmos afro-brasileiros surgem-nos outras possibilidades de interpretação. Na peça, a princesa não é realmente filha do rei mas sim uma plebeia. No momento em que «Amor tem fogo» é cantado, o público conhece a sua verdadeira identidade, mas a revelação ao rei e à corte – como forma de salvá-la da condenação à morte – está eminente. Do ponto de vista dramaturgico, o recurso a uma dança associada aos extractos mais baixos da população pode funcionar como um modo de antecipar essa revelação.<sup>[49]</sup> É necessário porém ter também em conta a figura que está subjacente a esta personagem: a princesa Isabel de Bragança, conhecida pelas suas opiniões liberais e anti-abolicionistas, que a levaram a assinar a Lei Áurea (1888), mesmo sabendo que se arriscava a perder o trono.<sup>[50]</sup> Por este prisma, o tango brasileiro aparece em palco como uma forma de dar voz à princesa e aponta claramente

48 MAGALDI, *Music in Imperial Rio de Janeiro...*, p. 118.

49 Tanto mais que o texto de Azevedo insiste especialmente no carácter da princesa como tendo um conjunto de características claramente identificáveis com a classe média, enquanto o jovem Paulo, que só se interessava por caça e pesca, rejeitando todo e qualquer tipo de trabalho, herdara os atributos da realeza.

50 SCHWARCZ, *Brasil: uma biografia*, pp. 314-15.

**Andante**

Flauta

Clarineta Lá

Pistons Lá

Trombone

Fagote

Timpani

Princesa

Paulo

1º e 2º Advogados

Sopranos

Tenores

Baixos

**Andante**

Violino 1º

Violino 2º

Viola

Violoncelo

Baixo

A-mor tem fo-go, tem fo-go a-mor, tem fo-go in-ten-so de-vo-ra-dor, põe-nos em jo-go, o co-ra-

7

Fl.

Cl.

Pr.

ção, nos so bom sen-so nos-sa ra - zão, la - vra, pa - la - vra, sem des-can - sar, co-me-ça, à pres-sa, cus-ta a-ca-

Vln. 1<sup>o</sup>

Vln. 2<sup>o</sup>

Vla.

Vc.

B.

13

Pr.

bar, cus-ta a-ca - bar, cus-ta a-ca - bar, cus-ta a-ca - bar, cus-ta a-ca - bar, ai, ai, ai.

Vln. 1<sup>o</sup>

Vln. 2<sup>o</sup>

Vla.

Vc.

B.

Exemplo 6.1 – *A princesa dos cajueiros*, 2<sup>o</sup> acto, Tango «Amor tem fogo».

para uma descodificação junto do público da figura que se pretendia retratar. Esta surge-nos assim como uma paródia ambígua mas simpática: uma simbiose entre a princesa e o povo ou uma personificação desta como defensora desse mesmo povo. Não nos esqueçamos que, como lembra Mencarelli, ao abordar as questões mais polémicas da actualidade este tipo de repertório tendia a pôr em palco múltiplas perspectivas, procurando sempre um diálogo com as plateias em vez de as transformar em alvo de projecção de um único ponto de vista.<sup>1511</sup>

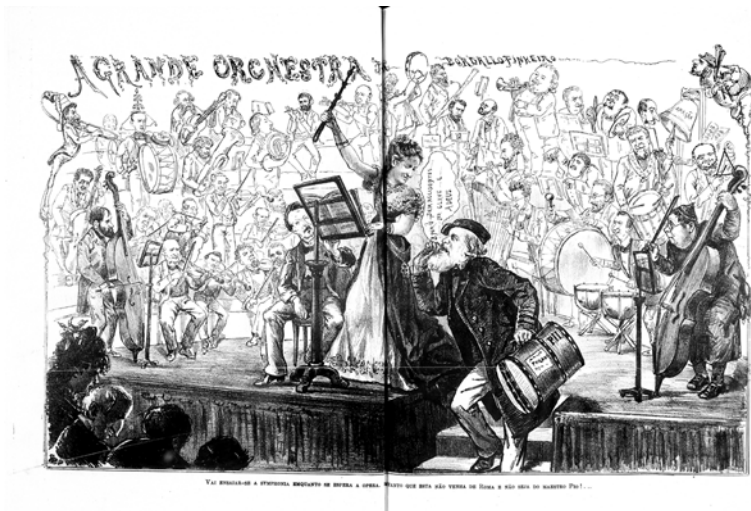


Fig. 6.7 – Isabel de Bragança foi caricaturada em várias situações nas décadas de 1870-80. Veja-se «A grande orchestra» por Rafael Bordalo Pinheiro (*O Mosquito* [RJ], 1.4.1876, col. BNP, F.R. 1192). O imperador entrega à filha o comando da nação e esta dirige-a a partir da boca de cena, numa atitude semelhante àquela em que Artur Azevedo coloca a sua personagem a cantar «Amor tem fogo».

Mas o que parece ser também central para o sucesso de «Amor tem fogo» é estarmos simultaneamente perante um acto de rebeldia e de sedução, uma apologia do amor (com o seu quê de sensual) que apela à ideia de um sentimento desnorteador/avassalador que ultrapassa barreiras. E aqui surge um outro aspecto essencial, para o qual tanto Magaldi como Mencarelli já chamaram à atenção: danças com ritmo de *habanera* sobreposto a outros ritmos sincopados implicavam uma

51 Cf. MENCARELLI, «A voz e a partitura...», p. 18 e ss.

componente corporal e gestual carregada de conotações eróticas que se quadra bem com o texto. É este elo de comunicação com o público que é essencial. O que se segue, na opereta, é esclarecedor: o efeito é contagiante e todos os outros personagens em cena erguem-se e acompanham Paulo (o verdadeiro príncipe) cantando:

**Todos** (*Erguendo-se maquinalmente e acompanhando o canto com um ligeiro movimento de corpo.*)

**Paulo**

Todos amam: japoneses,  
Chineses, ingleses,  
Franceses, malteses,  
Portugueses, cordoveses,  
Genoveses, irlandeses,  
Hamburgueses, lubequeses,  
Islandeses, holandeses,  
Genebreses, escoceses!  
Aragoneses,  
Piemonteses,  
Dinamarqueses  
Cartagineses!

Os ritmos gingados e pontuados do tango brasileiro que, transformados em gesto mecânico (à maneira de um final rossiniano), contagiam todos os que assistem ao julgamento não são mais do que um gigantesco acto de sedução, inspirado nos versos de Camões. Esta é uma forma de celebrar o poeta e a sua universalidade. Pode-se dizer mesmo que surge como a contrapartida cômica daquilo que o bibliotecário responsável pela exposição camoniana de 1880 na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro realçou aquando da sua inauguração: «[o poeta] não cantou só as glórias do pátrio ninho, – mas uma página brilhante da história da humanidade, que não é tesouro de um século, de um povo, de um vate, de uma língua, mas tesouro de todos os tempos e de todos os lugares».<sup>[52]</sup> No entanto, esta página teatral é seguramente mais do

---

52 *O Positivismo. Revista de Philosophia*, vol. II, Porto, Livraria Universal, 1880, p. 515, cit. in Maria Isabel João, «Percurso da memória: centenários portugueses no século XIX», *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas* 8 (Jan./Mar. 2000), disponível em <http://www.instituto-camoes.pt/revista/percursmemo.htm> (consultado a 10.2.2013), p. 127.

que isso, é um aspecto relevante do comentário à actualidade da vida carioca no qual se sente particularmente o diálogo de Artur Azevedo consigo próprio: entre a sua cultura erudita e os géneros populares em que se tornou mestre. A multiplicidade de sentidos só se materializa verdadeiramente através da música de Noronha.



Fig. 6.8 – Imagem alusiva ao sucesso de *A princesa dos cajueiros* no Teatro Fénix Dramática. É a única imagem que se pode relacionar directamente com uma obra teatral musicada por Noronha e como tal é um testemunho relevante do impacto que esta opereta teve no Rio de Janeiro de 1880 (*O Mequetrefe* [RJ], 20.4.1880, col. BNDigital, Brasil). Entre as personagens e momentos representados distinguem-se, ao centro, o encontro entre a princesa e Paulo (no plano superior) e Paulo (no inferior), que numa gôndola canta a sua «Barcarola» (1º acto). Nas figuras laterais, o actor Guilherme como El-rei Caju (à esquerda), provavelmente o Dr. Escorrega, e Virgínia, já como Duquesa da Guarda Velha. Neste desenho o registo cómico da opereta parece relegado para um segundo plano face às imagens bucólicas e sentimentais dos dois desenhos que ocupam a mancha central, o que aponta para um foco de interesse diferente daquele que encontramos no discurso da maioria dos jornais.

Embalados pelo sucesso de *A princesa*, Azevedo e Noronha lançaram-se num novo projecto, *Os noivos*, terminado em Julho de 1880<sup>[53]</sup> e levado à cena em Outubro seguinte. Aqui mudamos de tom, passando à comédia de costumes que tem como pano de fundo a vida rural nas fazendas da periferia carioca. O enredo propriamente dito centra-se nos jogos amorosos dos casais Leonor e Frederico, respectivamente protegida do Tenente-Coronel e seu filho, e Francelina e Doutor Pinheiro, ela habitante da corte, ele magistrado na vila mais próxima da fazenda. Pelo meio, Azevedo aproveita para introduzir todo um conjunto de personagens que dão o verdadeiro colorido local à comédia: de Raimundo, o amigo de Frederico, um estudante gago e desajeitado que é o centro cómico da peça – papel obviamente destinado a Vasques – ao mestre de escola e ao vigário que personificam o mundo das intrigas políticas das pequenas vilas da zona cafeeira. Azevedo não partiu do nada uma vez que já tinha abordado esse tipo de temáticas nas paródias anteriores e aproveitou situações concretas da opereta *Nova viagem à Lua*, cujo texto escrevera em 1877 para música de Lecocq.<sup>[54]</sup> Algumas críticas porém não parecem ter notado isso, e receberam *Os noivos* como inaugurando uma nova fase na produção do dramaturgo.<sup>[55]</sup> Assim, se o *Jornal do Commercio* se mostrava relativamente enfadado com a reconstituição do ambiente da roça,<sup>[56]</sup> *A Estação*, periódico dedicado ao público feminino do qual Azevedo era colaborador, ou *A Revista Musical*, pertencente à casa editora Narciso, Napoleão & Miguez, manifestam-se ambas grandes apreciadoras do texto.<sup>[57]</sup> *A Revista Musical* explicava: «Não há um toque convencional ou de fantasia, tudo é *d'après nature*, as feições cómicas de nossa vida rural foram pelo autor pilhadas em flagrante delito e transportadas para a cena».<sup>[58]</sup>

Toda a ênfase era colocada na sociedade branca, e não é difícil ver aqui uma clara manifestação do já referido filão que procurava

---

53 BNP, CN 534, *Os noivos* [partitura manuscrita], opereta de F. de Sá Noronha; Lettra de Arthur Azevedo, frontispício.

54 Nomeadamente o texto do jongo e a ideia de utilizar Camões como elemento caracterizador de certos grupos da sociedade brasileira (cf. «Nova viagem à lua» in *Teatro de Artur Azevedo*, Tomo 1, pp. 391-442).

55 *A Revista Musical* [RJ], 9.10.1880, e *A Estação* [RJ], 15.10.1880.

56 *Jornal do Commercio* [RJ], 7.10.1880.

57 Cf. *A Estação* [RJ], 15.10.1880, e *A Revista Musical* [RJ], 9.10.1880.

58 *A Revista Musical* [RJ], 9.10.1880.

encontrar na herança europeia a principal raiz identitária para a nova nação. Uma consulta de outros periódicos da época, como *O Mosquito* ou *O Besouro* (ilustrados por Bordalo Pinheiro, no final da década de 1870) mostra bem até que ponto Artur Napoleão, o editor da *Revista Musical*, estava empenhado na importação para o Rio das manifestações mais icônicas da vida musical europeia, algumas delas de forte pendor nacionalista como o *Requiem* de Verdi.<sup>[59]</sup> O artigo de *A Estação* sublinhava ainda o velho dilema, referido por todos os que têm estudado a obra de Azevedo, da reacção pouco amistosa dos seus pares às suas imitações de operetas francesas, paródias e farsas burlescas, bem como a necessidade de os autores considerados eruditos não se vergarem perante o gosto de um público menos culto.<sup>[60]</sup> Estava aqui ainda bem patente a velha concepção do teatro como escola de costumes, e a dificuldade em aceitar o novo modelo de teatro-divertimento, ligado a uma produção de cariz mais industrial e dirigido a camadas muito mais heterogêneas da população.<sup>[61]</sup>

Além de relativamente genéricas, estas críticas espelham sobretudo um diálogo entre sectores intelectuais e artísticos sobre as grandes linhas de orientação para o teatro e a música no Brasil, balizadas entre os modelos franceses e a criação de géneros nacionais. Noronha, por seu lado, é tratado como alguém que escrevia «ao correr da pena», o que levava a que a sua música fosse vista como pouco profunda.<sup>[62]</sup> Ao contrário do que sucedera nos tempos de João Caetano, a sua condição de compositor português parece criar-lhe dificuldades de afirmação. Alguns jornais tentaram também discutir uma possível «nacionalização» da música apresentando perspectivas muito divergentes. E assim, se para *A Estação* havia «uma certa languidez e melodia propriamente nossas», *A Revista Musical* recusava-se a aceitar como «brasileirismo» «o ritmo africano dos jongos e cateretês».<sup>[63]</sup> O *Jornal do Commercio*, por

59 Cf. *O Mosquito* [RJ], 5.2.1876, e *O Besouro* [RJ], 23.11.1878. Este último jornal retrata a abertura do salão da firma Artur Napoleão & Miguez através de várias imagens. A imagem central, em destaque, é a de um quarteto, definindo bem o tipo de repertório que o salão pretendia apresentar. A veracidade desta imagem é confirmada pela lista de concertos em que Napoleão participou entre 1879 e 1880, elaborada por CAZARRÉ (cf. «Um virtuose do além-mar...», pp. 334-35).

60 *A Estação* [RJ], 15.10.1880.

61 SCOTT discute a questão da produção industrial de música e dos negócios ligados ao entretenimento no século XIX (*Sounds of the Metropolis...*, pp. 5-6).

62 *Jornal do Commercio* [RJ], 7.10.1880.

63 *A Revista Musical* [RJ], 9.10.1880.

sua vez, considerava-os como uma indiscutível garantia de êxito junto do público.<sup>[64]</sup> Quase todos falavam, no entanto, da interpretação e do seu contributo para o êxito da opereta, ao contrário do que acontecia em Lisboa ou no Porto. Da crítica do *Jornal do Commercio* ressalta a imagem de que, mais do que o enredo, contava a criação cénica: a verosimilhança de certas personagens ou a hilaridade de outras. O palco sobrepunha-se ao texto e à música provavelmente também:

No papel do tenente-coronel, o Sr. Guilherme de Aguiar foi de uma verdade fotográfica. O actor Dias, encarregado do papel do empregado Passos Pereira criou um tipo magnífico e mostrou, como bom actor, que sabe *dizer e ouvir*. Pinto, perfeitamente caracterizado, como sempre, deu-nos fielmente um mestre-escola, destes que manejam a palmatória e a gramática como verdadeiros brutos.

Rosa Villiot foi uma graciosa Leonor e Isabel Porto houve-se muito satisfatoriamente no papel de Francelina. [...] Lisboa, no papel do vigário, e Filipe no do Dr. Pinheirinho, andaram a contento geral.

Pela originalidade do tipo do estudante Raimundo, Vasques merece um lugar à parte. Enfezado, coxo, desdentado, gago, tais foram os defeitos com que o popular actor carregou este papel. Carregou-o demais, se quiserem, mas quanto mais carregado, mais difícil sustentar com igualdade em todo o correr da peça, e Vasques soube sustentá-lo com tanta arte como talento. A plateia que, diga-se a verdade, gosta de tudo isto – e ainda mais que fosse – conservou-se em constante hilaridade todas as vezes que o estudante Raimundo estava em cena.<sup>[65]</sup>

Azevedo, servindo-se de um expediente cómico muito ao seu gosto (o da utilização de elementos eruditos deslocados do seu contexto original), apostara na cultura portuguesa num sentido lato como forma de caracterização dos ambientes senhoriais do mundo rural. Num primeiro momento, ela é utilizada para definir Leonor, a protegida do Tenente-Coronel, que corresponde ao tipo da ingénua. Retratando-se a si própria a jovem explica:

Como uma princesa tive educação,  
Língua portuguesa sei com perfeição,

---

64 *Jornal do Commercio* [RJ], 7.10.1880.

65 *Ibid.*

Toco bem piano, danço muito bem,  
E a cortar vestidos não me ganha alguém.<sup>[66]</sup>

Num contexto rural, a correcção do português surge como sinónimo de distinção social, reforçando as contradições do binómio campo-cidade, já que nos meios urbanos esse processo de diferenciação está associado ao uso de outros idiomas, nomeadamente o francês, como Azevedo e Noronha mostrarão em *O califa da Rua do Sabão*. Há aqui uma identificação com o passado, uma visão das fazendas como persistência do mundo colonial.<sup>[67]</sup> Noronha todavia não parece estar muito interessado num ideal de arcaísmo e aposta na nova música citadina, socorrendo-se de danças de salão modernas. Como diz Derek Scott, esta rusticidade era para consumo urbano.<sup>[68]</sup> O universo de Leonor é assim caracterizado pela valsa, palavra que surge aliás logo no prelúdio da opereta como que a tentar definir um território, e se afirma como um emblema da sociedade branca, enfatizando os ideais de feminilidade e sentimentalismo. Noronha já o tinha feito em Lisboa (na opereta *O fafulha*) e Machado de Assis também, no seu primeiro romance, *Ressurreição*, publicado em 1872.<sup>[69]</sup> Mas uma análise do Prelúdio do 1º acto de *Os noivos* permite-nos uma leitura relativamente mais matizada. O tema da ária, que constitui o cerne deste número, é antecedido por duas secções. Na primeira, à imagem das grandes valsas vienenses que eram conhecidas no Brasil desde a juventude do compositor, este constrói uma introdução; na segunda, parte da melodia do dueto entre Frederico e seu pai (o Tenente-Coronel), no 3º acto. Nesta última, não indica «tempo de valsa» mas também não abdica do tempo ternário. Limita-se a alterar ligeiramente a pulsão rítmica. Porém, no arranjo instrumental que faz da melodia do dueto, transporta-nos para um contexto melódico distinto, no qual abundam desenhos e cromatismos que, como vimos anteriormente, facilmente podem ser associados à música de salão e a alguma música de rua do Brasil. E assim, o emblema da sociedade europeizada é contraposto a outra imagem sónica, que com ele convive paredes meias.

O mundo dos negros surge também através de pequenas brechas, no ambiente geral da opereta. É exactamente o modelo que, segundo Carlos

66 AZEVEDO, *Os noivos. Opereta de costumes em 3 actos. Musica de F. De Sá Noronha*, Rio de Janeiro, Typ. De Molarinho & Mont'Alverne – Editores, 1880, p. 92.

67 Cf. Ilmar Rohloff de MATOS, *O tempo Saquarema*, São Paulo, Editora Hucitec, 1987, p. 26.

68 SCOTT, *Sounds of the Metropolis...*, p. 138.

69 Editora Garnier, Rio de Janeiro, 1872 (*Obra Completa, Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1994).

Sandroni, encontramos em alguns romances de autores brasileiros das décadas de 1870 e 1880 – como *Til* de José de Alencar (1872) e *A carne* de Júlio Ribeiro (1887) – cujas acções, localizadas em fazendas de café paulistas, mostram os escravos como «pano de fundo [...] na impossibilidade de ignorá-los».<sup>[70]</sup> Não é de excluir que esta fosse uma convenção partilhada tanto por géneros literários narrativos como teatrais. Assim, poder-se-ia supor que a «Ave Maria» que dá início ao 1º acto da opereta de Azevedo e Noronha, enquanto encenação de uma prática religiosa católica, apontasse para a herança portuguesa. A didascália diz: «*O Tenente Coronel, de pé, junto ao oratório; ajoelhadas a seu lado Leonor e Dona Maria; mais afastados e ajoelhados também, Escravos, Escravas. Rezam*», descrevendo um quadro em tudo comparável ao retrato da família patriarcal do Antigo Regime das culturas europeias meridionais que Lucchino Visconti nos legou no início do seu filme *Il gattopardo*, de 1963.

Porém, o que encontramos na música leva-nos para outro universo (exemplo 6.2). A melodia desenvolve-se por graus conjuntos, insistindo particularmente em certas notas, como se de uma corda de recitação se tratasse, mas a sua harmonização a quatro partes corresponde a uma tipologia de coral. Dois pormenores revelam com precisão o repertório que Noronha teria em mente quando escreveu este número: a cadência da introdução instrumental (cc. 2-3), com a respectiva cláusula melódica, e a cadência plagal que fecha as primeiras duas estrofes (c. 8), normalmente designada na tradição anglo-americana por «cadência de Amen» em virtude da sua forte presença em hinos protestantes.<sup>[71]</sup> É perfeitamente possível que Noronha conhecesse algum deste repertório quer da sua viagem aos Estados Unidos, quer através das igrejas protestantes no Rio.<sup>[72]</sup> De qualquer modo, e sabendo-se que na década de 1870 havia já um conjunto de hinos associados aos negros americanos, é possível admitir que o compositor tenha querido realçar subtilmente a presença dos escravos. É como se, através da música, se invertesse a ordem social definida na didascália, que colocava os brancos em primeiro plano e os

70 SANDRONI, *Feitiço decente...*, p. 88.

71 Don Michael RANDEL, *The New Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, MA, Belknap Press of Harvard University Press, 1986, p. 121. SCOTT aponta como uma característica da música dos negros americanos presente no repertório dos primeiros *minstrels* a repetição de motivos melódico-rítmicos, tal como se nota neste *Avé Maria (Sounds of the Metropolis...*, pp. 150-51).

72 Um contributo para o conhecimento da música nas comunidades protestantes residentes no Rio de Janeiro pode encontrar-se em Luiz Alves da SILVA, «Heinrich e Cécile Däniker-Haller – A música doméstica na vida de um casal de negociantes suíços entre Zurique e o Rio de Janeiro imperial (1811-1863)», Tese de Doutoramento, FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 2015.

negros em segundo, quase como um elemento decorativo. Há uma certa ironia no uso destas características musicais, mas a sua percepção por parte do público é contudo discutível.

**Andante**

Flauta

Clarinete Dó

Pistons Si b

Trombone

Figle

Leonor

D. Maria

Coronel

Sopranos

Tenores

Baixos

**Andante**

Violino 1º

Violino 2º

Viola

Violoncello

Baixo

A - ve Ma - ri - a,  
A - ve - Ma - ri - a,  
A - ve Ma - ri - a,  
A - ve Ma - ri - a,  
A - ve Ma - ri - a,  
A - ve Ma - ri - a,  
A - ve Ma - ri - a,

The image shows a musical score for the piece "Os noivos, 1º acto, «Ave Maria»". The score is written for a full orchestra and a vocal ensemble. The instruments listed on the left are Cl. (Clarinete), L. (Lobo), D. M. (Dobres Martelados), C. (Cello), S. (Saxofone Alto), T. (Trompa), B. (Basson), Vln. 1º (Violino 1º), Vln. 2º (Violino 2º), Vla. (Viola), Vc. (Violoncelo), and B. (Basson). The vocal parts are labeled with the letters C, L, D. M., C., S., T., and B., corresponding to the vocalists. The lyrics are: "chei - a de gra - ça, A - ve Ma - ri - a, chei - a de a - mor, nos - sos pe - ca - dos,". The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The number 6 is written above the first measure of the Clarinet part.

Exemplo 6.2 – *Os noivos*, 1º acto, «Ave Maria».

No texto de *Os noivos* encontramos referência a duas danças, um jongo e um cateretê. Ambas se enquadravam no universo sonoro da fazenda. Sílvia Souza explica-nos que o jongo – denominado também

batuque, tambor, tambu ou caxambu – é uma «forma de expressão cultural complexa», com origem no século XIX, entre escravos de língua banto, envolvendo «canto, dança coletiva ao som de tambores, prática de magia verbo-musical, culto aos ancestrais» e que era «cantado nos terreiros das fazendas e em locais isolados, nos arrabaldes das cidades brasileiras oitocentistas», com algum pendor subversivo.<sup>[73]</sup> Todavia, nas fazendas o jongo podia ser autorizado como espectáculo para os senhores e seus visitantes, tornando-se assim de certa forma um género exótico. É precisamente nesta versão que o encontramos em *Os noivos*.<sup>[74]</sup> O texto, que Azevedo recupera da opereta *A nova viagem à Lua* de 1877, diz:

*(Entrada ruidosa do Coro de escravos e escravas que, depois de mesuras aos primeiros compassos do jongo, entoam-no dançando durante o canto.)*

**Jongo**

Trabaia, negro, trabaia

Na roça do teu sinhô

*(Com um movimento de braços e ombros.)*

Um... um... um...

Passarinho já não canta;

O só não tarda a se pô!

Um... um... um... um...

Dá-lhe de enxada,

Panha café;

De teu trabaio

Não reda pé!

Trabaiadô

Trabaia, negro

Pro teu sinhô!

*(No fim do canto.)* Viva sinhô moço!

Todos *(Erguem-se e respondem.)* – Viva!

73 Souza, «Que venham os negros à cena...», pp. 145-71.

74 *Ibid.*, pp. 159-60.



Fig. 6.9 – Um grupo de escravos reunidos em fazenda na província de Minas Gerais, 1876 (fotografia de Rui Santos, domínio público).

Mas vejamos o que caracteriza este jongo (exemplo 6.3). A didascália indica apenas que «*aos primeiros compassos do jongo, entoam-no dançando durante o canto*». Pode-se considerar que a falta de precisão seja propositada, deixando assim margem aos actores e aos responsáveis pelo espectáculo para actuarem de forma mais convencional ou mais liberta, em especial no que concerne à coreografia e à componente corporal. Já quanto à música, trata-se de uma peça em compasso 6/8, ainda comum no jongo dos nossos dias, acompanhada por pandeiro e bombo, sendo no final acrescentados os pratos, numa possível estilização dos tambores que eram característicos destas danças de

**All<sup>o</sup> Vivo**

Flauta

Clarinetas Dó

Pistons Si b

Trombone

Fagote

Bombo

Pandeiro

Sopranos

Tenores

Baixos

*(Imitando os pretos sem dar o som da nota)*

Um um um um um um um um um um um um

**All<sup>o</sup> Vivo**

Violino 1º

Violino 2º

Viola

Violoncelo

Baixo

Exemplo 6.3 – *Os noivos*, 1º acto, «Jongo».

negros.<sup>[75]</sup> O ritmo de base é regular, a linha melódica do acompanhamento (nas cordas), com o seu carácter ondulante e o prolongamento

75 *Ibid.*, p. 145 e Oneyda ALVARENGA & Flávia Camargo TONI (coord.), *Mário de Andrade dicionário musical brasileiro*, [Belo Horizonte], Ministério da Cultura-Instituto de Estudos Brasileiros da

da última nota para o tempo forte do compasso seguinte, sugere um tipo de balanço do corpo que pode de algum modo estar relacionado com a ideia de transe que caracteriza este género, a meio caminho entre o profano e o religioso. O princípio do canto responsorial também aparece esboçado entre a nota pedal atribuída aos baixos (com a indicação de «*Imitando os pretos sem dar o som da nota*») e a melodia principal distribuída pelos tenores e sopranos. Tanto a relativa simplicidade rítmica como o carácter fortemente tonal da peça – compensado pela introdução de algum cromatismo – sugerem uma versão estilizada desta forma expressiva. Mas a referência ao imitar «os pretos sem dar o som da nota» pode querer remeter para um registo de procura de autenticidade ao nível da emissão vocal, dado que os jongos podiam ser gungunados (ou murmurados) numa espécie de som gutural. No palco, porém, não estavam negros mas actores pintados,<sup>[76]</sup> apesar de uns serem brancos e outros muito provavelmente mulatos ou pardos.

No final da mesma opereta, quando todo o imbróglio é resolvido, o Tenente-Coronel pergunta: «Vamos a um cateretê?». As origens desta dança não são claras.<sup>[77]</sup> A partir de uma retrospectiva de outros autores, Carlos Sandroni explica a utilização de vários vocábulos para designar o mesmo tipo de dança em diferentes zonas geográficas do Brasil, sendo o termo «cateretê» sinónimo de fado ou samba.<sup>[78]</sup> E já vimos atrás como os jornais do Rio a colocavam lado a lado com o jongo, associando-a às práticas expressivas das camadas mais desfavorecidas da população, entre as quais muitos grupos de negros e seus descendentes. É no entanto seguro considerá-la como sendo uma dança rural brasileira. Relativamente à sua coreografia, vários autores afirmam que era dançada em filas – homens de um lado, mulheres do outro – e que o grupo de instrumentos que assegurava o acompanhamento era formado por cordofones dedilhados.<sup>[79]</sup> No retrato da fazenda traçado por

---

Universidade de São Paulo - Editora da Universidade de São Paulo - Editora Itatiaia Limitada, [1989], p. 273. Agradeço a Carlos Sandroni a ajuda na discussão das tipologias do jongo.

76 Ver Souza, «Que venham os negros à cena...», nota 11.

77 É referida como vindo do período colonial e sendo geralmente associada a festas religiosas do calendário católico (cf. Luís da Câmara Cascudo, *Dicionário do folclore brasileiro*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1954, p. 163 e Mário de Andrade *dicionário...*, p. 120). As primeiras descrições datam apenas de finais do século XIX (*Ibid.*).

78 SANDRONI, *Feitiço decente...*, p. 86 e ss. Por exemplo, o fado do final da opereta *Orfeu na roça* foi publicado sob o nome de cateretê (cf. MAGALDI, *Music in Imperial Rio de Janeiro...*, p. 109).

79 CASCUDO, *Dicionário do folclore brasileiro*, p. 163 e Mário de Andrade *dicionário...*, p. 120.

Alencar em *Til* o grupo dos brancos não participa nas danças de negros, colocando-se à parte a cantar e tocar viola.<sup>[80]</sup>

Em *Os noivos*, porém, a didascália diz que «*Os rapazes da escola fazem uma roda. Entram os negros e fazem outra roda. O Mestre-Escola trepa no banco para tocar rabeca. O Vigário ao lado, com uma perna sobre o banco, toca o violão. Os outros personagens formam uma nova roda no proscênio*» e ao discutir o fado em *Orfeu na roça*, Cristina Magaldi refere também a formação de uma roda.<sup>[81]</sup> Contudo, os finais das operetas, quer nos originais de Offenbach quer nas suas versões brasileiras, caracterizavam-se por um ambiente de desregramento. Neles, personagens respeitáveis e membros da alta sociedade davam largas às suas mais irracionais pulsões. Aqui, tudo parece diferente. A formação de rodas em palco é usada como espelho da estrutura social vigente: os rapazes da escola, os negros e a sociedade branca, grupo em que se juntam todas as outras personagens, como convinha numa comédia de costumes. Mas o cate- retê vinha sendo usado no universo da opereta desde 1868, pelo que, em 1880, fazia já parte de uma tradição e integrava a paisagem sonora da cidade. É provavelmente por isso e como garantia de sucesso que volta a subir ao palco. Tal não impede porém que, em termos coreográficos, tenha sido adaptado à imagem social que se pretendia veicular. Quanto ao jongo, ele assume sobretudo a função de elemento exótico, permitindo uma janela de observação para a vida dos negros e a sua música.

## Paris no Rio de Janeiro (de novo)

Escrita para o benefício do compositor em Dezembro de 1880, cerca de um mês antes da sua morte, a última das operetas da dupla Azevedo-Noronha seria *O califa da Rua do Sabão*, a adaptação de uma *comédie mêlée de couplets* da autoria de Marc-Michel e Eugène Labiche (*Le calife de la Rue Saint-Bon*, Paris, Théâtre du Palais-Royal, 1858).<sup>[82]</sup> Aqui o registo cómico e satírico passa claramente para primeiro plano. Com grande qualidade literária e humor, Azevedo segue muito de perto o

80 SANDRONI, *Feitiço decente...*, p. 88.

81 MAGALDI, *Music in Imperial Rio de Janeiro...*, p. 108.

82 Azevedo intitulou o seu texto «Inverossimilhança lírico-burlesca em 1 ato e diversos idiomas imitada de uma farsa de Labiche».

enredo original, transpondo a acção para o Rio de Janeiro. Assistimos assim às peripécias de Natividade, um comerciante carioca que, farto da mulher e tendo viajado até Istambul, comprara uma jovem circassiana e, fazendo-se passar por turco, a instalara supostamente em Tunis. Na verdade, trouxera-a para o Brasil e montara-lhe casa na Rua do Sabão, em plena capital do Império. À medida que o enredo avança, descobre-se que todos se enganam mutuamente: a circassiana Zétulbé é uma modista francesa que já havia vivido e trabalhado no Rio. Tinha inclusive um jovem apaixonado na cidade, José, *garçon* de hotel. Natividade e o seu guarda-livros não são obviamente turcos, e a casa escolhida para hospedar a amante pertence à mulher de Natividade, que por seu turno parece ter um caso amoroso com um primo. No final, caem todos os disfarces e desfazem-se os equívocos.



Figs. 6.10 e 6.11 – Página da partitura autógrafa de *O califa da Rua do Sabão* e frontispício do exemplar do libreto enviado para aprovação pela censura, com os cortes pedidos pela mesma. Na realidade as alterações propostas eram bastante poucas e incidiam primordialmente sobre questões de ordem moral, como o suposto adultério de D. Simplicia, mulher do comerciante Natividade (col. BNP, CN 537).

Tratando-se de uma obra escrita para um espectáculo realizado numa ocasião especial, a maior parte dos seus números são curtos. Um deles, no entanto, foi acrescentado por Azevedo, não constando da versão original de Labiche: um dueto entre Josefina e Natividade

que surge a propósito de o comerciante pedir à sua amante para lhe cantar uma «cantiga da sua terra». Azevedo usa a ocasião para começar a desvendar perante o público a verdadeira identidade da suposta circassiana (e também a origem do argumento da peça). Josefina decide:

– «Ah! Quer que lhe cante uma cantiga! Então lá vai!

*Os dois pombinhos. (À parte.)* Vou impingir-lhe um *couplet* do repertório da *opéra-bouffe*»<sup>[83]</sup>.

O texto foi escrito de raiz e diz o seguinte:

|                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I                                                                                                                                                                                                                                                                                       | II                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| <b>Josefina</b>                                                                                                                                                                                                                                                                         | <b>Josefina</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| Conheci dois namorados,<br>Cada qual o mais discreto,<br>Quem os via tão chegados<br>Invejava aquele afecto.<br>A trocaram mil carinhos,<br>Pareciam dois pombinhos!<br>E até diziam<br>Que assim faziam, ( <i>Bis.</i> )<br>Quando sozinhos,<br>( <i>Rolando.</i> )<br>Ru, ru! Ru, ru! | Mas depois de bem casados,<br>Adeus, minhas encomendas!<br>Eram só por seus pecados,<br>Discussões e mil contendas,<br>Dele um murro, dela um soco<br>Não ficava sem ter troco.<br>E, assim diziam,<br>Já não faziam ( <i>Bis.</i> )<br>Muito nem pouco!<br>( <i>Rolando.</i> )<br>Ru, ru! Ru, ru! |
| <b>Natividade</b>                                                                                                                                                                                                                                                                       | <b>Natividade</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| Ru, ru! Ru, ru!                                                                                                                                                                                                                                                                         | Ru, ru! Ru, ru!                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| <b>Josefina</b>                                                                                                                                                                                                                                                                         | <b>Josefina</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| Ru, ru! Ru, ru!                                                                                                                                                                                                                                                                         | Ru, ru! Ru, ru!                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| <b>Natividade</b>                                                                                                                                                                                                                                                                       | <b>Natividade</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| Rucutucu!                                                                                                                                                                                                                                                                               | Rucutucu!                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| <b>Josefina</b>                                                                                                                                                                                                                                                                         | <b>Josefina</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| Pombo gentil,<br>Gentil pombinha,<br>Hás-de ser meu,<br>Hás-de ser minha!                                                                                                                                                                                                               | Pombo gentil,<br>Gentil pombinha<br>Hás-de ser meu,<br>Hás-de ser minha <sup>[84]</sup> !                                                                                                                                                                                                          |

83 «O califa da Rua do Sabão» in *Teatro de Artur Azevedo*, Tomo 1, p. 572. *O califa* é também a única opereta de Noronha da qual se conserva o manuscrito do libreto que foi submetido à censura do Rio de Janeiro e contém os cortes por esta efectuados (BNP, CN 537).

84 *Ibid.*

Sendo este número um acrescento, interessa em primeiro lugar perceber o porquê da escolha desta temática, o que nos remete para uma complexa trama de intertextualidades. «Les deux pigeons» de La Fontaine, publicada originalmente no livro nono das suas fábulas, em 1678, era certamente um texto muito popular em França e noutros países fortemente influenciados pela sua cultura. A comprová-lo estão as traduções de Filinto Elísio e Tristão da Cunha Portugal, que foram amplamente divulgadas e utilizadas com intuítos didáticos no século XIX, tanto em Portugal como no Brasil.<sup>[85]</sup> Como paradigma do amor e da consequente desestabilização trazida pela viagem, ou apenas como metáfora desta e das suas vicissitudes, o tema marcou também alguma presença na literatura oitocentista, mais em versão séria do que cómica.<sup>[86]</sup> Quanto a Noronha, é certo que já estava familiarizado com ela tanto que, muito provavelmente nos anos 1870 no Porto, havia escrito música para um dueto sobre temática idêntica para a opereta *As guardas do rei de Sião*.

Desconhece-se quem efectuou a adaptação e a tradução portuguesa de *Les gardes du roi de Siam* (Cormon, Grangé e Delacour, Paris, Théâtre des Varietés, 1857) mas, tal como em *O califa*, verifica-se que o dueto alusivo a *Les deux pigeons* não está presente no original francês. Encontramo-lo apenas numa comédia homónima da autoria de Boniface Xavier e Michel Masson, estreada em Paris em 1838, cujo texto, quando comparado com o de Artur Azevedo para *O califa*, mostra que foi certamente o modelo que serviu de base ao dramaturgo brasileiro:

---

85 Francisco Manuel do NASCIMENTO [Filinto Elísio] (trad.), *Fábulas escolhidas entre as de J. La Fontaine*, Londres, Typ. de H. Beyer, 1813 (foi reeditada em Lisboa em 1814-1815 e 1839, e ainda em Paris, em 1874) e Tristão da Cunha PORTUGAL (trad.), *Fabulista da mocidade*, Paris, J. P. Aillaud, Monlon Cia., 1837 (reeditada em 1854).

86 Veja-se a comédia homónima de XAVIER e Michel MASSON (*Les deux pigeons, comédie-vaudeville en quatre actes, imitée de La Fontaine, Le magasin théâtral*, Paris, Imprimerie de V. Dorsey-Dupre, 1838), a qual, utilizando o mesmo título de La Fontaine, desfaz a antropomorfização da fábula e transporta a acção para o século XIX. Scribe citou-a em *Le prix de la vie*, um conto de 1838 (quem sabe, como reflexo intertextual da comédia de Masson), e inseriu-a no seu drama *Adrienne Lecouvreur* (1849), a propósito dos amores da protagonista e Maurice.

*Les deux pigeons*

Rourou, rourou, faîtes vos deux  
[rourou;

Gentils pigeons, nous pensons  
[comme vous.

[...]

Rourou, rourou, faîtes vos deux  
[rourou;

Gentils pigeons, aimez vous  
[comme nous.<sup>187]</sup>

*O califa da Rua do Sabão***Natividade**

Ru, ru! Ru, ru!

**Josefina**

Ru, ru! Ru, ru!

**Natividade**

Rucutucu!

**Josefina**

Pombo gentil,

Gentil pombinha,

Hás-de ser meu,

Hás-de ser minha!

Mas, para além da influência dessa comédia, que outras fontes ou referências podem estar envolvidas? Aqui somos remetidos para o Brasil da década de 1830, aquando do início da carreira de João Caetano dos Santos. Tanto Décio de Almeida Prado como Sílvia Souza referem que João Caetano e Estela Sezefreda, sua companheira e depois mulher, obtinham grande sucesso com um dueto intitulado «Os pombinhos».<sup>188]</sup> Se bem que não tenha sido possível confirmar esta informação nos jornais da época, verifica-se que um dueto homónimo, provavelmente o mesmo, circulou nos palcos do Rio nos anos trinta pelas vozes de outros actores.<sup>189]</sup> Nem o(s) texto(s) nem a(s) música(s) utilizados chegaram até nós, mas é muito possível que o *topos* se tenha tornado uma referência no ambiente teatral da cidade.<sup>190]</sup> A prova disso

87 XAVIER e MASSON, «Les deux pigeons...», p. 5.

88 PRADO, *João Caetano...*, p. 19, e SOUZA, «A alquimia cultural do teatro musicado de Francisco Correia Vasques», in LOPES *et al.* (org.), *Música e história no longo século XIX...*, p. 351.

89 No *Diário do Rio de Janeiro* e *Jornal do Commercio* [RJ] (19 e 20.6.1834) anuncia-se que numa récita do Teatro Constitucional Fluminense será cantado, no meio de uma representação de teatro, o dueto dos pombinhos por Antónia Borges e Bento Fernandes Caqueira da.

90 Em 1857, uma notícia publicada no jornal *Correio Mercantil* [RJ] (2.2.1857) usa a alegoria dos pombinhos para descrever um caso amoroso entre dois escravos que terminou mal, com base

está no facto de, além de Noronha, também Chiquinha Gonzaga ter composto música para um dueto sobre tema idêntico para a opereta *Colégio de senhoritas*, com texto de Frederico Cardoso de Meneses, estreada em 1912.

Ao invés do ritmo sincopado do baixo, que permite claramente filiar o dueto de Chiquinha no modelo das várias danças de origem afro-brasileira (exemplo 6.4),<sup>[91]</sup> os meios utilizados por Noronha para o tópico de «os pombinhos» apontam para outros paradigmas. Em ambos os duetos o compositor escolhe um compasso de 6/8 (exemplos 6.5 e 6.6). Embora em *O califa* se assista a frequentes mudanças, o compasso de origem sente-se agora quase como uma valsa. A antecipação na flauta da cabeça da melodia que será atribuída a Josefina, aqui com variações (exemplo 6.5), remete para o timbre e as texturas do choro e deixa perceber a preocupação de Noronha em inscrever na opereta a matriz musical popular da cidade. Com esta citação, desconstrói o suposto «couplet do repertório da *opéra-bouffé*» e remete já não para a identidade de Josefina mas para o local da acção. Rio de Janeiro e Paris fundem-se num único objecto cultural.

O texto de «Conheci dois namorados» é divisível em duas grandes secções: a primeira corresponde ao idílio, a segunda ao desencontro do casal. Embora numa leitura muito livre, acompanha de perto a estrutura definida por La Fontaine que, sob a forma de uma paródia e pelo contraste entre a amplificação épica das provações da viagem do pombo e o ridículo dos seus sucessivos falhanços, vai progressivamente desmistificando o herói.<sup>[92]</sup> Em termos métricos, cada uma das secções definidas por Azevedo é composta por uma quadra e um dístico em redondilha maior, seguida de três novas quadras em tetrassílabos. A abordagem de Noronha à quadra inicial pode ser vista como convencional – pois funciona tanto na primeira como na segunda parte

---

em duas fases, tal como Azevedo descreve no seu dueto. Embora, neste caso, o motivo das desavenças fosse o ciúme, a estrutura é idêntica.

91 Aqui trata-se provavelmente já de um «maxiche», como defende Alexandre da Silva SCHNEIDER (ritmo sincopado, andamento rápido, compasso 2/4, modo menor *versus* modo maior), cf. «Colégio de Senhoritas: Chiquinha Gonzaga, gênero e o teatro musicado», trabalho de conclusão de curso de Licenciatura, Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2008 [dactilografado].

92 Análise da fábula disponível em <http://cotentinghislaine.unblog.fr/2009/12/21/la-fontaine-fables-ix-les-deux-pigeons-copus-fonctions-du-voyage-decouvertes-et-remises-en-cause/> (consultado a 1.3.2016).

como uma apresentação da situação – mas no dístico seguinte muda, alargando metricamente os versos por repetição, e transformando a redondilha maior original num hendecassílabo. Assim se constrói uma melodia consideravelmente mais longa e cromática na dominante que, suportada pelo ritmo de valsa do acompanhamento, cria uma sensação de balanço (exemplo 6.5). O efeito cómico está precisamente na ambivalência que a música suscita: na primeira parte, ressaltam as palavras «carinhos» e «pombinhos», numa espécie de vertigem do amor; na segunda, com o casal já desavindo, a vertigem da agressividade e da violência. No refrão, o momento do arrulhar já não é um gemido lânguido, como no dueto de *As guardas*, mas uma clara caricatura de dois apaixonados, nas suas facetas amorosa e desavinda. A terminar, assiste-se à grande explosão dramática. Para o verso conclusivo, «hás-de ser meu, hás-de ser minha», Noronha regressa à melodia cromática descendente, agora em valores mais longos, apoiada nos trémolos das cordas e numa harmonia que, pela primeira vez, se adensa (exemplo 6.6): a paródia ao repertório operático sério e ao amor na sua faceta melodramática emerge com força.

**Allegretto**

Pombo e Pomba

1ª vez Pom-bi-nha bran - ca dos meus a -  
2ª vez Pom-bo que - ri-do va-mos a -

**Allegretto**

Piano

7

P. e P.<sup>a</sup>

ne-les Va-mos ao ni-nho tro-car des-vel - los Se-rás di - to - sa mi-nha es-pe-ran - ça, bem pro-vei-to - sa, nos-sa ga-li-mar! És meu ma - ri-do Sei te a-do - rar! Se-rás di - to - so ter - no fe-cun-do mui ven-tu-ro - so se - rás no

Pno.

13

P. e P.<sup>a</sup>

*Pomba Juntos Pomba Pomba Pomba Pomba*

an - ça. Ail! Meu a - mor Ail! Meu a - mor Pom - bi - nho Pom - bi - nha Fi - lhi - nho Fi - mun - do.

Pno.

21

P. e P.<sup>a</sup>

*Pomba Pomba*

lhi - nha Ar - ru-la de lá dá cá Ar - ru-la de lá dá cá Pom - cá Trru... dá cá

Pno.

*(Estalam beijos...)*

*(Arrulham)*

1. 2. D.S.

Exemplo 6.4 – Chiquinha Gonzaga, *Colégio de Senhoritas*, «Dueto dos pombos», edição de Luísa Gomes a partir de Edição 2011 disponível em [ChiquinhaGonzaga.com/acervo](http://ChiquinhaGonzaga.com/acervo).

The image shows a page of a musical score for a symphony by Francisco de Sá Noronha. The score is written in 6/8 time and includes the following parts:

- Flauta:** Features a melodic line starting with a half rest, followed by eighth notes, and a section marked *rall.* with a descending eighth-note scale.
- Clarinetas Sol:** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *p*.
- Pistons Si<sup>♯</sup>:** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *p*.
- Trombones:** Features a melodic line with eighth notes, marked *p*.
- Figle:** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *p*.
- Timpani Sol:** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *p*.
- Bombo:** Indicated by a 6/8 time signature.
- Zétulbé:** Features a melodic line with eighth notes, marked *p*. The vocal line includes the lyrics: "Co nhe - ci dois na - mo - ra dos, ca-da".
- Natividade:** Indicated by a 6/8 time signature.
- Violino 1<sup>o</sup>:** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *p*.
- Violino 2<sup>o</sup>:** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *p*.
- Viola:** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *p*.
- Violoncelo:** Features a melodic line with eighth notes, marked *p*.
- Baixo:** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *p*.

8

Fl. *rall.*

Cl.

Com.

Z. qual o mais dis-cre-to, quem os vi - a tão che - ga-dos, in - ve - ja - va a - que - le - ga - fe - to,

Vln. 1<sup>o</sup> *rall.*

Vln. 2<sup>o</sup>

Vla.

Vc. e B. *pizz.*

14

Fl.

Cl.

Com. *p*

Z. a tro - ca - rem mil ca - ri - nhos, mil ca - ri - nhos, pa - re - ci - am dois pom - bi - nhos, dois pom

Vln. 1<sup>o</sup>

Vln. 2<sup>o</sup>

Vla.

Vc. e B.

21

Fl.

Cl.

Corn.

Z.

Vcl. e B.

bi - nhos, e a - té di - zi - am qu' as - sim fa - zi - am, qu' as - sim fa - zi - am, quan do - so - zi - nhos - ru!

arco

31 **All.º Moderato**

Fl.

Cl.

Tbn.

Z.

N.

Vcl. e B.

B.

ru, ru, ru, ru, ru, ru, ru, ru, ru, ru, ru, ru!

ru, ru, ru, ru, ru, ru, ru - cu - tu - cu, ru - cu - tu - cu, ru - cu - tu - cu, ru - cu - tu - cu.

*(ritando)*

*(tornando o dedo sobre a 3ª corda)*

pizz.

arco

39 **Andantino**

Fl. *f* *p*

Cl. *f* *p*

Corn. *f* *p*

Tbn. *f* *p*

Tba. *f* *p*

Timp. *f* *p*

Z. *f* *p*

S. *f* *p*

N. *f* *p*

**Andantino**

Vln. 1º *f* *p* [*p*]

Vln. 2º *f* *p* [*p*]

Vla. *f* *p* [*p*]

Vc. *f* *p* [*p*]

B. *f* *p* [*p*]

Gen-til pom - bi - nha, gen-til pom - bi - nha, há-s-de ser meu, há-s-de ser mi-nha, há-s-de ser meu.

Exemplo 6.5 – *O califa da Rua do Sabão*, n° 6, dueto «Conheci dois namorados».

**Andantino**

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Flautas:** Two staves, each with a melodic line consisting of quarter notes and rests.
- Oboé:** One staff with a melodic line similar to the flutes.
- Clarinetas Dó:** One staff, mostly silent.
- Fagotes:** One staff, mostly silent.
- Trompas Mi b:** One staff with a sustained chord.
- Pistons:** One staff, mostly silent.
- Trombones:** One staff, mostly silent.
- Fagite:** One staff, mostly silent.
- Timpani:** One staff, mostly silent.
- Cantarina:** One staff, mostly silent.
- Ventura:** One staff with a vocal line and the lyrics: "Ai! Quan-to eu in - ve-jo as a-ves do céu..."
- Violino 1º:** One staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Violino 2º:** One staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Viola:** One staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Violoncelo e Baixo:** One staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The image shows a musical score for a duet. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 6 and the second system starts at measure 11. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Trumpet (Tr.), Clarinet (C.), Violin (V.), Violin 1st (Vln. 1º), Violin 2nd (Vln. 2º), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. e B.). The vocal parts have lyrics in Portuguese. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The music features a steady accompaniment of strings and woodwinds, with vocal lines that include melodic phrases and lyrics.

6

Fl.

Ob.

Tr.

C.

V.

ai, ai ai, ai,

os pom-bos que ge-mem as-sim co-mo eu ai, ai, ai, ai,

Vln. 1º

Vln. 2º

Vla.

Vc. e B.

11

Fl.

Ob.

V.

e li-vres não te-em de que re-ce - ar, se can-tam a -

Vln. 1º

Vln. 2º

Vla.

Vc. e B.

Exemplo 6.6 – *As guardas do rei de Sião*, nº 12, dueto «Ai! Quanto eu invejo as aves do céu».

Já perto do final da opereta, o pequeno terceto entre Natividade, Josefina e José enfatiza um momento central da acção: encontrando a amante e o seu apaixonado em atitude amorosa, o comerciante finge-se furioso e ameaça ambos com o seu alfange. Em seguida, a sós com José depois de ter enviado Josefina para o quarto, explica que não lhe quer mal, que todo aquele espalhafato tem apenas como objectivo reforçar a sua autoridade junto de Josefina, mas pede-lhe que continue a fingir, gritando como se estivesse a ser morto. O texto consiste num curto diálogo entre os três, em que a dimensão dramática surge na música através da paródia de uma cena operática (exemplo 6.7). Noronha recria um ambiente de *melo-dramma*, carregado de sétimas diminutas, ritmos marciais em fortíssimo, e da sonoridade escura do trombone e da tuba, que relembra muitas passagens do repertório italiano. Porém, o verdadeiro efeito só surge no final. Quando Natividade deixa de representar perante José, regressando à sua condição de comerciante do Rio de Janeiro, a orquestra introduz uma melodia de chorinho e o dramatismo desfaz-se como um baralho de cartas. O choro, ou as texturas rítmicas melódicas e tímbricas que hoje associamos a esse género, surgem aqui como a realidade, o emblema do Rio de Janeiro, uma cidade popular e despreziosa, longe do suposto cosmopolitismo que Azevedo tentara retratar explorando até ao nível do absurdo a mistura de diferentes línguas, do inglês ao latim, como no momento em que Natividade se declara à sua amante supostamente circasiana:

### **Natividade**

[...] Vou fingir que falo turco. (*Com um tom de voz muito suave.*) *Hoc opus hic labor est* [*Aqui é que a porca torce o rabo*, Virgílio, *Eneida* 6.129]. Taubaté [cidade da zona dos bandeirantes]. Guarapuava [cidade do estado do Paraná].

### **Josefina**

Miau trá lá cá dá cá.

### **Natividade** (*À parte.*)

Que idioma! É um regato de mel serpenteando suavemente numa planície de veludo! (*Alto.*) *I am very glad, very well! Titire, tu patulé recubans sub tegmine fagi* [Títiro, deitado sob a copa da faia, tu exercitas a musa silvestre na delicada flauta, Virgílio, *Éclogas* 1.1].

### **Josefina**

Miau trá dá cá dá cá.

**Natividade** (*À parte.*) — Miau trá dá cá dá cá... Diz sempre a mesma coisa... Isto aposto que significa... Eu te amo. Declaremo-nos. (*Alto. Com ímpeto.*) Ó Istanbul! Cabul! Liverpool! (*Com explosão.*) Rio Grande do Sul!

20

Trombones

Figle

Timpani Ré

Zétulbé

Natividade

Ma - o - mé, Ma - o - mé, eu vou ma - tar es - te Jo - sé, sem mais de -

Violino 1º

Violino 2º

Violeta

Violoncelo

Baixo

23

Tbn.

Fig.

Timp.

N.

mo - ra pa - ra o seu quar - to se - nho - ra, e nós a - go - ra.

Vln. 1º

Vln. 2º

Vla.

Vc.

B.

The image displays two systems of a musical score for the piece «Que vejo, que vejo» from the opera «O califa da Rua do Sabão» by Francisco de Sá Noronha. The score is written for a woodwind section, strings, and piano.

**System 1 (Measures 27-30):** This section is marked *p* (piano). The Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts feature intricate melodic lines with slurs and accents. The Piano (Pst.) part has a simple accompaniment. The string section (Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Bass) provides a harmonic foundation with sustained notes and rhythmic patterns.

**System 2 (Measures 31-34):** This section is marked *ff* (fortissimo). The Flute and Clarinet parts become more active and melodic. The string section also plays more vigorously, contributing to the overall intensity of the passage.

Exemplo 6.7 – *O califa da Rua do Sabão*, nº 7, terceto «Que vejo, que vejo».

Neste núcleo de obras, o palco surge como um espelho da cidade mas, parafraseando Mencarelli, a própria linguagem teatral e musical ia também delineando o cenário cultural da urbe.<sup>[93]</sup> Assistimos assim a um constante diálogo, de carácter polifónico, entre a cena e a população cada vez mais heterogénea do Rio de Janeiro nos últimos anos do Império. Continua porém a notar-se o enorme impacto da cena teatral parisiense. Sente-se ainda um crescente interesse pelos negros, em vésperas da abolição da escravatura, e apesar de a sua representação musical ser feita sobretudo com base em *clichés* de exotismo, alguns elementos apontam já para uma amálgama de referências sonoras que partem da própria realidade carioca. Tudo isto foi possível graças ao talento de Artur Azevedo e de um grupo de actores com grandes dotes dramáticos e domínio da cena, entre os quais se destacava Francisco Corrêa Vasques.

Vindo de Portugal e depois de uma longa ausência, Noronha procurou novamente os caminhos que lhe tinham aberto as portas do sucesso quase quarenta anos antes: trabalhar no meio teatral e aplicar a sua criatividade aos géneros mais em moda. Integra-se assim no processo de nacionalização da opereta que estava em curso, mas ao nível da crítica é visto como um compositor cujo talento e estilo não se adaptavam a esta nova linguagem teatral, isto apesar de, como justamente sublinhou Cristina Magaldi, a música de *A princesa* ir buscar a sua inspiração a Offenbach.<sup>[94]</sup> O problema geracional, que referimos a propósito da sua colaboração com Azevedo, é evidente. Mas presente-se também um mal estar face aos portugueses e entre estes (tenha-se em conta que as críticas mais ferozes vieram do jornal editado pela firma da qual era sócio o pianista Artur Napoleão) a par e passo com o snobismo francês que afectava certos sectores culturais do Rio. O estudo destas três últimas operetas mostra que, e paradoxalmente ao discurso difundido por alguns jornais, a música que para elas escreveu interage e interpreta perfeitamente os textos de Azevedo. Noronha é capaz de utilizar todos os meios à sua disposição – das danças de salão internacionais aos ritmos afro-americanos, passando pelos hinos protestantes e pela música popular urbana brasileira – num evidente reflexo de uma vida já longa de experiências e viagens. Uma vez mais, venceu a sua capacidade de adaptação. Esta seria porém a sua derradeira vitória.

---

93 MENCARELLI, «A voz e a partitura ...», p. 2.

94 MAGALDI, *Music in Imperial Rio de Janeiro...*, p. 116.



## FONTES

### Manuscritas ou mistas

Braga, Seminário Conciliar

NORONHA, Francisco de Sá, *Missa para a Festa do Coração de Maria* (redução para piano e harmónio por Luís Dalhunyty), 1870.

— *Missa a 4 vozes e orquestra* (arranjada para piano e harmónio por Eugénio da Costa Araújo Mota), 1895.

Lisboa, Arquivo Histórico da Educação (AHE)

Fundo do Conservatório, Mç. 2300, Cx. 742 [Auto de] doação das obras do Maestro Francisco de Sá Noronha.

Lisboa, Biblioteca da Ajuda (BA)

NORONHA, Francisco de Sá, *L'Arco di S'ant' Anna*. / Damma Lirico in Quattro Atti. / Musica / di /... / [Partitura para canto e piano], BA, 48-III-33.

— *Beatriz de Portugal* / Drama Lyrico em Quatro Actos / Poesia de Reinaldo C. Montoro. Musica de ... / Dezembro de 1859 [Partitura para canto e piano], BA, 54-XII-50.

Lisboa, Biblioteca Nacional (BNP)

[Álbum de memórias de Francisco de Sá Noronha], CN 727.

MIRÓ, António Luís, *O Conselho das Dez* / Opera comica em um acto / musica do S.r..., Lisboa 1848, MM 191.

NORONHA, Francisco de Sá, *Allegro de Concerto* / Por... [partitura para violino e piano], CN 551.

— *Anel de Prata (O)* / Opereta n'um Acto / Por ... [partitura para vozes e orquestra e partitura para canto e piano], CN 538.

— *Arco de S.ta Anna* [partitura para vozes e orquestra], CN 203.

— *Bohemios (Os)* [partitura para vozes e orquestra], CN 539.

— *Califa da Rua do Sabão (O)* / Opereta em 1 Acto / Por Arthur Azevedo; musica de ... [partitura para vozes e orquestra], CN 537.

— *Fantasia para Rebeca sem acompanhamento* / composta por ...; sobre uma melodia de Thalberg [partitura para violino solo], CN 544.

— *Fantasia sobre um thema original* / Por ... [partitura para violino e piano], CN 546.

— *Fantasia Trovador* / Por ... [partitura para violino e orquestra], CN 548.

— *Figlia del Regimento* / Fantasia [partitura para violino e piano], CN 547.

— *Guardas do Rei de São (As)*, Opereta comica em 2 Actos / Por ... [partitura para vozes e orquestra], CN 536.

- *Missa / por ...* [partitura para canto e piano], CN 187.
- *Missa / Expressamente escrita / Para a festa do Coração de Maria / por ...* [partitura para canto e piano], CN 554.
- *Mosqueteiros da Rainha (Os)* [partitura para vozes e orquestra], CN 542.
- *Noivos (Os)*, Opereta de ...; Letra de Arthur Azevedo [partitura para vozes e orquestra], CN 534.
- *Princesa dos Cajueiros (A)*, Opereta em um prologo e dous actos / Por Arthur de Azevedo; Musica de ... [partitura para vozes e orquestra], CN 540.
- *Se eu fosse rei!* [partitura para canto e piano], CN 545.
- *Tagir / Melodramma in 4 atti* [conjunto incompleto de partes vocais e instrumentais], CN 541.
- *Variações Dominó Noir* [para violino e piano], CN 550.
- *Virgens (As)* [partitura para vozes e orquestra], CN 535.

Lisboa, Fundação Jorge Álvares (FJA)

NORONHA, Francisco de Sá, *Tagir*, Melodramma in 4 atti [...], Porto, 2 de Outubro 1870 [partitura para vozes e orquestra, 2 vols.], FFS - 419 //1.

— *Tagir* [partitura para canto e piano, 2 vols.], FJA – FFS – 420.

Ponta Delgada, Biblioteca Público e Arquivo Distrital (BPARPD)

Carta de Teófilo Braga a Francisco Maria Supico, 12.12.1871, BPARPD/PSS/TB/003/065.

Carta de Francisco de Sá Noronha a Francisco Maria Supico, 11.8.1872, BPADPD, PBADPD/PSS/ACR-FMS/00186.

Porto, Arquivo Distrital (ADP)

Governo Civil – Registo de Passaportes, Lvs. 3247, 3278 e 3813.

Porto, Biblioteca Pública Municipal (BPMP)

[Albúm de autógrafos e recordações de António Moutinho de Sousa], BPMP MA-António Moutinho de Sousa-5.

Rio de Janeiro, Arquivo da Sé (ASRJ)

NITEROY, S. João Baptista, Casamentos, 1829-1847, f. 123v., 4.7.1845 e processo apenso, com data de 20.6.1845.

Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Biblioteca Alberto Nepomuceno (UFRJ)

NORONHA, Francisco de Sá, *L'Arco di Sant'Ana*, Damma lírico in quattro atti, Musica di..., Porto, 11 d'Abril de 1865, MS (E) N-III-1.

### Jornais e impressos

- |                                                        |                                           |
|--------------------------------------------------------|-------------------------------------------|
| <i>Antonio Maria</i> [Lx] (O)                          | <i>Imprensa e Lei</i> [Lx]                |
| <i>Archivo Pittoresco</i> [Lx]                         | <i>Iride Italiana</i> [RJ] (L')           |
| <i>Arte Musical</i> [Lx] (A)                           | <i>Jornal do Commercio</i> [RJ]           |
| <i>Atlas</i> [Londres] (The)                           | <i>Jornal das Senhoras</i> [RJ]           |
| <i>Aurora. Periodico Litterario e Critico</i> [RJ] (A) | <i>Jornal de Modinhas</i> [Lx]            |
| <i>Avisador de Comércio</i> [Havana] (El)              | <i>Jornal de Noticias</i> [PD]            |
| <i>Besouro</i> [RJ] (O)                                | <i>Jornal de Noticias</i> [Porto]         |
| <i>Braz Tisana</i> [Porto]                             | <i>Liberal Pernambucano</i> (O)           |
| <i>Chronica dos Theatros</i> [Lx]                      | <i>Luz</i> (A) [Horta]                    |
| <i>Commercio do Porto</i> (O)                          | <i>Lyra Portuguesa</i> [Lx]               |
| <i>Concórdia</i> [Porto] (A)                           | <i>Mequetrefe</i> [RJ] (O)                |
| <i>Correio da Tarde</i> [RJ]                           | <i>Mercantil</i> [Bahia] (O)              |
| <i>Correio do Porto</i>                                | <i>Minerva Brasiliense</i> [RJ]           |
| <i>Correio Mercantil</i> [RJ]                          | <i>Moderado</i> [Braga] (O)               |
| <i>Correio Paulistano</i> (O)                          | <i>Morning Post</i> [Londres] (The)       |
| <i>Cruzeiro</i> [RJ] (O)                               | <i>Mosquito</i> (O) [RJ]                  |
| <i>Diario de Lisboa</i>                                | <i>Musical Gazette</i> [Boston] (The)     |
| <i>Diario de Noticias</i> [RJ]                         | <i>Musical Times</i> [Londres] (The)      |
| <i>Diario de Pernambuco</i>                            | <i>Nacional</i> [Porto] (O)               |
| <i>Diario do Commercio</i> [Pará]                      | <i>New York Daily Tribune</i> (The)       |
| <i>Diario do Rio de Janeiro</i>                        | <i>New York Herald</i>                    |
| <i>Diario Novo</i> [Pernambuco]                        | <i>Occidente</i> [Lx] (O)                 |
| <i>Época</i> [Pará] (A)                                | <i>Persuasão</i> [PD] (A)                 |
| <i>Época</i> [Madrid] (La)                             | <i>Política Liberal</i> [Lx] (A)          |
| <i>Estação</i> [RJ] (A)                                | <i>O Português</i> [Porto]                |
| <i>Evening Mirror</i> [NI] (The)                       | <i>Primeiro de Janeiro</i> [Porto] (O)    |
| <i>Futuro</i> [Porto] (O)                              | <i>Publicador Maranhense</i> (O)          |
| <i>Gazeta da Tarde</i> [RJ]                            | <i>Reino</i> [Madrid] (El)                |
| <i>Gazeta Oficial</i> [Pará]                           | <i>Revista Musical</i> [RJ] (A)           |
| <i>Gazetinha</i> [RJ]                                  | <i>Revolução de Setembro</i> [Lx] (A)     |
| <i>Gazette of the United States</i> [Filadélfia]       | <i>Revue et Gazette Musicale de Paris</i> |
| <i>Guaycuru</i> [Bahia] (O)                            | <i>Rio-Grandense</i> (O)                  |
| <i>Illustrated London News</i>                         | <i>Semana Illustrada</i> [RJ]             |
| <i>Jornal do Porto</i>                                 | <i>Terceira</i> (A)                       |

- AAVV, *Album do Gremio Litterario Portuguez no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Typographia de Teixeira, 1858.
- Almanak administrativo mercantil e industrial da corte e provincia do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Em casa dos editores-proprietarios Eduardo e Henrique Laemmert, 1853.
- Almanak administrativo, mercantil e industrial industrial da corte e provincia do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Eduardo e Henrique Laemmert, 1856.
- ALMEIDA, E. P., L. BOTELHO & F. S. N[ORONHA], *Tagir, melodrama em 4 actos, libreto de ... , musica do maestro F. S. Noronha*, Porto, Imprensa Portugueza, 1876.
- ARCERI, Luigi, *Mocanna, drama historico-romantico em 4 actos, para se representar no Real Theatro de S. Carlos...*, Lisboa, Typ. de Elias José da Costa Sanches, 1854.
- [ASSUNÇÃO, Tomás Lino da], *O subsidio ao Theatro de S. Carlos – A empreza e os factos*, [Lisboa], Imprensa de J. G. de Sousa Neves, [1872/73].
- AZEVEDO, Artur, *A princeza dos cajueiros. Opera cómica em 1 prologo e 2 actos por...* *Musica de F. De Sá Noronha*, Rio de Janeiro, Typ. Da Escola de Serafim José Alves Editor, 1880.
- *Os noivos. Opereta de costumes em 3 actos. Musica de F. De Sá Noronha*, Rio de Janeiro, Typ. De Molarinho & Mont'Alverne – Editores, 1880.
- BAILLOT, Pierre, *L'art du violon. Nouvelle méthode dédiée a ses eleves par...*, Paris, Depot Central de la Musique, [1834].
- BARBIER, Jules & LÉON BATTU, *L'anneau d'argent, opéra-comique en un acte par...*, *Musique de M. Louis Deffès*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1855.
- BASTOS, António 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.
- BERLIOZ, HÉCTOR, *Les soirées de l'orchestre*, Paris, Michel Lévy Frères, 2/1854.
- BRAGA, Teófilo, *Quarenta annos de vida litteraria 1860-1900*, Lisboa, Typographia Lusitana-Editora Artur Brandão, 1903.
- CALADO, Joaquim António da Silva, *A dengosa. Polka para piano*, [Rio de Janeiro], Viúva Canongia, s.d.
- *A flôr amorosa. Polka*, Imperial Estabelecimento de Pianos e Musicas Narciso, Arthur Napoleão & Miguez, [1880].
- [CALDAS, Pereira, «Biografia»] *O Moderado* [Braga], 9.7.56.
- *Ao Maestro eximio Francisco de Sá Noronha no seu concerto violinista em Braga em 29 de Julho de 1856*.
- CARNEIRO, Henrique, «Francisco de Sá Noronha», *O Tripeiro*, n<sup>os</sup> 19-20 (Janeiro 1909), pp. 9-23.
- CASTEL, L., «La vraie science» in *Nouvelle anthologie, ou choix de chansons anciennes et modernes*, vol. 3, Paris, Librairie Ancienne et Moderne, 1828.

- Catalogo da biblioteca musical de J. C. Müller e H. E. Heinen: fornecedores de musica de sua Magestade*, Rio de Janeiro, Typographia, Imp. e Const. de J. Villeneuve e C.<sup>a</sup>, 1837.
- CHAGAS, Manuel Pinheiro, «Notícias preliminares» in *A virgem guaraciaba*, Lisboa, Editores Afra & Comp.<sup>a</sup>, 1866.
- CORREIA, A. & E. P. ALMEIDA, *O arco de Sant'Anna, drama lyrico em quatro actos, poesia de...*, muzica de F. S. Noronha, Lisboa, Typ. de Costa Sanches, 1868.
- CORREIA, António & Ernesto Pinto de ALMEIDA, *O arco de Sant'Anna, drama lyrico em quatro actos, poesia de ... muzica de F. S. Noronha*, Porto, Typographia de A. A. Leal, [1867].
- D'ENNERY, Adolf & Jules Henry BRÉSIL, *Si j'étais roi...*, opéra comique en trois actes et quatre tableaux, par..., *Musique de M. Adolphe Adam*, Paris, Michel Lévy Frères, 1852.
- DE SAINT-GEORGES, M., *Les mousquetaires de la Reine, opéra-comique en trois actes. Paroles de...*, *Musique de M. Halévy*, Bruxelles, J. A. Lelong, 1846.
- DE SIMONI, Luiz Vicente, *Marília de Itamaracá ou A donzella da mangueira, drama lyrico em 4 actos, pelo Dr. Luiz Vicente De Simoni posto em musica pelo Snr. Adolpho Maersch...*, Rio de Janeiro, Emp. Typ. – Dous de Dezembro – de P. Brito, 1854.
- FERREIRA, José Maria Andrade, *Litteratura, musica e bellas-artes*, vol. 2, Lisboa, Typ. de J.G. de Sousa Neves, 1872.
- Francisco de Sá Noronha. Esboço biographico*, «Os Contemporâneos Num. 13», Lisboa, Escriptorio da Empresa, [c. 1870].
- GARRETT, João Baptista Leitão de Almeida, *Um auto de Gil Vicente (Theatro de J. B. de Almeida-Garrett, II, Merope. – Gil Vicente)*, Lisboa, Thypographia de José Baptista Morando, 1841.
- «Homenagem cordial do antigo discipulo reconhecido», Braga, Typ. de Bernardo A. de Sá Pereira, 1887.
- JANIN, Jules, «Mélodrame» in *Dictionaire de la conversation et de la lecture*, vol. 37, Paris, Belin-Mandar Libraire, 1837.
- MACHADO, Júlio César, [Recorte. Testemunho publicado em jornal, aquando da morte de Noronha, que não foi possível identificar, 1881].
- MANSO DE NORONHA, Juana Paula, «Biographical Note of the Artist Noronha», *The New York Daily Tribune*, 29.4.1846.
- MONTORO, Reinaldo Carlos & Luigi BIANCHI, *Beatriz de Portugal: drama lyrico em 4 actos: offerecido a S. M. El-Rei o Senhor D. Luiz 1.o / por Francisco de Sá Noronha; Poesia do ..., versão italiana, pello Ill.mo Snr. ...*, Porto, Typ. De Manoel José Ferreira, 1862.
- NASCIMENTO, Francisco Manuel do [Filinto Elísio] (trad.), *Fábulas escolhidas entre as de J. La Fontaine*, Londres, Typ. de H. Bryer, 1813.

- NORBERTO (DE SOUSA SILVA), Joaquim, *Mosaico poético: poesias brasileiras antigas, modernas, raras e inéditas*, Rio de Janeiro, Tipografia de Berthe e Haring, 1844.
- NORONHA, Francisco de Sá, «Careca a Mae!...», Porto, Villa Nova, [ca 186-]  
 — «Careca o Pai!...», tango, Porto, Villa Nova, [ca 186-]  
 — «Ultimo Careca!...», tango, Porto, Villa Nova, [ca 186-].  
 «Noticia biográfica sobre o rabequista portuguez Francisco de Sá Noronha», *A Aurora* [RJ], 22.6.1851.
- ORTIGÃO, José D. Ramalho, *Crónicas Portuenses*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1944.
- PAILLERON, Édouard, *L'étincelle, Comédie en 1 acte, Paris, Théâtre du Vaudeville*, Paris, Michel Lévy Frères, [1861].
- PENA, Martins, *Quem casa quer casa*, Biblioteca Digital de Peças Teatrais (BDteatro), <http://www.bdteatro.ufu.br/download.php?pid=TT00145> (consultado a 4.3.2017).
- PIMENTEL, Alberto, «O maestro Sá Noronha» in *Atravez do passado*, Paris-Lisboa, Guillard Aillaud, [ca 1888], pp. 101-08.
- PORTUGAL, Tristão da Cunha (trad.), *Fabulista da mocidade*, Paris, J. P. Aillaud, Monlon Cia., 1837.
- Positivismo. Revista de Philosophia (O)*, vol. II, Porto, Livraria Universal, 1880.
- PREFUMO, ANTONIO, *O cerco de Diu, drama serio em 2 actos para se representar no Real Theatro de S. Carlos...*, Lisboa, Typographia Lisbonense, 1840.
- RUGENDAS, Johann Moritz, *Voyage pittoresque dans le Brésil*, Paris, Engelmann & Cie., 1835.
- SILVA, Inocêncio Francisco da, *Diccionario bibliographico portuguez: estudos de Innocêncio Francisco da Silva aplicáveis a Portugal e ao Brazil*, vols. VII e XVIII, Lisboa, Imprensa Nacional, 1858.
- SIQUEIRA, Baptista, *Modinhas do passado: Investigações folclóricas e artísticas*, Rio de Janeiro, 1956.
- 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.
- TÚLIO, António da Silva, «José da Silva Mendes Leal: estudo biográfico-literário», *Revista Contemporânea*, Lisboa, 1, pp. 443-52.
- VASCONCELLOS, Joaquim de, *Os musicos portuguezes: biographia-bibliographia*, 2 vols., Porto, Imprensa Portugueza, 1870.
- VELASCO Y ÁRIAS, Maria, *Juana Paula Manso. Vida y Acción*, Buenos Aires, Porter Hnos., 1937.
- VIEIRA, Ernesto, *Diccionario biographico de musicos portuguezes*, II, Lisboa, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900.
- XAVIER & MICHEL MASSON, *Les deux pigeons, comédie-vaudeville en quatre actes, imitée de La Fontaine, Le magazin théâtral*, Paris, Imprimerie de V. Dorsey-Dupre, 1838.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

- AAVV, «Colecção “Reis de Portugal” em debate», *Ler História*, 56 (2009), pp. 217-86.
- AAVV, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5, Juan José CARRERAS (ed.), *La música en España en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2018.
- ABBIATI, Franco, *Giuseppe Verdi*, vol. 2, Milão, Ricordi, 1959.
- ADET, Emílio & Joaquim Norberto de Sousa SILVA, *Mosaico poético: poesias brasileiras antigas, modernas, raras e inéditas*, Rio de Janeiro, Tipografia de Berthe e Haring, 1844.
- ALBUQUERQUE, Maria João Durães, «La edición em Portugal (1834-1900): un estudio documental», 4 vols., Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2013.
- ALVARENGA, Oneyda & Flávia Camargo TONI (coord.), *Mário de Andrade dicionário musical brasileiro*, [Belo Horizonte], Ministério da Cultura-Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo-Editora da Universidade de São Paulo -Editora Itatiaia Limitada, [1989].
- ALVES, Jorge Fernandes, *Os brasileiros. Emigração e retorno no Porto oitocentista*, Porto, [edição do autor], 1994.
- AMADO, Luiz Cervo & José Calvet de MAGALHÃES, *Depois das caravelas. As relações entre Portugal e o Brasil 1808-2000*, Lisboa, Instituto Camões, 2000.
- ANDRADE, Ayres de, *Francisco Manuel da Silva e o seu tempo: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*, vol. 2, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967.
- ANTELO, Raul, «El diário de la señora Noronha», *Cuadernos de Literatura* 20.39 (2016), pp. 201-228, <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-39.ojsn> (consultado a 15.1.2018).
- ARAÚJO, António Martins de, «A vocação do riso. Um panorama da dramaturgia de Artur Azevedo» in *Teatro de Artur Azevedo*, Tomo 1, Rio de Janeiro, Instituto Nacional de artes Cénicas, 1983, pp. [21-26].
- ARAÚJO, António Martins de (ed.), *Teatro de Artur Azevedo*, Tomo 1, Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Artes Cénicas, 1983.
- BASTOS, Cristina, Miguel Vale de ALMEIDA & Bela FELDMAN-BIANCO (org.), *Trânsitos coloniais. Diálogos críticos luso-brasileiros*, Campinas, Unicamp, 2007.
- BEGHELLI, Marco, «Atti performativi nella drammaturgia verdiana», Tesi di Laurea, Università degli Studi di Bologna, 1986 [policopiado].
- BENEVIDES, Francisco da Fonseca, *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa*, Lisboa, Typographia Castro Irmão, 1883.

- BERGSON, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (trad. portuguesa, *O riso. Ensaio sobre o significado do cómico*, Lisboa, Guimarães Editores, 2/1993).
- BIANCONI, Lorenzo, *La drammaturgia musicale*, Bolonha, Il Mulino, 1986.
- BOMBERG, E. Douglas, «The Thalberg Effect: Playing the Violin on the Piano», *The Musical Quaterly*, vol. 75 n° 2 (1991), pp. 198-208.
- BONIFÁCIO, Maria de Fátima, *D. Maria II*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2007.
- BOSI, Alfredo, «Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar» in *Dialética da Colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, pp. 176-93.
- BUDASZ, Rogério, *Teatro e música na América portuguesa. Ópera e teatro musical no Brasil (1700-1822) convenções, repertório, raça gênero e poder*, Curitiba, DeArtes UFPR, 2008.
- CABRAL, Alexandre, *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Caminho, 2ª ed. revista e aumentada, 2003.
- CAPELO-PEREIRA, Bernardete, «A virgem guaraciaba de M. Pinheiro Chagas: o Brasil quinhentista sobre olhares europeus» in *Au carrefour des littératures brésilienne et portugaise. Influences, correspondances, échanges (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles)*, Actes du colloque international 17 et 18 mars 2005, Centre Culturel Calouste Gulbenkian-Université de Paris X – Nanterre, Paris, Éditions Lusophone, 2006, pp. 249-74.
- CARDOSO, Lino Almeida, *O som social. Música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX)*, São Paulo, Edição do Autor, 2011.
- CASARES RODÍCIO, Emílio (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002.
- CASCUDO, Luís da Câmara, *Dicionário do folclore brasileiro*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1954.
- CASTAGNA, Paulo, «Herança ibérica e africana no lundu brasileiro dos séculos XVIII e XIX» in *VI Encuentro Simposio Internacional de Musicología / VI Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana "Misiones de Chiquitos"*, Santa Cruz de la Sierra, 25-26 abr. 2006. *Actas*, 2006, pp. 21-48, <http://www.ia.unesp.br/pos/stricto/musica/artigos/Heranca%20iberica%20e%20africana.pdf> (consultado a 21.10.2009).
- CASTILHO, Júlio de, *Memórias de Castilho*, vol. 5, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2/1926.
- CATANELLI, Aline Cristina de Oliveira, «O caráter fronteiriço da crônica oitocentista: jornalismo nas crônicas de Machado de Assis publicadas n' *O Futuro* (1862-63)», *RevLet – Revista Virtual de Letras*, vol. 5 n° 1 (Jan./Jul, 2013), pp. 161-82.
- CASTELO BRANCO, Camilo, *Novelas do Minho*, vol. 2, Lisboa, Parceria de A. M. Pereira Lda., 1979.

- CATROGA, Fernando, «O laicismo e a questão religiosa em Portugal», *Análise Social*, vol. XXIV (100) (1988/1º), pp. 211-73.
- CAZARRÉ, Marcelo Macedo, «Um virtuose do além-mar em terras de Santa Cruz: a obra pianística de Arthur Napoleão (1843-1925)», Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006, <http://hdl.handle.net/10183/7180> (consultado a 18.1.2013).
- CERDEIRA, Nuno Rafael Gomes, «Do libreto à partitura: estudo da transição supracitada à luz das principais dimensões caracterizadoras de *Tagir* de Francisco de Sá Noronha (1º Acto)», Trabalho realizado no âmbito do «Seminário de Investigação A» da Licenciatura em Ciências Musicais, Lisboa, 2004 [policopiado].
- COSTA-LIMA NETO, Luiz, «O teatro das contradições: o negro nas atividades musicais nos palcos da corte imperial durante o século XIX», *Opus*, 14 n° 2 (Dez. 2008), pp. 37-71.
- «Música, teatro e sociedade nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846): entre o lundu, a ária e a aleluia», Tese de Doutorado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014.
- CVEJIC, Zarko, *The Virtuoso as Subject. The Reception of Instrumental Virtuosity, c.1815-c.1850*, s.l., Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- CYMBRON, Luísa, «Francisco de Sá Noronha e *L'arco di Sant'Anna*: para o estudo da ópera em Portugal 1860/70», Trabalho de síntese apresentado à..., FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 1990 [policopiado].
- «A ópera em Portugal (1834-1854): o sistema produtivo e o repertório nos teatros de S. Carlos e de S. João», Tese de Doutoramento em Ciências Musicais, FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 1998 [policopiado].
- «Writing Opera in Nineteenth Century Portugal: Francisco de Sá Noronha and *L'arco di Sant'Anna*» in *Encomium Musicae: A Festschrift in Honor of Robert J. Snow*, New York, Pendragon Press, 2002, pp. 509-27.
- «Inventar a ópera nacional portuguesa do outro lado do Atlântico: *Beatriz de Portugal* de Francisco de Sá Noronha» in Maria Elizabeth LUCAS e Rui Vieira NERY (eds.), *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime. Repertórios, práticas e representações*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda-Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, pp. 621-46.
- «Camões in Brazil: Operetta and Portuguese Culture in Rio de Janeiro, circa 1880», *The Opera Quarterly*, vol. 30, 4 (Autumn 2014), pp. 330-61.
- *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX. Ópera, virtuosismo e música doméstica*, Lisboa, Edições Colibri-Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2012.

- «“Les deux pigeons” e as vicissitudes do amor: transferências culturais e intextualidade no teatro musical de Francisco de Sá Noronha» in Manuel Pedro FERREIRA & Teresa CASCUDO (eds.), *Música e história: estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito*, Lisboa, Colibri, 2017, pp. 331-55.
- «In Search of the National: Nineteenth-Century Portuguese Composers and their First Approaches to Grand Opera» in Jens HESSELAGER (coord.), *Grand Opera Outside Paris: Opera on the Move in Nineteenth-Century Europe*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2018, pp. 157-77.
- CYMBRON, Luísa & Isabel Novais GONÇALVES, «Scribe’s theatre in Lisbon during the Early Liberal Period (1834-1853)», *Eugène Scribe und das europäische Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Forum Musiktheater, 6, (2007), pp. 153-74.
- D’ÁVILA, Humberto, *Almeida Mota. Compositor português em Espanha*, Lisboa, Vega, 1996.
- DAHLHAUS, Carl, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 1980 (trad. italiana, *La musica dell’Ottocento*, Florença, La Nuova Italia Editrice, 1990).
- DAVIES, Catherine, Claire BREWSTER & Hilary OWEN, *South American Independence: Gender, Politics, Text*, Liverpool, Liverpool University Press, 2011.
- DE VAN, Gilles, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992.
- DELGADO, Alexandre, Ana TELLES & NUNO Bettencourt MENDES, *Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Caminho da Música, 2007.
- DELLA SETA, Fabrizio, *Not without Madness. Perspectives on Opera*, Chicago, Chicago University Press, 2013.
- «Opera e Risorgimento: si può dire ancora qualcosa?», *Verdiperspektiven*, 2 (Jahrgang 2017), pp. 86-87.
- DIAS, Sérgio, «Análise das principais características da música mineira através de uma nova percepção de suas fontes: uma observação crítico-analítica da produção musical desde a Escola Napolitana até Minas Gerais – introdução à teoria reducionista», Tese de Doutorado, FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 2010, [policopiado].
- DODERER, Gerhard, *Modinhas luso-brasileiras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- ELKIN, Robert, *The Old Concert Rooms of London*, Londres, Edward Arnold Publishers, Ltd., 1955.
- ELIAS, Norbert, *Mozart, sociologia de um génio*, Porto, Edições ASA, 1993.
- ESPAÑE, Michel, «La notion de transfert culturel», *Revue Sciences/Lettres*, 1 (2013), <https://rsl.revues.org/219> (consultado a 15.1.2016).
- ESPOSITO, Francesco, «L’eta “farrobiana”: caratteristiche e tendenze della vita musicale della Lisbona liberale (1833-1853)», *Confluenze*, vol. 2 n° 2 (2010), pp. 254-71.

- «*Um movimento musical como nunca houve em Portugal*». *Associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal (1822-1853)*, Lisboa, Edições Colibri-CESEM, 2016.
- FARIA, João Roberto, *O teatro realista no Brasil*, São Paulo, Edusp, 1993.
- FARIA, Manuel Ferreira de, «O espólio musical do pequeno Seminário de Nossa Senhora da Oliveira», [Separata das Actas do] *Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada*, Guimarães, 1981, pp. 441-50.
- FAUSER, Annegret & Mark EVERIST, *Music, Theater, and Cultural Transfer. Paris, 1830-40*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.
- FERREIRA, Fábio Guedes Nin, «Henrique Alves de Mesquita, o tango e o contexto do Rio de Janeiro» in *Anais do 14º Colóquio de Pesquisa do PPGM/UFRJ*, vol. 1: *Educação Musical e Musicologia*, 2015, pp. 133-42.
- FREIRE, Vanda Bellard, *O mundo maravilhoso das mágicas*, Rio de Janeiro, FAPERJ, 2011.
- FRIAS, Sanches de, *Arthur Napoleão: resenha comemorativa da sua vida pessoal e artística*, Lisboa, Livr. Pereira [distrib.], 1913.
- FULCHER, Jane, *The Composer as Intellectual. Music and Ideology in France*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- GANDRA, Jane Adriane, «Pinheiro Chagas, um escritor olvidado», Tese de Pós-graduação, USP, 2012.
- GAYO, Felgueiras, *Nobiliário de famílias de Portugal*, Tomo XI, Braga, 1938.
- GERHARD, Anselm, *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.
- GIMENEZ, Priscila Renata, «Folhetins teatrais e transferências culturais franco-brasileiras no século XIX. Questões de uma edição da “Semana Lírica” de Martins Pena», Tese de Doutorado, Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2014.
- GIRON, Luís Antônio, *Minoridade crítica. A ópera e o teatro nos folhetins da corte 1826-1861*, São Paulo, Edusp, 2004.
- GONÇALVES, Isabel Novais, «A introdução e a recepção da ópera cómica nos teatros públicos de Lisboa entre 1841 e 1851», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 11 (2003), pp. 93-111.
- «A música teatral na Lisboa de oitocentos: uma abordagem através da obras de Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862)», Tese de Doutorado em Ciências Musicais, FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 2012.
- GOOLEY, Dana, *The Virtuoso Liszt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- «La Commedia del Violino: Paganini's Comic Strains», *Musical Quarterly*, 88/3 (2005), pp. 370-427.

- Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, vols. 4 e 18, Lisboa-Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia Limitada, s.d.
- GRAU-LLEVERIA, Elena, «La ficción política romántica en los misterios del Plata. Episodios de la época de Rosas, escritos en 1846 de Juana Paula Manso», *Decimonónica*, vol. 7 n° 1 (Inverno 2010), pp. 1-20.
- HELLER-LOPES, André, «Brazil's "Ópera Nacional (1857-1863)": Music, Society and the Birth of Brazilian Opera in Nineteenth-Century Rio de Janeiro», PhD Diss., Department of Portuguese and Brazilian Studies - King's College [University of London], 2010.
- HEPOKOSKI, James, «*Ottocento Opera as Cultural Drama: Generic Mixtures in Il trovatore*» in *Verdi's Middle Period. Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, Chicago, The University of Chicago Press, 1997, pp. 147-96.
- INÁCIO, Denise Scandarolli, «Cenas esquecidas ou vaudeville, *opéra-comique* e a transformação do teatro no Rio de Janeiro, dos anos 1840», Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2013.
- INZAGHI, Luigi, *Camillo Sivori. Carteggi del Grande Violinista e Compositore Allievo di Paganini*, Varese, Zecchini Editore, 2004
- JOÃO, Maria Isabel, «Percurso da memória: centenários portugueses no século XIX», *Camões. Revista de letras e culturas lusófonas*, 8 (Janeiro-Março 2000), <http://www.instituto-camoes.pt/revista/percursmemo.htm> (consultado a 10.2.2013).
- KAWABATA, Mai, *Paganini. The «Demonic» Virtuoso*, Woodbridge, The Boydell Press, 2013.
- KIEFER, Bruno, *História da música brasileira. Dos primórdios ao início do século XX*, Porto Alegre, Editora Movimento, 3/1982.
- KÜHL, Paulo M., «Construindo o nacional na ópera: A *Marília de Itamaracá* de L. V. De-Simoni», *Resonancias: Revista de investigación musical*, n° 39 (julio-noviembre 2016), pp. 113-35.
- LAFORTE, Conrad, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique: poétique de la chanson en laisse*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1981.
- LAWRENCE, Vera Brodsky, *Strong on Music: the New York Music Scene in the Days of George Templeton Strong (1836-1850)*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1988.
- LEWKOWICZ, Lídia F., *Juana Paula Manso (1819-1875): una mujer del siglo XXI*, Buenos Aires, Corregidor, 2000.
- LOBO, Luiza, «Juana Manso uma exilada em três pátrias», *Niterói*, vol. 9 n° 2 (1° sem. 2009) pp. 47-74.
- LOCKE, Ralph P., *Musical Exoticism. Images and Reflections*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

- LONGWORTH, T. Clifton & Paul TICE, *A Survey of Sex & Celibacy in Religion*, San Diego, The Book Tree, 2003.
- LOPES, A. Herculano, «O moderno, o nacional e o popular no teatro oitocentista fluminense» 4, <http://www.casaruiarbosa.gov.br/arquivos/file/aa%20-%20AntonioHerculanoLopes.pdf> (consultado a 14.1.2013).
- LOPES, Maria Virgílio Cambraia, «Migrações artísticas e memórias de teatro: as imagens de Rafael Bordalo Pinheiro no Brasil» in Maria Helena WERNECK & Ângela de Castro REIS (org.), *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil*, [Rio de Janeiro], 7Letras, 2012, pp. 145-62.
- LOTT, Allan, *From Paris to Peoria: How European Piano Virtuosos Brought Classical Music to the American Heartland*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- LOEWENBERG, Alfred, *Annals of Opera 1597-1940*, London, John Calder, 1978.
- LUCAS, Maria Elizabeth & Rui Vieira NERY (eds.), *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime. Repertórios, práticas e representações*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda-Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.
- MAGALDI, Cristina, *Music in Imperial Rio de Janeiro. European Culture in a Tropical Milieu*, Lanham, MD, The Scarecrow Press, 2004.
- «Cosmopolitanism and World Music in Rio de Janeiro at the Turn of the Twentieth Century», *Musical Quarterly*, 92 (2009), pp. 329-64.
- MAGALDI, Sábato, *Panorama do teatro brasileiro*, São Paulo, Difusão Europeia do Livro, [1962].
- MANSO, Juana Paula, *Una armonia*, Montevideo, Imprenta del Nacional, 1844.
- MANSO, Maria de Deus Beites, *História da Companhia de Jesus em Portugal*, Lisboa, Parsifal, 2016.
- MARQUES, António Jorge, *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830): catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal-CESEM, 2012.
- MARVIN, Roberta & Downing A. THOMAS (eds.), *Operatic Migrations: Transforming Works and crossing boundaries*, Aldershot, Ashgate, 2006.
- MARVIN, Roberta, «Introduction to Special Issue on Opera Reception», *Cambridge Opera Journal*, 25, 2 (2013), pp. 117-20.
- MARZANO, Andrea, *Cidade em cena. O actor Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*, Rio de Janeiro, Edições Folha Seca, 2008.
- MASSA, Jean-Michel, «La jeunesse de Machado de Assis (1839-1870). Essai de biographie intellectuelle», vol. 1, Thèse pour le doctorat [...] présenté à la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Poitiers, [1969] [policopiado].
- (tradução de Lúcia Granja), «Um amigo português de Machado de Assis: Antônio Moutinho de Sousa», *Machado Assis em linha*, vol. 5 n° 10 (Jul./

- Dec. 2012) <http://dx.doi.org/10.1590/S1983-68212012000200003> (consultado a 10.3.2017).
- MATOS, Sérgio Campos, «O Brasil na historiografia portuguesa oitocentista» in *Consciência histórica e nacionalismo*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008, pp. 73-83.
- MATTOS, Ilmar Rohloff, *O tempo Saquarema*, São Paulo, Editora Hucitec, 1987.
- MCVEIGH, Simon, «The Benefit Concert in Nineteenth-Century London: from “Tax on the Nobility” to “Monstrous Nuisance”» in Bennet ZON (ed.), *Nineteenth-Century British Music Studies*, vol. 1, Aldershot, Ashgate, 1999, pp. 242-66.
- MEDINA RIERA, Gustavo & Márcio PÁSCOA, «A Casta de Lições, obra didática e musical de Pedro Lopes Nogueira (ca. 1720)», *Congresso da Associação Brasileira de Musicologia*, Volume: Caderno de Resumos e Anais, 2016.
- & Fausto BOREM, «Notes for the Performance Editions of the 13 Partimenti for Violin and Continuo (c.1720) by Pedro Lopes Nogueira», *7º Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ*, Rio de Janeiro, 2017.
- MENCARELLI, Fernando, «A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)», Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 2003.
- MIGUENS, Silvia, *Como se atreve. Una vida de Juana Paula Manso*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana-Narrativas Históricas, 2004.
- MIHARA, Aya, «Professional Entertainers Abroad and Theatrical Portraits in Hand», *Old Photography Study*, nº 3 (2009), pp. 45-54.
- MIRANDA, Gil, *Jorge Croner de Vasconcelos. Vida e obra*, Lisboa, Musicoteca, 1992.
- MITCHELL, Geoffrey Scott, «Blacks, the White Elite, and the Politics of Nation Building: Inter and intraracial relationships in *Cecília Valdez* and *O Mulato*», PhD Diss., Tulane University, 2006.
- MÓNICA, Maria Filomena, *D. Pedro V*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2005.
- MONTALVÃO, Sérgio, «Biografia intelectual como exercício de escrita da história», *História da Historiografia*, nº 4 (Março 2010), pp. 306-13.
- MONTEIRO, Isabel, «Beatriz de Portugal na vida, no teatro, na ópera. Contributo para o estudo da obra de Francisco de Sá Noronha», Trabalho realizado no âmbito do Seminário de Mestrado em Ciências Musicais «Os Compositores Portugueses do Século XIX e a Ópera (1820-1880)», FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 2002 [policopiado].
- NERY, Rui Vieira, *A música no Brasil colonial: colóquio internacional – Lisboa 2000*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- NEVES, João Alves das, *As relações literárias de Portugal com o Brasil*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1992.
- NEVES, Larissa de Oliveira, «As comédias de Artur Azevedo: em busca da história», Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 2006.

- NEWARK, Cormac, *Opera in the Novel from Balzac to Proust*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- PAIVA, Cristiano, «O Arco de Sant'Anna», *O Tripeiro*, nº 94, 3º Ano (1.2.1911).
- PARAKILAS, James, «The Soldier and the Exotic: Operatic Variations on a Theme of Racial Encounter», *Opera Quarterly*, 10 (1993), pp. 33-56.
- PAULA, Rodrigo Teodoro de, «A memória sonora: estudo sobre música e sociedade a partir dos funerais reais realizados em Portugal e América Portuguesa (1750-1816)», Tese de Doutoramento em Ciências Musicais Históricas, FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 2017.
- PRADO, Décio de Almeida, *João Caetano. O ator, o empresário o repertório*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1972.
- RAMOS, Rui, «A segunda fundação (1890-1926)» in José MATTOSO (dir.), *História de Portugal*, vol. 6, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994.
- RANDEL, Don Michael, *The New Harvard Dictionary of Music*, London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.
- RIALL, Lucy, *Garibaldi: Invention of a Hero*, New Haven, Yale University Press, 2007.
- RODRIGUES, Henrique, «A emigração do Alto Minho 1835-1860: a miragem do Brasil», Dissertação de Mestrado em História Moderna e Contemporânea, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1991 [policopiado].
- RODRIGUES, Henrique, *Emigração e alfabetização. O Alto Minho e a miragem do Brasil*, Viana do Castelo, Governo Civil de Viana do Castelo, 1995.
- RODRIGUES, José Damião, *O Atlântico revolucionário: circulação de ideias e de elites no final do Antigo Regime*, Ponta Delgada, Centro de História de Além-Mar (CHAM), 2012.
- ROSA, Daniel Rodrigues Micaelo, «O bairro teatral: recreio da vida portuense», Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2014 [policopiado].
- ROSEN, David, «Meter, Character, and *Tinta* in Verdi's Operas», in Martin CHUSID (ed.), *Verdi's Middle Period. Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, Chicago, The University of Chicago Press, 1997, pp. 339-92.
- ROSSELLI, John, *The Life of Mozart*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- *The Life of Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- ROWDEN, Claire, «Memorialisation, Commemoration and Commodification: Massenet and Caricature», *Cambridge Opera Journal*, 25/2 (Julho 2013), pp. 139-63.
- ROWLAND, Robert, «A cultura brasileira e os portugueses», in Cristina BASTOS, Miguel Vale de ALMEIDA & Bela FELDMAN-BIANCO (eds.), *Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros*, Campinas, Editora da Unicamp, 2007, pp. 397-409.

- ROZEAUX, Sébastien, «Presença da “colônia portuguesa” na paisagem cultural e mediática do Rio de Janeiro: o Grêmio Literário Português e o Retiro Literário Português (1855-1885)», *Topoi*, vol. 17 n° 33 (Jul./Dec. 2016), (versão on-line ISSN 2237-101X).
- RUIZ, Roberto, *O teatro de revista no Brasil – Das origens à Primeira Guerra Mundial*, Rio de Janeiro, Inacen, 1988.
- SALA, Emilio, *The Sounds of Paris in Verdi's La traviata*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- SAMSON, Jim, *Virtuosity and the Musical Work: the Transcendental Studies of Liszt*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2003.
- SANDRONI, Carlos, *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor-Editora UFRJ, 2001.
- «El tango brasileño antes de Ernesto Nazareth» in Coriún AHARONIÁN (coord.), *El tango ayer y hoy*, Montevideo, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán-Ministerio de Educación y Cultura, 2014, pp. 223-41.
- SANTANA, Maria Helena, «Introdução» in Almeida GARRETT, *O arco de Sant'Ana*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, p. 15 e ss.
- SANT'ANNA, Benedita de Cássia Lima, «Publicações inaugurais da imprensa literária brasileira», *TriceVersa, Assis*, vol. 4, n° 1 (Jul./Dez. 2010), p. 10.
- SANTOS, Maria de Lourdes Costa Lima dos, *Intelectuais portugueses na primeira metade de oitocentos*, Lisboa, Editorial Presença, 1985.
- SCHNEIDER, Alexandre da Silva, «Colégio de Senhoritas: Chiquinha Gonzaga, gênero e o teatro musicado», Trabalho de conclusão de curso de Licenciatura, Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2008 [dactilografado].
- SCHWARCZ, Lilia Moritz, *As barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- *Brasil: uma biografia*, Lisboa, Temas e Debates-Círculo de Leitores, 2015.
- SCOTT, Derek B., *Sounds of the Metropolis. The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Viena*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- SICILIANO, Tatiana Oliveira, *O Rio de Janeiro de Artur Azevedo - Cenas de um teatro urbano*, Rio de Janeiro, Mauad, 2014.
- SILVA, José Amaro Santos da, *Música e ópera no Santa Isabel: subsídio para a história e o ensino da música no Recife*, Recife, Editora Universitária UFPE, 2006.
- SILVA, Juracyara Baptista da, «A comédia lírica na cidade de Porto (1850-1900): subsídios para o estudo dos espectáculos de ópera cómica, opereta e zarzuela nos teatros públicos portuenses», vol. 2, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2004.

- SILVA, Luiz Alves da, «Heinrich e Cécile Däniker-Haller – A música doméstica na vida de um casal de negociantes suíços entre Zurique e o Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX», Tese de Doutorado em Musicologia Histórica, FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 2015.
- SOUSA, Juliana, «Francisco de Sá Noronha: Três obras para violino e piano», Dissertação de Mestrado em Música, Universidade de Aveiro, 2012 [policopiado].
- SOUZA, Sílvia Cristina Martins de, *As noites do Ginásio. Teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*, Campinas, Editora da Unicamp, 2002.
- «Um Offenbach tropical: Francisco Correa Vasques e o teatro musicado no Rio de Janeiro na segunda metade do século», *História e Perspectivas*, 34 (Jan./Jun. 2006), pp. 225-59.
- «“Que venham os negros à cena com maracas e tambores”: jongo, teatro e campanha abolicionista no Rio de Janeiro», *Afro-Asia*, 40 (2009), pp. 145-71.
- «Cantando e encenando a escravidão e abolição: história, música e teatro no Império brasileiro (segunda metade do século XIX)» in *4º Encontro escravidão e liberdade no Brasil Meridional*, Curitiba, 13-15 de Maio de 2009, <http://www.escravidaoeliberdade.com.br/site/images/Textos4/silviacristinamartinssoouza.pdf> (consultado a 5.1.2013).
- *Carpinteiros teatrais, cenas cômicas & diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista. Ensaios de história social da cultura*, Londrina, Eduel, 2010, pp. 67-91.
- «A alquimia cultural do teatro musicado de Francisco Correia Vasques» in António Herculano LOPES *et al.* (org.), *Música e história no longo século XIX*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.
- SUSSEKIND, Flora, *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, MacMillan Publishers Limited, 2001.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de & Luiz COSTA-LIMA NETO, «Cosmoramas, lundus e caxuxas no Rio de Janeiro (1821-1850)», *Revista Brasileira de Música*, vol. 28 nº 1 (Jan./Jun. 2015), pp. 33-62.
- VASCONCELOS, Joaquim de, *Os músicos portugueses: biographia-bibliographia*, 2 vols., Porto, Imprensa Portuguesa, 1870.
- VENEZIANO, Neyde, *O teatro de revista no Brasil – Dramaturgia e convenções*, Campinas, Pontes, Unicamp, 1991.
- *Não adianta chorar – Teatro de revista brasileiro...oba!*, Campinas, Unicamp, 1996.
- VIEIRA, Ernesto, *Diccionario biographico de músicos portugueses*, 2 vols., Lisboa, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900.

- VOLPE, Maria Alice, «Remaking the Brazilian Myth of National Foundation: *Il Guarany*», *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 23, nº 2 (Autumn - Winter 2002), pp. 179-94.
- WEBER, William (ed.), *The Artist as Entrepreneur, 1700-1914: Managers, Charlatans, and Idealists*, Indiana, Indiana University Press, 2004.
- *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Viena between 1830 and 1848*, Aldershot, Ashgate, 2/2004.
- WERNECK, Maria Helena & Ângela de Castro REIS (org.), *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil*, [Rio de Janeiro], 7Letras, 2012.
- ZILBERMAN, Regina, «Almeida Garrett e a formação da consciência nacional no Brasil» in *Almeida Garrett: um romântico, um moderno*, vol. 2, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, p. 335 e ss.

## ÍNDICE REMISSIVO

- Academia Filarmónica (Lx), 215  
Adam, Adolphe (1803-56), 184-85, 191, 203, 205  
Adet, Émile (1818-67), 83, 92, 152-53  
Afonso XII (1857-85), rei de Espanha, 195  
Afra, irmãos (fl. 1860-70), 187, 277  
Aguiar, Guilherme de (fl. 1859-91), 345  
Alencar, José de (1829-77), 277, 284, 285, 347, 354  
Almeida, Delfim Maria de (?), 88  
Almeida, Ernesto Pinto de (1842-73/4), 273, 282, 286, 302  
Almeida, Joaquim de (fl. 1886-93), 25, 27-28, 30, 93, 288  
Almeida, José Valentim Fialho de (1857-1911), 323  
Alves, Jorge Fernandes, 55  
Amaral, Filipe do (fl. 1880-90), 36  
Amorim, Manuel José do Souto (séc. XIX), 93  
Andrade, Oswald de, 293  
Anglois, Luigi (1801-72) 131  
Apollo Salon ou Concert Rooms (NI), 117, 119  
Arago, Jacques (1790-1854), 155  
Araújo, Elisiário Garcez de (fl. 1835-45), 83, 152  
Areias, José António (1819-92), 80, 86, 162, 166  
Artôt, Alexandre (1815-45), 113  
Assis, Joaquim Maria Machado de (1839-1908), 80, 163, 218-19, 221, 346  
Auber, Daniel (1782-1871), 140, 184, 186  
Azevedo, Artur (1855-1908), 25, 27-31, 34, 36-37, 40-41, 51, 55, 81, 91-93, 145, 192, 211, 279, 288, 321, 324-27, 331-37, 340, 342-47, 350, 354-59, 368, 371  
Baillot, Pierre (1771-1842), 102-04  
Banti, Alberto, 275  
Barbier, Jules (1825-1901), 191, 193  
Bassini, Carlo (1812-70), 104-12, 139  
Bastos, António Sousa (1844-1911), 81, 87, 135, 151, 162, 193, 195, 283, 328-30  
Bastos, António Gonçalves Pinto (1843-?), 188  
Battu, Léon (1829-57), 191, 193  
Bayard, Jean-François Alfred (1796-1853), 187  
Beatriz, infanta de Portugal (1504-38), 223  
Beethoven Quartet Society (Londres), 120-21

- Beethoven, Ludwig van (1770-1827), 64, 107, 110, 113, 120-122
- Bellini, Vincenzo (1801-35), 108, 160-61
- Bendazzi, Luigia (1829-1901), 261-62
- Bergson, Henri (1859-1941), 41, 194, 332
- Bériot, Charles de (1802-70), 82, 102, 104-106, 108, 110-11, 114, 118, 120, 125, 135
- Berlioz, Hécctor (1803-69), 120-21
- Berna, Ludovico (1862-1938), 93
- Bevilacqua, Isidoro (fl. 1841-97), 217
- Bianchi, Luigi (fl. 1850-60), 224-25, 231, 233, 237
- Bieville, Édmond de (1814-80), 187
- Boccolini, Cesare († 1886), 266, 279
- Bolton, Walter (fl. 1854), 124
- Botelho, Luís (fl. 1860-70), 282, 286, 297, 318
- Bottesini, Giovanni (1821-89), 70
- Braga, José Dias (1846-?), 329
- Braga, João Joaquim de Almeida (1836-71), 88
- Braga, Teófilo (1843-1924), 89, 91, 257, 275, 280, 319
- Bragança, Duque de, ver Pedro I do Brasil e IV de Portugal
- Bruno de S. Bento (fl. 1820-38), 49, 51, 53, 97-98
- Budasz, Rogério, 153
- Bull, Ole (1810-80), 113, 115
- Burke, Joseph (1817-1902), 115
- Byron, Lord (1788-1824), 32
- Cabral, António Bernardo da Costa (1803-89), 131
- Cabral, Pedro Álvares (1467/68-c. 1520), 225
- Caetano dos Santos, João (1808-63), 24, 36, 57, 71, 79-80, 82-84, 86, 92, 106, 129, 149, 151-56, 160, 165-66, 168, 171-73, 183, 192, 211, 221, 344, 358
- Caetano, D. (séc. XIX), 97
- Calado, Joaquim António (1848-80), 245-46, 251
- Caldas, José Joaquim Pereira (1818-1903), 49-50, 80, 87-88, 97-98, 134
- Calsi, Li (fl. 1850-80), 124
- Camões, Luís de (c.1524-80), 91, 218-219, 223, 228, 232-33, 335-37, 341, 343
- Candiani, Augusta (1820-90), 81, 108, 152, 161
- Cândida de Sousa, Maria (fl. 1814-45), 79, 160-61
- Cândido Correia Guimarães, José (1839-95), 97, 184, 190
- Cardoso, Lino de Almeida, 57
- Cardoso, Manuel Lopes († 1887), 188
- Carjat, Étienne (1828-1906), 121
- Carlota Joaquina, rainha de Portugal (1775-1830), 332
- Carneiro, Henrique, 49, 50, 138
- Case, George T. (1823-92), 125
- Casella, Cesare (fl. 1850-86), 131, 146
- Casimiro Júnior, Joaquim (1808-62), 129, 193
- Castelo Branco, Camilo (1825-90), 28, 53, 80, 88, 90-91, 133, 142, 223
- Castilho, Adriano Ernesto de (1801-57), 88
- Castilho, António Feliciano de (1800-75), 30, 88-89, 91, 187, 261
- Castilho, José Feliciano de (1810-79), 221
- Castro, Agostinho Vicente Ferreira de (fl. 1830-40), 55

- Celestino, António Maria (1824-71), 184-85, 261, 289
- Cemitério de S. Francisco Xavier (RJ), 25, 28
- Chagas, Manuel Pinheiro (1842-95), 24, 91, 276-78, 280-82, 284-85, 297
- Chaves, Benjamim (fl. 1870-?), 90
- Chinese Saloon (Filadélfia), 118
- Chopin, Frédéric (1810-49), 252
- Club Mozart (RJ), 279
- Coelho, Francisco Adolfo (1847-1919), 218
- Coimbra, Figueiredo (fl. 1889), 191
- Conservatório de Lisboa, 25, 30, 33, 49, 190, 222, 234, 287-88
- Conservatório Dramático (RJ), 83, 171-72
- Cordeiro, Carlos António (fl. 1851-59), 172
- Cormon, Eugène (1810-1903), 357
- Cornago, Giovanni Battista (1828-80), 264
- Correia, António (1834-92), 273, 286, 288
- Costa-Lima Neto, Luiz, 175
- Costa, J. C. Rodrigues da (fl. 1872), 138
- Cramer, Johann Baptist (1771-1858), 123
- Cuneo, Juan Bautista (1809-75), 75
- Cunha, Delfina Benigna da (1791-1857), 92
- Cunha, Gabriela Augusta da (1821-82), 79-80
- Cunha, Gertrudes Angélica da (1794-1850), 79
- Cunha, Luís Pacheco, 126, 142
- Currier, Nathaniel (1813-88), 65
- Daddi, João Guilherme (1813-87), 231
- De Simone, Luís Vicente (1792-1881), 216, 231, 245
- De Vecchi, Giuseppe (fl. 1830-50), 56, 86
- De Vecchi, Ludovina da Cunha (1843-61), 79-80
- Deffés, Louis (1819-1900), 191, 193
- Delacour, Alfred (1817-83), 357
- Delmastro, Chiara (fl. 1830-?), 56, 79, 152
- Dias Guilhermino, António (1840-93), 345
- Ditson, Oliver (1811-88), 67
- Doche, Alexandre Pierre (1799-1849), 157, 159
- Döhler, Theodor (1814-56), 109
- Donizetti, Gaetano (1797-1848), 81, 109, 139, 145, 162, 230
- Doux, Émile (1797-1874), 86, 150, 166
- Eckerlin, Caio (fl. 1834-?), 56, 152
- Elísio, Filinto (Francisco Manuel do Nascimento) (1734-1819), 357
- Ernst, Heinrich (1812-65), 126-27
- Esménard, Joseph (1767-1811), 153
- Estela ou Stella, Giovannina (fl. 1862-70), 259-60
- Exeter Hall (Londres), 122, 125
- Farinha (séc. XIX), flautista, 98
- Farrobo, Conde de (1801-69), 215
- Fasciotti, Teresa (fl. 1816-45?), 81
- Ferreira, José Maria de Andrade (1823-75), 80, 104, 131, 310-11, 313
- Fiot, Charles Augustus (1803-66), 64, 67
- Fonseca, A. M. da, 88
- Gama, Arnaldo (1828-69), 80, 88, 104, 132-34
- Garcia, José Maurício Nunes (1767-1830), 57

- Garibaldi, Giuseppe (1807-82), 75
- Garraio, Augusto (1843-?), 191
- Garrett, João Baptista de Almeida (1799-1854), 24, 86, 151, 166, 187, 215, 218, 221-26, 228-233, 257, 264, 268-71, 273-75, 278, 304, 309, 313
- German Society (NI), 113, 120
- Gervais, Ernest (fl. 1840), 150-51
- Giannini, Gioacchino (1817-60), 57, 215, 217
- Goddard, Arabella (1836-1922), 122
- Gomes, Carlos (1836-96), 276, 284, 317-18, 320
- Gonçalves, Isabel Novais, 193
- Gonzaga, Chiquinha (1847-1935), 359, 361
- Gould, John Edgar (1821-75), 67
- Grangé, Eugène (1810-87), 357
- Grémio Literário Português (RJ), 218,
- Grimm, Karl (séc. XIX), 30
- Halévy, Jacques Fromental (1799-1862), 191
- Halévy, Ludovic (1834-1908), 326
- Heine, Henrich (1797-1856), 106
- Heller-Lopes, André, 216
- Heller, Jacinto (1834-1909), 324, 329-30
- Herculano de Carvalho, Alexandre (1810-77), 215, 219, 221
- Herz, Henri (1803-88), 69-70, 84, 86, 117-19, 121
- Hill, Ureli Corelli (1802-75), 113, 117, 120
- Hopkinsons, John (fl. 1835-69), 123
- Hugo, Victor (1802-85), 268
- Imperial Academia de Música e Ópera Nacional (RJ), 184, 216-17, 233
- Inácio, Denise Scandarolli, 150
- Irmadade de Santa Cecília (Lx), 129
- Isabel, princesa herdeira do Brasil (1846-1921), 332, 337, 340
- Isabel II, rainha de Espanha (1830-1904), 145
- Isabel, infanta de Portugal e condessa de Gijón (1364-1435), 52
- Janin, Jules (1804-74), 150, 167
- Jardim de S. Lázaro, 209
- Joana Rosa, 159
- João VI, rei de Portugal (1767-1826), 332
- José António, 50
- Keil, Alfredo (1850-1907), 187
- Kontski, Anton de (1817-99), 131
- La Fontaine, Jean de (1621-95), 357, 359
- Labiche, Eugène (1815-88), 41, 354-55
- Lapide, Cornelius (1567-1637), 297
- Le Sueur, Jean-François (1760-1837), 153
- Leal, família Mendes, 80
- Leal, José da Silva Mendes (1820-86), 87, 89, 130-31, 203, 276
- Leal, Tomás? de Eça (1847-?), 203
- Lecoq, Charles (1832-1918), 190, 325, 327, 343
- Lemos, Margarida (fl. 1843-51), 81
- Liceo Artístico y Literário (Havana), 70
- Liszt, Franz (1811-86), 96, 131, 252
- Loiseau, Louis-Luc (1769-1819), 153
- Luís I, rei de Portugal (1838-89), 33, 91, 145, 233-34, 261, 263, 266, 287
- Macedo, Henrique Cardoso de (1795-1875), 55
- Macedo, Joaquim Manuel de (1820-82), 171-72
- Machado, Júlio César (1835-90), 31, 40, 146, 187, 265, 310
- Machado, Rafael Coelho (1814-87), 56

- Maersch, Adolf (fl. 1849-?), 216
- Malibran, Maria (1808-36), 105-06, 143
- Manso, José Maria (fl. 1819-45?), 61
- Manso, Juana Paula (1819-75), 24, 31, 35-36, 40-41, 50-51, 54-55, 58, 60-68, 70-76, 81, 92, 98, 104, 107, 109-12, 115-17, 120, 124, 126, 165-68, 170, 183
- Manuel I, rei de Portugal (1469-1521), 223, 225
- Maria Luísa dos Anjos, mãe, 50
- Maria Pia, rainha de Portugal (1847-1911), 267, 279
- Mármol, José (1818-71), 61-62
- Martius, Carl Friedrich von (1794-1868), 245-46, 251
- Massé, Victor (1822-84), 190
- Masson, Michel (1800-83), 357
- Mazoni, Vicente Tito (1799-1870), 77, 98
- Mazzini, Giuseppe (1805-72), 75
- Meilhac, Henri (1830-97), 188, 326,
- Mendelssohn-Bartholdy, Felix (1809-47), 122
- Mendes, Raimundo Teixeira (1855-27), 91
- Mendonça, António Pedro Lopes de (1826-65), 263
- Meneses, Frederico Cardoso de (1878-1958), 77, 359
- Mesquita, Henrique Alves de (1830-1906), 324, 327-29, 334
- Meyer, Leopold de (1816-83), 113-14, 118, 120
- Meyerbeer, Giacomo (1791-1864), 279, 310
- Michel, Marc-Antoine-Amédée (1812-68), 354
- Migone, Francisco Xavier (1811-61), 231, 263
- Miraglia, Corrado (1821-81), 128
- Miranda, Francisco Fernandes de, 52
- Miranda, Francisco de Sá de (1481-1558), 281
- Miranda, João António de (1805-61), 216
- Miró, António Luís (18?-53), 215, 231, 239
- Miró y Anoria, José (1815-78), 70
- Molarinho, José Arnaldo Nogueira (1828-1907), 33, 283
- Mongini, Pietro (1830-74), 266, 279
- Montepio Filarmónico, 129
- Montoro, Pedro, 217
- Montoro, Reinaldo Carlos (1831-89), 91, 213-14, 217-19, 225, 228-30, 233, 237, 243, 259
- Montpensier, Antoine Marie Philippe Louis d'Orleans (1824-90), Duque de, 145
- Moeser, August (1825-59), 131
- Mota, José Viana da (1868-1948), 239
- Moura, Caetano Lopes de (1780-1860), 156
- Moutinho, António César (fl. 1870-80), 192
- Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-91), 122
- Musical Fund Hall (Filadélfia), 64, 118, 120
- Napoleão, Artur (1843-1925), 57, 80, 84-85, 130, 145-46, 223-24, 335, 343-44, 371
- Nascimento, Frederico do (1852-1924), 93, 288
- Neves, António José dos Santos (1827-74), 172

- Neves, Emília das (1820-83), 259-60, 331
- Neves, Larissa, 325
- New Beethoven Rooms (Londres), 120, 123-24
- Nogueira, Pedro Lopes (1686-dps. 1770), 97
- Norberto de Sousa e Silva, Joaquim (1820-91), 83, 92, 152, 221
- Noronha e de Gijón, Afonso Henriques, Conde de (1355-95), 52
- Noronha, Eulália (1846-?), 67, 73
- Noronha, Hermínia (1848-?), 68, 73
- Novais, Faustino Xavier de (1820-69), 80, 87-88, 132-33, 218, 221
- Nunes, José Alberto (1829-90), 87
- Off, Augusto (1838-83), 34
- Offenbach, Jacques (1819-80), 187-88, 190-92, 203, 211, 325-28, 334, 354, 371
- Oliveira, Joaquim Augusto de (1827-1904), 191
- Oliveira, Manuel José do Souto Coelho e (séc. XIX), 55
- Oribe, Manuel de (1792-1857), 61
- Ortigão, Joaquim Ramalho (1842-89), 218
- Ortigão, José Duarte Ramalho (1836-1915), 259-60, 262
- Otto, Antoinette (fl. 1830-46), 117
- Pacini, Pietro Giorgi (1832-82), 264
- Paganini, Achille (1825-95), 107
- Paganini, Nicolò (1782-1840), 36, 40, 95, 98, 102-105, 107, 111-14, 118, 252
- Paggi, L. (fl. 1854), 124
- Paiva, João Nepomuceno Medina de (1810-64), 98-99
- Paiva, João José Machado de (séc. XVIII-XIX), 98
- Palácio de Cristal (Porto), 85, 145-46, 184, 188, 192
- Pastor, Isidoro (fl. 1860-70), 203
- Patrocínio, José do (1853-1905), 91
- Pedro I, rei de Portugal (1320-67), 268-69
- Pedro I, imperador do Brasil e IV rei de Portugal (1798-1834), 57, 109, 268, 272
- Pedro II, imperador do Brasil (1825-91), 40, 57, 71, 89, 91, 106, 153-54, 279, 332, 340
- Pedro V, rei de Portugal (1837-61), 33, 213, 261
- Pellegrini, violinista (fl. 1847-48), 131
- Pena, Luís Carlos Martins (1815-48), 111, 155, 161, 171
- Pereira, Miguel Ângelo (1843-1901), 145, 267, 278, 318
- Philharmonic Society (Filadélfia), 118
- Pinheiro, Rafael Bordalo (1846-1905), 34, 109, 194-95, 323, 329-330, 340, 344
- Pinho, A. de (fl. 1850-60), 32
- Pinto, J. A. (séc. XIX), 191
- Pires, Sebastiana, 52
- Porto-Alegre, Manuel de Araújo (1806-79), 175-76, 215-16, 257
- Porto, Isabel (1848-96), 345
- Portugal, António Augusto (1851-95), 193
- Portugal, Marcos (1762-1830), 56, 176
- Portugal, Tristão da Cunha, 357
- Préti (f. 1848-50), violinista, 82
- Prévost, Ernest (1809-72), 160
- Pueyrredón, Prilidiano (1823-70), 83, 152

- Queirós, Eusébio de (1812-68), 174  
 Queirós, José Maria Eça de (1845-1900), 323  
 Real Academia dos Professores de Música, 129  
 Real Gabinete Português de Leitura (RJ), 218  
 Reeves, Sims (1821-1900), 122  
 Reis, Jaime Batalha (1847-1935), 138  
 Rensburg, Eduardo (fl. 1840-70), 32  
 Resende, Garcia de (1470-1536), 223, 226  
 Ribas, Eduardo Medina (1822-83), 81  
 Ribas, família, 57, 82, 99, 109  
 Ribas, João António (1799-1869), 57, 98-9  
 Ribas, João Victor (1820-56), 56, 81-2, 99  
 Ribas, Nicolau Medina (1832-1900), 77, 134-35  
 Ribeiro, violinista  
 Ribeiro, Júlio (1845-90), 347  
 Ricco, Carlos (fl. 1843-51), 81, 107  
 Rivadavia, Bernardino (1780-1845), 61  
 Rivera, Demétrio (fl. 1850), 171  
 Robbio, Agostino (fl. 1840-70), 41, 82, 107-10, 143  
 Romero, Sílvio, 332  
 Rosas, Juan Manuel de (1793-1877), 60-62, 64, 73, 75, 168-69  
 Rossi (fl. 1850), 131  
 Rossini, Gioacchino (1792-1868), 102, 245, 252, 255, 341  
 Rowland, Robert, 332  
 Rugendas, Johann Moritz (1802-58), 65  
 Sá, João Afonso de (c. 1300), 52  
 Sabóia, Carlos III, Duque de (1486-1553), 223  
 Sacred Music Society (Filadélfia), 64, 68  
 Salvini, Gustavo Romanoff (1825-94), 257  
 Sampaio, António Rodrigues (1806-82), 87  
 Santos, Manuel Inocêncio Liberato dos (1802-87), 231  
 Santos, Maria de Lourdes Lima dos, 77-78  
 Sarasate, Pablo (1844-1908), 109  
 Sarmiento, Domingo Faustino (1811-88), 60  
 Scalvini, Antonio (1835-81), 284  
 Schwarcz, Lilia Moritz, 57  
 Scott, Derek, 346-47  
 Scott, Walter (1771-1832), 156  
 Scribe, Eugène (1791-1861), 151, 160, 357  
 Sebastião, rei de Portugal (1554-78), 220  
 Segond, Fortuné (fl. 1840-60), 154  
 Séjour, Victor (1817-74), 73  
 Sezefreda, Estela (1810-74), 358  
 Silva, Caetano Alberto da (1843-1924), 34  
 Silva, Celestino da († 1916), 329  
 Silva, Juracyara Baptista da, 184  
 Silveira, Fernando da (fl. 1880-90), 28, 51  
 Siqueira, Baptista, 250-51  
 Sivori, Camillo (1815-94), 69-70, 84, 107, 113, 117-21, 128-32, 143-44  
 Sociedade Filarmónica Portuense, 146  
 Sociedade Luso e Instrutiva (RJ), 220  
 Sousa, António Moutinho de (1834-99), 69, 79-80, 88, 132-34, 142, 190  
 Sousa, Joaquim Augusto Ribeiro de (1825-73), 159-

- Spohr, Louis (1784-1859), 122
- Stabbach, Georgina (fl. 1850-60), 124
- Stockmeyer, Gustavo, 215
- Stolz, Rosine (1815-1903), 215, 230
- Stowe, Harriet Beecher (1811-96), 60
- Strauss, Johann (1804-49), 101, 110, 138
- Sue, Eugène (1804-57), 71, 166-67
- Supico, Francisco Maria (1830-1911), 39, 90-91, 267
- Tabernacle (NI), 113, 119-20
- Taborda, Francisco (1824-1909), 129, 187
- Tagliapietra, Francesco (fl. 1850-70), 273, 282, 286
- Teatro Baquet (Porto), 184, 186, 190-93
- Teatro D. Fernando (Lx), 185
- Teatro da Rua dos Condes (Lx), 188, 191-92
- Teatro de S. Carlos (Lx), 24, 77, 128-29, 183-84, 187, 214-15, 217, 223, 230-31, 233-34, 259-62, 266-68, 270, 278, 283, 293, 310, 318
- Teatro de S. Francisco (RJ), 101
- Teatro de S. Januário (RJ), 152, 163, 166, 172
- Teatro de S. João (Porto), 24, 54, 77, 98, 133-34, 183, 190, 214, 217, 231, 260, 262-64, 266, 268, 272, 278, 283, 286, 289, 293, 310
- Teatro de S. João (RJ), 100, 158, 161
- Teatro de S. Pedro de Alcântara (RJ), 41, 71, 76, 79, 100, 109, 145, 152, 161, 165-66, 324
- Teatro de Santa Teresa (Niterói), 71, 82, 84, 151-52
- Teatro de Tacon (Havana), 70
- Teatro D. Maria II (Lx), 222
- Teatro do Ginásio (Lx), 87, 129, 135, 183, 185, 187, 260
- Teatro Fénix Dramática (RJ), 25, 29, 324, 328, 330, 342
- Teatro Ginásio Dramático (RJ), 73, 91, 183
- Teatro Micaelense (PD), 147
- Teatro Popular do Palácio de Cristal (Porto), 192
- Teatro Príncipe Real (Lx), 190
- Teatro Príncipe Real (Porto), 192
- Teatro Provisório (RJ), 216
- Teatro Recreio Dramático (RJ), 191
- Teatro da Trindade (Lx), 190
- Teatro Variedades (Porto), 184, 190
- Thalberg, Segismund (1812-71), 110, 126
- Théâtre de l'Opéra Comique, 160
- Théâtre Gymnase-Dramatique (Paris), 151, 187
- Théâtre Louvois (Paris), 151
- Théâtre National du Vaudeville (Paris), 157
- Théâtre Odéon (Paris), 151
- Timm, Henry C. (1811-92), 117
- Toselli, João (fl. 1842-48), 81
- Ulhôa, Marta, 175
- Varela, Fr. Domingos de S. José († c. 1839), 55
- Varela, Padre João de Azevedo (séc. XIX), 55, 98
- Vasconcelos, António César de (1828-70), 187
- Vasconcelos, Joaquim de (1849-1936), 89-90, 267
- Vasques, António Corrêa (fl. c.1850), 163
- Vasques, Francisco Corrêa (1839-92), 327-29, 331, 343, 345, 371

- Vasques, irmãos, 211
- Vasques, Martinho Corrêa (1822-90),  
41, 80-81, 154-56, 159-60, 165,  
327
- Vega, Dionísio (fl. 1848-60), 171
- Velasco y Arias, Maria, 35, 60, 66
- Verdi, Giuseppe (1813-1901), 142-45,  
239, 267, 275, 279, 283, 292-93,  
300-05, 314, 318, 344
- Vicente, Gil (c. 1465 - c. 1536), 184,  
223-26
- Vieira, Ernesto, 33, 37, 50, 52, 138, 234
- Vieuxtemps, Henri (1820-81), 113
- Vilhena, António Luís da Costa Pereira  
Coutinho de (1830-1929), 88
- Villiot, Rose (1850-1908), 335, 345
- Visconti, Lucchino (1906-76), 347
- Warneck, Eugène (fl. 1841-67), 82
- Weber, William, 62, 77, 113
- White, Richard Grant (1822-85), 113
- Xavier, Boniface Saintine (1798-1864),  
357
- Xavier, António Fontoura (1856-1922),  
91
- York, Francesco (fl. 1830-56), 153
- Zapata y Amat, José (1818/19-82),  
216-17
- Zilberman, Regina, 221

«[A autora] Indicia-nos [...] mesmo que por vezes de forma apenas implícita, o lugar dos músicos e da música nas sociedades oitocentistas, o seu lugar nas prioridades e hierarquias sociais e económicas, a sua articulação nem sempre evidente com os outros ramos da criação artística e cultural. E consegue fazer tudo isto com uma narrativa cativante, uma linha de raciocínio clara e articulada, uma fundamentação rigorosa mas sem impedir a legibilidade da escrita, e, além do mais, com um suporte iconográfico de uma riqueza e uma diversidade impressionantes, permitindo ao leitor o contacto visual directo, não só com os retratos dos personagens e as imagens dos lugares do enredo, mas igualmente com uma documentação gráfica preciosa.

Luísa Cymbron deixa-nos, pois, neste seu livro um duplo testemunho de maturidade: a da sua própria, enquanto investigadora e ensaísta de impressionante solidez, com um domínio raro do seu campo de estudos, mas também a do paradigma de uma Musicologia portuguesa – ou mesmo luso-brasileira – rigorosa, problematizante, inteligente, informada, profissional e actualizada, pronta a ocupar o seu lugar de pleno direito no contexto musicológico internacional».

**Rui Vieira Nery**

ISBN 978-989-755-414-8



CENTRO DE ESTUDOS DE  
SOCIOLOGIA E ESTÉTICA  
MUSICAL  
**CIESELM**

**FCT** Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

**N** NOVAFCSH