

**III ENCUENTRO
IBEROAMERICANO
DE JÓVENES
MUSICÓLOGOS**

**III ENCONTRO
IBERO-AMERICANO
DE JOVENS
MUSICÓLOGOS**

MUSICOLOGIA CRIATIVA

ACTAS

SEVILHA / 2016

Tagus Atlanticus Associação Cultural

Título:

Actas do III Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos
Actas del III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos

Editores:

Marco BRESCIA

Rosana MARRECO BRESCIA

Capa:

Rodrigo Teodoro DE PAULA

© Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2016

1ª Edição

ISBN 978-989-99769

Depósito Legal: 419826/16

ÍNDICE

Índice	3
Créditos	12
Comissão Organizadora	13
Comissão Científica	14
Apresentação	15
Presentación	16
Adán García, Tamar <i>NUEVAS APORTACIONES AL CATÁLOGO DE LUÍS MARÍA FERNÁNDEZ ESPINOSA: TRÍPTICO GALLEGO, ESTAMPAS DE GALICIA</i>	pp.17-26
Álvarez Espinosa de los Monteros, Nieves <i>PRIMERAS APARICIONES DEL OBOE EN LA CATEDRAL DE JAÉN: JUAN MANUEL DE LA PUENTE</i>	pp.27-38
Amendola, Nadia <i>CELEBRATIONS OF THE PEACE OF THE PYRENEES IN BAROQUE ROME : TWO CANTATAS OF GIOVANNI PIETRO MONESIO AND GIOVANNI LOTTI</i>	pp.39-50
Ananías, Nayive <i>“ÚNANSE AL BAILE DE LOS QUE SOBRAN”: ANÁLISIS MUSICOLÓGICO DEL DISCO PATEANDO PIEDRAS DE LOS PRISIONEROS</i>	pp.51-61
Antón Melgarejo, Sergio / García Wanègue, Aitana / Martínez Gosálbez, Patricia <i>MÚSICA FICTA. EL CONFLICTO CON LA TEORÍA VOCAL: DE CANTO LLANO A CANTO DE ÓRGANO</i>	pp.62-73

Arárez Santiago, Tatiana

UN ESLABÓN PERDIDO EN LA PRODUCCIÓN TURINIANA: SONATA ESPAÑOLA PARA VIOLÍN Y PIANO (1908)

pp.74-83

Arjona González, María Victoria

LAS TRES CANTIGAS DEL REY DE JULIÁN ORBÓN: UNA OBRA DEDICADA A RAFAEL PUYANA

pp.84-93

Benetti, Alfonso

LA AUTOETNOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA DE INVESTIGACIÓN EN LA PERFORMANCE MUSICAL

pp.94-103

Bondi, Sara

LA FLAUTA, INSTRUMENTO DE DIOS Y PASTORES: UNA REFLEXIÓN SOBRE JOUEURS DE FLÛTE OP.27 DE ALBERT ROUSSEL

pp.104-116

Cabezas García, Álvaro

A MÚSICA Y SU ADECUACIÓN LITÚRGICA SEGÚN LOS POSTULADOS NEOCLÁSICOS DEL MARQUÉS DE UREÑA

pp.117-127

Calado, Mariana

DISCURSOS DA IMPRENSA NA ESTREIA PORTUGUESA DE REPERTÓRIO ORQUESTRAL CANÓNICO NA DÉCADA DE 1930

pp.128-138

Calderón Ochoa, Johanna

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN E INVESTIGACIÓN MUSICAL “ALEJANDRO VILLALOBOS ARENAS” DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA (CEDIM / UNAB)

pp.139-143

Campos Zaldivias, Salvador

ENRIQUE INIESTA Y LA MÚSICA DE CÁMARA EN SANTIAGO DE CHILE (1947-1965)

pp.144-153

Cañas Pérez, Alberto

LA MÚSICA Y LA SEDUCCIÓN A UNO Y OTRO LADO DEL ATLÁNTICO: SAN JERÓNIMO Y SAN JUAN DE DIOS

pp.154-166

Cansino Pérez, Carlos

DISCORDANCIAS ARMÓNICAS EN EL REPERTORIO ROMÁNTICO PARA TIMBALES: ¿ES LÍCITO MODIFICAR LAS PARTES ORQUESTALES?

pp.167-178

Cardoso, Ana Margarida Brito

JOSÉ DOS SANTOS PINTO: OBOÍSTA, PEDAGOGO, COMPOSITOR E MAESTRO A DESCOBRIR

pp.179-187

Carrique van Soest, Caroline

JUAN ALFONSO GARCÍA (1935-2015): EL ANTES Y EL DESPUÉS

pp.188-193

Castilho, Luísa Correia

OS HINOS DE MANUEL DE TAVARES DE BAEZA E LAS PALMAS

pp.194-205

Chávarri Alonso, Eduardo

CHOPIN FUERA DEL PIANO: ARREGLOS Y ADAPTACIONES PARA CONJUNTO DE LAS OBRAS DE CHOPIN EN ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XIX

pp.206-215

Correa Rodríguez, Alejandro

INSTRUMENTOS Y PIEZAS MUSICALES DE UN NOBLE NOUOHISPANO. EL INVENTARIO DEL MARQUÉS DE JARAL

pp.216-226

Cruz, Filipa / Raposo, Bárbara

“A INCESTUOSA RELAÇÃO ENTRE O ROMANCE E O CINEMA”: O CASO DE AMOR DE PERDIÇÃO

pp.227-238

Curbelo, Óliver

DESCUBRIMIENTO DE UN MANUSCRITO INÉDITO CON CINCO MARCHAS MILITARES DE ENRIQUE GRANADOS

pp.239-247

da Veiga, Diogo Alte

OS LIVROS DE CORO DA CATEDRAL DE SEUILHA: ASPECTOS DA TRADIÇÃO MELÓDICA

pp.248-258

de Brito, Teca Alencar / Zanetta, Camila Costa

O CENTENÁRIO DE HANS-JOACHIM KOELLREUTTER: O LEGADO DEIXADO À EDUCAÇÃO MUSICAL BRASILEIRA

pp.259-268

de Magalhães, Ana Filipa Gonçalves

A DOCUMENTAÇÃO DE COLEÇÕES DE FITA MAGNÉTICA: O CASO DE CONSTANÇA CAPDEVILLE

pp.269-277

de Mattos, Sandra Carvalho

CANTAR JUNTOS: COOPERAÇÃO E LAÇOS SOCIAIS PARA SOBREVIVÊNCIA DA ESPÉCIE

pp.277-285

de Torres, Leslie Freitas

LA HUELLA DE MANUEL VALVERDE REY (1857-1929) EN LA HISTORIA MUSICAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pp.286-296

del Barrio Ungria, Sheila

LOS NUEVOS LENGUAJES DEL BAILE FLAMENCO CONTEMPORÁNEO

pp.297-306

Falqueiro, Allan Medeiros

SIMETRIA NAS ARTES: RELAÇÕES ENTRE AS PROPRIEDADES ESTÉTICAS E PSICOLÓGICAS DA SIMETRIA VISUAL E AUDITIVA

pp.307-318

Falqueiro, Allan Medeiros / Moreira, Adriana Lopes da Cunha

EIXOS DE SIMETRIA NA EXPOSIÇÃO DO SEGUNDO MOVIMENTO DO QUARTETO DE CORDAS N. 9 DE VILLA-LOBOS

pp.319-330

Feijóo, Julia

“ESTE PANDEIRO QUE TOCO”. LA ENTREVISTA ETNOGRÁFICA COMO HERRAMIENTA PARA LA RECONSTRUCCIÓN DEL MAPA HISTÓRICO DEL REPERTORIO ACOMPAÑADO DE PANDERO CUADRADO EN GALICIA

pp.331-339

Fernández San Andrés, Silvia Arianna

LITERATURA Y MÚSICA EN LA ZARZUELA CUBANA. CECILIA VALDÉS, LOS PERSONAJES Y SUS CARACTERÍSTICAS MUSICALES

pp.340-352

Ferrando Cuña, Juanma

DISCURSOS DE GÉNERO EN LA MÚSICA RELIGIOSA VALENCIANA DE TRADICIÓN ORAL

pp.353-363

Freitas, Joana

“AUDIO MODDING FOR IMMERSION IN TES”: CO-CRIAÇÃO, PARTILHA E INTERACÇÕES NA CIBERCOMUNIDADE NA PLATAFORMA NEXUS

pp.364-375

Furtado, Fernanda Vasconcelos

GOIÂNIA E OS CENTROS DE DOCUMENTAÇÃO MUSICAL DE ENTIDADES MANTENEDORAS PÚBLICAS

pp.376-387

Gagliano, Gabriel

A INFLUÊNCIA DO PROFESSOR JOSÉ CARDOSO BOTELHO NA CONSOLIDAÇÃO DA CLARINETA NA MÚSICA SINFÔNICA E CAMERÍSTICA BRASILEIRA

pp.388-396

García Alcantarilla, Andrea

ARBÓS, UELA Y BARCELONA: TRES CLAVES PARA LA DIFUSIÓN DEL TRÍO CON PIANO EN ESPAÑA

pp.397-408

García López, Olimpia

LAS RELACIONES MUSICALES ENTRE SEVILLA Y PORTUGAL DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA: UNA MIRADA A TRAVÉS DE LA PRENSA

pp.409-418

Gaspar, Filipe

CIRÍACO CARDOSO: PARADOXOS DA CARREIRA DE UM COMPOSITOR PORTUGUÊS DE COMÉDIA MUSICAL DE FINAIS DO SÉCULO XIX

pp.419-429

Gil Rodríguez, Auxiliadora

EUGENIO GÓMEZ CARRIÓN (1786-1871): SU ACTIVIDAD MUSICAL EN SEVILLA Y SU OBRA PIANÍSTICA

pp.430-440

Gomes, Luísa Fonte

AS OPERETAS DE AUGUSTO MACHADO (1845-1924) NA VIRAGEM PARA O SÉCULO XX: UMA PERSPECTIVA E ANÁLISE DAS TIPOLOGIAS E DOS MODELOS MUSICAIS E DRAMATÚRGICOS

pp.441-452

González Cueto, Irene

DIVERSAS PERSPECTIVAS DE DANZAS GITANAS DE JOAQUÍN TURINA

pp.453-458

González Fernández, Patricia

EL LIBRO DE MUSICA PARA CLAVICIMBALO DEL SR. D. FCO. DE TEJADA: ACERCAMIENTO AL REPERTORIO DE LOS CLAVECINISTAS ESPAÑOLES HACIA 1700 A TRAVÉS DE UN MANUSCRITO ENCONTRADO EN SEVILLA

pp.459-469

González Varga, Marina / Sánchez Plaza, Beatriz

LA INFLUENCIA DE LOS PARÁMETROS EXTRAMUSICALES EN LA VALORACIÓN DE LAS PRÁCTICAS INTERPRETATIVAS

pp.470-479

Hernández Romero, Nieves

LA CLASE PARTICULAR DE MÚSICA COMO OPCIÓN PROFESIONAL PARA LAS ALUMNAS DEL CONSERVATORIO DE MADRID EN EL SIGLO XIX: ALGUNOS APUNTES

pp.480-491

Hora, Tiago

SONITU ORGANI: PARA UMA HISTÓRIA DA DISCOGRAFIA DA MÚSICA ANTIGA DE ÓRGÃO EM PORTUGAL

pp.492-505

Justiniano, Juan Carlos

LA MÚSICA, SUS PALABRAS Y LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. HACIA UN MÉTODO DE ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO BASADO EN LA INVESTIGACIÓN LEXICOGRÁFICA

pp.506-513

Ladeira Sánchez, Víctor Jesús

LA GUITARRA TIPLE A TRAVÉS DE LOS TRATADOS INSTRUMENTALES ESPAÑOLES DEL SIGLO XVIII

pp.514-523

Larsen, Juliane

HISTORIOGRAFIA MUSICAL E IDENTIDADE: APONTAMENTOS A PARTIR DA TEORIA DA HISTÓRIA DE JÖRN RÜSEN

pp.524-533

Lloret Andreo, Daniel / Mascarell Mascarell, Rosa / Pacheca Ruiz, Edgar

LA SOLMISACIÓN DEL SIGLO XV, PRÁCTICA DE UN MÉTODO PEDAGÓGICO: VENTAJAS Y LIMITACIONES EN EL CANTO MONÓDICO Y POLIFÓNICO

pp.534-545

Lobato Almiñana, Sandra

EL NUEVO MATERIAL DE MANUEL PALAU RELACIONADO CON LA MÚSICA TRADICIONAL VALENCIANA, INCLUIDO EN EL FONDO DE SALVADOR SEGUÍ

pp.546-554

Lopes, Guilhermina

MOSTRANDO A CASA AO VISITANTE: A VISÃO DE SEIS COMPOSITORES SOBRE A MÚSICA NO BRASIL EM ENTREVISTA A FERNANDO LOPES-GRAÇA

pp.555-565

Lopes, Sofia Isabel Fonseca Vieira

“... E ERGUERAM ORGULHOSAS BANDEIRAS...”: PORTUGAL E A EUROPA NO FESTIVAL RTP DA CANÇÃO

pp.566-576

Luengo, Pedro

ICONOGRAFÍA MUSICAL Y TEATRO BARROCO: INTERRELACIONES COMPARADAS EN AMÉRICA Y ESPAÑA A TRAVÉS DEL BIG DATA

pp.577-588

Madureira, Bruno

O ENSINO MUSICAL NAS FILARMÓNICAS E BANDAS CIVIS DE PORTUGAL NOS DERRADEIROS ANOS DO ESTADO NOVO

pp.589-597

Martín Sanz, Cristina

ENSEÑANZA MUSICAL EN EDUCACIÓN PRIMARIA MEDIANTE SITUACIONES DE APRENDIZAJE

pp.598-612

Mejías Rivero, Enrique

LA MÚSICA CATÓLICA ESPAÑOLA ACTUAL. UN CASO DE ESTUDIO: LA HERMANA GLENDA

pp.613-623

Miranda Rodríguez, Carla

VILLANCICOS DE OPOSICIÓN: UN EJEMPLO DE LA CATEDRAL DE OVIEDO (1774)

pp.624-631

Navarro Lalanda, Sara

LA MÚSICA IMPRESA COMO FÓRMULA DE MARKETING COMERCIAL EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

pp.632-645

Nistal Freijo, Ana Isabel

O DEVIR SCHUMANN – DELEUZE

pp.646-657

Nunes, Pedro Miguel Oliveira

A CRIAÇÃO DA FIGURA DO DIABO NA ÓPERA ROMÂNTICA: A CONSTRUÇÃO DE IAGO EM GIUSEPPE VERDI, UM PROCESSO DE DEMONOLOGIA!

pp.658-667

Oliveira, Miguel De Laquila

DOMENICO SCARLATTI E A GUITARRA BARROCA: NOVAS PERSPECTIVAS PARA A INTERPRETAÇÃO DAS SONATAS NA GUITARRA MODERNA

pp.668-678

Páez Granados, Octavio

EL VILLANCICO DE NEGRO Y ALGUNAS DE SUS PARTICULARIDADES LINGÜÍSTICAS, RETÓRICAS Y LITERARIAS

pp.679-689

Pédico, André Leme

APONTAMENTOS SOBRE A FISCALIDADE NAS SONATAS DE SCARLATTI E SUAS IMPLICAÇÕES INTERPRETATIVAS

pp.690-699

Pérez García, Lucía

PERVIVENCIAS DEL WESTERN EN LA MÚSICA DE BROKEBACK MOUNTAIN (ANG LEE, 2005)

pp.700-711

Pérez Sánchez, Alfonso

ESTUDIO DEL TEMPO MUSICAL EN EL PUERTO DE IBERIA DE ISAAC ALBÉNIZ A PARTIR DE LAS VERSIONES SONORAS DE CINCO DESTACADOS PIANISTAS QUE TAMBIÉN HAN REALIZADO UNA EDICIÓN DE LA PARTITURA

pp.712-723

Pina, Isabel

CRÍTICA E CRÓNICA MUSICAL DE LUÍS DE FREITAS BRANCO NA IMPRENSA PERIÓDICA PORTUGUESA DOS ANOS 1920

pp.724-734

Roldán Fidalgo, Cristina

LA CANCIÓN ESPAÑOLA “EL SERENÍ” DENTRO Y FUERA DEL TEATRO (SS. XVIII-XIX)

pp.735-745

Rubiales, Gorka

DE MUSICA SINENSIS: LA VISIÓN OCCIDENTAL DE LA MÚSICA EN CHINA A FINALES DEL SIGLO XVIII

pp.746-759

Ruibérriz de Torres Fernández, Ana

EL HALLAZGO DE VARIAS OBRAS RELIGIOSAS DE JOAQUÍN TURINA DAN LUGAR AL ESTUDIO DE FOTOGRAFÍAS, OBJETOS, ESCRITOS Y COMPOSICIONES QUE HABLAN DE SU RELIGIOSIDAD

pp.760-769

Ruiz Utrera, Estrella

ALMA Y DUENDE: LA EXPRESIVIDAD EN EL FLAMENCO

pp.770-777

San Llorente Pardo, Inés

MÚSICA, PROPAGANDA Y DICTADURA: EL I FESTIVAL DE ÓPERA DE MADRID (1964)

pp.778-788

Santos Conde, Héctor Eulogio

RECEPCIÓN Y ADAPTACIÓN DE MÚSICA INSTRUMENTAL FORÁNEA EN LA CATEDRAL DE LEÓN: LA ACTIVIDAD DEL VIOLINISTA TOMÁS MEDRANO (1783-1807)

pp.789-800

Solís Marquínez, Ana Toya

PERVIUENCIA DEL CANTO MIXTO EN LA MISA DE GAITA DE ASTURIAS: EL CASO DEL CREDO CORRIDO

pp.801-810

Torres Román, Maribel

LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA EN LAS CORTES ANGELICALES DE LA PINTURA ANDALUZA DEL SIGLO XVII

pp.811-822

Touriñán Morandeira, Laura

PRONTUARIO DE LA “BIBLIOTECA MUSICAL” DEL “FONDO ADALID”: PUESTA EN VALOR DE LA REALIZACIÓN DE UN PRONTUARIO DE CRITERIO MUSICOLÓGICO DESDE LA APLICACIÓN DE TECNOLOGÍA

pp.823-832

Urones Sánchez, Vicente

LA MÚSICA EN LOS PÓRTICOS MEDIEVALES DE LA PROVINCIA DE ZAMORA. CONSIDERACIONES GENERALES

pp.833-842

Vázquez Pongiluppi, Pau

MUSICOLOGÍA SOCIO-EDUCATIVA (MUSE) – UNA PROPUESTA SENCILLA PARA UN CONTEXTO DIFÍCIL

pp.843-852

Zanetta, Camila Costa

IMPROVISAÇÃO “EM JOGO”: PRÁTICAS DE CRIAÇÃO NA EDUCAÇÃO MUSICAL COM CRIANÇAS

pp.853-864

Créditos

Organização

Tagus-Atlanticus Associação Cultural

Grupo Musicologia Criativa

Coordenação Espanha

Pedro Luengo Gutiérrez

Coordenação Portugal

Rosana Marreco Brescia

Coordenação Tagus-Atlanticus Associação Cultural

Rodrigo Teodoro de Paula

Comissão Científica

Ricardo Bernardes CESEM - (Universidade NOVA de Lisboa) | Portugal

Marco Brescia - CESEM (Universidade NOVA de Lisboa) | Portugal

Cristina Fernandes – INET-MD (Universidade NOVA de Lisboa) | Portugal

Miguel López Fernández – Conservatorio Superior de Música de Sevilla | España

Vera Futer – Universidad de Oviedo | España

Pedro Luengo Gutiérrez – Universidad de Sevilla | España

António Jorge Marques – CESEM (Universidade NOVA de Lisboa) | Portugal

Rosana Marreco Brescia - CESEM (Universidade NOVA de Lisboa) | Portugal

Maria João Neves - CESEM (Universidade NOVA de Lisboa) | Portugal

Mayra Pereira – Universidade Federal de Juiz de Fora | Brasil

Ruth Piquer – Universidad Complutense de Madrid | España

Luzia Rocha - CESEM (Universidade NOVA de Lisboa) | Portugal

Comissão Organizadora

Grupo Musicologia Criativa

Elisa Pulla Escobar

Gorka Rubiales

Llorián García Flórez

Luis Carlos Martín Rodríguez

Marco Brescia

Maribel Torres Román

Pedro Luengo Gutiérrez

Raquel Rojo Carillo

Ricardo Bernardes

Rodrigo Teodoro de Paula

Rosana Marreco Brescia

Rui Araújo

Rui Magno Pinto

Tiago Manuel Hora

Vera Futer

AS OPERETAS DE AUGUSTO MACHADO (1845-1924) NA VIRAGEM PARA O SÉCULO XX: UMA PERSPECTIVA E ANÁLISE DAS TIPOLOGIAS E DOS MODELOS MUSICAIS E DRAMATÚRGICOS

Luísa Fonte Gomes

(Universidade NOVA de Lisboa)

O período compreendido entre a última década do século XIX e a primeira do século XX corresponde a uma fase bastante produtiva da carreira do compositor Augusto Machado (1845-1924). Abrangendo na produção deste período a estreia de algumas das suas óperas, destacou-se também devido ao sucesso das suas operetas estreadas nos teatros secundários de Lisboa, como o Teatro Trindade, o Teatro Avenida e o Teatro D. Amélia. O estudo das operetas de Augusto Machado deste período e a recepção por parte do público revelam uma fase de consolidação da sua carreira como compositor, mas também essa apropriação de um repertório importado e adaptado aos palcos portugueses. Confrontar esses aspectos musicais e dramáticos permitirá delinear uma perspectiva sobre o processo de apropriação, transformação dos repertórios, assim como, discuti-los do ponto de vista da recepção por parte do público dos teatros lisboetas.

Palavras-chave: opereta, Lisboa, Augusto Machado, tipologias musico-dramáticas.

A actividade dos teatros secundários caracteriza-se neste período pela produção de operetas nos diversos palcos dos teatros de Lisboa, frequentemente traduzidas e adaptadas segundo modelos importados mas, também pela criação de originais portugueses. A apropriação deste género pelos dramaturgos e compositores portugueses, sobretudo, ao longo da segunda metade do século XIX, revela a predominância de adaptações e traduções de originais franceses, mas também o aparecimento de originais por parte de autores nacionais. Entre os compositores portugueses deste período Augusto Machado destaca-se pelas obras para teatro musical, tanto pelas óperas como pelas diversas operetas que compôs ao longo do seu percurso. Viveu entre 1845 e 1924 e, para além de compositor, foi professor de canto no Conservatório Nacional desde 1883 e director desta instituição entre 1901-1910, e ainda,

director do Teatro de São Carlos¹. Nesta comunicação pretendo debruçar-me sobre as operetas que compôs no período compreendido entre a última década do século XIX e a primeira do século XX, uma fase prolífera do seu percurso.

Floresceram desde meados do século XIX e na transição para o seguinte, diversos compositores portugueses de óperas cómicas, farsas, mágicas e operetas, influenciados pelas formas do teatro musical francês e pela zarzuela espanhola. Contudo, as primeiras operetas demonstravam uma tentativa de adaptação dos modelos importados e dos libretos correspondentes, devido a ser ainda uma fase preliminar da produção deste tipo de repertório e de apropriação gradual destes novos géneros². O estudo das obras de Augusto Machado deste período e a recepção por parte do público revelam uma fase de consolidação da sua carreira como compositor, mas também essa apropriação de um repertório importado e adaptado aos palcos portugueses. Será essencial considerar que o percurso de Augusto Machado nestas duas décadas de viragem reflecte a confluência de um período histórico marcado pelo *Ultimatum* de 1890 e por uma fase conturbada política e socialmente, em virtude da decadência do regime monárquico, que levou a uma exaltação patriótica pela comemoração de um conjunto de efemérides da história de Portugal. Neste ponto, realçar a relevância dos temas históricos nos enredos de *Tiçã Negro* e *Espadachim do Outeiro*, aprofundados mais adiante. A dualidade entre uma procura de temas históricos e literários portugueses e a persistência de modelos estrangeiros poderá revelar-se um aspecto importante na análise e compreensão dos modelos musicodramatúrgicos.

Da obra de Augusto Machado destacam-se algumas das suas operetas de início de carreira, como *A Morte do Diabo*³ (1868), e na década de 70, *O Sol de Navarra* (1870), *A Cruz de Ouro* (1873), *O Desgelo* (1875), *A Guitarra* (1878) e *Maria da Fonte* (1879),

¹ AAVV: “Augusto Machado”. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa, Editorial Enciclopédia, v. 15, pp. 754-755; Luisa Cymbron: “Augusto Machado”. *The New Grove Dictionary of Opera*, Stanley Sadie (ed.), Oxford, Macmillan, 1992, v.3, pp.120-121; Tomás Borba, Fernando Lopes Graça: *Dicionário de Música Ilustrado*, Lisboa, Edições Cosmos, 1963, v. 2, p.155-156.

² Luis Francisco Rebelo: “Opereta”. *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, v. 3, p. 935.

³ Eça de Queirós, Jaime Batalha Reis, Augusto Machado: *A Morte do Diabo, fragmentos de uma opereta*, Lisboa, Editorial Caminho, 2013 (edição de Irene Fialho, Mário Vieira de Carvalho e José Brandão).

identificada como tentativa de opereta nacional⁴. Numa fase posterior e abrangendo também o período aqui tratado, destacam-se também as estreias das óperas *Laureana* em 1883/4⁵, *I Doria* em 1887, *Mario Wetter* em 1898 e *La Borghesina* em 1909. Contudo, o enfoque incidirá nas operetas mais tardias, nomeadamente, *A Leitora da Infanta*⁶ (1893), *Os Filhos do Capitão-Mór*⁷ (1896), *Tiçã Negro*⁸ (1902), *O Rapto de Helena*⁹ (1902) e, ainda no final da primeira década do século XX, *O Espadachim do Outeiro*¹⁰ (1910)¹¹. Pretendo nesta comunicação abordar alguns dos modelos musico-dramáticos utilizados na estrutura dos números musicais destas obras. Confrontar estes aspectos permitirá delinear uma perspectiva sobre o processo de apropriação, transformação dos repertórios, assim como, discuti-los do ponto de vista da recepção por parte do público dos teatros lisboetas.

As colaborações de Augusto Machado com libretistas foram diversificadas. Entre eles, contam-se Acácio Antunes (1853-1927) em *O Rapto de Helena*, Eça Leal (1848-1914) na tradução de *A Leitora da Infanta*, com quem havia colaborado anteriormente na opereta *A Guitarra* e, ainda, Eduardo Schwalbach (1860-1946) em *Os Filhos do Capitão-Mór*, cuja música compõe com Thomaz del Negro. A parceria com Henrique Lopes de Mendonça (1856-1931) concretiza-se em *Tiçã Negro* e *O Espadachim do Outeiro*.

As fontes musicais disponíveis e localizadas no espólio de Augusto Machado da Biblioteca Nacional de Portugal contemplam as partituras de orquestra e também alguns números impressos na época, em redução para piano. A leitura e análise das coplas

⁴ T. Borba, *Dicionário de Música...*, p. 155-156; L. Cymbron, *Augusto Machado...*, pp.120-121.

⁵ Estreia no Teatro Marselha em 1883, representada posteriormente no Teatro São Carlos em 1884 e no Teatro Lírico do Rio de Janeiro em 1986. Cf. L. Cymbron, *Augusto Machado...*, pp.120-121.

⁶ *A Leitora da Infanta*, opereta em 3 actos, tradução de Eça Leal, música Augusto Machado e Thomaz del Negro, representada pela primeira vez no Teatro da Trindade, em 18 de Fevereiro de 1893.

⁷ *Os Filhos do Capitão-Mór* (1896) opereta em 2 actos, libreto Eduardo Schwalbach, música Augusto Machado. Representado pela primeira vez no Teatro Trindade, em 24 Julho de 1896. Lisboa, Museu Nacional do Teatro (MNT), Folheto da opereta "*Os Filhos do Capitão-Mor*" Teatro da Trindade, doação Carlos Porto (1899).

⁸ *Tiçã Negro*, estreia a 18 Janeiro de 1902 no Teatro Avenida, pela companhia Sousa Bastos. Volta a cena a 19 de Novembro de 1905 no Teatro D. Amélia.

⁹ *O Rapto de Helena* (1902) opereta em 4 actos, primeira representação no Teatro da Avenida em 12 de Novembro de 1902.

¹⁰ *O Espadachim do Outeiro* (1910), opereta em 3 actos, libreto de Henrique Lopes de Mendonça, música Augusto Machado. Representada pela primeira vez a 18 de Janeiro de 1910, no Teatro da Trindade.

¹¹ *O Espadachim do Outeiro* reposta em cena no Centro Olga Cadaval em 2003 e *Tiçã Negro* reposta em cena em 2014, no Teatro Aberto em Lisboa.

disponíveis na versão manuscrita ou impressa foi também fundamental, contudo, os libretos completos das obras *A Leitora da Infanta*, *Os Filhos do Capitão-Mór* e *O Rapto de Helena* não foram localizados. Da opereta *O Rapto de Helena* está disponível um excerto do libreto do terceiro acto¹² cujo título nos remete para “O Rapto de Sabina”, rasurado e substituído pelo título da opereta acima referido. Neste caso o esboço deste número poderá ter sido inspirado na história da tradição romana e adaptado, por outro lado, na imprensa da época existe uma referência que remete esta obra para a adaptação de uma “ópera cómica”. O texto dos números musicais revela um visão parcial do enredo, que começa com o banquete de noivado de Helena. Esta personagem sonha e revê-se como actriz num palco e acaba por aparecer em palco disfarçada, como actriz e também encarnando a personagem de príncipe de Granada. É reconhecida pela sua mãe e depois pelo noivo, que assistem na plateia a uma pantomima e à serenata entre dois actores. Uma das cenas em palco retratadas na peça remete-nos para uma “praça de Granada na idade média”, de “estilo árabe” segundo o excerto do manuscrito do libreto do final do terceiro acto. Num quadro que se desenvolve entre a plateia e o palco, tal como é referenciado na imprensa da época e destacado pela “hilariedade e entusiasmo” que despertou¹³.

A estreia de *Tiçã Negro (sobre motivos de Gil Vicente)* em Janeiro de 1902, sob direcção do maestro Filipe Duarte foi levada à cena pela companhia Sousa Bastos. Mais tarde a estreia de *Espadachim do Outeiro* no Teatro da Trindade, acontecerá em Janeiro de 1910, sob direcção do maestro Luis Filgueiras companhia (Afonso) Taveira. Os enredos destas duas obras aqui em análise remetem-nos para o passado, por um lado, o período vicentino das ensaladas, num enredo construído a partir de personagens vicentinas em que os triângulos amorosos que se cruzam em cenas de feitiçaria numa padaria de Lisboa no século XVI. D. Gonçalo, o fidalgo velho e pelintra quer casar com a padeirinha prometendo-lhe uma vida abastada que conseguirá através do casamento da sua sobrinha com um fidalgo castelhano rico e fanfarrão. A personagem do negro, que se disfarça de diabo, é o elemento revelador dos vícios e da verdade, numa sequência de

¹² Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal (P-Ln), Acácio Antunes: *O Rapto de Sabina*, excerto do libreto manuscrito (acto III, n.º 20).

¹³ *Diário Ilustrado*, 14/XI/1902.

peripécias como o roubo da salva de prata, a fuga da sobrinha D. Branca, o disfarce do fidalgo em preta padeira e, ainda, o castelhano que sai de um armário duvidosamente acompanhado pela aia velha surda que ele pensava ser D. Branca. Desfazendo-se todas as combinações e arranjos de casamento. Por outro lado, no *Espadachim do Outeiro* é retratada Lisboa do século XVIII das gigas e sarabandas, numa acção que decorre no Pátio das Arcas (teatro público destruído no terramoto de 1755). Desenrola-se em torno de uma crítica severa ao clero e aos seus vícios, frequentam a igreja e o outeiro no convívio com freiras e noviças. Há diversas personagens disfarçadas que acabam por revelar uma identidade diferente¹⁴.

As duas estreias são assinaladas pela crítica como impulso à regeneração do teatro português. A ligação aos temas do passado, não se limita às fronteiras destas duas obras. O envolvimento de Augusto Machado em centenários havia-se manifestado antes, reflectindo um discurso ideológico que sustentava as comemorações de efemérides, de carácter transversal à música e ao teatro. Está relacionado com a tendência que se prolonga da segunda metade do século XIX, que visa a comemoração de centenários, por influência da ideia de “*progresso social* que devia ser preservado pela veneração regular dos antepassados e do passado”¹⁵. Em 1912, Lopes de Mendonça afirmava que: “estas comemorações centenárias, acentuando no espírito do povo a consciência da dignidade nacional, avivando aos olhos dos portugueses exemplos de façanhas mercê das quais nos integramos na história da civilização”. E acrescenta ainda que: “estabelecem correntes de vitalidade que vêm excitar os nervos combalidos e estimular os ânimos desalentados”¹⁶. A partitura de *Espadachim do Outeiro* segue modelos mais “complexos”, que se demarca até certo ponto pela erudição decorrente da formação de Augusto Machado. Sobre a partitura Júlio Neuparth afirma que esta “se destaca fortemente da rotina de há muito estabelecida em tal matéria nos nossos palcos de opereta”¹⁷.

¹⁴ Paula Gomes Ribeiro, José Manuel Brandão: *Notas de programa O Espadachim do Outeiro*, Sintra, Centro Cultural Olga Cadaval, 2003.

¹⁵ Maria Isabel João: *Memória e Império, comemorações em Portugal (1880-1960)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – FCT, 2003, p. 48.

¹⁶ Henrique Lopes de Mendonça: *Da utilidade da tradição*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1912 (conferência pronunciada em 27 de Abril de 1912 na Academia das Ciências de Lisboa), p.11-12.

¹⁷ *Diário de Notícias*, 19/1/1910.

Não sendo possível determinar de forma exacta se esta necessidade era sentida pelo público, pretende-se demonstrar que esta corrente se manifestava no seio de uma elite intelectual que frequentava os teatros e que expressava essa vontade de renovação. A procura de certos temas históricos está também presente em *Os Filhos do Capitão-Mór* cuja acção se desenvolve no século XVIII. Também neste sentido da identificação na recepção das obras pela sua identidade portuguesa, destaca-se relativamente aos comentários tecidos pela crítica que seguem essa identificação em *Os Filhos do Capitão-Mór*. Esta obra original de Eduardo Schwalbach é destacada pelo seu carácter cómico e pelo carácter de peça “genuinamente portuguesa”¹⁸, acolhida pelo público com grande sucesso¹⁹.

No que respeita à análise dos elementos musicais e dramáticos das obras a metodologia seguida baseia-se na análise das estruturas dos números musicais, no sentido de estabelecer alguns pontos comuns e representativos das estratégias de construção das cenas de acção dramática com música. Mediante a selecção de alguns números musicais mais significativos, numa amostragem adequada aos limites desta comunicação.

Do ponto de vista da orquestra usada por Augusto Machado pode afirmar-se que é semelhante nas diferentes obras: madeiras (flautim, flauta, oboé, clarinete, fagote), metais (trompas, trompetes e um ou dois trombones), percussões (caixa e pratos), instrumentos ou objectos com efeito sonoro, por exemplo, chicote, assobio, castanholas) e cordas.

Uma das estratégias na construção dos números musicais passa pela a evocação de referências do passado através de elementos musicais. Aparece em *Tição Negro* quando é cantada uma “ensalada”²⁰ (depois da cena de exorcismo, n.º 17) cujo texto é extraído da obra de Gil Vicente e a parte vocal atribuída a Cecília. O aproveitamento da ensalada vicentina é uma forma de criar, por via do texto e da música, um ambiente arcaico que

¹⁸ *Diário Ilustrado*, 25/VII/1986.

¹⁹ Foi possível identificar a reposição da obra em duas datas posteriores 1897 (*Diário de Ilustrado*, 19/VI/1897) e 1899 (Lisboa, MNT, Folheto da opereta *Os Filhos do Capitão-Mor* Teatro da Trindade, doação Carlos Porto (1899).

²⁰ Josep Ma Gregori i Cifré: “Ensalada”. *Diccionario de la Musica Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (ed.), Madrid, Sociedade General de Autores y Editores, 1999, pp. 684-685.

pretendia ser uma das marcas caracterizadoras desta obra. A textura orquestral é significativamente reduzida e a “ensalada” é cantada num “andantino”, com uma primeira secção estrófica em compasso de 6/8 constituída por uma estrofe de seis versos e uma quadra. Depois da mudança de compasso, para 2/4, há a indicação de “tempo de gavota”. Nesta secção os versos de Cecília parecem não fazer sentido para as personagens que comentam a canção estranha, que não se enquadra neste enredo, perante a qual o coro canta: “Que estranha confusão! Essa canção! Ninguém a entende, não.” As referências à “ensalada” e à *gavotte* pretendem evocar uma componente arcaica e incorporá-la na obra musicalmente e textualmente. Reforçando a evocação dos autos vicentinos direccionada ao público através do Prólogo e introduzindo elementos musicais que apelam a essa dimensão.

No mesmo sentido, em *O Espadachim do Outeiro* é introduzida uma sarabanda no primeiro acto (n.º 7, acto I). A referência a uma dança barroca instrumental da suite é introduzida no início do número musical por uma secção só com cordas e coro. A instrumentação reduzida acrescenta apenas numa secção posterior clarinete, oboé, fagote e trompa. Segue-se “tempo di minueto” na secção de música de scena. Reforçado pela orquestração reduzida, estes dois exemplos retratam o recurso a referências musicais do passado e pretendem evocar esse contexto, em paralelo com a componente dramática.

Relativamente aos números musicais das personagens femininas, identificaram-se duas situações em que, resultado dos diversos triângulos amorosos que compõe os enredos, as colocam divididas nas suas escolhas, em termos musicais este aspecto é explorado não só através de elementos sonoros, mas pelo efeito cómico, onde é possível identificar um cómico de situação²¹.

O número a solo de Cecília, a padeirinha, abre o segundo acto (n.º 8) e é interessante do ponto de vista do enquadramento das tipologias vocais usadas, assim como, dos modelos formais aplicados. É também o primeiro momento em que Cecília se apresenta a solo. “Anda n’um corropio” pois, encontra-se numa situação de triângulo

²¹ Entre as diferentes categorias de riso, tipificadas por Henri Bergson, poderá analisar-se os próximos exemplos como cómico de situação. Henri Bergson: *O Riso, Ensaio sobre o Significado do Cómico*, Lisboa, Guimarães Editores, 1993, p. 58.

amoroso com Apariço, por quem está apaixonada e deseja casar, e D. Gonçalo, o pretendente “rico” que agradaria e convinha para melhorar a sua situação.

A rima poderá estar relacionada com uma forma de veicular o cómico, pois, apela ao mecanismo de repetição de vocábulos, incluindo a onomatopeia que pretende estabelecer um contraste entre os dois pretendentes: o fidalgo usa o assobio “pio, pio” e Apariço toca pandeiro “pan, pan”²². Cada estrofe tem apenas dois motivos melódicos que se repetem sucessivamente duas vezes, dividindo cada estrofe em duas secções (a a’ b b’). O motivo ponteado no acompanhamento, segue o balanço melódico da parte vocal.

*Anda n’um corropio
Moça louça
Que tem mais de un galan!
Que desvario!
Os dois a fio,
Terníssimo assobio,
Pandeiro talisman.
D’um lado pio, pio!
E d’outro pan, pan!
[...]*

As semelhanças das estratégias dramáticas: Cecília entre o D. Gonçalo e Apariço. Helena canta (*O Rapto de Helena*) entre o noivo e o moço sentado ao seu lado, no primeiro acto (n.º3). A estrutura estrófica deste número segue a tipologia dos *couplets*. Há, tal como nas coplas de Cecília, apontamentos de instrumentação que acentuam o carácter cómico dos versos. Nomeadamente, no momento em que se refere a quem se senta ao seu lado: o noivo (motivo nos sopros madeira em notas curtas ascendentes) e o rapaz no lado oposto, que coincide com um salto de oitava na parte vocal sobre a sílaba “la”-do, como se sugerisse um suspiro. Cada secção termina em “Piu vivo” e com a evocação do sonho: “Veja mamã que estranho sonho!”.

²² O jogo da rima é usado também como metáfora musical. Este é um expediente recorrente, que Mozart, por exemplo, utiliza no Duettino “Se acaso madama la notte ti chiama” do primeiro acto de *Le Nozze di Figaro* para caracterizar o Conde e a Condessa.

Era o banquete do noivado:

*Grande prazer, grande alvoroço!
Tinha o meu noivo d'este lado
E do outro lado um belo moço.
Enquanto o meu noivo comia,
O da direita, com ternura,
Amáveis frases me dizia,
Com a mão cingindo-me a cintura.
[...]*

Na opereta *Os filhos do Capitão-Mór*, o número final do segundo acto representa uma estratégia de cómico que recorre ao eco, no *Quarteto dos ecos* (n.º 12), ridicularizando o tutor de Maria, quando este a tenta conquistar, numa crítica aos padrões sociais:

<i>Cogominho</i>	<i>Mas quem comigo faz concurso</i>
<i>Oh minha prenda oh meu amor</i>	<i>(eco:urso)</i>
<i>inteira dou-te a minha vida</i>	<i>Ouviste agora, certo foi?</i>
<i>mas que essa flor de laranjeira</i>	<i>Maria</i>
<i>por teu tutor seja colhida</i>	<i>Conhece o eco e chama-lhe urso</i>
<i>Maria (rindo)</i>	<i>Cogominho</i>
<i>Ah ah ah ah ah ah</i>	<i>Vamos aceita a minha mão</i>
<i>uma cousa assim não há</i>	<i>apaga o fogo do vulcão</i>
<i>Cogominho</i>	<i>(eco: cão)</i>
<i>Quero falar e não posso</i>	<i>Ai é demais eco maldito</i>
<i>sinto na língua saburro</i>	<i>Maria</i>
<i>(eco: Burro)</i>	<i>Conheces o eco e vai está dito</i>
<i>Cogominho</i>	<i>Cogominho</i>
<i>que dizem, não ouviste?</i>	<i>Arde a minha'alma</i>
<i>Maria</i>	<i>em fogo ardente</i>
<i>Do eco foi um sussurro</i>	<i>em chamas onde o coração</i>
<i>Cogominho</i>	<i>arde o suor que escorre quente da cabeça</i>
<i>Mas que me dizes tu então</i>	<i>arder qual vulcão</i>
<i>Maria</i>	<i>corpo e alma em ardente fragoa</i>
<i>Que d'outro é já meu coração</i>	<i>(eco: agoa)</i>
<i>Cogominho</i>	<i>Eco maldito sinistro grasno</i>
	<i>(eco: asno) [...]</i>

O efeito de eco reforçado nos sopros, que repetem o eco cantado em movimento melódico descendente. Maria e Cogominho dialogam, no entanto, Gonçalo e Romão estão escondidos repetindo o final dos versos, com insultos. O efeito cómico reside no facto de a personagem não conseguir perceber de onde vem o eco, que distorce o final dos seus versos.

Nas coplas de D. Iñigo, em *Tiçã Negro*, o eco da fala das personagens escondidas repete-se. O castelhano apresenta-se, cantando sobre todas as suas qualidades. É um homem “cru” cuja sua voz “e’s calafrio” e diz ainda: “Trayo un leon en el corazon./ Sé tengo inimigo,/ Se luchan conmigo,/ Todo es perdición”.

As três personagens (D. Branca, Cecília e D. Gonçalo) têm uma preponderância essencial nesta cena, uma vez que introduzem elementos diversificados. Analisando o texto é perceptível que em conjunto, os três, respondem sem excepção a cada estrofe de D. Iñigo, repetindo o final. Analisando musicalmente, de que forma este texto é tratado percebe-se que, a repetição do texto corresponde à repetição musical. Pode afirmar-se que funciona como eco, dando ênfase às suas palavras através da simulação da reverberação.

<i>D. Iñigo</i>	
<i>E’s D. Inigo de Aguas-Fuettes</i>	<i>Os três</i>
<i>Um hombre cru.</i>	<i>Su sola voz.</i>
<i>Os três</i>	<i>D. Iñigo</i>
<i>Um hombre cru.</i>	<i>Y de las almas que le envio</i>
	<i>Se cansa Dios.</i>
<i>D. Iñigo</i>	<i>E’s calafrio</i>
<i>Passó trecientos passaportes</i>	<i>Mi sola voz,</i>
<i>A Belzebu.</i>	<i>De almas que envio</i>
	<i>Se cansa Dios!</i>
<i>Os Três</i>	<i>Os três</i>
<i>A Belzebu.</i>	<i>E’s calafrio</i>
<i>D. Iñigo</i>	<i>Su sola voz.</i>
<i>Hace en la tierra um calafrio</i>	
<i>Mi sola voz.</i>	

Outras estratégias poderiam ser discutidas. Por exemplo, a desconstrução dos momentos de serenata: em *Tiçãõ Negro* uma serenata falhada desde o seu início quando Aires canta à janela da amada que não se encontra em casa, numa estrutura que recorre à desconstrução dramática pelas onomatopéias dos cães (interpretados pelas personagens escondidas n.º 2, acto I). Ou a serenata na opereta *O Rapto de Helena* (n.º 20, acto III) que é interrompida por um rapto imulado em palco. Nas duas situações a personagem masculina representa o triângulo amoroso, a figura do amante pretendido e clandestino.

Relativamente às danças é necessário notar que são utilizadas em diversos momentos como veículo musical para a identificação de personagens tipo: o tango, que está na base rítmica das coplas do negro (*Tiçãõ Negro*, n.º 6, acto I); o ritmo de “habanera” que se ouve quando o capitão espanhol e as suas tropas chegam junto da estalajadeira (*A Leitora da Infanta*, n.º 8, acto II). Ou até mesmo o recurso à valsa nos duetos amorosos mas também, em situações de promessas de fuga quase sempre na teia de triângulos que se cruzam. Quando no dueto em *A Leitora da Infanta* (n.º 10, acto II), entre Rafael e Mercedes que decidem fugir juntos, é introduzida uma valsa, à semelhança de outros momentos, por exemplo, em *Os Filhos do Capitão-Mór* Maria e Gonçalo cantam “Tua serei / Minha serás/ Que doce encanto poderemos nós / d’amor sob o manto a vida a sós toda gozar”. Seguindo uma estrutura inicial de diálogo que muda para carácter de dança no momento em que decidem fugir e em que se inicia a valsa.

As semelhanças estabelecem-se também no número final. Segundo o modelo de Offenbach, o último número pretende despertar no público a ideia de distanciamento, criando uma moldura em palco para a obra, que permita analisar o que acabou de ser representado. Em *A Leitora da Infanta*: “Que a receita em período tão agudo / receitaria tudo tudo tudo / Receitaria a tudo menos pateada (repetem todos)”. No final de *Tiçãõ Negro* ouvimos “Que um auto rebente n’um baile fervente/ Mandou Gil Vicente que foi nosso sol/ Por isso em descantes e voltas galantes devemos quanto antes formar caracol Ah! Ah! Ah!”. No mesmo sentido em *O Rapto de Helena*, o texto diz: “A vossa mão dai-nos de lá, / P’ra que, findando aqui a peça, / Por água abaixo ela não vá!”. Também em *O Espadachim do Outeiro*: “Mas beijos e abraços / e toda esta festa / Não presta se falta / da parte de vós que escutais, Sinais... / De palmas que façam / até as orelhas vermelhas!”.

No caso das obras originais de Augusto Machado e dos libretistas correspondentes, *Espadachim do Outeiro*, *Tiçãõ Negro* e *Os Filhos do Capitão-Mór* são identificadas como obras de

sucesso pela crítica, acentuado o facto de que o público acorre às salas de espectáculo para ouvir as obras “portuguesas”²³, segundo os periódicos da época. Na recepção das obras adaptadas ou traduzidas não foi encontrada nenhuma menção deste tipo nas críticas. Apesar das diferenças de temáticas, a crítica social é um elemento transversal a todos os elencos e enredos, a sátira e o cómico característicos do género opereta²⁴ estão presentes.

Numa perspectiva do cómico em que o riso corrige e imprime um efeito de crítica: “exprime uma imperfeição individual ou colectiva que pede correcção imediata. O riso é esse correctivo. O riso é um certo gesto social que sublinha e reprime uma certa distração especial dos homens e dos acontecimentos”²⁵. O elemento riso é fundamental neste aspecto da análise das tipologias dramáticas, assim como transversal à recepção das obras aqui abordadas. O sucesso deste tipo de obras, que acentam numa crítica mordaz aos tipos da sociedade, quer através de recorrência ao passado e momentos históricos transversais a diversas épocas, quer pelos estereótipos ridicularizados. As estratégias musicais identificadas na análise desenvolvida até ao momento demonstram que existe uma proximidade entre os modelos musicais, que em certos casos se pode afirmar serem padronizados, e a componente satírica e cómica. Será certamente interessante transpôr e alargar a identificação das estratégias musico-dramáticas a um contexto da opereta mais alargado, no sentido de aprofundar a assimilação, apropriação e adaptação dos modelos importados à produção de outros originais portugueses. Sobretudo, é possível verificar recursos dramáticos e musicais que de alguma forma seguem um padrão entre as diferentes operetas de Augusto Machado deste período e eficazes na forma como veiculavam a acção e o riso pela música. Recursos provenientes da experiência e *mettier* do compositor, quer no âmbito da opereta e, possivelmente, da ópera e cuja análise em contraposição com géneros importados para os palcos portugueses deverá ser a próxima etapa na compreensão da apropriação das tipologias musico-dramáticas das operetas de Augusto Machado.

²³ *Brazil-Portugal*, 73, 01/III/1902; *Diário Ilustrado*, 25/VII/1986; *Diário de Ilustrado*, 20/II/1910.

²⁴ Richard Taruskin: *Music in the Nineteenth-Century. The Oxford History of Western Music*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2010, pp. 643-644.

²⁵ Georges Minois: *História do Riso e do Escárnio*, Lisboa, Teorema, 2007, p. 514.