

Congresso Internacional
“A música no espaço luso-brasileiro:
um panorama histórico”

Atas



**Atas do
Congresso Internacional
“A música no espaço luso-brasileiro:
um panorama histórico”**

Alberto José Vieira Pacheco

(Editor)

**Linha de investigação “Estudos Luso- Brasileiras” &
Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira,
CESEM, FCSH-UNL**

**Grupo de Pesquisa “Estudos Interdisciplinares em Ciências Musicais”,
UFPeI**

Lisboa, 2013

Atas do

Congresso Internacional

“A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico”

© Os autores (citados nos respectivos textos).

Lisboa, 2013

ISBN: 978-989-97732-4-0

Publicação eletrónica disponível em

<http://www.caravelas.com.pt/atas.html>

**Linha de Investigação “Estudos Luso-Brasileiros” &
Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira
Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM)
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa**

**Grupo de Pesquisa “Estudos Interdisciplinares em Ciências Musicais”
Universidade Federal de Pelotas**

Congresso Internacional **“A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico”**

Coordenação Geral:

David Cranmer (CESEM, UNL)

Comissão Coordenadora:

Alberto Pacheco (CESEM, UNL),
Ana Maria Liberal (CESEM, UNL),
David Cranmer (CESEM, UNL),
Luiz Guilherme Goldberg (Conservatório de Música, UFPel),
Mário Trilha (CESEM, UNL)

Conselho Científico:

Alberto Pacheco, Ana Maria Liberal, António Jorge Marques, Carlos Alberto Figueiredo, Cristina Fernandes, David Cranmer, Diósnio Machado Neto, Giorgio Monari, Luísa Cymbron, Luiz Guilherme Goldberg, Mário Trilha, Paulo Castagna, Paulo Esteireiro, Ricardo Bernardes, Rosana Marreco Brescia

Conferencistas Convidados:

Manuel Carlos de Brito (Universidade Nova de Lisboa), Ricardo Tachuchian (UNIRIO), Zak Ozmo (Diretor de L'Avventura London)

Produção:

Alberto Pacheco, Mário Trilha

Arte Gráfica:

Rodrigo Teodoro de Paula

Assistência durante o Congresso:

Francisco Pessoa, Júlia Durand, Patrícia Lopes, Samuel Martins

Apoio:



Realização:



ÍNDICE

Apresentação	1
Programa Geral	5
Concertos	17
Programa	18
Vídeos	22
Painéis	29
Comunicações	37
A questão terminológica no museu de instrumentos musicais em língua portuguesa <i>Adriana Olinto Ballesté</i>	39
A execução moderna de repertório ocasional: alguns exemplos e desafios <i>Alberto José Vieira Pacheco</i>	57
Banda de música Luís de Camões e a disciplina de Foucault	58
<i>Alexandre José de Abreu</i>	
Os métodos de solfejo de Luís Álvares Pinto: uma análise comparada da Arte de solfejar e Muzico e moderno systema para solfejar <i>Alexandre Cerqueira de Oliveira Röhl</i>	67
Entre teatros e salões, soam canções: árias de óperas e modinhas	90
em Vila Boa de Goiás e Pirenópolis – GO. (Século XIX até a década de 1930) <i>Ana Guiomar Rêgo Souza</i>	
Miguel Ângelo Pereira, “organista particular da Capela de..... S. M. o Imperador do Brasil” <i>Ana Maria Liberal</i>	112

A referência da cultura portuguesa nos teatros de Goiás	123
<i>Andrea Luísa Teixeira</i>	
Manuel de Araújo Porto-alegre e Marcos Portugal: caminhos	124
cruzados no espaço luso-brasileiro	
<i>António Jorge Marques</i>	
Reconstituição da ópera Belisário a partir dos manuscritos de	145
Vila Viçosa	
<i>Benjamin Prestes</i>	
Problemas estruturais nas fontes que transmitem o repertório	146
sacro e religioso brasileiro dos séculos XVIII e XIX e seus	
reflexos nas questões editoriais	
<i>Carlos Alberto Figueiredo</i>	
A criação do Imperial Conservatório de Música do Rio de	160
Janeiro e a construção de uma identidade brasileira	
para o ensino de Música	
<i>Caroline Caregnato</i>	
Un Réquiem por las víctimas del fascismo. Sentido de lo sagrado,	161
tradiciones campesinas, religión laica de la democracia	
De Lopes-Graça hacia Brasil	
<i>Cosimo Colazzo</i>	
A viagem da música religiosa nos navios de carreira para	190
o Brasil (séc. XVI e XVII)	
<i>Cristina Maria de Carvalho Cota</i>	
As últimas sonoridades do Absolutismo monárquico:	212
a actividade musical na Patriarcal de Lisboa entre 1807 e 1834	
<i>Cristina Fernandes</i>	
A noção de “ópera portuguesa” no espaço luso-brasileiro:	213
designações e tipologias	
<i>David Cranmer</i>	
O primeiro movimento do quarteto de cordas nº. 3 de	225
Heitor Villa-Lobos: aproximações estilísticas com	
o período clássico	
<i>Denise Hiromi Aoki</i>	

A música no espaço luso-brasileiro na visão de Manuel de Araújo Porto Alegre: o Nativismo Romântico definindo a música brasileira pela expressão espontânea da cultura popular <i>Diósnio Machado Neto</i>	261
Antônio os Santos Cunha: comparação de fragmentos musicais <i>Edilson Rocha</i>	278
Ruy Coelho e o Brasil: as viagens de 1919 e 1922 <i>Edward Luiz Ayres d'Abreu</i>	290
Representações musicais do velho mundo nos relatos de viagens pelo Brasil dos séculos XVI a XIX <i>Elisa Maria Maia da Silva Lessa</i>	291
Sinfonia em Quatro Movimentos by Danilo Guanais: An analytical study of their armorial aesthetic language <i>André Luiz Muniz de Oliveira</i> <i>Erickinson Bezerra de Lima</i>	309
Clarinetistas Portugueses no Brasil do Século XIX: sua influência na consolidação do uso profissional e do ensino da clarineta no Brasil <i>Fernando José Silveira</i>	320
A modernização da actividade concertística no século XIX: as tournées ibero-americanas de Sigismund Thalberg <i>Francesco Esposito</i>	330
Heitor Villa-Lobos e os Tupinambás: Nacionalismo, Modernismo e Pós-modernismo em dois <i>Canide ioune – Sabath</i> <i>Giorgio Monari</i>	331
O acompanhamento segundo o <i>Compendio Musico</i> ou <i>Arte Abreviada</i> (1751), de Manoel de Moraes Pedroso <i>Gustavo Angelo Dias</i>	347
Estudo de instrumentação comparada das fontes musicais do arquivo da Banda da Polícia Militar do Ceará (1897-1932) <i>Inez Beatriz de Castro Martins</i>	362
Tomás Borba e Heitor Villa-Lobos: educação musical e modernidade nas duas margens do oceano <i>Inês de Almeida Rocha</i>	383

De partida para o Brasil – a realidade musico-teatral lisboeta oitocentista em tempos de emigração <i>Isabel Novais Gonçalves</i>	401
O paradigma da obra de Pietro Metastásio na Oratória em Portugal do sec. XVIII <i>Iskrena Yordanova</i>	402
Três peças para trombone e piano de José Alberto Kaplan: aspectos técnicos e interpretativos <i>Klênio Jonessy de Medeiros Barros</i> <i>Tarcísio Gomes Filho</i>	403
João e Maria: uma análise do processo criativo de tradução <i>Lúcia de Vasconcelos</i> <i>Adriana Kayama</i>	421
Imagens de Carlos Gomes e sua obra na decoração artística do Teatro Amazonas <i>Luciane Páscoa</i>	422
Instrumentos de percussão dos grupos folclóricos açorianos de Santa Catarina: classificação organológica e elaboração de material didático <i>Luciano da Silva Candemil</i> <i>Rodrigo Gudin Paiva</i>	438
A recepção dos concertos sinfónicos dirigidos por David de Sousa no Teatro Politeama em Lisboa (1913-1918) <i>Luís Miguel Santos</i>	482
Francisco de Sá Noronha (1820-1881): perfil de um músico português entre as duas margens do Atlântico <i>Luísa Cymbron</i>	483
Música, teatro e sociedade nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846) <i>Luiz Costa-Lima Neto</i>	484
Artêmis: psicanálise na Belle-Epoque musical brasileira <i>Luiz Guilherme Duro Goldberg</i>	532
O uso da canção folclórica luso-brasileira na pedagogia do piano em grupo <i>Luiz Néri Pfützenreuter</i>	541

Revelando segredos da Abertura em Ré, do Pe. José Maurício	542
<i>Lutero Rodrigues</i>	
Do lundu canção dos salões portugueses ao lundu canção	558
dos cenários carioca e goiano do séc. XIX: a trajetória híbrida de uma matriz cultural <i>Magda de Miranda Clímaco</i>	
Tradições portuguesas na música de Heitor Villa-Lobos	574
<i>Manoel Aranha Corrêa do Lago</i>	
A divisão das escalas: estudo de caso do Machete	590
<i>Manuel Morais</i>	
Origens Portuguesas da Violaria Carioca	591
<i>Marcia Tabora</i>	
Restaurar e interpretar Guerras do Alecrim e Mangerona (1737),	608
Mangerona (1737), ópera de Antonio Teixeira (1707-1774) e Antonio José da Silva (1705-1739) <i>Márcio Páscoa</i>	
Simão Fernandes Coutinho: um mestre organeiro galego	623
<i>Marco Brescia</i>	
A oficina da Poesia – Modinha e poesia no contexto	625
do entretenimento doméstico <i>Marcos Magalhães</i>	
Mulheres em bandas de música: uma interlocução entre	639
Brasil e Portugal <i>Marcos Moreira</i> <i>Alexandre Andrade</i>	
A opereta com texto em português no contexto luso-brasileiro:	651
o caso do Teatro da Trindade <i>Maria José Artiaga</i>	
A obra musical de João Pedro Oliveira – uma perspectiva	663
de evolução técnica, estilística, estética e musical <i>Maria do Rosário da Silva Santana</i> <i>Helena Maria da Silva Santana</i>	

Cantares para versos de Fernando Pessoa	686
de Estércio Marquez Cunha <i>Marina Machado Gonçalves</i> <i>Adriana Giarola Kayama</i> <i>Maria José Carrasqueira Dias de Moraes</i>	
Solfejos de Acompanhar. José Joaquim dos Santos	700
<i>Mário Marques Trilha</i>	
O decoro musical no universo litúrgico luso-brasileiro:	723
um estudo de caso das intersecções de canto solo no repertório da primeira metade do séc. XVIII <i>Mítia d’Acol</i> <i>Diósnio Machado Neto</i>	
Retórica e Partimento na música sacra de André da Silva	741
Gomes <i>Ozório Bimbato Pereira Christovam</i> <i>Diósnio Machado Neto</i>	
Projeto de banco de dados para pesquisas musicológicas em	757
periódicos: um estudo de caso para os jornais da cidade de Rio Grande <i>Pablo Palácios</i>	
Danças no Espaço Atlântico (1821-1930):	776
o caso da Ilha da Madeira <i>Paulo Esteireiro</i>	
Gastão Fausto da Câmara Coutinho:	777
Pensando a ópera, entre polêmicas e poéticas <i>Paulo M. Kühl</i>	
O ensino do Contraponto de André da Silva Gomes:	801
uma visita a Portugal <i>Rafael Registro Ramos</i>	
Música no Teatro do Poder: a Aclamação de D. Maria I em 1777 ...	819
<i>Ricardo Bernardes</i>	
Missa de São Sebastião de Heitor Villa-Lobos, referências	839
do cantochão ao candomblé <i>Roberto Votta</i>	
Giuseppe Ottavio Pitoni “Maestro di Maestri”, representante	840
da música litúrgica no contexto europeu e sua influencia na	

música luso-brasileira

Robson Dias

A introdução da Sacabuxa em Solo Brasileiro	841
<i>Rodrigo Santos</i>	
As Matinas de Semana Santa de David Peres e Antonio Galassi	842
presentes no Acervo da Sé de Braga - Portugal	
<i>Rodrigo Teodoro de Paula</i>	
O Real Teatro de São João (1813): representação e poder na velha	843
cidade de São Sebastião	
<i>Rosana Marreco Brescia</i>	
A música em manchete: tipologias jornalísticas	844
<i>Ruthe Zoboli Pocebon</i>	
<i>Luiz Guilherme Goldberg</i>	
Proposta de edição crítica e análise de Gli Eroi Spartani de	860
Antonio Leal Moreira (1758-1819)	
<i>Silvia R. de Souza Lima</i>	
A música da Semana Santa de São João del-Rei e de Braga:	861
influências e trajetórias recíprocas	
<i>Suely Campos Franco</i>	
Entre teatros e salões, soam canções - Rio de Janeiro e Lisboa	876
(1860 -1930)	
<i>Vanda Bellard Freire</i>	
<i>Ângela Celis H. Portela</i>	
As contribuições da análise rítmico-prosódica para a	899
Interpretação da linha melódica em uma canção	
estrófica luso-brasileira	
<i>Wladimir Mattos</i>	

A opereta com texto em português no contexto luso-brasileiro: o caso do Teatro da Trindade

Maria José Artiaga

CESEM, FCSH-Universidade Nova de Lisboa

mjartiaga@sapo.pt

Resumo

O Teatro da Trindade veio contribuir para uma nova época da vida teatral portuguesa. Inaugurada em 30 de Novembro de 1867, esta sala de espectáculos resultou da iniciativa particular de uma sociedade de accionistas cujo principal promotor foi Francisco Palha, um homem das letras que, desde cedo, se manteria em contacto com os mais recentes êxitos do boulevard parisiense. A primeira opereta estreada no Teatro da Trindade foi o *Barba Azul*, de Offenbach, em 13 de Junho de 1868. A popularidade que esta obra obteve provocou uma mudança radical de paradigma na programação desta sala, tendo a opereta, daí em diante, passado a predominar no gosto do público. Neste texto propomo-nos discutir a vontade de criação deste género em português, a prova de ensaio que a sala do Trindade constituiu para os compositores portugueses e a mais-valia que representou para os actores do Trindade nas suas tournées ao Brasil.

Palavras-chave: Opereta; empresário teatral; tournée.

The Operetta with text in Portuguese within Luso-Brazilian context: the case of Trindade Theater

Abstract

The Trindade Theater has contributed to a new era of Portuguese theater life. Inaugurated on November 30, 1867, this venue resulted from private initiative of shareholders whose main promoter was Francisco Palha, a man of letters who, from long, would be in touch with the latest hits of the Parisian boulevard. The first operetta premiered at Trindade Theater was *Barbe Bleue*, by Offenbach, on June 13, 1868. The popularity that this work got, provoked a radical paradigm shift in the programmes of this venue. Thereafter, the operetta came to predominate in public taste. In this text we will discuss the creation of this genre in Portuguese, the “proof test” that the venue of Trindade constituted for Portuguese composers and the added value for the actors of Trindade in their tours to Brazil.

Keywords: Operetta; theatre director; tournée.

O presente texto insere-se no projecto “‘Teatro para Rir’: A comédia musical em teatros de língua portuguesa (1849-1900)”, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. Este projecto tem como referência a actividade de seis teatros privados em Lisboa (Ginásio, Condes, Trindade, Avenida), Porto

(Baquet) e Rio de Janeiro (Phenix Dramática) e, como objectivos, uma nova compreensão da estética teatral e musical moderna centrada nos conceitos de teatralidade e espectáculo. Neste âmbito, propomo-nos fazer a apresentação do Teatro da Trindade durante a direcção do seu primeiro empresário, Francisco Palha, ou seja no período entre 30 de Novembro de 1867, data de inauguração desta sala de espectáculos em Lisboa, e Janeiro de 1890, ano da morte do seu director. O estudo das relações existentes entre os protagonistas deste teatro e a cena brasileira, embora se encontre ainda numa fase muito embrionária, permite identificar já alguns pontos de contacto que numa investigação posterior se espera desenvolver e analisar.

O Teatro da Trindade, construído sobre modelos parisienses, inaugurava numa nova concepção de edifício teatral com a criação de diversos módulos que tinham como objectivo a criação de sinergias em seu redor³⁰³. Esses módulos consistiam: num espaço totalmente autónomo, conhecido como o salão da Trindade, especialmente destinado a Bailes, Conferências, Concertos e Comícios, com a intenção estratégica de atrair e fixar o público aos espectáculos da sala principal; num Botequim, conhecido como o Café da Trindade, algo que, fazendo parte do complexo do teatro, surgia igualmente como uma novidade em Lisboa. A outra novidade dizia respeito à estrutura da sala de espectáculos com uma geral semi-circular, disposta em bancada, em redor da plateia e, sobre esta, suspensa da primeira ordem, um Balcão entre a Plateia e a 1ª Ordem, uma novidade trazida de França, mas introduzida pela primeira vez em Portugal no Teatro da Trindade. Este balcão, considerado tão nobre como os camarotes (o preço era igual), permitia a ocupação de um grande número de espectadores.

Outros aspectos proporcionavam o conforto de um teatro moderno e a polivalência da sala como: o mecanismo que permitia a elevação da plateia até ao nível do palco, para que pudesse ser transformada, caso fosse necessário, num grande salão de baile; o novo sistema de ventilação para arejamento do espaço;

³⁰³Ver, a propósito, Carneiro (2002).

os ganchos para pendurar os chapéus nas costas das cadeiras; os assentos móveis das cadeiras. Finalmente, o pano de boca com publicidade chamava a atenção para uma nova era, a da economia capitalista, em que o mercado imperava, agora numa estreita associação com a arte. Todos estes elementos levavam os cronistas a falar de um “teatro à francesa”, “uma *bonbonnière*”, uma sala “elegante e asseada”, oferecendo todas as “comodidades”, “um teatro, com pedra, cal, madeira, e outras exuberâncias”.

Em suma, as novidades do Teatro da Trindade, apesar de outras componentes mais convencionais, como a estrutura em semi-círculo da sala, introduzia, pela primeira vez nos teatros de Lisboa novas vertentes na concepção do espaço, agora com múltiplas funções, e propiciava um conforto ao seu público burguês com comodidades resultantes do progresso, que iam ao encontro dos desejos de uma classe urbana e burguesa que, neste teatro, se imaginava em Paris vivendo o ambiente inovador, emocionante e divertido do *boulevard* da capital francesa. Depois da sua abertura, os novos teatros viram-se na obrigação de copiar o modelo e os antigos a renovarem-se.

O principal responsável por este projecto foi Francisco Palha, um homem da alta burguesia, poeta, autor dramático, jornalista, chefe de Repartição da Direcção Geral da Instrução Pública e, mais tarde, seu Director Geral, comissário do Governo junto do Teatro de D. Maria II e empresário teatral. Durante a sua licenciatura em Direito na Universidade de Coimbra, escrevera peças de teatro que eram representadas pelos seus colegas estudantes. Essas peças, de que se destacaram *Fábia* e a *Morte de Catimbau*, foram mais tarde representadas no teatro do Ginásio, tendo tido tal êxito que, segundo Sousa Bastos, quando apareceram em volume, quase toda a gente as sabia de cór.

Antes de ficar à frente do Teatro da Trindade, já tinha estado ligado aos teatros lisboetas do Ginásio, em 1857 (Ferreira, 1876, p. 168), presidira à Associação do Teatro das Variedades, “dando-lhe os mais difíceis impulsos” (Bastos, 1898, p. 38), e dirigira, enquanto comissário régio, o teatro nacional D.

Maria II, primeiro de 1862 a 1866 e, posteriormente, entre 1868 e 1870, como empresário, nesse período sem subsídio estatal, fundindo a companhia deste teatro com a da Trindade.

Como oficial da secretaria de instrução pública, uma instituição encarregada também da tutela dos teatros, aplicou um conjunto de normas legais no sentido de criar uma estrutura legal que levasse à profissionalização e institucionalização da actividade teatral em Portugal. Gustavo de Matos Sequeira fornece alguns exemplos dessa actividade legislativa. Diz ele: “Nomearam-se delegados provinciais, cadastraram-se os teatros públicos e privados de todo o país e os artistas que neles representavam, fizeram-se estatísticas, mandaram-se organizar mapas de peças, artistas, explorações, teatros, rendimentos, e evidentemente, os teatros do estado, mais do que quaisquer outros, foram apanhados na rede oficial” (Sequeira, 1939). Do conjunto de medidas sobressai uma definição mais clara de competências de todas as partes envolvidas na actividade teatral, um maior controle do Estado sobre ela, uma orientação para o profissionalismo da classe envolvida, afastando os amadores sobre os quais passaram a pender licenças e outras obrigações. Estas medidas provocaram protestos, sobretudo por parte dos amadores que viram os seus hábitos ameaçados por uma classe profissional, agora com pleno direito de afirmação, e que se iria reflectir na progressiva sedimentação de um teatro comercial.

Nos primeiros anos em que esteve à frente do Teatro D. Maria II teve uma intensa actividade reformista que passou por: estabelecer novas regras de disciplina para todo o pessoal do teatro; tornar a casa mais concorrencial; rentabilizar o salão do teatro; proceder a obras de renovação do edifício que implicaram, entre outros, a modernização do palco de forma a incorporar inovações técnicas, todas vindo de Paris, com vista a atrair a curiosidade do público. Fascinado pela cultura francesa mantivera-se em contacto permanente com negociantes da capital francesa para poder estar ao corrente das últimas criações musicais, dos mais recentes êxitos de *boulevard*, dos progressos das encenações do vaudeville e da Porte Saint Martin, com o fim de utilizar muitos

desse meios para atrair o público. Contudo, o seu esforço empresarial não obteve do Governo o acolhimento necessário, pelo que Francisco Palha decidiu abandonar o teatro oficial e investir, com um grupo de sócios ligados à alta finança, na criação de um novo teatro – o Teatro da Trindade – e, assim, largar um lugar confortável e prestigante pelo desafio de algo diferente, desafio esse tanto maior quanto a actividade empresarial ligada ao teatro em Portugal não se revelava particularmente lucrativa. Sobre a sua decisão comentou Sousa Bastos: “Eis aqui um homem que, pela posição da sua família, pelo alto cargo publico de que estava investido, pelo seu superior talento, poderia satisfazer todas as ambições, quer politicas, quer monetárias, e todavia preferiu a tudo ser homem de theatro, porque era esta decididamente a sua paixão” (BASTOS, 1898, p. 37).

Lisboa, era neste período, o centro de uma burguesia emergente com uma conjuntura muito favorável ao seu desenvolvimento e consolidação, possibilitada pela estabilidade politica e económica alcançada com a Regeneração, pelo lançamento de infra-estruturas como a rede ferroviária e a electricidade. Comerciantes, industriais, bancários, funcionários públicos e outras profissões eram uma parte deste tecido social, podendo representar, com o Porto, 30% da população total do país. Com negócios em mercados como o do Brasil, o da Ásia e o de África, a alta burguesia de Lisboa dominava (em número) no plano socioeconómico, a de qualquer outra cidade do país (MATTOSO, 1993, p.446).

Como director do Teatro da Trindade, Francisco Palha teria de fazer frente a um público ávido de novidade e prazer cujos desejos, nem sempre expectáveis, colocavam desafios difíceis de gerir ao empresário, sobretudo não possuindo qualquer subvenção da parte do Estado e com uma concorrência forte muito próxima como era a do Teatro do Ginásio, onde actuava Francisco Taborda, um dos actores mais populares da época, e a do Príncipe Real, onde Santos Pitorra dominava. Vários autores da época referem que Francisco Palha, no novo teatro, dirigia tudo e todos com pulso de ferro, fazendo que a sala nunca perdesse o

brilhantismo como segundo palco da cidade³⁰⁴. No seu *Dicionário*, Sousa Bastos escreve: “Lá dentro, Palha vigiava tudo, nada lhe escapava. Do seu camarim, onde se reuniam os escriptores mais em evidencia e os homens mais distintos da sociedade lisboeta, observava e vigiava [...] No palco a disciplina era perfeita e as tabellas, que diariamente affixava, ficaram como verdadeiras maravilhas pela graça com que censurava ou multava um artista que havia commettido qualquer falta”. O camarim de Palha e outros espaços deste e doutros teatros tinham, nesta altura, uma função semelhante à dos cafés. Neles se debatiam ideias, anunciavam-se novidades, discutia-se de tudo um pouco e fomentava-se a opinião pública.

A companhia começou por ser composta pelos melhores actores do Teatro D. Maria II que Francisco Palha levou do teatro nacional, quando foi seu comissário régio. Foi o caso de Tasso, Santos, Delfina, Letroublon, Isidoro e Queirós, aos quais juntou alguns actores de teatros secundários. Enquanto que alguns deles permaneceram na companhia durante a vida de Francisco Palha, como foi o caso de Delfina, Isidoro, Leoni e Queirós, outros tiveram uma passagem mais efémera, ou para regressarem ao D. Maria II, ou para tentarem o seu destino no Brasil.

Aquando da abertura do Teatro da Trindade, o repertório consistia em peças de teatro, comédias na sua maioria, apesar de, no passado, Francisco Palha ter criado, segundo Júlio César Machado, géneros como a paródia e a revista: “esses dois desenfadados literários dos tempos modernos, espécie de reino fantástico em que de ordinário imperam o espírito como rei, a falta de senso como rainha” (MACHADO, 1853, p.1). Em 13 de Junho de 1868, contudo, Francisco Palha, possivelmente motivado pelo enorme sucesso que a *Grã-Duqueza de Gérolstein* obtivera no Teatro do Príncipe Real, decidiu apresentar a que foi a primeira opereta nesta sala de espectáculos, *O Barba Azul* de Offenbach, traduzida pelo próprio empresário. A obra foi recebida com tanto entusiasmo

³⁰⁴ O primeiro era e seria o Teatro S. Carlos.

que, a partir dessa data, a opereta passou a dominar o repertório do teatro, com primazia para as de Offenbach. Facto que não passou despercebido a Machado de Assis que escreve:

Offenbach é a imagem de Guilherme I. Reinava nos Buffos Parisienses, como senhor absoluto; mas lembrou-se de alargar as fronteiras do reino, e hoje pode dizer-se que as possui mais dilatadas que o próprio vencedor de Sadova.

Organizou vários corpos de exército, e no fim de poucos anos, fez as seguintes anexações:

Teatro de Covent-Garden de Londres

Teatro Imperial de Viena

Teatro da Trindade de Lisboa

Teatro do Príncipe Real de Lisboa

Teatro da Fênix Dramática do Rio de Janeiro

E finalmente, o teatro Ginásio desta mesma cidade, que prepara com esplendor a ópera da Grã-Duquesa de Gerolstein (Cit. SOUZA, 2006, p. 226).

Para além de Offenbach outros autores foram tocados como: Hervé, Lecocq, Audran, Planquette, Suppé. Para os compositores portugueses, a opereta passou a constituir a sua prova de ensaio, na impossibilidade de estrear óperas no Teatro de S. Carlos que, nesta altura, raramente apresentava obras nacionais. Este foi o caso de Augusto Machado, entre outros compositores, que apresentou cinco operetas³⁰⁵ e uma mágica³⁰⁶, entre 1870 e 1879 no Teatro da Trindade, antes da estreia da sua primeira ópera *Lauriana* no S. Carlos, em 1884.

Para as cantar Francisco Palha socorria-se dos actores e actrizes da companhia que, não apenas evidenciassem “graça”, “vivacidade”, “agilidade”,

³⁰⁵ Sol de Navarra (1870), A Cruz de Ouro (1873), O Degelo (1875), A Guitarra (1878), Maria da Fonte (1879).

³⁰⁶ Frutos de Ouro (1874).

“audácia”, e um “pique de malícia”, como fossem detentores de uma voz “maleável” e de um “timbre agradável”. A este propósito, escreveu um cronista:

Os theatros almejam pelas vozes afinadas, como os reinos pelas alianças poderosas. [...] Quando agora apparece um ou outro neophito querendo seguir a carreira theatral, não se lhe pergunta se tem queda para o drama ou para a comedia, não se indaga se é discreto no gesto ou suave na dicção; inquire-se unicamente se dá o *sol* com espontaneidade, e se em casos urgentes póde chegar até ao *lá*.

Isto é consequência do estado febril a que chegou a opera burlesca na nossa terra (VIDOEIRA, 1868, p.2).

Contudo, alguns dos actores assinavam os seus contratos com a cláusula específica de não cantarem como aconteceu com os irmãos Augusto e João Rosa. Outros, quando se esqueciam de o fazer, o empresário multava-os para os obrigar a cantar (SEQUEIRA, 1939, vol. 3, p. 388). Quando as dificuldades exigiam mais recursos vocais, tratava de arranjar cantores, como foi o caso do tenor Portugal, do barítono Eduardo de Vecchi chamado a desempenhar *O capitão Negreiro*, de Arieta, de Amália e Emília Fossa para o *Mancilio o Tocador de Flauta*, entre vários outros. Para os ensaiar tinha Angelo Frondoni, um músico italiano escriturado pelo Conde de Farrobo em 1838 para o Teatro de S. Carlos. Sobre o seu papel como ensaiador dos actores do Teatro da Trindade diz Sousa Bastos: “ahi fez verdadeiro prodígios, obrigando a cantar os que nunca pensaram em tal e aproveitando maravilhosamente os que tinham voz. Deu elle á Trindade a sua epocha de ouro” (BASTOS, 1898, p. 388).

As *tournées* faziam parte da vida das companhias, com saídas durante o verão para outras cidades do país. Por um lado, os actores e actrizes precisavam destas saídas porque ficavam sem trabalhar durante três meses, entre o encerramento de uma época teatral e começo da seguinte. Por outro, essas saídas nem sempre eram apreciadas, não só pelas despesas a que os artistas tinham de fazer face nessas deslocações (PINHEIRO, 1909), como pelo cansaço provocado

por estadias curtas em várias cidades com alojamentos por vezes muito deficientes.

No último quartel do século XIX passam a ser frequentes as *tournées* ao Brasil, ou a título particular, ou em companhias, com passagem frequente pelos Açores onde se aproveitava para fazer algumas récitas (SILVA, 2000). O Brasil era o país das oportunidades, onde os actores de sucesso faziam mais receitas, percorrendo várias cidades como, entre outras, o Rio de Janeiro, S. Paulo, Pernambuco, Campinas, Santos. A ocasião surgia ou por convite de empresários, como foi o caso de Furtado Coelho, Isménia dos Santos, Celestino da Silva, ou com companhias já formadas, ou que se constituíam para esse fim, como aconteceu com a actriz Emília Adelaide do Trindade que constituiu a Companhia Dramática Portuguesa composta por 18 elementos (SILVA; RIGOLON, 2010, p. 8).

No Brasil representavam os mais variados géneros, do drama à opereta. Mas, segundo Augusto Rosa (1915, p. 181), o que a colónia portuguesa mais procurava, não eram os dramas mas as operetas. Enquanto os actores e atrizes escolhiam os géneros considerados mais sérios, o público preferia os ditos mais ligeiros.

Foram muitos os que foram ao Brasil ou viram as suas obras representadas nesse país, como aconteceu com a *Fabia*, de Francisco Palha, e com *As Três Rocas de Crystal* de Frondoni. Alguns actores e atrizes foram mais do que uma vez, outros acabaram por se radicar no país, como aconteceu com o tenor Portugal que aí morreu, mas o sucesso não se repercutiu da mesma maneira para todos, como era natural. Na opereta, uma das atrizes que mais se destacou foi Hermínia Adelaide que, segundo Fernando Mencarelli, foi contratada pela companhia de Jacintho Heller, em Setembro de 1879, para representar na Phenix o papel de Carlota do *Barba Azul*, seguindo-se outros papeis em *Os sonhos de ouro*, *O milho da padeira*, *A princesa dos cajueiros* (2003, pp.108-109).

Não eram apenas os actores portugueses que se deslocavam à terra de Santa Cruz, mas também empresários e actores brasileiros vinham a Portugal como refere Júlio César Machado (1881, p.1). Neste último caso, os empresários aproveitavam a chegada de alguns artistas para os contratarem, como foi o caso da actriz Cinira Apolónio, contratada por Francisco Palha em 1889, para representar a opereta *Noite e Dia*.

Deste vai e vem de artistas pouco se sabe ainda, com raras excepções,³⁰⁷ das tournées realizadas por instrumentistas portugueses durante o século XIX. Numa primeira impressão, parece ter havido muito menos movimento, sobretudo quando comparado com a realidade músico-teatral anteriormente descrita. Sabendo-se que a actividade instrumental portuguesa, de câmara, sinfónica ou concertística, levou muito tempo a ser implementada em Portugal, essa situação pode ter contribuído para uma menor afluência de instrumentistas portugueses ao Brasil. Relativamente àqueles de que se tem maior conhecimento, a informação continua a ser escassa. Encontram-se neste caso Rafael Croner, Francisco Pereira da Costa, Domingos Ciríaco Cardoso, João Pedro Gomes Cardim, Luís Dalhunty, Hernâni Braga, Raimundo de Macedo, Óscar da Silva, Viana da Mota, Bernardo Moreira de Sá.

Identificado o corpo de obras e intérpretes que actuaram no espaço luso-brasileiro, há que proceder à análise da recepção que essas obras tiveram no contexto sul-americano, não só no que respeita à adaptação dos textos literários e musicais, como no que respeita às suas interpretações. Essa será a nossa próxima tarefa.

³⁰⁷ Sobre Miguel Ângelo Pereira veja-se a tese de doutoramento de Ana Liberal (2006). Sobre Francisco de Sá Noronha, Luísa Cymbron tem apresentado várias comunicações e publicado vários artigos. Sobre o irmãos Napoleão veja-se a tese de Marcelo Cazarré (2006).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BASTOS, António de Sousa. Carteira do artista. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1898.

CARNEIRO, Luís Soares. Teatros portugueses de raiz italiana: dois séculos de arquitectura de teatros em Portugal. Dissertação (Doutoramento em Arquitectura)— Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2002.

CAZARRÉ, Marcelo Macedo. Um virtuoso do além-mar em terras de Santa Cruz: a obra pianística de Arthur Napoleão (1843-1925). Dissertação (Doutorado em Música)— Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

FERREIRA, Izidoro. Memórias do actor Izidoro escriptas por ele mesmo. Lisboa: Imprensa de J. G. de Sousa Neves, 1876.

LIBERAL, Ana. A Vida Musical no Porto na segunda Metade do Século XIX: O pianista e compositor Miguel Ângelo Pereira (1843-1901). Dissertação (Doutoramento em História de Arte)— Fac. de Xeografia e Historia da Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2006.

MACHADO, Júlio César. Folhetim. Diário de Notícias, 16 set. 1881, p. 1.

MACHADO, Júlio César. A Lei, 8 jan. 1853, p. 1.

MATTOSO, José (Dir.). História de Portugal 5. 1993, p. 443-449.

MENCARELLI, António Fernando. A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908). Dissertação (Doutorado em História)— Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

PINHEIRO, António. Theatro português: arte e artistas. Lisboa: Typ. do Archivo Theatral, 1909.

ROSA, Augusto. Recordações da scena e de fora da scena. Lisboa: Livr. Ferreira, 1915.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos. O Carmo e a Trindade: subsídios para a história de Lisboa. Lisboa: Câmara Municipal, 1939.

SILVA, Edson Santos; RIGOLON, Wilma. Teatro São José: Presença Portuguesa Nos Palcos Paulistanos. Labirintos: revista electrónica do núcleo de estudos portugueses. Bahia n. 7, 1º semestre 2010. Disponível em: <http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2010/01_2010.htm>. Acesso em: 4 nov. 2013.

SILVA, Susana Serpa Silva. Aspectos da Vida Social e Cultural Micaelense na segunda metade do século XIX. Arquipélago-História. Universidade dos Açores, 2ª Série, v. 4, p. 299-358, 2000.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Um Offenbach tropical: Francisco Correa Vasques e o teatro musicado no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. História e Perspectivas. Uberlândia n. 34, p. 225-259, Jan. Jun. 2006.

VIDOEIRA, Pedro. Theatro da Trindade: estreia de Mad.elle Eugenie Cellini. Chronica dos Theatros, n. 14, Lisboa, 1 nov. 1868, p. 2.

Maria José Artiaga. Doutorou-se em Musicologia no Royal Holloway da Universidade de Londres com a tese “Continuity and Change in Three Decades of Portuguese Musical Life 1870 – 1900”. É investigadora no CESEM, publicou ensaios em Portugal e no estrangeiro e integra, actualmente, as equipas de investigação dos projectos *Theatro para Rir: A comédia musical em teatros de língua portuguesa (1849-1900)* e “A música no meio’: o canto em coro no contexto do orfeonismo (1880-2012)”. As suas áreas de investigação centram-se na vida concertística portuguesa na segunda metade do século XIX e no Ensino da Música no período entre 1870-1974.