

LUÍSA CYMBRON
ANA ISABEL VASCONCELOS
(Coordenação)

O velho Teatro de S. João (1798-1908)

TEATRO E MÚSICA NO PORTO DO LONGO SÉCULO XIX

 Edições
Afrontamento

CENTRO DE ESTUDOS DE
SOCIOLOGIA E ESTÉTICA
MUSICAL
C|E|S|E|M

«Adelina vai à ópera»:

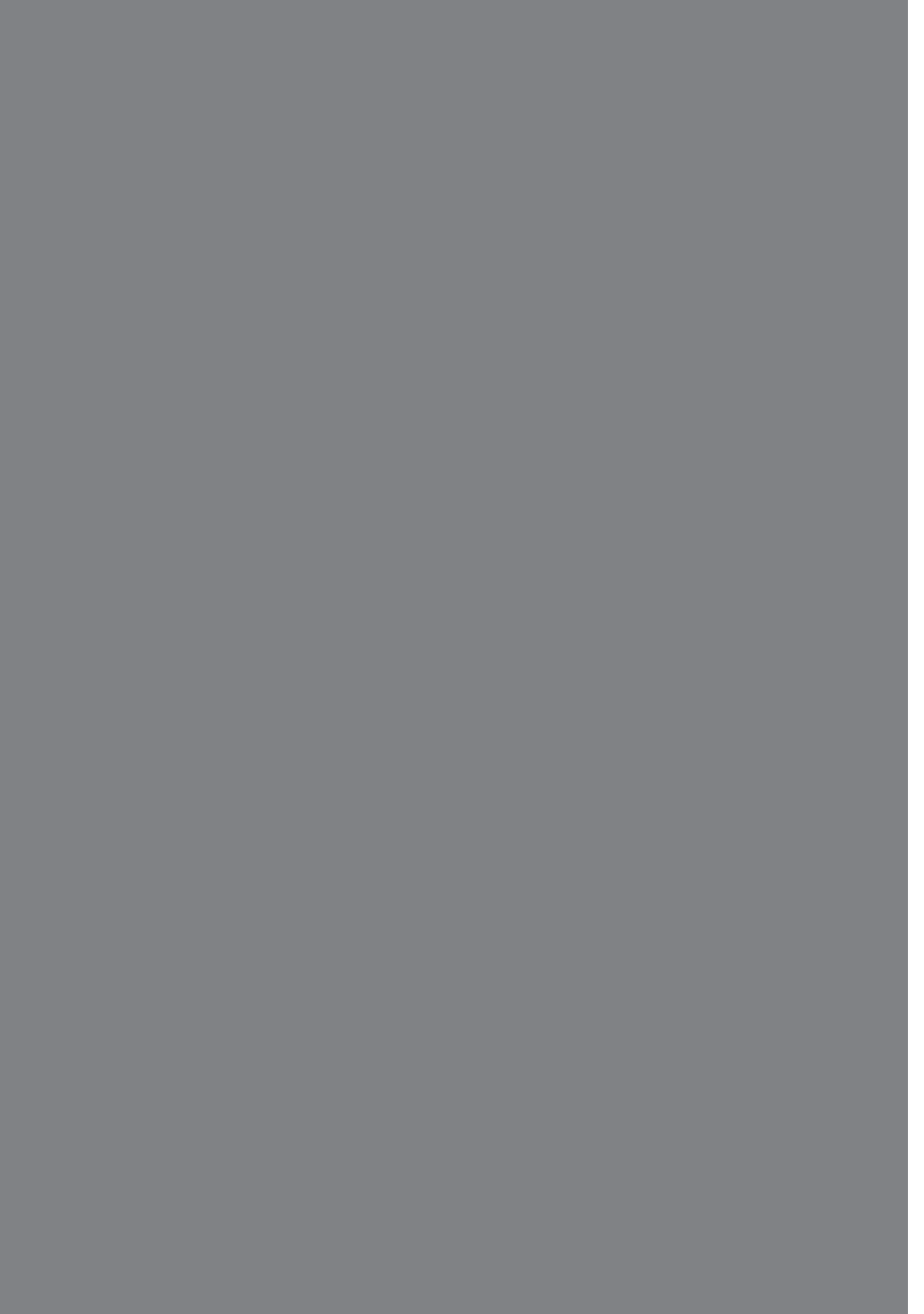
uma leitura musicológica

de *Margarida*.

Scenas da vida contemporanea

de Júlio Lourenço Pinto

Paulo Ferreira de Castro



No dia aprazado Adelina foi ao – pequeno Trianon – esperou debalde por Fernando, voltou a casa desesperada, despeitada, humilhada, com vontade de se vingar, de desafogar toda a peçonha, toda a raiva que a sufocava.

Depois Luís, quando veio de fora, disse-lhe com um grande alívio expansivo: – Safa! Livrei-me hoje de boa, consegui reformar uma letra, que se vencia. O desalmado estava de pedra e cal, cedeu por fim, mas custou caro, um horror! Desta estamos livres, mas qualquer dia o raio estala, não sei como há-de ser, Adelina, não sei como há-de ser, a corda rebenta, isto não pode continuar assim. As lamentações de Luís ainda mais a irritaram, a vida assim era um inferno! Constantemente a aspirar a um estado feliz, e a felicidade a escapar-se-lhe, todas as expectativas ansiosamente apetecidas a malogrem-se cada vez mais! Era atroz! Que má sina a sua! Era muito infeliz, muito desgraçada!

[...]

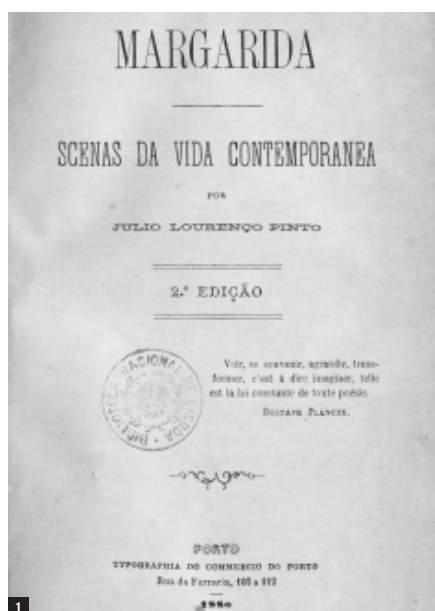
Mas naquela noite havia teatro lírico, tinha assinatura em uma frisa, era a sua récita e a ideia do espectáculo fez uma diversão estouvada ao curso das suas ideias. Pegou no jornal, foi com a vista ao lugar dos anúncios, ia o – *Baile de máscaras* – pela primeira vez.¹

Assim começa um dos episódios centrais do romance *Margarida* do escritor português Júlio Lourenço Pinto (1842-1907), episódio ilustrativo de um verdadeiro *topos* romanesco oitocentista, na esteira de Balzac e Flaubert: a *soirée à l'opéra*. Mas antes de nos debruçarmos sobre o episódio em si, recorremos alguns dados sobre a figura do seu autor e o contexto cultural e literário em que se insere a obra, claramente representativa da estética realista-naturalista de que Lourenço Pinto terá sido um dos mais convictos defensores na nossa literatura.

1. Júlio Lourenço PINTO, *Margarida. Scenas da vida contemporanea*, Porto: Tipografia do Comércio do Porto, 1880², pp. 398-399. Atendendo à falta de coerência ortográfica e à existência de erros na edição consultada, o autor opta por modernizar a ortografia das passagens do romance citadas ao longo deste capítulo.

Nascido no Porto em 1842, e nesta cidade falecido em 1907, Júlio Lourenço Pinto formou-se em Direito na Universidade de Coimbra, onde foi um discreto contemporâneo da geração liderada por Antero de Quental, tendo seguido a carreira administrativa, a qual o levou a exercer o cargo de Governador Civil em várias cidades do país. Viria a ser presidente da Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto a partir de 1884. Como escritor, destacou-se como um dos principais teorizadores entre nós do realismo-naturalismo (cujas designações conjugava numa única categoria), tendo colaborado assiduamente na *Revista de Estudos Livres*, um dos principais órgãos do movimento positivista, dirigido por Teófilo Braga e Teixeira Bastos, no âmbito do qual viria a expor desde 1883 «os fundamentos teóricos da “escola moderna”, baseados sobretudo nos pressupostos de Zola relativos à hereditariedade e à infalibilidade da ciência e do progresso»;² esses textos seriam posteriormente recolhidos na colectânea intitulada *Estética naturalista* (1884).³ *Margarida*, o primeiro de uma série de romances subordinada à designação genérica *Scenas da vida contemporanea*, data de 1879-1880, e conheceu pelo menos duas edições.

A intriga do romance gira em torno da oposição (a primeira de um amplo sistema de oposições cru-



1. Frontispício da segunda edição de *Margarida*. *Scenas da vida contemporanea* de Júlio Lourenço Pinto, publicada no Porto, em 1880 (BNP, L. 90169 P.).

2. Álvaro Manuel MACHADO, «Pinto, Júlio Lourenço», in Á. M. MACHADO (org.), *Dicionário de literatura portuguesa*, Lisboa: Presença, 1996, pp. 386-387 [386]. Importaria aliás relativizar um tanto estas afirmações, à luz do Prólogo que antecede o romance, destacando-se em particular a seguinte passagem: «Margarida – é uma tentativa da interpretação da escola naturalista: não presumimos de ter bem compreendido o naturalismo na arte e o nosso trabalho visa tão somente ao intuito modesto de concorrer para a investigação da verdade» (J. L. PINTO, *Margarida* (v. n. 1), «Prólogo», p. v).

3. O romancista declarava expressamente rejeitar a «subtileza da distinção» entre realismo e naturalismo; cf. Júlio Lourenço PINTO, *Estética naturalista: Estudos críticos*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996, p. 27. Sobre a teoria estética de Lourenço Pinto, cf. Guilherme de CASTILHO, «Introdução», *ibidem*, pp. 5-16; e Fernando GUIMARÃES, *História do pensamento estético em Portugal*, Lisboa: Presença, 2009, pp. 56-57.

mente binárias) entre dois pares de figuras. De um lado, a protagonista epónima, cujo estatuto de vítima inocente parece sugerir um eco moderno de outra Margarida – a heroína sacrificial do *Fausto* goetheano. Na parte inicial da acção, encontramos-a feliz, rica e bem casada com Fernando de Azevedo, herdeiros ambos de uma grande fortuna acumulada pelos respectivos pais, antigos sócios da mesma firma, imagem viva das supremas virtudes morais e comerciais da alta burguesia portuense. Do outro lado, encontramos um segundo casal, constituído por Adelina e Luís de Albuquerque: Luís é o medíocre descendente de uma casa fidalga da província (debilitada pela consanguinidade), de carácter frouxo e indolente, inteiramente manipulado pela mulher, Adelina, filha do antigo caseiro, enriquecido em negócios de gado e promovido a administrador do concelho. Educada num colégio de religiosas do Porto, onde convivera com Margarida, Adelina, instigada por uma desmedida ambição de ascensão social, convence o marido a mudar-se para o Porto em busca da mundanidade a que aspira, obrigando o casal a uma vida muito acima das suas verdadeiras posses. No Porto, a vida dos dois casais irá cruzar-se, com consequências funestas: invejando a riqueza, o prestígio social e a felicidade conjugal de Margarida, Adelina seduz Fernando; o abalo emocional provocado pelo adultério arrasta Margarida para a doença e a morte, depois de dar à luz uma filha muito desejada – enquanto Adelina, regressada à aldeia uma vez esgotados os últimos recursos do casal, se entrega a nova aventura com o delegado da comarca.

Não é extensa, nem particularmente estimulante, a literatura existente sobre Júlio Lourenço Pinto e o seu romance, destacando-se entre os poucos estudos minimamente aprofundados as páginas que lhes dedica João Gaspar Simões na sua *História do romance português*, páginas que evidenciam, de resto, uma profunda incompreensão da estética naturalista.⁴ É verdade que Gaspar Simões vai ao ponto de afirmar que «é graças [a Lourenço Pinto] que, em nossa opinião, surge pela primeira vez entre nós um certo tipo de ficção que irá lançar raízes – e raízes fundas – na história da novelística portuguesa do final do século XIX, primeiro quartel do século XX»;⁵ mas o que poderia passar por reconhecimento do papel histórico do escritor revela-se imediatamente como objecto central da censura do crítico, para quem o factor descritivo e a concepção materialista, traços unificadores, segundo este, do romance moderno, pós-queiro-siano, atingiriam em Lourenço Pinto o limiar por assim dizer autotélico de um

4. João Gaspar SIMÕES, *História do romance português*, Lisboa: Estúdios Cor, 1969-1972, vol. II.

5. *Ibidem*, p. 213.

puro maneirismo literário, citando Gaspar Simões como exemplo do mesmo a longa passagem em que o romancista se compraz na descrição pormenorizada do ambiente doméstico em que a protagonista «positiva» faz a sua aparição. A observação do crítico pode parecer, no entanto, mais anacrónica do que o próprio romance, ao ignorar, no caso concreto da passagem incriminada, a função da evocação do cenário material no âmbito do que se poderia chamar uma teorização implícita do «bom gosto» (ou da «verdadeira» distinção), a partir da descrição demorada de um interior burguês (contraposto à vulgaridade dos *parvenus* recém-chegados da província), fundamental para a compreensão do sistema axiológico do romance.⁶ Neste, a mobilidade social é vista mais como um vício do que uma virtude; pelo contrário, a «naturalidade» do estatuto social do casal Azevedo, fruto da aliança quase endogâmica entre famílias de capitalistas, nunca é posta em causa pelo romancista. Mas, sobretudo, enquanto ex-presencista, Gaspar Simões estava mal colocado para apreciar o modo de construção literária da realidade ambicionado pelo naturalismo. Enquanto romance «realista», pode dizer-se que *Margarida* participa plenamente das estratégias da «ilusão referencial» teorizada, entre outros, por Michael Riffaterre e Roland Barthes, ao serviço do «efeito de real» analisado por este último num artigo célebre: o aparente esvaziamento do significado (ou, talvez melhor dizendo, do interpretante) em prol do «puro» referente no texto «realista» converte-se, paradoxalmente, num novo e mais pleno significante: o do realismo ele próprio.⁷ Ou, como notou Riffaterre,

Assim como a ilusão intencional coloca erradamente o autor no lugar do texto, a ilusão referencial coloca erradamente a realidade no lugar da representação, e tem a tendência de, erradamente, colocar a representação no lugar da interpretação que nos cabe fazer. Não podemos no entanto contentar-nos em corrigir o erro e ignorar os seus efeitos, porque esta ilusão faz parte do fenómeno literário, como ilusão do leitor. A ilusão é assim um processo que tem o seu lugar na nossa experiência da literatura.⁸

6. Numa cultura pobre em teorização sobre as artes plásticas e decorativas, como a portuguesa oitocentista, haveria que prestar especial atenção a elementos estético-ideológicos deste teor dispersos na literatura ficcional. O mesmo pode dizer-se, naturalmente, a respeito da presença da música nessa literatura.

7. Roland BARTHES, «L'effet de réel», in R. BARTHES et al., *Littérature et réalité*, Paris: Seuil, 1982, pp. 81-90 [89].

8. « Tout comme l'illusion intentionnelle substitue à tort l'auteur au texte, l'illusion référentielle substitue à tort la réalité à sa représentation, et a à tort tendance à substituer la représentation à l'interprétation que nous sommes censés en faire. Nous ne pouvons cependant nous contenter de corriger l'erreur et d'en ignorer les effets, car cette illusion fait partie du phénomène littéraire, comme illusion du lecteur. L'illusion est ainsi un processus qui a sa place dans l'expérience que nous faisons de la littérature. » Michael RIFFATERRE, « L'illusion référentielle », *ibidem*, pp. 91-118 [93].

A tentação permanente é a de colocar a referencialidade no texto, quando esta se realiza, efectivamente, no leitor. O problema torna-se particularmente agudo no domínio de toda a estética que se declara a si própria «realista», em relação à qual importa pôr em evidência os mecanismos que favorecem a produção desse «efeito de real», distinto da realidade ela própria, com a qual o texto estabelece uma relação necessariamente mediata e indirecta. A questão não é de modo nenhum de importância secundária no presente contexto, porque através dela se joga, entre outras coisas, o valor de «testemunho» ou «documento» que a literatura ficcional (e não só ficcional) pode ou não assumir, e o modo como essa mesma realidade tende a ser literariamente configurada, mais do que meramente «reflectida» pela literatura. Se a ilusão referencial é inseparável da experiência literária em geral, não deveríamos abster-nos de procurar compreender, em cada caso, o modo como a ilusão é administrada e os propósitos que comandam precisamente a economia da ilusão. Se o texto realista parece descrever a realidade «tal e qual», em larga medida é porque o texto é criador – para nós – dessa mesma realidade, não raramente excedendo (por assim dizer) qualquer realidade do real. Por outras palavras: a «verdade» do texto literário como documento deriva, pelo menos em parte, da sua própria natureza tautológica.

Não falta em *Margarida* uma abundante e ostensiva significação do real (da realidade urbana do Porto e seus arredores em meados ou finais da década de 1870), e dessa abundância de significantes participa plenamente a música, entendida como verdadeiro revelador social e emocional, através de uma vasta gama de referências a diferentes géneros e práticas musicais, que incluem, além da ópera, a opereta (de notar as referências ao impacto local de Offenbach), o fado (que Luís, representante de uma fidalguia degenerada, prefere claramente à ópera), o realejo, as bandas, os hinos, a música doméstica e de salão, os bailes de sociedade na Foz e no Club (por ocasião de uma visita real), os cânticos religiosos, etc. (uma lista de que apenas o concerto sinfónico parece estar ausente, significando através dessa mesma ausência a debilidade da vivência portuense – e portuguesa – da época nesse domínio). É neste quadro que importa situar, do ponto de vista que nos interessa, a oposição entre as duas protagonistas do romance, Adelina e Margarida, oposição aliás largamente estereotipada entre a «mulher fatal» e a «fada do lar», que preside à ideologia patriarcal da narrativa: a sexualidade feminina, não canalizada para a maternidade, será a fonte de todas as desordens e calamidades.

À ilusão referencial inerente ao contrato literário sobrepõe-se no capítulo em foco a criação de uma ilusão segunda, por assim dizer: o relato de uma

ida à ópera, vivida principalmente pelo prisma da protagonista, num crescendo de deslumbramento, metamorfose e irrealidade. A entrada de Adelina no teatro (que ocorre já num momento de desencanto amoroso, após a ruptura entre os amantes) assume assim a forma de uma verdadeira *féerie*, no sentido, ele próprio teatral, da transposição de um limiar mágico, marcada pela acumulação hedonista dos estímulos sensoriais, em que se cruzam impressões visuais, auditivas e tácteis:

À entrada chapéus cortejaram-na largamente; havia grandes inclinações de cabeça e sorrisos mélicos, ela arrastava pelo lajeado do vestibulo [...] a cauda do seu vestido, cor de lilás; sentia atrás de si o sussurrar da seda, que lhe dava uma sensação grande de contentamento e importância, e naquele momento evaporavam-se todos os pensamentos maus, que ainda pouco antes a tinham mortificado; de repente via tudo vestido de luz, sentia-se bem naquele meio, esquecida de amofinações; caminhava com desempeno através dos grupos, embrulhada na sua capa branca acolchoada, guarnecida de larga fita de seda *moire*, com a sua cabecinha de odalisca, alta, e envolta, como se fora um turbante, nas dobras acetinadas de um *tulle* vaporoso.

Quando entraram no camarote, estremeciam na orquestra os primeiros acordes instrumentais, esfiavam-se delicadezas de violinos. Adelina acomodava-se no seu lugar com grande espalhafato, falava alto, arrastava a cadeira ruidosamente, e depois de sentada debruçava-se, torcia-se para todos os lados, assestava o binóculo, fazia muitas medidas de cabeça, com repetidos movimentos perpendiculares e refinamentos de amabilidade.⁹

A cena, como ficou dito, pretende descrever uma *première d’O baile de máscaras* de Verdi, o que deverá ser entendido como primeira representação da ópera na temporada ficcional, já que, historicamente, a respectiva estreia absoluta no Teatro de S. João ocorrera a 11 de Abril de 1861, sensivelmente um ano após a estreia lisboeta, no Teatro de S. Carlos – estreia esta assinalada pela participação do soprano Elise Hensler (1836-1929) (vinda aliás do Porto, onde se encontrava escriturada pelo Teatro de S. João desde Outubro de 1859) no papel de Oscar.¹⁰ O destaque dado na narrativa à intérprete do pajem (anónima, como aliás todo o elenco) não pode considerar-se inocente, dado o subtexto escandaloso que rodeava em Portugal a personagem do *travesti* verdiano (com

9. J. L. PINTO, *Margarida* (v. n. 1), p. 403.

10. Cf. *Verdi em Portugal 1843-2001. Exposição comemorativa do centenário da morte do compositor. Catálogo*, Lisboa: Biblioteca Nacional – Teatro Nacional de S. Carlos, 2001, p. 88. Sobre a estreia de Elise Hensler no Porto, cf. Camilo Castelo BRANCO, «A Ex.^{ma} madrastra de El-Rei D. Luís I caluniada», *Noites de insónia* 4 (Abril de 1874), *Obras completas*, Porto: Lello & Irmão, 1991, vol. xiv, pp. 900-904.

o seu traje fisicamente desafiante para a moralidade da época, para não falar já da dimensão ambivalente da personagem em si mesma), irreversivelmente associada à cantora que, ostentando por essa altura o título de Condessa de Edla, viria a casar com o rei D. Fernando em 1869.¹¹ (O equívoco romanesco entre identidades múltiplas, entre personagem e intérprete, ficção e realidade, teatro e vida, parece de resto especialmente solidário de uma ópera inspirada emblematicamente no tema da máscara e do disfarce). Não admiram pois os comentários contraditórios do público portuense (dividido entre o pretenso pudor e o ávido voyeurismo), tal como no-los apresenta o romancista, mas também a tentação irresistível, para Adelina, de comparar vantajosamente os seus próprios atributos físicos (no caso, o pezinho gracioso) com os de uma potencial amante de príncipes (em cena como fora de cena) – primeiro passo na via da projecção da espectadora no espectáculo, preparando o corte mais radical com a realidade:

[H]ouve na sala um sussurro, os binóculos assestaram-se para o palco, cochichava-se nos camarotes, havia risinhos à socapa. O pajem muito louro, vestido de azul, com ares gaiatos, de uma travessura muito picante, descia o palco com passos miudinhos de uma nudez escultural, e cantava a sua balada cheia de brio e desafinações.

– Está mesmo galante, mas o pé é que é pena... um horror!

E Adelina sentia formigueiros nos seus pés pequeninos, agitava-os impacientemente, e uma ponta da botinha aparecia, com uma garridice presunçosa, fora da orla do vestido.

– Mas canta muito mal, tem uma voz de cana rachada, é uma galinha a cacarejar... E eu que já ouvi isto cantado na perfeição!... – E Fabião da Rocha citava os pajens que tinha visto, os nomes, as épocas em que tinham cantado.

D. Guiomar achava pudicamente que havia uma nudez exagerada e desnecessária, podia vir mais decente.¹²

O episódio dá origem a um início de pateada vinda irreverentemente da última ordem do teatro, e prontamente abafada pelos aplausos redobrados da plateia superior (note-se a estratificação social do gosto – ou das suas manifestações – entre as diferentes camadas do público), motivando a exclamação de uma Adelina sobreexcitada, «dilatando os olhos com um esgazeamento»: «– E

11. Cf. Maria Antónia LOPES, *D. Fernando II: Um rei avesso à política*, [Lisboa]: Círculo de Leitores, 2013, especialmente pp. 272 e sq., 326 e sq.; e Teresa REBELO, *Condessa d'Edla: A cantora de ópera quasi rainha de Portugal e de Espanha (1836-1929)*, Lisboa: Alêtheia, 2015.

12. J. L. PINTO, *Margarida* (v. n. 1), pp. 405-406.

eu que nunca assisti a uma pateada! Quem me dera ver!» –, à qual responde Fabião (um velho *habitué*) com o desabafo de que «hoje já não havia pateadas que prestassem». ¹³ (O verdadeiro tumulto irromperá finalmente após o quinteto do 3.º acto.) Assim se colocava claramente a pateada ao nível dos demais atractivos do espectáculo, pelo menos para os «verdadeiros» conhecedores portuenses, um tema (senão um *topos* literário consolidado) amplamente glossado em textos de escritores nortenhos contemporâneos como Ramalho Ortigão («Borghi-Mamo», 1881)¹⁴ e José Augusto Vieira (*A divorciada*, 1881),¹⁵ entre outros. Também Joaquim de Vasconcelos fizera referência ao tema numa tirada azeda d’*Os músicos portugueses* (1870) a respeito da decadência do Teatro de S. João, motivada, segundo ele, «pela incúria do governo, pela *ignorância crassa* de pretendidos *dilettanti* que o frequentam e que vão lá exhibir a força de seus tacões e de seus pulsos, e pela indiferença de uma burguesia rica, mas *essencialmente estúpida e avara*».¹⁶

As guerras do gosto (ou da distinção) no contexto tripeiro são mais amplamente tematizadas no romance através das opiniões expressas por Artur de Sepúlveda, um dândi e literato local, colaborador de jornais, que introduz na conversação muitos dos presumíveis lugares-comuns do discurso crítico em circulação na época. Embora Lourenço Pinto pareça partilhar com Eça de Queirós a desconfiança moralista pela sensualidade enervante da ópera italiana, por oposição ao «germanismo» redentor (não obstante a ignorância de ambos em relação a Wagner), o tom francamente irónico dado à tirada de Sepúlveda pelo romancista portuense evidencia já a consciência do carácter estereotipado dos termos da discussão (sensivelmente os mesmos que o jovem Eça de Queirós invocara ainda, aparentemente sem sombra de ironia, na sua famosa crónica sobre a situação do teatro em Portugal n’*As farpas* em Dezembro de 1871).¹⁷

13. *Ibidem*, p. 407.

14. Ramalho ORTIGÃO, *Costumes e perfis*, Lisboa: Clássica Editora, 1944, pp. 243-259; original em *Ribaltas e Gambiarras* 27 (5 de Junho de 1881).

15. Médico e escritor, falecido precocemente, José Augusto Vieira (1856-1890) foi considerado por Gaspar Simões um dos mais prometedores talentos literários da escola naturalista. No contexto do presente artigo, interessa sobretudo o romance citado (*A divorciada*, Porto: Joaquim Antunes Leitão, 1881), com o seu indispensável episódio teatral, do qual extraímos este fragmento de diálogo: «– Vai aí haver um chinfrim medonho – disse o Alberto no camarote. – Se nós nos retirássemos!... – Ora deixa-te de tolices, tinha graça perder o melhor do espectáculo! – e voltou-lhe as costas, a vista medindo a força numérica dos pateantes, e a sua força qualitativa» (p. 146).

16. Joaquim de VASCONCELOS, «Edolo, José Francisco», in *Os músicos portugueses: Biografia – bibliografia*, Porto: Imprensa Portuguesa, 1870, vol. I, p. 93.

17. Eça de QUEIRÓS – Ramalho ORTIGÃO, *As farpas: Crónica mensal da política, das letras e dos costumes*, Parede: Príncipia, 2004, pp. 302-311.

[Sepúlveda] [f]alou da ópera, discutiu Verdi; a escola italiana agradava-lhe sobretudo por causa da melodia – Ah! a pátria do bel-canto! Mas já estava enfadado de Verdi, Donizetti, Bellini; queria música mais enérgica, menos compreensível, precisava de um tónico para os nervos, e com a voz aguda, no diapasão do entusiasmo, reclamava Huguenotes, Africana, o D. João, a estátua do Comendador, comoções, ideias mais largas, qualquer coisa que levantasse os espíritos acima da rotina chata e estúpida.¹⁸

A identificação potencial da espectadora com a acção cénica, e a concomitante ruptura com a realidade, vai-se intensificando ao longo da récita, sobretudo com a entrada em cena de Amelia, a esposa de Renato (barítono), apaixonada por Riccardo (tenor), para culminar no dueto de amor do 2.º acto (da identificação com a intérprete passa-se à identificação com a personagem e com a intriga dramática e musical; ironia da ficção sentimental: é a sedutora que se identifica aqui com a vítima de um amor fatal). A passagem sugere um malicioso pastiche da literatura romântica, em que se detecta, na própria sobrecarga do estilo, um comprazimento no jogo retórico, aliás presente noutros passos da narrativa, e através dele, um implícito desmascaramento do romantismo (senão da expressão da subjectividade e do sentimento *tout court*) como puro efeito de linguagem:

O tenor descia a cena e dizia na sentimentalidade do canto a exaltação do seu amor, a voz tinha vibrações apaixonadas, êxtases ardentes, frémitos delirantes,



2. Elise Hensler no papel de Oscar na ópera *Un ballo in maschera* de Verdi (Arquivo da Fundação Casa de Mateus). Esta fotografia, pertencente a uma série de pelo menos três que teve uma ampla circulação, não possui identificação de fotógrafo, mas é seguramente contemporânea da estreia da ópera em Lisboa, em 1861. Segundo Fonseca Benevides, Elise Hensler tornou-se «notável no desempenho da parte do *pajem Oscar*, na ópera *Baile de máscaras*, não só pela correcção e espírito com que cantou, mas também pelo garbo e gentileza da sua figura» (Francisco da Fonseca Benevides, *O Real Teatro de S. Carlos de Lisboa*, Lisboa: Castro Irmão, 1883, p. 277).

18. J. L. PINTO, *Margarida* (v. n. 1), p. 411.

acompanhados de requebros langorosos, posturas de mãos trementes, acariciadoras. Amelia debatia-se, resistia, soluçava, mas Ricardo redobra nos arroubos da sua paixão suplicante, os instrumentos de corda têm soluços que despedaçam de comoção, ela cede, estremece vencida de amor, a situação chega ao paroxismo, o canto dilata-se vaporoso, no histerismo de um arroubo melodioso.

A alma de Adelina palpitava aos afagos macios daquele dueto apaixonado, a sua alma evaporava-se para as alturas, enleando-se nas espirais da melodia, que subia em delicadezas de requintado enlevo para umas regiões ridentes, suspensas nas nuvens, para um mundo ignoto de amor. Era assim que desejaria ser amada, era assim que seria bom ser embalada, afagada, envolvida no fluido magnético de uma paixão, a um tempo fogosa e aveludada, como aquele canto que a penetrava de uma sensação voluptuosa e ardente.¹⁹

É a própria música (italiana) que assume no romance o carácter simultaneamente de representação e instrumento de exaltação erótica, estímulo de uma sensibilidade e imaginação desregradas, tema recorrente (para não dizer repetitivo) ao longo de todo o romance:

O espírito caía-lhe em uma prostração, mas no meio deste marasmo intelectual um pensamento fixo brilhava, como uma brasa em uma escuridão, elevava-se como um fumo vaporado de um braseiro, e a fantasia seguia-o na sua ascensão, à semelhança de um êxtase que se eleva no desdobramento de um fio de melodia deliciosa.²⁰

[No baile na Foz:] Sentia-se bem neste ambiente fulgurante, a vida aparecia-lhe naquele momento alegre, luminosa, e a alma abria-se sensualmente às delicadezas do sentimento, aos perfumes acres e misteriosos das sensações fortes, dos gozos intensos, como que dilatando-se em um êxtase aos acentos dulcificantes de uma melodia apaixonada.²¹

Et cætera. Eis o romantismo degradado à condição de pura histeria devoradora: originalidade de Lourenço Pinto, a mais romântica das suas personagens revela-se afinal a mais perversa e destrutiva – o regresso ao real (e o ressentimento contra a vida que obstinadamente se recusa a imitar a arte) trará consigo as mais funestas consequências. No fim de contas, é o êxtase musical (episodicamente equiparado também aos excessos da devoção mística, desde o tempo da educação das protagonistas no colégio religioso) que se confunde

19. *Ibidem*, pp. 413-414.

20. *Ibidem*, p. 227.

21. *Ibidem*, p. 231.

com os efeitos da sensualidade sem freio, tornando a música implicitamente suspeita ao afã moralizador do romancista – um pouco na linha das especulações sobre o precário lugar da música na modernidade anteriormente esboçadas por Antero de Quental em *O futuro da música* (1866).²² Ou, pelo menos, opondo a imagem da ópera italiana à visão de uma *outra* música como fonte de consolação e disciplina moral, apanágio da protagonista positiva do romance, a virtuosa (e, há que dizê-lo, bastante insípida) Margarida, que, numa outra cena do romance, ambientada no recato de uma *soirée* doméstica, contrapõe ao piano a púdica interioridade e espiritualidade de uma *Rêverie* de Schubert (*sic*) a uma paráfrase do *Trovador* tocada com espalhafato pela rival Adelina.²³ Assim se fixava uma imagem de musicalidade e feminidade – de uma musicalidade essencialmente feminina ou de uma feminidade essencialmente musical, a um tempo sublime e ameaçadora, típica da Geração de 70 no seu conjunto (como tive a oportunidade de mostrar num trabalho anterior).²⁴

Tratava-se, aliás, de uma imagem subsidiária de autores de referência tanto para Lourenço Pinto como para Eça e Antero, nomeadamente Michelet (expressamente citado no texto), o qual afirmara, por exemplo, em *La femme* (1860) – uma provável fonte inspiradora do romance:

A música é a verdadeira glória, a própria alma do mundo moderno. Eu defino assim essa arte: *a arte da fusão dos corações*, a arte da penetração mútua, e de uma interioridade tão íntima que, por meio dela, no seio da mulher amada, possuída, fecundada, irás mais longe ainda.

Mas também:

A música é a coroação, a suprema flor das artes. Mas tomá-la como base principal da educação, como se faz, é coisa insensata, infinitamente perigosa.²⁵

22. Antero de QUENTAL, «O futuro da música», *Obras completas*, Lisboa: Comunicação, 1989, vol. III, pp. 51-64.

23. J. L. PINTO, *Margarida* (v. n. 1), pp. 202-203; o nome Schubert substitui Schumann, certamente por lapso. Noutro passo, é referida uma *Canção sem palavras* de Mendelssohn: *ibidem*, p. 311.

24. Paulo F. de CASTRO, «Vu du Portugal. Verdi, Wagner, et le théâtre des nations», in J.-F. CANDONI et al. (dir.), *Verdi/Wagner: Images croisées 1813-2013. Musique, histoire des idées, littérature et arts*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2018, pp. 263-273.

25. « La musique est la vraie gloire, l'âme même du monde moderne. Je définis cet art-là: *l'art de la fusion des cœurs*, l'art de la pénétration mutuelle, et d'un si intime intérieur, que, par elle, au sein de la femme aimée, possédée, fécondée, tu iras plus loin encore. » e « La musique est le couronnement, la suprême fleur des arts. Mais la prendre pour base principale de l'éducation, comme on fait, c'est chose insensée, infiniment dangereuse. », Jules MICHELET, *La femme*, Paris: Hachette, 1860, pp. 234 e 236. Cf. também *idem*, *Histoire de France au seizième siècle*, VIII: *Réforme*, Paris: Chamerot, 1855: « Au désespoir de l'art un autre art répondit, une harmonie inattendue, un chant doux, simple et fort, si fort, qu'il fut entendu de mille lieues ; si doux, que chacun

Essa visão feminizada da música espelhava bem o paradoxal estatuto de ambas – mulher e música, ou mesmo música-mulher – como redutos inexpugnáveis do romantismo numa era que se pretendia aguerridamente anti-romântica, objectos a um tempo frágeis e sedutores (senão francamente perigosos) na sua ambivalência moral e na sua alteridade irreduzível, a que só a máscula disciplina positivista da ciência e da literatura naturalista podia opor a indispensável resistência, rumo a um futuro triunfante de progresso e racionalidade. Como alvittrara Antero no seu ensaio de 1866, «[a] última música será um gemido sobre a campa de uma idade finda. O futuro precisa duma voz mais enérgica e menos quebrada pelos soluços para revelar o grave e forte pensamento que nutrir a sua alma de herói» – um herói naturalmente, ostensivamente masculino.²⁶ Tratava-se de um debate destinado a transpor os limites aparentemente estreitos da estética musical, nas suas múltiplas ramificações políticas, ideológicas e culturais, mas que não deixou de encontrar também a sua ressonância no espaço do velho Teatro de S. João, por via da recriação que dele fez a imaginação de um romancista portuense hoje mais ou menos votado ao esquecimento.

crut y reconnaître la voix de sa mère même. Et, en effet, une mère nouvelle du genre humain était venue au monde, la grande enchanteresse et la consolatrice : la Musique était née. » (p. 91). A marca deixada pela visão da música de Michelet sobre os intelectuais da Geração de 70 parece evidente, apelando a uma investigação sistemática sobre o tema.

26. A. QUENTAL, «O futuro da música» (v. n. 22), p. 63.