

Manuel Pedro Ferreira
Teresa Cascardo
(coord.)

MÚSICA E HISTÓRIA:
ESTUDOS EM HOMENAGEM
A MANUEL CARLOS DE BRITO

Edições Colibri

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

Biblioteca Nacional de Portugal
– Catalogação na Publicação

MÚSICA E HISTÓRIA

Música e história : estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito / coord. Manuel Pedro Ferreira, Teresa Cascudo. – (Estudos musicológicos ; 18)
ISBN 978-989-689-662-1

I – FERREIRA, Manuel Pedro, 1959-

II – CASCUDO, Teresa, 1968-

CDU 78

Título

Música e história: estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito

Coordenação

Manuel Pedro Ferreira
Teresa Cascudo

Paginação

Luísa Gomes

Edição

Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

Ilustração da capa

[Jovem cantora acompanhada por flautista],
Biblioteca Nacional de Portugal, cota e-1129-v

Depósito legal

424 195/17

Lisboa, Junho de 2017

Índice

Tabula Gratulatoria	vii
Historiar a vida musical portuguesa: Um percurso exemplar	xi
Publicações de Manuel Carlos de Brito	xvii
Ensaaios	
O caderno Barbieri e as Cantigas de Santa Maria: Uma nota de rodapé Manuel Pedro Ferreira	3
Relating History: Music and Meaning in the <i>Relaciones</i> of the Canonization of St Raymond Penyafort, Barcelona 1601 Tess Knighton	27
Patterns for Sixteenth- to Early-Seventeenth-Century Portuguese Polyphonic Settings of the Requiem Mass João Pedro d'Alvarenga	53
A presença do órgão na liturgia portuguesa entre o Concílio Tridentino e a Secularização Gerhard Doderer	77
Música política: Los embajadores en la vida musical de los siglos XVII y XVIII Anna Tedesco	143
Música, cerimonial e representação política: <i>Sant'Antonio dei Portoghesi</i> no contexto das igrejas nacionais em Roma durante a época barroca (1683-1728) Cristina Fernandes	155
Naples in Opera: <i>Partenope</i> by Domenico Sarro (1722) and Leonardo Vinci (1725) Dinko Fabris	175
El Facco que se ve Aníbal Enrique Cetrangolo	201
Sobre os primórdios da crítica musical em Portugal Paulo Ferreira de Castro	213
Gaieté et sensibilité dans <i>Sophie et Moncars, ou l'intrigue portugaise</i> (1797) Michel Noiray	229

Figaro and Musical Barbers and Hair Stylists in the <i>Teatro de Cordel</i> David Cranmer	259
Opera Houses in Eighteenth Century Portuguese America Rosana Marreco Brescia	273
O <i>Te Deum</i> e a obra conhecida de Luís Álvares Pinto: A trajetória de um espólio dos trópicos – Cronologia (comentada) das edições e registros discográficos disponíveis Sérgio Dias	283
El gran ausente: Reflexiones sobre el siglo XIX musical español Juan José Carreras	299
Os primeiros passos em direcção à crítica musical: Algumas considerações sobre a presença da música na imprensa da Lisboa liberal (1822-1855) Francesco Esposito	309
«Les deux pigeons» e as vicissitudes do amor: Transferências culturais e intertextualidade no teatro musical de Francisco de Sá Noronha Luísa Cymbron	331
Política, riso e censura: O caso da ópera cómica portuguesa <i>As penas de um Pavão</i> (1868) Isabel Novais Gonçalves	357
Tres óperas «montañesas» en la prensa: Un estudio comparativo de la recepción crítica de <i>Serrana</i> , <i>La Fada</i> y <i>Mendi-mendiyan</i> Teresa Cascudo	371
O Fado na composição erudita do final de oitocentos Maria José Artiaga	383
«Contribuir activamente para a educação musical dos portugueses»: Augusto Machado e a reforma da vida musical em Portugal Joaquim Carmelo Rosa	403
Visão e perspectivas do projecto <i>GermInArte</i> : A qualificação de recursos humanos e profissionais nos cuidados prestados na infância como alicerce para o desenvolvimento social e humano Helena Rodrigues, Paulo Maria Rodrigues, Paulo Ferreira Rodrigues	423
Notas biográficas dos autores	441
Índices remissivos	449

«Les deux pigeons» e as vicissitudes do amor: Transferências culturais e intertextualidade no teatro musical de Francisco de Sá Noronha

Luísa Cymbron

Numa crónica de 1895 a propósito do Teatro Fénix Dramática do Rio de Janeiro, Machado de Assis referia-se a *Artur ou dezasseis anos depois* como uma recordação de juventude, que o fazia rever «uma infinidade de sombras, como D. João viu surgir as mulheres que o tinham amado e perdido»¹. *Artur* era de facto um drama *vaudeville* estreado em Paris, em 1838², que atravessara o Atlântico para ser representado no Teatro de S. Januário do Rio quatro anos depois³. Em 1843, voltou à cena na capital do Império, agora com o texto em português e com música de Francisco de Sá Noronha (1820-1881)⁴, e foi efectivamente o seu primeiro

¹ Machado de Assis. *Obra completa em quatro volumes*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, vol. 4, pp. 1183-1184.

² A música era da autoria de Alexandre Pierre Doche, então director do Théâtre National de Vaudeville. No texto publicado, é clara a indicação dos momentos em que será utilizada música do compositor (que não sabemos se foi composta propositadamente para esta peça), ou música de outros autores, de acordo com o processo habitual neste género músico-teatral. É dada ainda a indicação de que os interessados na música deverão contactar Doche, no próprio teatro, para obtê-la, o que mostra que não se pretendia publicá-la nem fixá-la como algo definitivo (cf. *Arthur ou seize ans après, drame-vaudeville en deux actes, Magasin théâtral: choix de pièces nouvelles, jouées sur les théâtres de Paris*, Paris: Marchant Éditeur, 1838, vol. 21, p. 1). Quanto à música de Noronha, não parece ter sobrevivido qualquer partitura.

³ *Artur* foi estreado no Rio, em versão francesa, no Teatro de S. Januário, a 30 de Abril de 1842 (*Jornal do Commercio*, 29 de Abril de 1842).

⁴ A versão portuguesa foi estreada em Junho de 1843. Não fica porém claro se a 18 desse mês, no Teatro de Santa Teresa (cf. *Jornal do Commercio*, 17 de Junho de 1843), ou a 22 do mesmo mês, em benefício do compositor, no Teatro de S. Francisco (*Ibidem*, 21 de Junho de 1843). A

grande sucesso enquanto compositor teatral. Noronha tinha chegado ao Rio em 1838, vindo do norte de Portugal, e tentara sem resultados impor-se como violinista. Só depois se lançou no teatro, pela mão de João Caetano dos Santos (1808-1863), o pai do teatro romântico brasileiro, em cuja companhia actuavam vários actores portugueses ou que tinham trabalhado em Portugal⁵. O primeiro fruto desta colaboração foi a montagem, no Teatro de Santa Teresa em 1843, de *Um Auto de Gil Vicente* de Almeida Garrett, com música do compositor português⁶. Seguiram-se *O triunfo de Trajano*⁷, para comemorar o casamento do imperador D. Pedro II, e *Artur*. Portugal, França e Brasil, cruzam-se logo no início da sua carreira teatral, quer através da estreia brasileira da obra que Garrett escrevera a ver se ressuscitava o teatro português, quer das várias adaptações de repertório parisiense.

Em 1854, aquando da sua primeira visita a Lisboa, Noronha expunha no jornal *Imprensa e Lei* a sua apreciação da cena teatral portuguesa, explicando que:

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 teatro⁸.

Aos trinta e quatro anos, possuindo já uma larga carreira, o compositor sabia do que falava, pois tanto os teatros portugueses como os brasileiros viviam sobretudo da importação de peças francesas (oriundas do gigantesco repertório produzido para teatros como o Palais

tradução era da autoria de Caetano Lopes de Moura, médico brasileiro que se havia fixado na Europa desde o período napoleónico e vivia na capital francesa, sendo tradutor de muitas obras literárias importantes, entre elas alguns romances de Walter Scott. O texto de *Artur* encontrava-se à venda no Rio, como se pode comprovar através do *Jornal do Commercio* que anuncia a venda de obras de temáticas variadas, em português, mas publicadas em Paris (*Ibidem*, 30 de Novembro de 1841).

⁵ Sílvia Cristina Martins de SOUZA, *As noites do Ginásio. Teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*, [Campinas]: Editora da UNICAMP, 2002, pp. 37-38.

⁶ *Jornal do Commercio* (9 e 12 de Fevereiro de 1843).

⁷ *O triunfo de Trajano* estreou-se no Teatro de S. Pedro de Alcântara a 11 de Setembro de 1843, pelas companhias dos Teatros de S. Pedro e de S. Francisco (*Jornal do Commercio*, 10 de Setembro de 1843). Trata-se, provavelmente, da adaptação de uma *tragédie lyrique* de J. Esménard posta em música por Le Sueur e Louis Luc Loiseau em 1807 (cf. Décio de Almeida PRADO, *João Caetano*, S. Paulo: Editora Perspectiva, 1972, pp. 58 sq.).

⁸ *Imprensa e Lei* (30 de Novembro de 1854).

Royal, o Odéon, o Théâtre de Madame, ou o Théâtre National du Vaudeville, entre outros⁹) e a qualidade das traduções estivera também em debate no Rio de Janeiro do início da década de 1850¹⁰. Apesar dos progressos que ele próprio registara na cena dramática do seu país, e que em boa parte se deviam aos esforços de Garrett, ver-se-ia obrigado, durante praticamente toda a sua vida, a pôr em música essas traduções, muitas delas de má qualidade.

Olhando para o repertório musicado por Noronha, este artigo tem como objecto de estudo *vaudevilles*, *comédies mêlées de musique*, *opéras comiques* e *opérettes* que migraram de Paris para os palcos de teatros de cidades lusófonas, situadas em países e continentes diferentes, num período de tempo que vai dos anos quarenta a oitenta do século XIX. A migração dos repertórios acima referidos, de Paris para o Rio de Janeiro ou Porto, ou até do Rio para o Porto e vice-versa, dá-se em paralelo com diferentes tipos de migrações populacionais (pelo menos entre a cidade do Porto e a capital do Império este fenómeno é evidente 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»¹¹. Como explica Michel Espagne, essas transferências, ou passagens se quisermos, levam a transformações de sentido e a dinâmicas de ressemantização que não podemos conhecer a fundo sem ter em conta os vectores históricos que as envolveram¹². Porém, elas acontecem, muitas vezes, através de processos de intertextualidade mais ou menos complexos que teremos aqui também em conta. Será dada especial atenção ao caso de «Les deux pigeons» ou, em português, «os dois pombinhos» ou, simplesmente, «os pombinhos», as sucessivas adaptações de uma fábula de La Fontaine que partindo da ideia do *nostos* grego, o desejo de

⁹ A companhia francesa instalada no Rio de Janeiro, no início da década de 1840, apresentava um repertório composto por dramas *mêlées de chant e vaudevilles*, geralmente em um acto, alguns deles cómicos, como se pode constatar através dos anúncios do *Jornal do Commercio* para esses anos.

¹⁰ S. SOUZA, *As noites do Ginásio* (v. n. 5), pp. 65-66. Em 1857, já com a experiência da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional a funcionar, o debate continuaria (p. 87).

¹¹ O conceito de «transferência cultural» tem sido utilizado pela Musicologia, muito em particular quando está em causa a cena teatral francesa (cf. Annegret FAUSER – Mark EVERIST, *Music, Theater, and Cultural Transfer. Paris, 1830-40*, Chicago: The University of Chicago Press, 2009).

¹² Michel ESPAGNE, «La notion de transfert culturel», *Revue Sciences / Lettres* 1 (2013) <<https://rsl.revues.org/219>> (cons. a 15 de Janeiro de 2016).

regresso (caro à literatura ocidental pelo menos desde Homero) é aplicada pelo escritor francês a um casal de pombos numa acessão duplamente simbólica: eles são o emblema do amor e, simultaneamente, animais viajantes.

Não sobreviveu qualquer partitura dos primeiros sucessos teatrais de Noronha no Rio de Janeiro, nem mesmo da década de 1850, quando ele e João Caetano iniciaram o processo de pôr em cena comédias com música ambientadas na cidade, na senda dos projectos de uma ópera cómica brasileira, lançados por Martins Pena nos anos quarenta¹³. Porém, das críticas saídas a lume nos jornais cariocas, emergem elementos que nos permitem perceber o papel do compositor, bem como a recepção da sua música. Sendo *Artur* na sua origem um *vaudeville*, utilizava música pré-existente e, por isso, quando transportado para o outro lado do Atlântico, permitia qualquer tipo de intervenção musical. Quer dizer, tanto lhe podia ser aplicada música já conhecida do público, como música nova, composta propositadamente para a ocasião, como foi o caso¹⁴. Na sequência do sucesso desta peça, o nome de Noronha aparece associado a *Cosimo ou o caiaador príncipe*, um *opéra-bouffon*, estreado originalmente no Théâtre de L'Opéra-Comique em 1835 e levado à cena no Rio em 1844¹⁵. O *Jornal do Comércio* referia-se à música para a representação no Rio como não sendo «essa música sa-fada 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»¹⁶. De todos estes qualificativos há

¹³ O melhor exemplo é certamente *O baiano na corte*, estreado em 1851. A 27 de Setembro uma nota mandada publicar por João Caetano diz que o texto era de um fluminense mas não fornece qualquer outra pista para identificação (*Jornal do Commercio*, 27 de Setembro a 16 de Outubro de 1851). Sobre Martins Pena 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 Doutoramento, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014) [policopiado].

¹⁴ *Jornal do Commercio* (suplemento ao número de 21 de Junho de 1843).

¹⁵ *Cosimo, Opéra bouffon en deux actes*, de M. M. Saint-Hilaire et P. Duport, musique de M. E. Prévost, *Magasin théâtral: Choix de pièces nouvelles, jouées sur les théâtres de Paris*, Deuxième Année, Paris: Marchant Éditeur, 1835.

¹⁶ *Jornal do Commercio* (18 de Maio de 1844).

sobretudo um, a melancolia, que seguirá associado a Noronha até ao final da sua vida. Outro artigo explicava:

[...] quem não contempla a actriz Maria Cândida [de Sousa], toda cheia de fidalguia e meiguices pela preferência do tal príncipe e debutando ante S. Ex. O *in mia man alfin tu sei* da ópera *Norma*; quem não mais [sic] 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 *vau-devilles* já que os primeiros ensaios tiveram tão bom êxito¹⁷.

Tratando-se de um *opéra comique*, *Cosimo* tinha sido estreado com música original de Ernest Prévost. Ao Rio, porém, ao que parece, apenas chegara o texto literário, pelo que Noronha a musicou novamente. Num momento, todavia, o compositor limitou-se a fazer uso de música pré-existente: o dueto de *Norma* «*In mia man alfin tu sei*», referido na crítica anteriormente citada, o que nos coloca perante um processo de intertextualidade que ligava directamente os vários teatros do Rio e, de certo modo, encurtava as distâncias entre eles. A referência à mais célebre ópera de Bellini remete-nos automaticamente para o Teatro de S. Pedro de Alcântara, no qual actuava a primeira companhia italiana estabelecida na capital do Império depois de cerca de uma década de interregno, e para o grande sucesso dessa temporada, a interpretação do papel titular pela soprano Augusta Candiani. Ao passar da voz da Candiani para a da actriz cómica Maria Cândida¹⁸, *Norma* transformava-se numa paródia e, deste modo, Noronha jogava com o «horizonte de expectativas» do público frequentador do teatro de ópera, como refere Costa Lima Neto, mas não só¹⁹. Foi precisamente sob essas vestes 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 de ópera. Pretendendo aparentemente assumir um papel de crítica social,

¹⁷ *Ibidem* (3 de Junho de 1844).

¹⁸ Tal como acontecia com muitos actores deste período, Maria Cândida de Sousa era competente não só a representar mas também a cantar e dançar. Para uma análise da discussão das qualidades de Maria Cândida como actriz cómica, ver C. L. NETO, «Música, teatro e sociedade» (v. n. 13), pp. 124 sq.

¹⁹ C. L. NETO, «Música, teatro e sociedade» (v. n. 13), pp. 212 sq. Na comédia *O dilettante* (escrita também em 1844 mas apenas representada no ano seguinte), Martins Pena também fez eco da popularidade de *Norma* no Rio.

a paródia operática acaba por transformar-se num eficaz veículo de divulgação de repertórios²⁰. E tal como muitos desenhos que se popularizaram nos jornais satíricos e ilustrados da segunda metade do século, o seu objectivo era muito mais de apoiar a ordem instituída do que, propriamente, denegri-la²¹.

Já para a década de 1870, chegaram até nós quase todas as partituras compostas por Noronha²². Sediado geralmente no Porto, o compositor esteve ligado ao Teatro Baquet, entre 1875 e 1878, escrevendo música para operetas e óperas cómicas, na sua maioria traduções de peças francesas das décadas de 1840 e 1850, muitas delas de carácter mais sentimental do que cómico, que podiam até ser consideradas relativamente fora de moda no último terço de oitocentos. São exemplos disso *O anel de prata*, *Se eu fosse rei* ou *Os boémios*. Importante é tentar perceber porque motivo estes textos continuavam a ser reutilizados: seria apenas uma predilecção do compositor, uma dificuldade de se adaptar ao novo modelo da opereta offenbachiana, claramente marcado pela sátira social e em termos musicais devedor de uma grande intensidade rítmica? Seria o público, ou pelo menos uma parte dele, que ainda se revia nesses argumentos? Ou um misto destas várias questões?

Para outras obras — como *Os mosqueteiros da rainha*, *As virgens* e *As guardas do rei de Sião*²³ — não foi possível apurar concretamente em

²⁰ Roberta Marvin discute esse mesmo problema relativamente às burlescas, um tipo de paródia operática que se representava em Londres no período victoriano (cf. «Burlesques, Barriers, Borders, and Boundaries», in R. M. MARVIN – D. A. THOMAS (eds.), *Operatic Migrations: Transforming Works and Crossing Boundaries*, Aldershot: Ashgate, 2006, pp. 205-216, em especial p. 206).

²¹ Claire ROWDEN, «Memorialisation, Commemoration and Commodification: Massenet and Caricature», *Cambridge Opera Journal* 25/2 (Julho 2013), pp. 141 sq.

²² Actualmente na Biblioteca Nacional de Portugal mas provenientes da Biblioteca do Conservatório à qual foram oferecidas em 1888, já depois da morte do compositor, por José de Almeida, emigrante português radicado no Rio de Janeiro, que as comprara em leilão (cf. Arquivo Histórico da Educação, Fundo do Conservatório, «Documentos relativos ao assumpto Sá de Noronha», s/ cota).

²³ *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. 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 (*Revolução de Setembro*, 16 de Fevereiro de 1860) e em Maio de 1889, já depois da morte de Noronha, estreou-se no Teatro Recreio Dramático do Rio de Janeiro uma versão

que data e para que teatros foram compostas. No entanto, estamos na presença de géneros e registos dramáticos bastante diversificados: se *Os mosqueteiros* é uma tradução do *opéra comique* de Saint Georges e Halévy datado de 1846, *As guardas* é uma *pièce mêlée de chant*, de 1857, cujo enredo reflecte já a influência das primeiras operetas de Offenbach, e *As virgens* é claramente uma *mágica*, de autor desconhecido. Porém, apenas no caso desta última peça possuímos uma referência que a liga concretamente a uma cidade: o Porto²⁴. E uma análise dos respectivos manuscritos revela que *As virgens* e *As guardas* são obras muito próximas, nas quais foram utilizados o mesmo tipo de papel, número de pentagramas e orquestração²⁵. Tudo parece indicar que ambas foram escritas no Porto, provavelmente para serem aí representadas.

A etapa final da vida de Francisco de Sá Noronha decorreria no Rio de Janeiro, cidade a que regressou em 1878, fechando assim o ciclo iniciado quarenta anos antes, e que lhe proporcionaria o seu último grande sucesso teatral. Em associação com o jovem dramaturgo brasileiro Artur Azevedo (1855-1908), Noronha poria em música três operetas, todas elas estreadas em 1880 no pequeno teatro Fenix Dramática: *A princesa dos cajueiros*²⁶, uma sátira política e social da elite da capital do império que funde a influência offenbachiana com a do *opéra comique* (já que quer em termos de enredo quer de ambiente deve muito a *Si j'étais roi* de Adam); *Os noivos*, explorando os recursos da comédia de costumes de tema brasileiro²⁷, e *O califa da Rua do Sabão*, a adap-

traduzida por Figueiredo Coimbra, com música de J. A. Pinto (*Gazeta de Notícias*, 3 de Junho de 1889).

²⁴ 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 Comercio do Porto*, 21 de Setembro de 1875).

²⁵ 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.

²⁶ *A princesa dos cajueiros, opera cómica em um prologo e dois actos*, Rio de Janeiro: Typ. Da Escola de Serafim José Alves – Editor, 1880.

²⁷ *Os noivos, opereta de costumes em três actos*, Rio de Janeiro: Typ. De Molarinho & Mont'Alverne – Editores, 1880.

tação de uma *comédie mêlée de couplets* da autoria de Marc-Michel e E. Labiche (*Le calife de la Rue Saint-Bon*, Paris, Théâtre du Palais-Royal, 1858)²⁸. Aqui, o registo cómico e satírico passa claramente para primeiro plano. Lendo os textos destas operetas, não ficam dúvidas de que o primeiro artífice dessa mudança é Azevedo, mas o facto é que Noronha, como veremos em seguida, o acompanha sem dificuldade. Consideremos então um excerto de *O califa da Rua do Sabão*, estreada menos de dois meses antes da sua morte. Com grande qualidade literária e humor, Azevedo segue muito de perto o enredo original, transpondo a acção para o Rio de Janeiro. Assistimos 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, *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 lado, parece ter um caso amoroso com um primo. No final, caem todos os disfarces e desfazem-se os equívocos.

O dueto entre Josefina e Natividade surge a propósito de este lhe pedir para 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 *ópera-bouffe*»²⁹.

²⁸ Azevedo intitulou o seu texto «Inverossimilhança lírico-burlesca em um ato e diversos idiomas imitada de uma farsa de Labiche».

²⁹ Artur AZEVEDO, *Teatro de Artur Azevedo*, [Rio de Janeiro]: Instituto Nacional de Artes Cênicas -INACEN, [198?], vol. 1, [Coleção clássicos do teatro brasileiro 7] <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1754> (cons. a 12 de Fevereiro de 2016). *O califa da Rua do Sabão* 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 (*P-Ln*, CN 537).

O texto foi escrito de raiz, pois não existe no original francês, e é o seguinte:

	I		II
<i>Josefina</i>	Conheci dois namorados, Cada qual o mais discreto, Quem os via tão chegados Invejava aquele afecto. A trocaram mil carinhos, Pareciam dois pombinhos! E até diziam Que assim faziam, (<i>Bis.</i>) Quando sozinhos, (<i>Rolando.</i>) Ru, ru! Ru, ru!	<i>Josefina</i>	Mas depois de bem casados, Adeus, minhas encomendas! Eram só por seus pecados, Discussões e mil contendas, Dele um murro, dela um soco Não ficava sem ter troco. E, assim diziam, Já não faziam (<i>Bis.</i>) Muito nem pouco! (<i>Rolando.</i>) Ru, ru! Ru, ru!
<i>Natividade</i>	Ru, ru! Ru, ru!	<i>Natividade</i>	Ru, ru! Ru, ru!
<i>Josefina</i>	Ru, ru! Ru, ru!	<i>Josefina</i>	Ru, ru! Ru, ru!
<i>Natividade</i>	Rucutucu!	<i>Natividade</i>	Rucutucu!
<i>Josefina</i>	Pombo gentil, Gentil pombinha, Hás-de ser meu, Hás-de ser minha!	<i>Josefina</i>	Pombo gentil, Gentil pombinha, Hás-de ser meu, Hás-de ser minha ³⁰ !

Tratando-se de algo novo, interessa, em primeiro lugar, perceber o porquê da escolha da 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, no século XIX, foram amplamente divulgadas e utilizadas em termos didácticos, tanto em Portugal como no Brasil³¹. 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. Além da

³⁰ *Ibidem.*

³¹ Francisco Manuel do NASCIMENTO [Filinto Elísio] (trad.), *Fábulas escolhidas entre as de J. La Fontaine*, Londres: Typ. de H. Bryer, 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).

comédia de Xavier e Michel Masson, estreada em Paris em 1838, e que, utilizando o mesmo título de La Fontaine, desfaz a antropomorfização da fábula e transporta a acção para a contemporaneidade³², 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. Esta aliás foi a peça utilizada para a abertura do Teatro D. Fernando em Lisboa, em 1849, e na crítica à representação — tendo no papel principal a actriz Emília das Neves — a fábula é citada³³.



Figura 1. Ilustração para a fábula «Les deux pigeons» por J. J. Grandville em *Fables de La Fontaine illustrées par...*, vol. 2, Paris: H. Fournier Ainé, Éditeur, 1838.

³² *Les deux pigeons*, comédie-vaudeville, en quatre actes, imitée de La Fontaine, *Magasin théâtral: Choix de pièces nouvelles, jouées sur les théâtres de Paris*, Paris: Marchant Éditeur, 1838, vol. 21. Em certas fontes é atribuída a Masson e Saintine.

³³ *Revista Universal Lisbonense* (3 de Novembro de 1849).

Quanto a Noronha, é certo que já estava com ela familiarizado tanto que, muito provavelmente por volta de 1875, no Porto, havia escrito música para um dueto sobre a temática na opereta *As guardas do Rei de Sião*. Neste caso, o texto diz:

<i>Ventura</i>	Ai quanto eu invejo as aves do céu, Os pombos que gemem assim como eu.
<i>Vent. e Cantarina</i>	Ai! Ai! Ai! Ai!
<i>Vent.</i>	E livres não têm de que recear Se cantam amores em seu arrulhar. Ru! Ru! Ru! Ru!
<i>Cant.</i>	Só nós caro esposo qu'amor fez unir Nem mesmo na forma podemos sorrir
<i>Vent. e Cant.</i>	Ai! Ai! Ai! Ai!
<i>Cant.</i>	Que dias passamos na França além mar Ouvindo a rolinha chamando o seu par.
<i>Vent. e Cant.</i>	Ru! Ru! Ru! Ru!
<i>Vent.</i>	E às vezes inquieta por ainda o não ver, Mudar o seu canto num triste gemer.
<i>Vent. e Cant.</i>	Ai! Ai! Ai! Ai!
<i>Vent.</i>	E terna acolhe-lo com doce fervor, E ambos cantarem um dueto d'amor.
<i>Vent. e Cant.</i>	Ru! Ru! Ru! Ru! ³⁴

Desconhece-se quem efectuou a adaptação e a tradução portuguesa de *Les gardes du Roi de Siam* (Cormon, Grangé e Delacour, Paris, Théâtre des Variétés, 1857) mas, tal como em *O califa*, verifica-se que o dueto alusivo a *Les deux pigeons* não está presente no original francês. Aqui, porém, o modelo da fábula não é seguido de perto. O tema da viagem é evocado apenas de forma indirecta, através da saudade de casa, e não há quaisquer traços de desentendimento. A insistência nesta temática, em duas operetas que, apesar de escritas a poucos anos de distância, se destinavam quase seguramente a públicos diferentes, suscita alguma perplexidade.

Uma comparação do texto do dueto da comédia de Xavier e Michel Masson com o de Artur Azevedo para *O califa*, mostra que este foi certamente o modelo que serviu de base ao dramaturgo brasileiro:

³⁴ *As guardas do Rei de Sião*, opereta comica em dois actos, por F. S. Noronha [manuscrito] (P-Ln, CN 536).

Les deux pigeons

Rourou, rourou, faites vos
deux rourou;
Gentils pigeons, nous
pensons comme vous.
[...]
Rourou, rourou, faites vos
deux rourou;
Gentils pigeons, aimez vous
comme nous³⁵.

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? Aí, somos remetidos para o Brasil da década de 1830, aquando do início da carreira de João Caetano dos Santos. Nesses anos, era frequente os actores teatrais exibirem-se durante os espectáculos cantando árias ou duetos soltos, e tanto Décio de Almeida Prado como Sílvia Souza referem que João Caetano e Estela Sezefreda, sua companheira e depois mulher, obtinham grande sucesso com uma peça deste tipo intitulada «Os pombinhos»³⁶. 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 actores³⁷. Desconhece-se completamente tanto o(s) texto(s) como a(s) música(s) utilizados mas é muito possível que o *topos* se tenha tornado uma referência no ambiente teatral da cidade³⁸. A prova disso está no facto de, além de Noronha, também Chiquinha Gonzaga (1847-1935), já em pleno século XX, ter composto música para um dueto sobre tema idêntico

³⁵ *Ibidem*, p. 5.

³⁶ D. A. PRADO, *João Caetano* (v. n. 6), p. 19. Sílvia Cristina SOUZA, «A alquimia cultural do teatro musicado de Francisco Correia Vasques», in A. H. LOPES *et al.* (org.), *Música e história no longo século XIX*, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011, p. 351.

³⁷ No *Diário do Rio de Janeiro* e *Jornal do Commercio* (19 e 20 de Junho de 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 Caqueirada.

³⁸ Em 1857, uma notícia publicada no jornal *Correio Mercantil* (2 de Fevereiro de 1857) usa a alegoria dos pombinhos para descrever um caso amoroso, entre dois escravos, que terminou mal com base em duas fases, tal como Azevedo descreve no seu dueto. Embora, neste caso, o motivo das desavenças fosse o ciúme, a estrutura é idêntica.

para a opereta *Colégio de senhoritas*, com texto de Frederico Cardoso de Meneses (1849-1915), estreada em 1912. E estes são apenas os casos que, até ao momento, tivemos oportunidade de encontrar.

Ao contrário do dueto de Chiquinha, cujo ritmo sincopado do baixo o filia claramente no modelo das danças de origem afro-brasileira que, desde a década 1860, vinham integrando com grande sucesso os finais das operetas no Rio de Janeiro (Exemplo 1)³⁹, os ambientes criados por Noronha para o tópico de «os pombinhos» são muito diferentes. Note-se aliás que, nas suas operetas, a utilização de ritmos de dança sincopados é muito rara, sendo a grande excepção o tango «Amor tem fogo» do final da *A princesa dos cajueiros*⁴⁰. Para os seus dois duetos, Noronha escolhe um compasso de 6/8 (embora em *O califa* se assista a frequentes mudanças de compasso). Em *As guardas*, apesar da utilização do modo maior (Mi bemol Maior), o acompanhamento em arpejos ascendentes e descendentes, lembrando uma barcarola, o tempo escolhido (um *andantino*) bem como o motivo de terceira menor descendente, nas flautas e oboés, que imita um gemido sobre o texto em «ai» (Exemplo 2), reforçam o carácter melancólico e nostálgico do texto. Apesar de um certo tom irónico (reconhecível sobretudo nos gemidos), tudo isto se coaduna bem com o reencontro de dois apaixonados, depois de um naufrágio, no longínquo reino de Sião, mas não tanto com a verve típica da opereta. No entanto, pelo que se percebe das críticas e do estudo de outras obras do compositor, o gosto pela componente sentimental estava enraizado no público portuense e Noronha parece nunca ter querido contrariar muito essa tendência. Provavelmente, ele próprio também se identificava com ela, pois as

³⁹ 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, género e o teatro musicado» (trabalho de conclusão de curso de Licenciatura, Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2008 [dactilografado]).

⁴⁰ Para uma discussão deste número ver: Cristina MAGALDI, *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu*, Lanham – MD: Scarecrow Press, 2004, pp. 114 sq. e Luísa CYMBRON, «Camões in Brazil: Operetta and Portuguese Culture in Rio de Janeiro, circa 1880», *The Opera Quarterly* 30/4 (Autumn 2014), pp. 330-361. Noronha estava, no entanto, amplamente familiarizado com as tipologias do tango brasileiro, tendo publicado, pelo menos desde a década de 1860, no Porto, várias peças soltas deste tipo (Cf. «Careca o Pai!...», «Careca a Mãe!...» e «Último careca.», Porto: Villa Nova, 186?). A não inserção deste tipo de peças, com os ritmos sincopados que lhe são associados, nas operetas parece, por isso, uma escolha deliberada.

opiniões sobre a sua música teatral são unânimes em acentuar o carácter «melancólico e lírico»⁴¹ e «dado à suave toada da música popular»⁴² da sua escrita.

Em *O califa* (Exemplo 3), a tonalidade é Sol Maior, e o compasso de origem, apesar de ser o mesmo, sente-se agora quase como uma valsa. A antecipação, na flauta, da cabeça da melodia que será atribuída a Josefina, aqui com variações (Exemplo 3-a), remete para o timbre e as texturas do «choro» e permite perceber a preocupação de Noronha em inscrever na opereta a matriz musical popular da cidade. Esta música desconstrói o suposto «*couplet* do repertório da *opéra-bouffe*» e remete agora 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 é divisível em duas grandes secções: a primeira corresponde ao idílio, a segunda ao desencontro do casal. Embora numa leitura muito livre, ambas acompanham 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 herói⁴³. 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. Noronha faz uma abordagem musicalmente convencional da quadra inicial — que funciona tanto na primeira como na segunda parte como uma apresentação da situação — mas no dístico seguinte alarga metricamente os versos por repetição, transformando a redondilha maior original num hendecassílabo. Isto permite-lhe construir uma melodia consideravelmente mais longa e cromática na dominante (na qual se ouvem reminiscências de algumas modinhas populares brasileiras) que, suportada pelo ritmo de valsa do acompanhamento, cria uma espécie de efeito circular, de balanço (Exemplo 3-b). O efeito cómico está precisamente na ambivalência que a música escrita para estes versos suscita. Na primeira parte, ressaltam as palavras «carinhos» e «pombinhos», numa espécie de vertigem do

⁴¹ *Revolução de Setembro* (2 de Março de 1869).

⁴² *Revista Musical* (13 de Março de 1880).

⁴³ Análise da fábula em <<http://cotentinghislaine.unblog.fr/2009/12/21/la-fontaine-fables-ix-les-deux-pigeons-corpus-fonctions-du-voyage-decouvertes-et-remises-en-cause/>> (cons. a 1 de Março 2016).

amor; na segunda, com o casal já desavindo, sente-se a vertigem da agressividade e da violência.

No refrão, o momento do arrulhar já não é agora 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 *tremolos* das cordas e numa harmonia que, pela primeira vez se adensa (Exemplo 3c). É a paródia ao repertório operático sério e ao amor na sua faceta melodramática.

De tudo o que expusemos até ao momento, ressalta, em primeiro lugar, o enorme impacto da cena teatral parisiense no mundo de língua portuguesa. Depois, tanto o comentário de Machado de Assis com que iniciamos este texto como a análise da reutilização do tema de «Les deux pigeons» num conjunto variado de produções teatrais são exemplos de processos de transferência cultural que, afirmando-se em determinados ambientes urbanos e teatrais, acabaram perdurando, mesmo que de forma intermitente, no imaginário dos públicos, durante longos períodos de tempo. Porém, ao serem transportadas e traduzidas de França para o Brasil ou para Portugal, essas obras passam por processos de ressemantização que são mediados por agentes, os quais introduziam novas leituras e ao mesmo tempo estabeleciam pontes. É neste contexto que a acção de Noronha se torna relevante, tanto ao nível dos textos como da música, ou até de ambos. Em *Cosimo*, ele é o intermediário entre diferentes repertórios, públicos, e espaços de sociabilidade da cidade. Com «Les deux pigeons» é também ele — como autor comum às duas obras — o responsável mais provável pelo aparecimento deste dueto em *As guardas do rei de Sião* e *O califa da Rua do Sabão*. Para além da popularidade genérica da fábula em questão, é o universo teatral do Rio de Janeiro (onde o tema reincide durante mais de setenta anos) que se projecta no Porto e regressa a casa.

Mas as ressemantizações e reintrepretações materializam-se, nos casos aqui em estudo, sobretudo, através de processos de intertextualidade: seja na reutilização, tradução e escolha de novos textos, alguns deles — como vimos — com uma longa tradição local, seja, em grande

parte, na música. Esta podia ser emprestada, como no caso de *Cosimo* e da ária de *Norma*, ou escrita de novo, como faz Noronha na maior parte das vezes. No entanto, mesmo nessa última opção, ele responde ao gosto dos vários públicos. Nos duetos sobre o tema de «Les deux pigeons» ele aposta num carácter mais melancólico e nostálgico quando escreve para o Porto e mais satírico para o Rio. É verdade que os textos literários marcam logo à partida a diferença, como vimos, mas a resposta musical de Noronha acrescenta sempre algo. No Rio de Janeiro, onde existia já há cerca de vinte anos uma tradição de nacionalização da opereta, o compositor insere a imagem musical da cidade através de uma melodia inspirada no «choro» que é identificável logo nos primeiros compassos. Porém, ele não adere a todos os estereótipos em moda. A ausência de ritmos sincopados parece querer cativar um determinado sector do público carioca, a elite da corte e de certos grupos de emigrantes, amantes de uma cultura pró-europeia, que reclamando uma identidade brasileira, não se revia nas danças de tradição afro-brasileira. Este é o tipo de posicionamento que se observa no periódico *Revista Musical*, quando a propósito da opereta *Os noivos* se questiona se «o ritmo africano dos jongos e cateretês» pode ser visto como um «cunho de brasileirismo»⁴⁴.

Mas, para além da tradição teatral do Rio, das memórias de João Caetano e de outros actores, o que explica a persistência de um tema como «Les deux pigeons»? O amor e as suas várias metamorfoses, porventura o mais intemporal dos temas literários e teatrais, seja na sua versão séria, melodramática, nostálgica ou, simplesmente, cómica. E das vicissitudes deste tema na pena de Noronha, cruzando o oceano Atlântico, a derradeira e, por ventura, a melhor conseguida é sem dúvida esta última.

⁴⁴ *Revista Musical* (9 de Outubro de 1880). Para uma discussão mais aprofundada da recepção desta opereta, ver L. CYMBRON, «Camões in Brazil» (v. n. 34).

Exemplo 1

Dueto «Pombinha branca dos meus anelos» da opereta *Colégio de Senhoritas*, música de Chiquinha Gonzaga e texto de Frederico Cardoso de Meneses.

Allegretto

1ª vez/Pombo Pom-bi-nha bran-ca dos meus a -
2ª vez/Pomba Pom-bo que - ri - do va-mos a -

ne-los 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 a-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

13 *Pomba* *Juntos* *Pomba* *Pombo* *Pomba* *Pombo*
an - ça. Ai! Meu a - mor Ai! Meu a - mor Pom - bi - nho Pom - bi - nha Fi - lhi - nho Fi -
mun - do.

21 *Pomba* *Pombo* 1. 2. *D.S.*
lhi - nha Ar - ru-la de lá dá cá Ar - ru-la de lá dá cá Pom - cá Trru... dá cá

1. (*Arrulham*) 2. *D.S.*
(*Estalam beijos...*)

Exemplo 2

Dueto «Ai! Quanto eu invejo as aves do céu» da opereta *As guardas do Rei de Sião*, música de Francisco de Sá Noronha e texto de autor desconhecido.

Andantino

Flautas 1ª e 2ª

Oboé

Clarinetas Dó

Fagotes

Trompas Mi b

Trombones

Fagote

Timpani

Cantarina

Ventura

Violino 1º

Violino 2º

Viola

Violoncello e Basso

Ai! Quan-to eu in - ve-jo as a-ves do céu...

7

Fl.

Ob.

Tr.

Cant.

Vent.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc. e Basso

ai, ai ai, ai,
os pom-bos que ge-mem as-sim co-mo eu ai, ai, ai, ai, e li-vres não te-em de que re-ce-

13

Fl.

Ob.

Cl.

Tr.

Cant.

Vent.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc. e Basso

ar, se can-tam a - mo-res em seu ar-ru-lhar, ru, ru,

p

19 **Lento**

Fl.

Ob.

Cl.

Tr.

Cant.

Vent.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc. e Basso

ru, ru, em seu ar-ru-lhar, ru, ru, ru, ru, ru, ru, ru, ru,

em seu ar-ru-lhar, ru, ru, ru, ru, ru, ru, ru, ru,

f *f* *p* *f* *p*

Tempo 1°

25

Fl. *p*

Ob. *p*

Tr. *p*

Cant. *p*
 ru! Só nós ca-ro_es - po-so q'a-mor fez u - nir

Vent. *p*
 ru!

Vln. 1 *p*

Vln. 2 *p*

Vla. *p*

Vc. e Basso *p*

37

Fl. *p*

Ob. *p*

Cant. *p*
 nem mes-mo na for-ma po-de-mos sor - rir ai, ai ai, ai que di-as pas - sa-mos na Fran-ça_a-lém

Vent. *p*
 ai, ai ai, ai,

Vln. 1 *p*

Vln. 2 *p*

Vla. *p*

Vc. e Basso *p*

37

Fl.

Ob.

Cl.

Tr.

Cant.

Vent.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc. e Basso

mar. ou-vin-do_a Ru - li-nha cha-man-do_o seu par ru, ru,
ru, ru

43

Fl.

Ob.

Cl.

Tr.

Cant.

Vent.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc. e Basso

cha man - do_o seu par ru, ru, ru, ru, ru, ru, ru, ru, ru, ru

48 **Lento** **Tempo 1°**

Fl. *p*

Ob. *p*

Tr. *p*

Cant. ru, ru, ru, ru!_____

Vent. ru, ru, ru, ru!_____ E às ve-zes in qui_e-ta por in-da_o não ver_____

Vln. 1 *p*

Vln. 2 *p*

Vla. *p*

Vc. e Basso *p*

Exemplo 3

Dueto «Conheci dois namorados» da opereta *O Califa da Rua do Sabão*, música de Francisco de Sá Noronha e texto de Artur Azevedo.

a

Andante **rall.**

Flauta *p*

Clarinetes Sol *p*

Cornetins Sib *p*

Trombones *p*

Fagote *p*

Timpani Sol *p*

Bombo

Zé-tubê

Natividade Co-nhe

Violino 1° *p*

Violino 2° *p*

Viola *p*

Violoncelo *p*

Basso *p*

6

Fl.

Cl.

Nativ.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Ba.

rall.

rall.

ci dois na - mo - ra - dos, ca - da qual o mais dis - cre - to, quem os vi - a tão che - ga - dos, in - ve - ja - va a - que - le a fé -

13

Fl.

Cl.

Corn.

Nativ.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Ba.

p

b

pizz.

pizz.

-to, a - tro - ca - rem mil ca - ri - nhos, mil ca - ri - nhos, pa - re - ci - am dois pom - bi - nhos, dois pom -

21

Fl.

Cl.

Corn.

Nativ.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Ba.

bi - nhos, e a - té di - zi - am qu'as - sim - fa - zi - am, qu'as - sim fa -

arco

arco

27

Fl.

Cl.

Corn.

Nativ.

Zetul.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Ba.

(rullando)

- zi - am, quan - do - so - zi - nhos - ru! ru, ru, ru, ru,

ru, ru, ru, ru,

All.^o Mod.to

(arrastando o dedo sobre a 3^a corda)

pizz.

pizz.

33

Fl.
Cl.
Tbn.
Nativ.
Zetulo.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Ba.

c

39 **Andantino**

Fl.
Cl.
Corn.
Tbn.
Tba.
Timp.
Nativ.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Ba.