

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

Título: **O velho Teatro de S. João (1798-1908): teatro e música no Porto do longo século XIX**

Coordenação: Luísa Cymbron e Ana Isabel Vasconcelos

Edição: Edições Afrontamento, Lda.

Rua de Costa Cabral, 859 – 4200-225 Porto

www.edicoesafrontamento.pt

comercial@edicoesafrontamento.pt

CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical) NOVA FCSH

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

cesem@fcs.unl.pt

© CESEM e Edições Afrontamento

Colecção: Textos / 164

N.º de edição: 2035

Fotografia da capa: Foto Guedes (1885-1932), *Real Teatro de S. João antes do incêndio: camarotes*, AHMP, F-NV/FG-M/9/36(2).

Concepção Gráfica: Dep. Gráfico / Edições Afrontamento, Lda.

ISBN: 978-972-36-1826-6

Depósito Legal: 474808/20

Impressão e Acabamento: Rainho & Neves, Lda. – Santa Maria da Feira

www.rainhoeneves.pt | geral@rainhoeneves.pt

Distribuição: Companhia das Artes – Livros e Distribuição, Lda.

comercial@companhiadasartes.pt

Outubro de 2020

Este livro teve apoio do CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da NOVA FCSH, financiado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UID/EAT/00693/2019. Esta edição contou também com o apoio do Teatro Nacional São João.

Índice

Preâmbulo: «O teatro e o seu duplo», Pedro Sobrado	7
Nota prévia, Pedro Sousa Silva e Ana Maria Liberal	11
Siglas e acrónimos	13
Introdução, Luísa Cymbron e Ana Isabel Vasconcelos	15
Notas editoriais e agradecimentos	57
O Teatro de S. João e a sua envolvente urbana: a construção da cidade a partir do edifício do teatro , Luís Soares Carneiro	59
O bairro teatral , Daniel Rosa	95
Teatro e política: as primeiras décadas , José Camões	111
Da inauguração aos alvares do Miguelismo: actividades teatrais e repertórios do Teatro de S. João (1798-1827) , David Cranmer	147
O teatro declamado no S. João oitocentista: uma extensão da capital? , Ana Clara Santos e Ana Isabel Vasconcelos	177
Em torno da «questão das damas»: rivalidades e intrigas entre empresários, administradores e cantores no Teatro de S. João durante a temporada de 1848-1849 , Pedro Couto Soares	223
A sala de concertos do Porto do Romantismo , Ana Maria Liberal	267
Verdi nos teatros de S. João e de S. Carlos: o impacto da sua obra na imprensa , Maria José Artiaga	299

A importância de ser do Norte: o Teatro de S. João e os compositores portugueses do Liberalismo , Luísa Cymbron	339
Espaço público como <i>habitus</i> de educação e cultura: o Teatro de S. João do Porto enquanto palco de realização lírica (1865-1891) , Jorge Alexandre Costa	375
As temporadas de Verão no Teatro de S. João e a recepção portuguesa de Offenbach (1865-1868) , Filipe Gaspar	407
«Adelina vai à ópera»: uma leitura musicológica de <i>Margarida. Scenas da vida contemporanea</i> de Júlio Lourenço Pinto , Paulo Ferreira de Castro	437
O crepúsculo do velho Teatro de S. João: Wagner, Puccini e a chegada da modernidade , Bárbara Carvalho e Isabel Pina ...	451
Índice remissivo	475
Notas sobre os autores	489

A importância de ser do Norte:

o Teatro de S. João
e os compositores portugueses
do Liberalismo*

Luísa Cymbron

* Este capítulo faz uma síntese de outros textos por mim publicados, a saber: «Revisitando uma obra de juventude: José Francisco Arroyo e a ópera *Bianca di Mauleon*» e «Aspectos da recepção de Wagner no Portugal dos anos 1961-1883: Em torno de *Eurico* de Miguel Ângelo Pereira», in *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX: Ópera, virtuosismo e música doméstica*, Lisboa: Edições Colibri – CESEM, 2012, pp. 239-269 e 327-347; «Na sombra de Herculano: Miguel Ângelo Pereira e os desafios de compor ópera no Portugal dos anos 1860-70», *Arbor* 190/766 (2014), a122; e excertos do livro *Francisco de Sá Noronha (1820-1881): Um músico português no espaço atlântico*, Famalicão: Edições Húmus – CESEM, 2019.

O ponto alto: uma ópera para os portuenses

A 5 de Janeiro de 1867, o Teatro de S. João foi palco da estreia da ópera *O arco de Sant'Ana* do compositor português Francisco de Sá Noronha (1820-1881). A avaliar pelas notícias dos jornais, o público afluíu em grande número, o burburinho foi grande e na primeira récita já se faziam reservas de bilhetes para a segunda e terceira.¹ Mas as condições em que a ópera foi posta em cena não poderiam ter sido piores.² O crítico do jornal *O Braz Tisana* referia justamente a dificuldade sentida para emitir um juízo pois, por doença do baixo Giovanni Battista Cornago (1828-1880), o papel do rei tinha sido reduzido ao mínimo, sendo eliminada uma boa parte das cenas dos 1.º e 2.º actos. Como se isso não bastasse, os outros cantores também não estavam à vontade nos seus papéis.³ Em virtude de todos estes problemas, a ópera só seria ouvida completa 12 dias após a estreia.⁴

Composta em 1864, *O arco* baseava-se no romance homónimo de Almeida Garrett, ele próprio tripeiro, e tinha como base do seu argumento a revolta da burguesia medieval portuense, sobretudo de um grupo de artesãos, contra o poder despótico do bispo D. Afonso. Na tentativa de caracterizar o lado mais negro da igreja católica, bem como os abusos de muitos dos seus prelados, Garrett delineia a figura de um bispo corrupto e sexualmente abusador, que não hesitava em raptar e seduzir as mulheres dos seus súbditos. A esta personagem, que claramente desafia os limites morais do que na época era lícito colocar em palco, contrapunha-se uma outra: o rei D. Pedro I. Porém, se para

1. *O Braz Tisana* (5 de Janeiro de 1867).

2. *Jornal de Notícias* (5 e 7 de Janeiro de 1867) e *O Commercio do Porto* (5 de Janeiro de 1867).

3. *O Braz Tisana* (6 de Janeiro de 1867).

4. *Jornal de Notícias* (9 e 17 de Janeiro de 1867) e *O Braz Tisana* (18 de Janeiro de 1867).

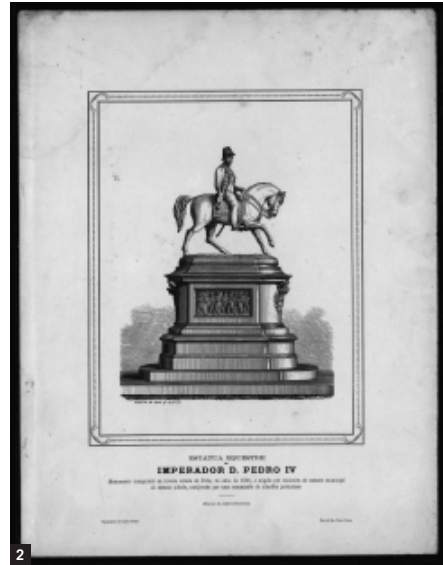
Garrett D. Pedro é uma personagem que surge apenas no final do romance, como um *Deus ex machina*, e cuja existência se destina a permitir a resolução do *imbroglio* dentro dos padrões da justiça e da ordem liberal, na ópera de Noronha ele transforma-se num participante activo no drama, veículo de elementos patrióticos que vão muito para além dos que se encontram no romance. A analogia entre este rei justiceiro da Idade Média e a figura do precocemente desaparecido Duque de Bragança, a sua aura de libertador e o envolvimento no cerco do Porto (cidade em que aliás pediu para que o seu coração ficasse sepultado) são de particular importância se atendermos a que esta era uma obra que Noronha pretendeu, desde o início, que fosse dedicada aos portuenses, provavelmente como forma de agradecimento pela recepção favorável que a sua primeira ópera – *Beatriz de Portugal* – tivera no Teatro de S. João, em 1863.

Mas, por mais motivações pessoais que lhe estivessem na origem, este gesto do compositor não era um acto isolado. Paralelamente à génese de *O arco* tem lugar a concepção e fundição da estátua de D. Pedro IV destinada a embelezar o centro da cidade, que viria a ser inaugurada na actual Praça da Liberdade, em Outubro de 1866, menos de três meses antes da estreia da ópera. *O arco* enquadrava-se assim no processo de criação de monumentos que fixavam os grandes valores do regime e sublinhavam o papel da cidade do Porto na sua conquista e não estaremos muito longe da verdade ao considerar que, para certos sectores do público do Teatro de S. João nos anos 1860, estas questões se revestiam ainda de um profundo significado afectivo, político e ideológico.⁵

Esta ópera surge assim como o ponto alto das tentativas de identificação de um compositor português com um público e uma mensagem política que lhe era grata. Essa motivação, a que a assistência – embora de forma efémera – parece ter correspondido, entroncava numa complicada saga que se iniciara no final da década de 1850 e terminara com a estreia de *Beatriz de Portugal* no teatro lírico da Praça da Batalha, após as sucessivas recusas das empresas do S. Carlos de a representar em Lisboa. Terão as dificuldades encontradas pelos

5. Em 1863, um jornal refere que, num dia de gala, quando a efígie do rei D. Luís foi descerrada na tribuna real do Teatro de S. João, um espectador «abrigando ainda aquella louvavel dedicação pelos heroicos feitos dos tempos que já passaram», «um coração vinculado ás instituições liberaes, bateu palmas, mas viu com desgosto que não foi secundado no seu nobre empenho!» Cf. *O Braz Tisana* (2 de Novembro de 1863). O facto de este testemunho parecer identificar uma mudança de hábitos entre o público portuense (segundo o mesmo artigo o público passara apenas a ouvir o hino real de pé, virado para a tribuna) não nos permite deduzir que não houvesse um verdadeiro apego aos valores liberais e sobretudo à memória de D. Pedro IV. Este texto pode também testemunhar o processo de silenciamento dos públicos que se dá por toda a Europa ao longo do século XIX e que culmina com a adopção dos códigos de escuta que vigoraram durante todo o século XX e ainda hoje são comuns.

compositores portugueses em Lisboa feito do teatro do Porto um campo aberto a novas experiências? Ter-se-ão refugiado no Porto as tentativas de criação de uma ópera nacional? De que modo a imprensa periódica e a crítica viram essas estreias? Com este texto pretende-se discutir a relação dos compositores portugueses com o teatro lírico do Porto, em especial, nas décadas de 1860 e 70, as opções estéticas desses músicos, as reacções do público e os discursos gerados na imprensa em torno dessas produções.



1. O compositor Francisco de Sá Noronha. Desenho de José Arnaldo Nogueira Molarinho, litografado por Vasques C.ia (Universidade Católica do Porto, col. Manuel Ivo Cruz).
2. Gravura de estátua equestre de D. Pedro IV inaugurada na cidade do Porto em 1866 por Nogueira da Silva & Alberto, Lisboa, Castro Irmão, ca. 1867 (BNP, e-88-v).

Projectos soltos, conflitos empresariais, fiascos

Para uma melhor compreensão das questões acima levantadas, importa recuar à década de 1840 e analisar o caso de *Bianca di Mauleon* de José Francisco Arroyo (1818-1886), a única ópera de um compositor local que chegou a ser representada no Teatro de S. João no período entre a reabertura desta sala após a guerra civil e a chegada de Noronha à cidade. São conhecidas as dificuldades dos compositores portugueses em se afirmarem no campo da ópera, decorrentes da hegemonia da tradição musical italiana que se implantara entre nós desde o princípio do século XVIII e tivera, nos dois teatros de ópera cons-

truídos na década de 1790, os baluartes de uma *praxis* cultural urbana importada, que perdurou por toda a centúria seguinte. Mesmo assim, em Lisboa, durante as décadas de 1830 e 1840 de Oitocentos, alguns compositores e libretistas – partindo de velhos libretos italianos ou influenciados pela vaga nacionalista romântica e pelos ideais da reforma teatral de Garrett – tinham-se aventurado a escrever óperas sobre temas da história do país, embora utilizando sempre textos em italiano, a única língua em que se cantava no palco do S. Carlos. Outros, como é o caso de Francisco Xavier Migone (1811-1861), seguindo as sugestões dos libretistas disponíveis, haviam escolhido temas estrangeiros. Porém, o facto de não lhes ser reconhecido o estatuto de compositores de ópera e o peso da importação de um repertório muito conceituado, associados ao gosto de um público com aspirações cosmopolitas e às habituais dificuldades dos empresários, levaram a que estas obras permanecessem longos períodos à espera de uma oportunidade para subirem à cena. Foram apenas casos isolados, com um sucesso relativo e que nunca integraram qualquer circuito operático. No Porto, este entusiasmo nem parece ter-se feito sentir. Das obras de Manuel Inocêncio dos Santos (1802-1887), António Luís Miró (1815-1853) ou Francisco Xavier Migone – escritas para Lisboa – apenas uma chegou às temporadas do Teatro de S. João,⁶ e de entre os compositores residentes na cidade também um único se aventurou na composição operática: o músico militar de origem basca José Francisco Arroyo, há largos anos radicado no Porto e que, em 1846, conseguiu fazer representar a sua ópera *Bianca di Mauleon*.

As circunstâncias em que essa ópera nasceu e as vicissitudes que antecederam a sua estreia são representativas do que significava para um compositor português, ou fixado no país, tentar inserir-se num ambiente moldado pela cultura de importação de um repertório. Não tendo estudado nem trabalhado em Itália, como aconteceu com vários músicos setecentistas, o *métier* de compositor de ópera não lhes era reconhecido. E não havendo da parte dos públicos nem dos empresários esse reconhecimento, também não se estabelecia qualquer tipo de vínculo contratual, de prazos, de horizonte de expectativas. Restava-lhes, portanto, compor por iniciativa própria, na esperança de que – um dia talvez – uma oportunidade surgisse, ou até encarar a composição como pouco mais do que um passatempo.

6. *Atar ou o Seralho de Ormuz*, melodrama sério em dois actos, representado no Porto em Março de 1837, por uma companhia que viera de Lisboa. Cf. Luísa CYMBRON, «A ópera em Portugal (1834-1854): O sistema produtivo e o repertório nos teatros de S. Carlos e de S. João» (tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1998).

Bianca di Mauleon é um excelente exemplo da situação que acabamos de delinear. Segundo o seu libretista, o tenor Antonio Paterni, em digressão pela Península Ibérica entre 1843 e 1845, esta ópera nascera de um conjunto de circunstâncias fortuitas, mais concretamente do seu encontro com Arroyo, em período de férias. A estreia chegou a estar programada para a temporada de 1845, mas avistava-se o fim desta sem que a ópera tivesse subido à cena. Em Julho desse ano, o público do Teatro de S. João era avisado de que o projecto não se concretizaria dadas as «exigências exorbitantes» colocadas pelo empresário José Domingos Lombardi.⁷ Esta situação gerou alguma polémica no pequeno meio teatral portuense e, atendendo às acusações que lhe eram dirigidas, Lombardi decidiu defender-se solicitando a publicação, no jornal *A Coallisão*, da carta que enviara ao compositor, na qual elencava as condições para a montagem da ópera. A partir desse documento percebemos que Arroyo teria o encargo da contratação dos cantores por duas semanas, enquanto o empresário se comprometia a ceder-lhe gratuitamente o teatro nesse período. O compositor teria ainda de pagar a utilização do vestuário, as despesas de iluminação e os empregados do teatro durante os ensaios e as cinco récitas previstas.⁸ Lombardi não ficaria obrigado, além disso, a fazer qualquer despesa extraordinária para a ópera, uma vez que os encargos com a orquestra e a banda militar seriam por conta do compositor.⁹ Feitas todas as contas, o empresário apenas se obrigava a ceder-lhe o teatro durante 15 dias e a efectuar o pagamento de uma parte dos vencimentos dos funcionários. A Arroyo, por seu lado, cabia-lhe arcar quase sozinho com a montagem e a produção da ópera.

Na sua resposta, o compositor explica não ser movido por qualquer ideia de lucro.¹⁰ Afirmava-se também disposto a aceitar as condições do empresário se não tivesse de suportar os pagamentos à orquestra, à banda militar e as despesas com a imprensa. Até porque, segundo refere, na contabilidade teatral dessa temporada a soma de todas essas despesas era consideravelmente inferior ao montante que lhe era exigido.¹¹ Estes documentos – de importância fun-

7. *A Coallisão* (5 de Julho de 1845).

8. Se pretendesse utilizar o guarda-roupa que o empresário já possuía (escolhendo, na sua qualidade de autor, o que achava apropriado para cada personagem) teria de desembolsar a quantia de 50\$000 réis por esta e outras despesas acima enumeradas. Caso decidisse fazer um novo guarda-roupa, Lombardi dispunha-se depois a comprá-lo, mediante um preço acordado entre ambos. Cf. *Ibidem* (7 de Julho de 1845).

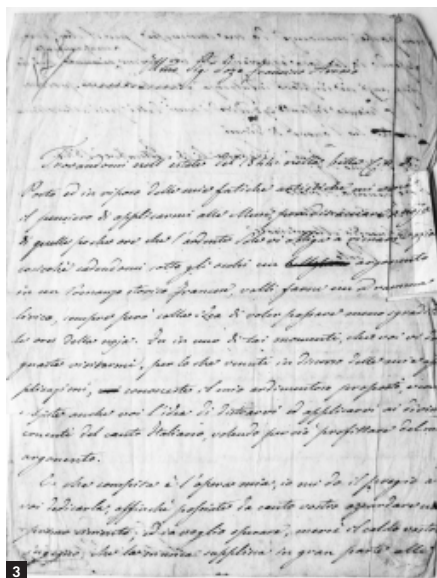
9. A carta tinha sido enviada a 27 de Junho de 1845. Cf. *Ibidem* (7 de Julho de 1845).

10. *Ibidem* (8 de Julho de 1845).

11. O valor a pagar por récita era de 50\$000 réis, pela orquestra era de 36\$670 réis, o da banda 7\$200 réis e o total de todas as despesas para o empresário era de 60\$000 réis.

damental, por serem dos poucos que nos dão uma imagem das despesas de montagem de uma ópera no S. João – mostram, além disso, que, neste caso, a iniciativa e a responsabilidade da produção pertenciam inteiramente a Arroyo, não havendo qualquer intervenção directa do empresário. De certo modo, a estreia de *Bianca di Mauleon* não se integrava na temporada regular do S. João. Era uma espécie de extraprograma suportado pelo compositor talvez com o apoio de alguns patronos. E o que se passou nas décadas de 1860-1870, embora não possa ser confirmado através de documentação, pode indicar a continuação deste tipo de procedimento. Regressando ao caso de Arroyo, mesmo admitindo as suas boas ligações familiares no mundo da música, as exigências de Lombardi parecem claramente esmagadoras.

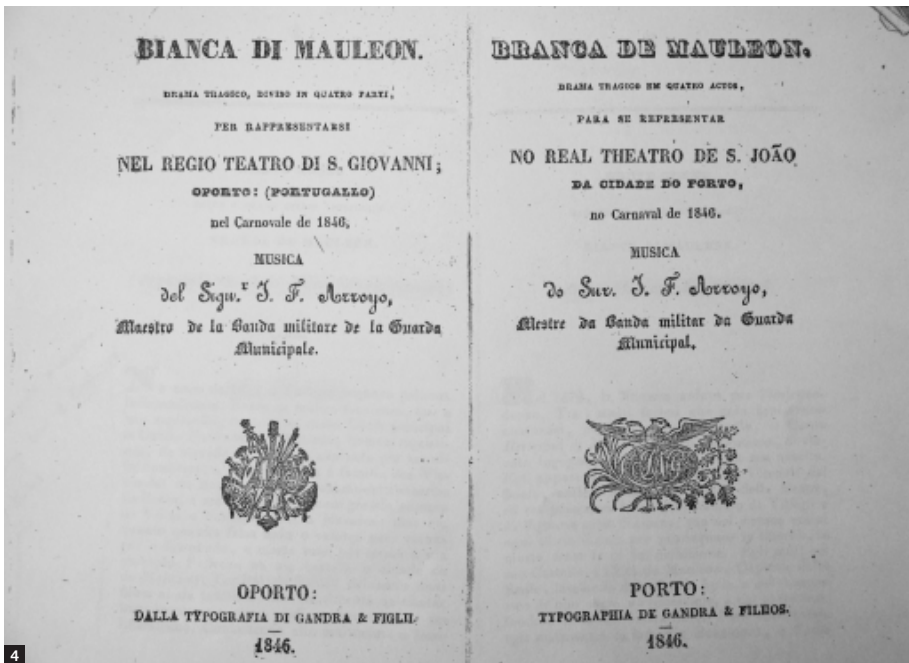
O processo de produção de *Bianca* tornou-se, todavia, uma realidade em Janeiro de 1846, tendo a ópera sido estreada a 11 de Março desse ano. Este *volte-face* na atitude do empresário deve-se, provavelmente, a razões de ordem financeira. José Domingos Lombardi associara-se em Novembro de 1844 ao empresário de Lisboa, Vicente Corradini (c. 1800-1861), para gerirem conjuntamente os dois teatros. A temporada de 1845 parece ter sido ainda caracterizada por uma certa instabilidade e a estreia de três óperas só foi possível por se tratar de uma empresa conjunta, permitindo rentabilizar no Porto as obras que haviam sido ouvidas pela primeira vez em Lisboa no ano anterior e ainda *Ernani* de Verdi. Pelo contrário, em 1845-1846 tudo decorreu com normalidade, estendendo-se a temporada de finais de Outubro a igual período do mês de Março. Foram estreadas outras três óperas além de *Bianca di Mauleon*.¹²



3. Frontispício da carta escrita por Antonio Paterni a José Francisco Arroyo, fazendo-lhe a oferta do libreto manuscrito de *Bianca di Mauleon*. Das óperas discutidas neste texto, é o único documento autógrafa relacionado com a elaboração de um libreto (BNP, Fundo TSC).

12. Cf. L. CYMBRON, «Revisitando uma obra de juventude: José Francisco Arroyo e a ópera *Bianca di Mauleon*», in *Olhares sobre a música em Portugal* (v. n. 1), pp. 239-269.

Arroyo foi, porém, um caso isolado na primeira metade de Oitocentos. Não deixou de se interessar por ópera, como prova a partitura de *Bianca di Mauleon* que sobreviveu e que é claramente uma cópia bastante posterior à estreia de 1846. Como eu própria já mostrei há alguns anos, o compositor parece ter continuado a trabalhar na sua ópera, inserindo-lhe inclusive música que compusera para outras obras teatrais.¹³ Mas, apercebeu-se certamente que as dificuldades e sacrifícios para vê-la em cena não eram compensadores, centrando-se nas suas bem-sucedidas actividades profissionais.¹⁴



4. *Branca de Mauleon*, drama tragico em quatro actos para se representar no Real Theatro de S. João da cidade do Porto, no Carnaval de 1846 (BNP, Fundo TSC 376 P.).

A presença de compositores portugueses só voltaria a sentir-se no S. João já na década de 1860, quando Noronha, recém-chegado do Brasil e trazendo consigo uma ópera sobre tema português, começou um longo e tortuoso per-

13. *Idibem*.

14. Cf. Ernesto VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portuguezes*, 2 vols., Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, vol. I, p. 56. Sobre este assunto, ver também João-Heitor RIGAUD, Conferência «João Arroyo: Português, portuense, músico», Salão Vianna da Motta do Conservatório de Música do Porto, às 21h30 do dia 16 de Maio de 2007, <https://www.meloteca.com/portfolio-item/joao-arroyo/> (cons. em 4 de Abril de 2020).

curso para a conseguir representar. Este violinista e virtuoso tinha nascido em Viana do Castelo, passado a infância em Guimarães e emigrado para o Brasil em 1838, encetando a partir daí uma carreira que se desenvolveria essencialmente entre as Américas e Portugal. Em 1846-1847 realizou uma *tournee* pelos Estados Unidos e, em 1854, exibiu-se no Reino Unido, regressando em seguida, pela primeira vez, a Portugal. Voltou ao Rio de Janeiro, em 1856, tendo no ano seguinte dado início à composição da ópera *Beatriz de Portugal* com base num libreto redigido por um emigrante português, o jovem Reinaldo Carlos Montoro (1831-1889).

Ao contrário de Portugal, no Brasil a ideia de uma ópera nacional era algo bem presente. Desde os princípios da década de 1850 que o Rio vinha assistindo a tentativas de criar um género operático brasileiro que culminaram na criação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, em 1857. No entanto, apesar de este projecto reunir um conjunto variado de emigrantes, italianos, alemães e espanhóis, os portugueses foram deixados de parte, num reflexo nítido das tensões antilusitanas que emergiram em muitos sectores nas décadas seguintes à independência. A iniciativa de Montoro e Noronha pode assim ser vista como um gesto paralelo, que visava a afirmação da colónia portuguesa na capital do Império. Mas ela é simultaneamente uma iniciativa transatlântica, já que a ópera dela resultante foi, desde o início, destinada aos palcos portugueses,¹⁵ pondo em marcha de forma consistente um projecto de criação de uma ópera nacional.

Em 1859, imediatamente antes da viagem de regresso do compositor ao seu país natal, um jornal do Pará publicitava os seus projectos, explicando:

[...] sr. Noronha vae offerecer um tributo do seu preclaro engenho musical, depondo no regaço das artes, na mão da regea magestade ou simplesmente no altar da patria, um libreto de grande preço, uma grande opera, que pela primeira vez foi concebida e executada em portuguez e por um portuguez.

E' este tambem o destino dos grande genios – as suas permicias são para a patria, embora seja ingrata! Camões luta com as vagas embravecidas para salvar os *Luziadas*, e luta ainda mais com a desventura; Garrett, no exilio da terra estrangeira, compoem o sublime e melancholico poema *Camões*, digno deste nome e do autor; para o apresentar a ingratos esquecidos: o sr. Noronha imita-os, mas não desanima, não descrê... quem sabe!¹⁶

15. Como provam as notícias do seu surgimento publicadas num jornal portuense menos de três meses depois de o libretista ter desafiado Noronha para escrever uma ópera sobre um tema português, cf. *O Braz Tisana* (13 de Maio de 1857).

16. *A Época* (21 de Setembro de 1859).

Noronha era assim integrado, não sem algum exagero, na plêiade de grandes valores da pátria e a música passava a ombrear com a literatura. Mas a realidade que o esperava não corresponderia aos seus desejos nem aos do grupo de emigrantes próximos de Montoro. Não por acaso, alguns anos antes, um articulista português recomendara-lhe que mudasse o nome para «Noronhi»,¹⁷ deixando antever as dificuldades que estavam reservadas em Lisboa a um artista que não era parte integrante das instituições e círculos de poder locais, mas que, também pela sua condição de «nacional», dificilmente poderia ser visto como estando ao mesmo nível dos cantores italianos que abrilhantavam as temporadas do Teatro S. Carlos ou dos concertistas estrangeiros que nesses anos começavam a visitar Portugal.

Nada disso parece, todavia, ter desviado Noronha dos seus intentos. Notícias sobre possíveis representações de *Beatriz* no S. Carlos começaram a circular logo após o seu regresso em 1859. Estas chegam-nos através da imprensa, em particular da imprensa portuense, pelo que não só é provável que tenham origem em informações do próprio compositor (então fixado maioritariamente nessa cidade), que correspondiam mais aos seus desejos do que a realidades, como reflectem a rivalidade entre as duas principais urbes do país. *Beatriz* só seria representada a 4 de Março de 1863, não em Lisboa mas no Porto, no Teatro de S. João, mais de três anos decorridos sobre a data em que o compositor voltara a pisar solo português. O jornal *Chronica dos Theatros* reportava a estreia nos seguintes termos:

A opera do sr. Noronha produziu um entusiasmo difficil de descrever. A *Beatriz de Portugal* rendeu já cinco enchentes ao theatro de S. João. É muito honrosa a descrição das manifestações de agrado tributadas ao auctor. Flôres e poesias choveram sobre elle nas vezes, sem conta, em que foi chamado ao proscenio, mas parece que é mais o patriotismo dos portuenses do que o merecimento da obra, a causa d'estes applausos. A opera do sr. Noronha, comquanto denote muito talento no compositor portuguez, está longe de poder agradar a um publico illustrado, segundo as nossas informações. Em Lisboa, onde o indifferentismo por tudo o que é nacional é proverbial, a *Beatriz de Portugal* cairia na primeira noite.¹⁸

Ao entusiasmo portuense, o articulista contrapunha «o indifferentismo por tudo o que é nacional» que caracterizava as audiências lisboetas.

17. *O Braz Tisana* (2 de Novembro de 1854).

18. *A Chronica dos Theatros* (16 de Março de 1863).

A partir do Porto, onde passara a residir, Noronha fez constar logo após a estreia de *Beatriz* que escreveria uma nova ópera e que a dedicaria aos portuenses, dando assim origem ao nascimento de *Arco*, como explicámos no início deste artigo. Desta vez, e apesar da ópera se integrar no horizonte de expectativas político-ideológicas das elites portuenses, as dificuldades encontradas para a fazer representar não foram menores.¹⁹ Os problemas prendiam-se sobretudo com a difícil situação financeira do empresário Pietro Giorgi Pacini, que não era favorável às despesas inerentes a qualquer nova produção, muito em particular quando esta dificilmente seria rentabilizada noutras temporadas.²⁰ Como já referi, a ópera acabou por subir à cena em Janeiro de 1867, poucos meses depois da inauguração da estátua do «libertador», o que, de certo modo, realçou a sua mensagem política. Paradoxal e ironicamente, a estreia no Porto funcionou quase como um ensaio geral, tendo a ópera sido ouvida em Lisboa um ano mais tarde, com uma produção mais cuidada e o consequente sucesso.²¹

19. *O Commercio do Porto* (18 de Março de 1863).

20. Após uma tentativa falhada na temporada de 1865-1866, só nos finais de Novembro de 1866 se soube que a ópera estava em ensaios, mas subsistia uma dificuldade: era necessário que o próprio empresário Pacini, um barítono com alguma experiência, desempenhasse o papel do Bispo. *O Jornal do Norte* (26 de Novembro de 1866) e *O Braz Tisana* (27 de Novembro de 1866).

21. *A Revolução de Setembro* (20 de Março de 1868).

Rio de Janeiro
 A veloz barca — **NOVO TENTADOR**, — de 1.^a classe, sahirá com muita brevidade por tua parte do seu carregamento, prompto.
 Para o resto da carga e passageiros, para os quaes tem excellentes comodos e para os de prôa beliches, tracta-se com o caixa Felix Pereira Barbosa Braga, rua das Flores n.^{os} 99 e 101, ou com Eduino da Costa Corrêa Leite, rua de S. João Novo n.^o 4. (115)

ESPECTACULOS
 Quarta feira 4 de março
S. JOÃO — Companhia Lyrica — 2.^a recita do 6.^o mez — Representar-se-ha pela primeira vez a nova opera séria em 4 actos, do maestro o sr. Francisco de Sá Noronha — **BEATRIZ DE PORTUGAL**.
 P. ás 8 horas.

Quinta feira o mesmo espectáculo.
 Senta feira 6 de março
BAQUET — Representar-se-ha pela terceira vez, em 9.^a recita d'assignatura — A tragedia biblica em 5 actos — **JUDITH** — Terminará o espectáculo com a poesia a toda a força — **DELIRIO E VINGANÇA**.
 P. ás 7 e meia.

Responsavel — **D. J. Soares**
 PORTO. — TYP. DO BRAZ TISANA
 Rua do Almada n. 305

5. Anúncio para a estreia de *Beatriz de Portugal* de Sá Noronha. A quarta página do jornal *O Braz Tisana*, aquela onde tradicionalmente se incluíam todo o tipo de anúncios, nesse dia 4 de Março de 1863 dá-nos um excelente testemunho das ligações entre a cidade do Porto e o Rio de Janeiro: imediatamente antes no anúncio da estreia de *Beatriz*, uma obra que como vimos foi pensada a partir do Brasil e da colónia de emigrantes residentes na sua capital, é possível encontrar vários anúncios de barcos que largavam para o outro lado do Atlântico (BNP, J. 1300 B.).

Noronha passou então a ser visto, por parte de alguns jornalistas e sectores ideológicos, como o compositor de ópera nacional,²² mas, mesmo assim, as dificuldades para que as suas obras fossem representadas nunca se esbateram. Quando em 1870 terminou *Tagir*, a sua terceira ópera, a saga de tentar representá-la repetiu-se.²³ E a solução possível voltou a ser representá-la no velho teatro da Praça da Batalha, o que veio a ocorrer a 26 de Março de 1876.²⁴ O benefício do compositor foi novamente brilhante, sendo referido o apoio de que Noronha gozava entre a alta sociedade portuense, mas a ópera não foi além das três representações. Aqui, tal como anos antes com *O arco*, o público manifestara-se ao sabor de um «bafo esquentadiço», como caracterizara a situação o jornal *Chronica dos Theatros*. O compositor transformava-se passageiramente em objecto de fixação e projecção de um conjunto de aspirações, regionais e/ou patrióticas, mas as motivações subjacentes eram superficiais. A obra era apenas um acontecimento pontual sem quaisquer repercussões futuras.

A história de Miguel Ângelo Pereira (1843-1901) e do seu *Eurico* possui pontos de contacto, mas também diferenças assinaláveis face aos casos acima discutidos. Tendo partido do Porto ainda criança, este pianista e compositor fizera a sua formação na capital imperial. Regressou a Portugal, em 1865, já com projectos de compor uma ópera sobre uma obra canónica da literatura portuguesa, na esteira do que fizera Noronha. Agora, em vez de Garrett, partia-se de Alexandre Herculano (1810-1877) e do seu romance mais popular. O libretista é, de novo, um jovem portuense sem experiência dramática – Pedro de Lima (1843-1883) – e a ópera (que ficou terminada em 1868)²⁵ teve também de aguardar quase dois anos para ser representada. Porém, o processo da estreia dá-se de forma inversa ao que sucedera com as obras de Noronha. *Eurico*, na sua versão original, em quatro actos, subiu pela primeira vez à cena no Teatro de S. Carlos, em Fevereiro de 1870, e só quatro anos depois, reduzida a três actos, seria ouvida no S. João.²⁶

22. *Ibidem* (24 de Março de 1868).

23. O próprio compositor acalentou a ideia de ter a sua nova ópera representada no S. Carlos, pois no Verão de 1872, em carta a Francisco Maria Supico (BPARPD/PSS/ACR-FMS/00186), revela que pensava deslocar-se no Inverno a Lisboa, a fim de tentar levar *Tagir* à cena. E, de facto, em 1873 ouviram-se na capital alguns excertos desta ópera, dedicada à rainha D. Maria Pia. A 20 de Setembro regressava ao Porto, parecendo ter já desistido de ver a ópera no palco do S. Carlos, cf. *A Arte Musical* (20 de Setembro de 1873).

24. Cf. *O Primeiro de Janeiro* (14 de Janeiro de 1876), citando o *Diário da Manhã* e *O Commercio do Porto* (4 e 27 de Março de 1876).

25. *O Braz Tisana* (31 de Março de 1868).

26. Para a estreia portuense foi assinado um contrato entre o compositor e o empresário, caso raro com os compositores portugueses. Cf. João Carlos SOARES, «O Teatro de S. João e a imprensa periódica portuense nas décadas de 1870 a 1890» (diss. de mestrado, Universidade de Coimbra, 2004), p. 39.

A descrição de Jaime Batalha Reis (1847-1935), em carta à sua noiva Celeste Cinatti (1848-1900), dá bem a imagem do fiasco dessa estreia lisboeta que fará emergir de novo o teatro do Porto como uma alternativa para um insucesso na capital:

Venho agora de S. Carlos. Estou tão triste. [...] Sabes, Celeste, que não agradou nada e tiveram razão. Foi uma queda memorável, com pateada, gargalhadas. Coitado, fez-me mudo. Foram muito aplaudidas as vistas do Pai Cinatti – que bonitas [...]. Há uma vista de uma gruta esplêndida, um tecto maravilhoso feito de estalactites, uma coisa mesmo admirável. Ainda gostei mais da gruta que da outra vista das montanhas que, todavia, é muito bonita. Minha Celeste, estou com um dó do homem.²⁷

Mas a estreia portuense de *Eurico* ficou também longe de ser apoteótica. Somente o 2.º acto, com o seu orientalismo, agradou e chegaram inclusive a ouvir-se pateadas.²⁸ Pereira conseguiu ainda a proeza de representar a ópera no Rio de Janeiro, em 1878, de novo sem obter os favores do público.²⁹ A segunda versão de *Eurico*, seguida de poucos anos pela estreia de *Tagir* de Noronha, em 1876, seriam porém as últimas tentativas de compositores portugueses estrearem as suas óperas ao palco do Teatro de S. João e, por conseguinte, o fim de uma época em que o teatro do Porto se assumiu como refúgio dos operistas nacionais.³⁰ Os portugueses que em seguida se dedicaram à ópera estavam todos mais enraizados em Lisboa: José Augusto Ferreira Veiga (1838-1903), Augusto Machado (1845-1924), Alfredo Keil (1850-1907) e até João Marcelino Arroyo (1861-1930), filho do autor de *Bianca di Mauleon*. Tratava-se, porém, de músicos que podiam exibir credenciais europeias (tendo vivido ou estudado em Itália, em França ou na Alemanha). E havia, além disso, muito dinheiro e prestígio social envolvidos: Ferreira Veiga foi elevado à categoria de Visconde, Machado movia-se entre a elite da chamada Geração de 70, Keil, como se sabe,

27. Cartas de Batalha Reis para Celeste Cinatti, 23 de Fevereiro de 1870, E4/59-2(47), transcrição de Maria José Marinho, Arquivo de História Social-ICS, <http://www.ahsocial.ics.ulisboa.pt/atom/cartas-de-jaime-batalha-reis-para-celeste-cinatti> (cons. em 4 de Abril de 2020).

28. Para uma abordagem mais aprofundada cf. «Na sombra de Herculano...» e J. C. SOARES, «O Teatro de S. João e a imprensa» (v. n. 30), pp. 93-109.

29. Ana Maria Liberal da FONSECA, «A vida musical no Porto na segunda metade do século XIX: O pianista e compositor Miguel Ângelo Pereira (1843-1901)», 2 vols. (tese de doutoramento, Universidade de Santiago de Compostela, 2006).

30. Nos primeiros anos do século XX, o Teatro de S. João recebeu uma produção de *Serrana* de Alfredo Keil (13 de Fevereiro de 1901), integrada na programação de uma companhia dirigida por Cesar Fereal que era um dos libretistas de Keil. Para a temporada de 1902-1903, também por iniciativa de Fereal, chegou a pensar-se na estreia de *Dona Mécia* de Óscar da Silva que não se veio a realizar. *A Arte Musical* (31 de Julho de 1902).

financiou uma boa parte das produções das suas óperas e Arroyo era uma destacada figura do meio académico e político, tendo sido deputado em várias legislaturas e até ministro. Apenas os casos de Frederico Guimarães (1849-1918?) e Francisco de Freitas Gazul (1842-1925), ambos músicos profissionais sem ligações aparentes ou muito directas às elites do regime, lograram também ver as suas óperas *Beatriz* (1882) e *Frei Luís de Sousa* (1891), subirem ao palco do Teatro de S. Carlos. Dir-se-ia que beneficiaram do ambiente gerado à volta dos vários contributos para a criação de uma ópera portuguesa.

Reflexos na imprensa periódica

A avaliar pelos jornais, em geral, as óperas de compositores portugueses foram bem acolhidas no Porto. Com *Bianca*, a recepção calorosa que a obra de Arroyo recebeu por parte do público levou o jornal *A Coallisão* a considerar que se tinha provado ao mundo:

[...] que as bellas artes fazem progresso entre nós, e que em fim os portuguezes tambem possuem compositores que podem entrar nas fileiras com um Donizetti, com um Verdi, e com um Mercadante!

[...] Congratulamo-lo a elle [ao compositor], e a nos tambem nos congratulamos porque alfim vimos sobre o palco do theatro de S. João uma opera, producção *d'um portuguez*, colher o mais completo triumpho que se pode desejar.³¹

Esta exaltação de valores pátrios que perpassou a maior parte das críticas³² está longe, contudo, de uma atitude nacionalista, no sentido de uma música encarada como manifestação de um «espírito do povo». Trata-se muito mais de uma atitude patriótica,³³ que encerra em si própria o desejo de um cosmopolitismo, de uma participação efectiva num conjunto de manifestações artísticas coincidentes com as dos países mais desenvolvidos da Europa, por comparação com o mítico período dos descobrimentos (séculos xv e xvi), como

31. *A Coallisão* (12 de Março de 1846).

32. Salvo o caso do *Periodico dos Pobres no Porto*.

33. Como foi definida por Paulo Ferreira de Castro, a qual tem que ver com o uso da música para manifestações de exaltação patriótica, muito mais do que com a criação de um espírito musical que reflita a imagem de um povo. Cf. Paulo Ferreira de CASTRO, «Nacionalismo musical ou os equívocos da portugalidade», in S. E. CASTELO-BRANCO (coord.), *Portugal e o Mundo: O encontro de culturas na música*, Lisboa: Dom Quixote, 1997, pp. 155-162.

escrevia alguns anos mais tarde um jornal, a propósito das dificuldades em fazer representar a segunda ópera de Arroyo, *Francesca Bentivoglio*:

O desejo que temos [...], alimentado por hum extremo amor de Patria, que nos radicou n' alma, a leitura da historia dos factos e virtudes portuguezas d'outras eras, a memoria do Portugal que foi inveja de todos os povos do mundo, deu vida ao pensamento que temos manifestado – engrandecer e animar tudo o que he dos nossos, contribuir [...] para despertar nos portuguezes de hoje, o nobre orgulho nacional dos portuguezes de outr'ora, que nas artes como nas armas e sciencias, campeavão vantajosamente, com todas as nações cultas.³⁴

É pois nessa conjuntura de um Portugal que tentava a diferentes níveis encontrar um lugar na Europa que se pode compreender a assimilação de Arroyo à condição de compositor português, embora o facto de este se ter fixado bastante cedo no Porto, envolvendo-se em diversos sectores da vida local, aponte no sentido de ele próprio ter feito um processo de naturalização. Ao contrário de Lisboa, onde a necessidade de um cosmopolitismo europeu, a nível musical, era alimentada pela presença no Teatro de S. Carlos de companhias italianas abundantemente subsidiadas – que todavia não permitiam a contratação das grandes estrelas do panorama operático italiano, mas tão somente de uma plêiade de cantores com grandes competências – na cidade do Porto, e perante fortes constrangimentos económicos, tentava-se dar oportunidade aos compositores portugueses, categoria que, como o prova o caso de Arroyo, abrangia aqueles que se prestassem a colaborar na obtenção deste objectivo último.

A propósito da música de *Beatriz* de Sá Noronha, Ramalho Ortigão queixava-se da escolha do modelo italiano – no qual um compositor novato ficava sempre à mercê das comparações com outros, «de robustíssimo pulso», e perguntava:

Não poderia o autor [...] isentar-se dêste confronto criando uma ópera nacional, escrevendo música portuguesa?

Parece-nos que para quem tem a provada aptidão do sr. Noronha seria isso talvez mais fácil do que pode parecer. Em Portugal, e sobretudo no nosso Minho, há

34. *O Espectador Portuense* (1 de Fevereiro de 1849). Sobre esta problemática cf. Ana Maria LIBERAL, «Antonio Reparaz, un músico español en Oporto: Nuevos datos para su biografía», *Quadernos de Musica Ibero-Americana* 19 (2010), p. 115 e Emilio CASARES RODICIO, *La ópera em España. Processos de recepción y modelos de creación*, II: *Desde la Regencia de Maria Cristina hasta la Restauración alfonsina (1833-1874)*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2019, p. 357 e sq.

muita música popular, muita música do «género» que está totalmente desaproveitada pelos entendidos, e é essa música, sem dúvida alguma, a que melhor define o nosso carácter, e a que importava portanto estudar para escrever a ópera portuguesa.³⁵

Esta era uma das muitas manifestações dos velhos ideais herderianos, sistematicamente invocada quando um compositor nacional punha em cena uma ópera. Já em 1848, em Lisboa, um cronista exortava os compositores a inspirarem-se nas «cantilenas e bailes» dos arredores de Lisboa, e Lopes de Mendonça evocara os mesmos argumentos a propósito de *Sampiero* de Migone (1853), apesar de o seu libreto ser extraído de um episódio da história da Córsega.³⁶ Curioso é que, mais do que um espírito nacional, o que se pedia era um espírito regional, que falasse a cada público do seu pequeno mundo: aos lisboetas a zona saloia, aos portuenses o Minho. O país, como um todo, parecia não existir.

A crítica sem dúvida mais interessante sai da pena do jovem Miguel Ângelo Pereira. No extenso texto publicado em *O Jornal do Porto*, Pereira ensaia um modelo de crítica muito pormenorizada e dirige-se a Noronha como «Meu caro colega»,³⁷ assumindo uma autossuficiência relativamente arrogante para um compositor de 24 anos, ainda sem grande carreira. Não é aliás de descartar a hipótese de que haja aqui alguma influência do ambiente da Questão Coimbrã, pois, salvas as devidas distâncias, sente-se na postura de Miguel Ângelo ecos do tom utilizado por Antero ao dirigir-se a Castilho, em 1865.³⁸ Pereira esclarece a sua posição, explicando que:

Abstraindo de tudo o que possa dever-lhe como amigo ou como artista: negando ingresso ao coração do primeiro, para exprimir sincera e conscienciosamente as impressões do segundo; vou dizer-lhe em resumo e conforme o permitem minhas forças, a altura em que vejo a sua opera [...] produção por muitos títulos digna da atenção de todos os que prezam e respeitam a arte.³⁹

35. Ramalho ORTIGÃO, *Crónicas Portuenses*, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1944, p. 238.

36. Isabel GONÇALVES, «A introdução e a recepção da ópera cómica nos teatros públicos de Lisboa entre 1841 e 1851», *Revista Portuguesa de Musicologia* 13 (2003), pp. 104-105 e Luísa CYMBRON, «Entre o modelo italiano e o drama romântico: Os compositores portugueses de meados do século XIX e a ópera», *Revista Portuguesa de Musicologia* 10 (2000), pp. 136-137.

37. «O Arco de Sant'Anna» (carta ao snr. Francisco de Sá Noronha), *O Jornal do Porto* (13 de Janeiro de 1867).

38. *Bom-senso e bom-gosto. Carta ao Excelentíssimo Senhor Antonio Feliciano de Castilho por...*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1865, pp. 3-4.

39. «O Arco de Sant'Anna» (carta ao snr. Francisco de Sá Noronha), *O Jornal do Porto* (13 de Janeiro de 1867).

A discussão sobre uma crítica imparcial – tendo Noronha como alvo – já fora ensaiada na década de 1850, a partir de uma polémica iniciada pelo escritor Arnaldo Gama (1828-1869), mas os textos vindos a público nessa ocasião raramente incluem questões técnicas.⁴⁰ A postura de Miguel Ângelo traz, por isso, alguma novidade e parece ser um antecedente directo de alguma crítica que surgirá na década de 1870.

Na revista que vai passando a *O arco*, Miguel Ângelo detém-se num semi-número de problemas de escrita musical, muitos dos quais seriam certamente incompreensíveis para o público leitor e, como tal, destinavam-se sobretudo a permitir ao jovem compositor marcar uma posição.⁴¹ Depois, refere a dimensão demasiado extensa de certos números, no que parece ser uma apreciação bastante certa de um dos problemas mais frequentes nas óperas de Noronha. Acrescenta, contudo, que considera as várias repetições «altamente filosóficas», apesar de já ter ouvido condená-las e sugere resolver o problema através de uma orquestração mais variada. O seu termo de comparação é *Fausto* de Gounod, um sintoma relevante da popularidade desta obra e da importância que a ópera francesa começava a assumir – como referente principal para os compositores portugueses – bem como dos caminhos que o próprio Miguel Ângelo queria trilhar. Dentro dessa linha, insiste muito nas ligações motivicas entre as várias situações ou partes da ópera, numa clara apologia do uso de motivos recorrentes, vindos da tradição francesa, que ele próprio porá em prática com *Eurico*. Finalmente, detém-se numa das obsessões da crítica oitocentista, reflexo do paradigma romântico da originalidade da obra de arte, a questão do plágio e da imitação:

Vem aqui a pello dizer alguma cousa sobre a doença que por ahi grassa em muitos dos nossos *dilettanti*, os quaes ouçam o que ouvirem, acham sempre plagiato em tudo o que escrever algum nosso compatriota. Nunca ouvem este ou aquelle pedaço de musica que não o atribuam logo a tal ou tal opera. Pensam estes sujeitos que a musica não é como as linguas, composta de syllabas, palavras e orações.⁴²

40. L. CYMBRON, *Francisco de Sá Noronha (1820-1881)* (v. n. 1).

41. A pretexto do dueto entre Aninhas e o Arcediago no 3.º acto diz que é a peça mais inspirada da ópera e acrescenta que «o baixo melódico é primeira espécie faz movimentos contrários com a melodia, nas primeiras três partes do primeiro compasso e entre a 3.ª e 4.ª o movimento recto...», cf. «O Arco de Sant'Anna» (carta ao snr. Francisco de Sá Noronha), *O Jornal do Porto* (13 de Janeiro de 1867).

42. *Ibidem*.

A estreia de *Eurico*, no Porto, vai entroncar neste novo ambiente geracional. Tratando-se não de uma estreia absoluta, mas de uma nova versão de uma obra que fora mal recebida, era necessário resgatá-la. Para tal, Miguel Ângelo contou com o apoio de um grupo de amigos que se empenhou na sua defesa legando-nos um vasto conjunto de artigos, com uma abordagem bastante mais aprofundada e sofisticada, em claro contraste com a anterior recepção das óperas de compositores nacionais. Alguns desses autores, como Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) ou Bernardo Moreira de Sá (1853-1924), eram também muito jovens. Todos eles eram músicos e intelectuais de formação germânica,⁴³ directamente envolvidos, tal como Miguel Ângelo, na organização da Sociedade de Quartetos de Porto.⁴⁴ O seu discurso não está muito longe do da Geração de 70 e, pelo menos no caso de Moreira de Sá, irá entroncar na forma como as elites republicanas portuguesas recepcionarão a obra de Wagner.⁴⁵

Evitando discutir influências, Joaquim de Vasconcelos começa por colocar sobre os espectadores o ónus do insucesso, explicando:

Os recitativos são mui bellos e de uma verdade dramatica rara, em operas modernas. A orchestra está tratada com intelligencia de effeitos, que mais complicam o exame [...]. O dialogo reciproco das vozes e dos instrumentos da orchestra, a passagem constante e habilissima dos pensamentos melodicos [...] são tudo outras tantas dificuldades para um publico inexperiente, habituado ao schema elementar da antiga eschola italiana, como ela se acha representada na maioria das antigas óperas de Verdi...⁴⁶

Depois, aponta as falhas da produção. Em primeiro lugar, a falta de corralistas, vista como «uma verdadeira desgraça no *Eurico*, onde elles teem uma importancia e um valor excepcional». Em seguida a orquestra, que «não podia fazer mais do que fez, composta como está de elementos heterogeneos, apa-

43. Sobre a formação de Joaquim de Vasconcelos, ver Maria José ARTIAGA, «Continuity and Change in Three Decades of Portuguese Musical Life 1870-1900» (tese de doutoramento, Royal Holloway, University of London, 2006), pp. 54-69.

44. Para o estudo da Sociedade de Quartetos ver Helena Maria Correia RIBEIRO, *A emergência de um novo gosto musical no Porto: A Sociedade de Quartetos (1874-1881)*, 2 vols. (diss. de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2001). Sobre a participação de Miguel Ângelo nesta associação e as suas qualidades de pianista ver, em particular, vol. I, p. 62 e sq.

45. O jornal *Folha Nova*, no qual Moreira de Sá publica em 1882 a sua série de artigos sobre Wagner dedicada a Miguel Ângelo, era conotado com a facção republicana. Esta série de artigos foi republicada em Bernardo MOREIRA DE SÁ, *Artigos de crítica musical*, Porto: A. J. da Silva Teixeira, 1882.

46. Joaquim de VASCONCELOS, *Eurico. Analyse*, Porto: Imprensa Portuguesa, 1874, p. 46. A partitura completa desapareceu, subsistindo apenas uma versão para canto e piano do primeiro acto publicada pelo compositor em 1885, o que dificulta significativamente qualquer trabalho de análise.

nhados aqui e acolá, elementos que não estão habituados nem familiarizados mutuamente no *ensemble*». ⁴⁷ Refere ainda que as cordas eram abafadas frequentemente pelos metais, recrutados entre os músicos das bandas militares que, habituados a tocar ao ar livre, não se adaptavam à acústica da sala. A orquestra não obedecia pontualmente. Todos estes problemas parecem, no entanto, ter sido recorrentes na actividade lírica do S. João.

Depois, refere o coro do 1.º acto, com «o seu excellent desenvolvimento, a sua complexidade, que é o embaraço dos ouvidos inexperientes», que seria motivo de elogio «em qualquer outro teatro de França ou d'Allemanha». ⁴⁸ Este coro caracteriza-se pela atribuição às vozes masculinas graves de uma melodia cromática, cantada em unísono e apoiada num acompanhamento orquestral pontuado por acordes de sétima diminuta que não é particularmente complexo. Mas, é verdade que não encontramos nele a elegância melódica típica da tradição italiana, o que parece ter sido o aspecto que mais agradou a Vasconcelos. Moreira de Sá colocou aliás o dedo na ferida, ao descrever *Eurico* como uma obra onde faltava a violência dramática de *Il trovatore* ou *Rigoletto* e onde não se podia encontrar uma cantilena do tipo de «La donna è mobile» ou do «Spirto gentile». ⁴⁹ Alguns aspectos da orquestração, as danças mouriscas ou o prelúdio do 1.º acto, no qual o coro de monjas se fazia ouvir num texto latino ainda antes do pano subir, desnorteavam muitos dos ouvintes, cujo paradigma continuava a ser o das obras de Verdi do início dos anos 1850.

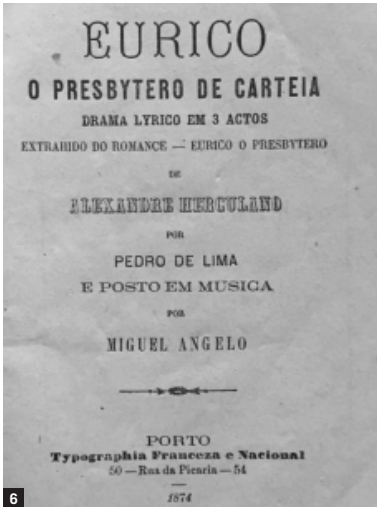
Num único caso, surge uma associação directa de *Eurico* a Wagner. Esta vem, porém, não do grupo dos amigos e apoiantes de Pereira, mas dos seus detractores. J. Munoz atribui a monotonia da cavatina de *Eurico*, no 1.º acto, ao facto de Miguel Ângelo se ter afastado «da eschola italiana, baseada na inspiração, toda melodia, para seguir os passos dos maestros alemães, especialmente de Wagner...». ⁵⁰ Note-se que, em meados da década de 1870, nenhuma produção wagneriana tinha sido ouvida em Portugal, sendo apenas conhecidos excertos de algumas das obras ensaísticas do compositor. Toda esta argumentação se baseava em informação de segunda mão.

47. J. VASCONCELOS, *Eurico* (v. n. 47), pp. 42-44.

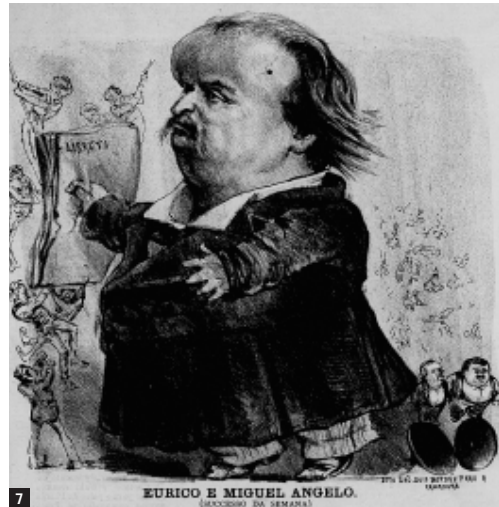
48. *Ibidem*, p. 19.

49. Texto de 1916 publicado em *Notícias sobre Miguel Ângelo Pereira e o movimento musical no Porto oitocentista*, Porto: Renascimento Musical, 1996. Agradeço a Jorge Alexandre Costa a generosa ajuda na obtenção de versões digitalizadas de muitos dos artigos aqui referidos.

50. *O Jornal do Porto* (22 de Janeiro de 1874).



6. *Eurico o Presbytero de Carteia*: drama lyrico em 3 actos extrahido do romance *Eurico o Presbytero* de Alexandre Herculano, por Pedro de Lima; posto em musica por Miguel Angelo (BNP, L. 74144 P.).



7. Caricatura alusiva à estreia de *Eurico* no Rio de Janeiro em 1878, *O Besouro* (9 de Novembro de 1878) (Biblioteca Nacional Rio de Janeiro).

Da hegemonia italiana às novas modas vindas de França

Num meio dominado pela influência italiana, e na sequência das críticas que analisámos, seria de esperar que a maioria destas obras encaixasse nessa tradição. Compositores inexperientes, sem oportunidades de escrever ópera com regularidade, os casos que temos vindo a referir valiam-se naturalmente do que lhes era mais familiar. O epigonismo imperava. Porém, deste conjunto de óperas, *Bianca* e *O arco* parecem ter sido escritas a pensar especificamente no público do Porto, embora, como vimos, a primeira tenha nascido como um passatempo.

Baseada num romance histórico francês publicado em 1835, *Corisande de Mauléon, ou le Béarne au xve siècle* da autoria de Mme Charles de Montpezat, Marquesa de Taulignan (17??-1857),⁵¹ a ópera de José Francisco Arroyo apresenta inegáveis coincidências com *Lucia di Lammermoor* de Donizetti. Estas são em parte sugeridas pela fonte literária. Apesar de as histórias de casamen-

51. Mme Charles de MONTPEZAT, *Corisande de Mauléon, ou le Béarne au XVe siècle*, 2 vols., Paris: G. Barba, 1835. Mme de Montpezat é autora de algumas obras de ficção, algumas delas inspiradas por temas da história de Navarra.

tos por interesse e paixões entre membros de partidos rivais estarem na base de boa parte da literatura do século XIX, é impossível não ver aqui, e desta vez de um modo claro, a proximidade com *The bride of Lammermoor* de Walter Scott: nos dois casos a heroína é vítima de um destino que lhe foi traçado num contexto de lutas políticas que opõem grupos familiares; é forçada a um casamento com um aliado da sua família, sem ter em conta a sua paixão por um outro que pertence à facção inimiga; uma carta é introduzida para desestabilizar a situação; os dois rivais batem-se em duelo e a protagonista morre numa cena final: Bianca não enlouquece, mas delira. Febus, como Edgardo, é mais nobre do que os seus adversários, mas está numa situação difícil, tendo perdido o seu trono (ver resumo no apêndice final).

Do ponto de vista do modelo literário escolhido, as semelhanças são também notórias: Paterni chama ao seu libreto «drama trágico», exactamente a mesma designação que Cammarano utiliza para *Lucia*, e opta por uma divisão em quatro partes, cada uma delas funcionando como um quadro, com o seu próprio título («L'amore», «Le nozze», «Lo scoprimento», «La vendetta»), como fazia frequentemente o libretista napolitano. Pode-se pensar que esta ideia lhe tenha sido também sugerida pelo romance, pois neste cada capítulo é designado de modo idêntico. Mas, convém notar a relação de proximidade entre os títulos dos dois primeiros actos do libreto de Paterni («L'amore» e «Le nozze») e os da ópera de Donizetti (em especial, o da segunda parte «Il contratto nuziale»). A nível musical, se bem que, no cômputo geral, *Bianca* possua todas as características de uma ópera romântica italiana, o facto de o manuscrito que nos chegou ser posterior à estreia de 1846 e mostrar claramente ser uma versão revista e tardia, torna mais problemático emitir juízos.

Com *O arco* e dadas as dificuldades que enfrentou para conseguir representar *Beatriz*, parece natural que Noronha, servindo-se da facilidade de adaptação que sempre o caracterizou, tenha procurado ir ao encontro do modelo mais em voga nessa época em Portugal. Assim, se *Beatriz* é em termos estilísticos uma obra eclética, típica de quem busca um caminho, *O arco* reflecte uma estratégia concreta: a da aproximação ao modelo verdiano, pois, ao longo da década de 1860, 40 por cento do repertório dos teatros de S. Carlos e de S. João era preenchido com óperas deste compositor.⁵²

52. Cf. Luísa CYMBRON, «Francisco de Sá Noronha e *L'arco di Sant'Anna*: Para o estudo da ópera em Portugal (1860-70)» (trabalho de síntese para prova de habilitação, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1990).

A presença verdiana em *O arco* sente-se, por exemplo, no dueto entre Guiomar e Vasco (no 1.º acto) «Ah va tem prega e vendicami», no qual o filho reconhece na Bruxa de Gaia a sua mãe. O modelo subjacente parece ser *Rigoletto*, escutando-se ecos do dueto entre Gilda e o pai no 1.º acto desta criação verdiana. Ou ainda, de uma forma mais explícita, no rapto de Aninhas que abre *O arco*. Esta é uma cena de *congiura*, ou seja, uma cena de conspiração caracterizada pelo acordo entre várias personagens, normalmente em segredo e na obscuridade, o falar baixo (*sottovoce*) e o andar nas pontas dos pés ou ainda a cólera e o nervosismo reprimidos.⁵³ E, para esta situação, o caso mais emblemático entre as óperas populares na época era certamente o 3.º acto de *Ernani*. Uma comparação com a cena do rapto de Aninhas comprova inequivocamente a centralidade deste modelo, não tanto na estrutura, mas no uso de emblemas tonais e melódico-rítmicos.⁵⁴ Não estamos também longe da melodia empregue no início do *racconto* de Ferrando em *Il trovatore*.

Outra questão central é a da emergência de uma ideia de «cor local», uma reivindicação do teatro romântico que pretendia garantir a unidade dramática de cada obra e que estava então a ser reclamada nos meios teatrais portugueses. Para Victor Hugo, ela não deveria encontrar-se na superfície do drama, mas:

[...] no fundo, no coração da própria obra, de onde ela se espalha para em redor de si mesma, naturalmente, também e, por assim dizer, em todos os cantos do drama, como a seiva que sobe da raiz até a última folha da árvore. O drama deve ser radicalmente impregnado dessa cor das épocas [...].⁵⁵

Embora de forma ainda bastante incipiente, muitas vezes até pontual (ou seja, pensada apenas para certos momentos e ambientes), *O arco* é a primeira ópera de um compositor português que parece ir ao encontro dessa concepção

53. Fabrizio Della SETA, «Opera e Risorgimento: Si può dire ancora qualcosa?», *Verdiperspektiven 2* (Jahrgang 2017), p. 90.

54. A tonalidade escolhida (si menor) é idêntica e a melodia atribuída ao coro possui semelhanças evidentes (em ambos os casos, o âmbito utilizado é uma oitava ascendente e descendente, sendo a linha vocal apoiada na tríade si-ré-fá).

55. « Ce n'est point à la surface du drame que doit être la couleur locale, mais au fond, dans le cœur même de l'œuvre, d'où elle se répand au dehors, d'elle-même, naturellement, également, et, pour ainsi parler, dans tous les coins du drame, comme la sève qui monte de la racine à la dernière feuille de l'arbre. Le drame doit être radicalement imprégné de cette couleur des temps; », Victor HUGO, *Cromwell: Drame*, Paris: Ambroise Dupont et C^{ie}., Libraires, 1828, p. xiii. Para uma definição deste conceito cf. Anselm GERHARD, *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, trad. Mary Whittall, Chicago: The University of Chicago Press, 1998, p. 166.

dramatúrgica. Em algumas críticas encontramos passagens onde se discutem questões com ela relacionadas. Estas, na sua maioria, dizem respeito às cenas que envolvem o bispo, por serem as mais chocantes e susceptíveis de levantar polémica.⁵⁶ As tentativas de encenação da religião suscitavam sempre alguma celeuma nos países católicos. Na verdade, este parece ser um caso muito singular, pois, dificilmente se admitiria, na época, que fosse posta em cena uma tentativa de sedução e violação de uma jovem por parte de um bispo. E, se no Teatro de S. João, ao que se depreende de alguma crítica, foram eliminados os elementos da cenografia que pudessem tornar identificáveis as partes da acção que se passavam no paço episcopal,⁵⁷ muito provavelmente para não chocar alguns sectores mais conservadores do público, no S. Carlos, o acto que mais agradou foi precisamente o 3.º, que se inicia com a cena referida e cujo texto contém passagens muito explícitas em termos de desejo sexual. Esta cedência ao original garrettiano está relacionada com o carácter claramente político e celebrativo do espírito liberal desta ópera, como explicamos inicialmente, mas respondia também ao ambiente mais cosmopolita e anticlerical compartilhado por certos grupos sociais da capital.

Em *Eurico*, a busca de uma «cor local» é um processo muito mais profundo e coerente, sendo perceptível logo no prelúdio do 1.º acto. Ainda com o pano fechado, ouve-se um solo de órgão ao qual se junta um coro feminino que canta um texto latino, claramente inspirado numa melodia de cantochão e escrito num estilo arcaizante. O prelúdio assume assim o papel de um prólogo coral-sinfónico que evoca os acontecimentos passados no mosteiro da Mater Dolorosa (do capítulo XII do romance), no qual os godos em fuga do exército muçulmano se vão refugiar; a decisão da abadessa de não sujeitar as suas companheiras à humilhação do harém, o ataque dos árabes e o rapto de Hermengarda.

Se a utilização do órgão e do coro como emblemas musicais do cristianismo é frequente na música cénica oitocentista, a sua presença num prelúdio de abertura é relativamente original. O processo que lhe está na origem provém da forma como Meyerbeer utiliza o coral «Ein' feste Burg» em *Les Huguenots*, ópera que era certamente familiar a Miguel Ângelo. E a ideia de colocar o coro feminino a cantar fora de cena é claramente inspirada no 5.º acto desta ópera, no momento que antecede o *Grand trio* entre Valentine, Raoul e

56. Cf. José Maria Andrade FERREIRA, *Litteratura, musica e bellas-artes*, Lisboa: Typ. de J.G. de Sousa Neves, 1872, vol. II, pp. 264-265. Júlio César Machado, na sua crónica de *A Revolução de Setembro* (24 de Março de 1868), discute também a questão e considera-a um acto de coragem da parte de Noronha.

57. *O Jornal do Porto* (6 de Janeiro de 1867).

Marcel (o uso de uma melodia que imita o cantochão, em valores rítmicos longos e num tempo lento e o uso da *coulisse* são sinais evidentes de que este foi o modelo seguido por Pereira).

No 2.º acto de *Eurico* somos transportados para um universo diferente que espelha um fenómeno particularmente significativo nas artes da segunda metade de Oitocentos: o exotismo. No mundo da ópera, uma subdivisão desta extensa categoria, o orientalismo, ganharia importância em França nos finais da década de cinquenta, lançando os fundamentos de um mundo imaginário que se transforma num verdadeiro tema. A música passa também a ter uma participação cada vez mais intensa na construção das várias imagens do exótico / oriental, mesmo se, na maior parte dos casos, tanto os processos musicais empregues como o resultado final estavam longe de possuir qualquer relação directa com a música das culturas em causa. Mas, acima de tudo, o orientalismo afirma-se no mundo operático como uma oportunidade de proporcionar prazer às audiências: a descoberta de mundos novos e distantes, frequentemente associados a uma misteriosa sensualidade feminina, nos quais o espectador projectava as suas fantasias.

Entre as óperas de autores portugueses, é com *Eurico* que, pela primeira vez, encontramos um conflito entre cristãos e muçulmanos na Península Ibérica. Todavia, o oriental surge – seja na componente musical, seja na visual – como algo que se opõe ao ambiente dominante, mas que, ao mesmo tempo, contribui para lhe dar realce. A sua exuberância e sensualidade contrastam com a principal «cor local» da ópera, os ambientes austeros da esfera cristã, e é sintomático que, quando teve de sacrificar alguma parte da ópera, o compositor não tenha abdicado dela. Mas, afinal, em que consiste o orientalismo em *Eurico* para além das componentes visuais que, por falta de elementos, jamais poderemos analisar? No libreto deparamos apenas com as referências mais previsíveis (ao Corão, ao profeta, ao império andaluz), seguindo muito de perto o texto do romance. A nível musical, o escasso número de fontes de que dispomos (apenas dois números em versões para piano e canto e, provavelmente, cortados) leva-nos forçosamente a uma análise segundo o modelo do «paradigma do estilo exótico» que, apesar das suas óbvias limitações, constitui sempre um ponto de partida.⁵⁸

Abundantemente utilizados na ópera francesa, os bailados eram parte integrante dessa componente exótica ou oriental, permitindo a exploração de

58. Ralph P. Locke, *Musical Exoticism: Images and Reflections*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

um conjunto de sugestões sensuais. Porém, atendendo a que as danças das escravas que animavam a noite na tenda de Abdulaziz (2.º acto) chegaram até nós provavelmente cortadas e numa versão para piano que as priva de todo o colorido da orquestração (um dos elementos que mais decididamente pode contribuir para uma imagem de exótico), é extremamente difícil avaliar quais terão sido as intenções do compositor. O que de alguma forma se pode relacionar com a caracterização do oriental reduz-se a um conjunto de banais *topoi* melódicos, rítmicos e harmónicos.⁵⁹ Alguns deles possuem semelhanças com características do repertório popular andaluz, usado aliás tanto em danças e canções que circulavam no espaço ibérico como na zarzuela,⁶⁰ género teatral que atingira uma enorme popularidade em Portugal. Não é, por isso, de estranhar que alguma crítica, fazendo eco das opiniões do público, tenha referido que neste acto a música soava como sendo espanhola.⁶¹

A leitura de alguns testemunhos da época revela-se, porém, significativamente mais rica. Joaquim de Vasconcelos descreveu a *canzone* de Abdallah «Tu non vedi» como:

[...] uma das joias da partitura, que nos transporta pela côr local aos mysterios do *Generalife* e aos salões dourados da sua irmã, a *Alhambra* [...] pelos jardins da Andaluzia sôa o canto voluptuoso da filha do propheta, que a brisa perfumada de uma noite calma leva em ondas sonoras até ao divan do Emir.⁶²

O violinista Bernardo Moreira de Sá, por seu lado, detém-se na análise da introdução orquestral do 2.º acto e no coro «Già s'intreccian le danze». A partir deles, procura identificar o tipo de orientalismo utilizado por Miguel Ângelo com uma tradição musical concreta do Norte de África, a argelina,⁶³ justificando a sua pertinência através da origem geográfica dos povos invasores da Península Ibérica no longínquo século VIII. A sua busca de rigor, de vestígios concretos de um orientalismo musical, leva-o ao ponto de reconstruir as escalas utilizadas por Pereira a partir de alguns modos musicais argelinos, cujos

59. A acentuação melódica num tempo fraco, a alternância entre *pizzicati* e acordes bruscos em forte (cc. 18-20), os trilos (c. 21) e a melodia ornamentada com vocalizos (c. 61 e seguintes), ou a cadência à dominante antecedida pelo 6.º grau do modo menor (cc. 63-64), que neste caso pode ser vista como uma variante da chamada cadência andaluza.

60. Celsa ALONSO, «Andalucismo», in *Diccionario de la música española y hispanoamericana*, Madrid: Fundación Autor – Sociedad General de Autores y Editores, 2002, vol. I, pp. 444-446.

61. *O Jornal do Porto* (22 e 23 de Janeiro de 1874).

62. J. VASCONCELOS, *Eurico* (v. n. 51), p. 26.

63. *O Club* (25 de Fevereiro de 1874).

vestígios são não só impossíveis de detectar na partitura como é aliás altamente improvável que o compositor alguma vez deles se tenha socorrido. Se a leitura de Moreira de Sá é típica do espírito positivista que começava então a afirmar-se na cultura portuguesa, a de Vasconcelos parece partir mais da sua própria experiência enquanto espectador, mencionando imagens visuais e musicais que surgem como indissociáveis.

Encontramos o mesmo tipo de problemas em *Tagir*, a última ópera de Noronha. Tal como o romance que lhe serviu de base, esta ópera trata o confronto entre colonizadores portugueses e índios brasileiros mediado pela acção dos jesuítas e pelo problema da conversão dos indígenas (ver resumo no apêndice final).⁶⁴ O 3.º acto de *Tagir*, que começa já depois do rapto de Alda, a jovem portuguesa, pelo índio Tagir, passa-se todo ele na floresta virgem, no acampamento da tribo dos Tobajaras.⁶⁵ Em termos musicais, na cena II, ainda antes de Alda rejeitar o amor do índio, este incita os seus súbditos a cantarem e dançarem, dando origem à primeira cena de bailado que encontramos numa obra de Noronha, na qual os índios entram em palco com «os instrumentos que usam nas suas festas».⁶⁶

No coro que abre a *scena e ballo* salta à vista desde o início a utilização de um motivo em oitava – sempre baseado numa célula rítmica constituída por três colcheias – que será depois transformado em grito dos Tobajaras: Joé! Joé! (exemplo 1).⁶⁷ Contudo, se exceptuarmos esse grito, a única nota exótica deste número é a suposta visualização de um «zabumba indiano». O recurso a instrumentos de percussão que pudessem ser associados a um determinado grupo étnico, profissional ou cultural era um expediente habitual no léxico dramático de Noronha. Não só já o utilizara em *O arco*, para identificar os caldeireiros do Porto, como voltaria a repeti-lo, em 1875, na opereta *Os boémios*, ao retratar uma comunidade cigana.⁶⁸ O facto de, em *Tagir*, a partitura referir o uso de um instrumento «étnico» pode ser indicativo de um investimento a nível visual que o compositor gostaria que pudesse ter sido feito.

64. M. Pinheiro CHAGAS, «Notícias preliminares», in *A virgem guaraciaba*, Lisboa: Editores Afra & Comp.ª, 1866.

65. O nome autêntico desta tribo é Tabajaras.

66. Ernesto Pinto de ALMEIDA – Luís BOTELHO – Francisco de Sá NORONHA, *Tagir. Melodrama em 4 actos / libreto de...; musica do Maestro F.S. Noronha*, Porto: Imprensa Portuguesa, 1876, p. 57.

67. Este motivo é importante no contexto da ópera como forma de identificação dos Tobajaras, pois surge, em versão de intervalo de terceira, logo no prelúdio do 1.º acto.

68. BNP, CN 539. Nesta caracterização dos ciganos são, todavia, acrescentados elementos novos relativamente a *O arco*, os quais remetem para uma realidade cultural que é de facto mais próxima desta etnia, a da música popular andaluza: a presença de um intervalo de 2.ª aumentada no acompanhamento e das castanholas, espeelhando muito provavelmente a imensa influência do repertório de zarzuela.

Este instrumento deve ser tocado pelos Tenores e Bassos

Exemplo 1

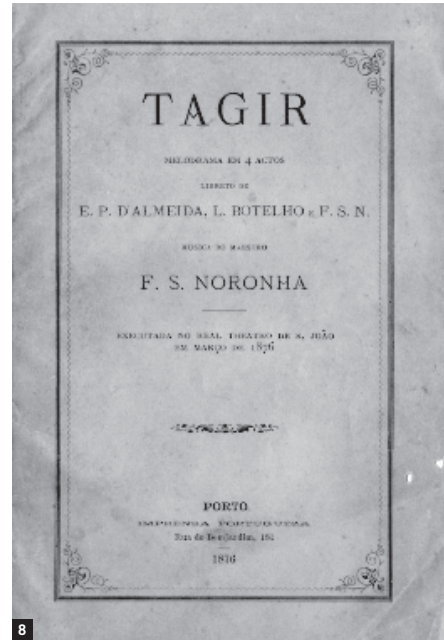
Exemplo 1. *Tagir*, 3.º acto, *coro e ballo* (FJA-FFS-420).

Apesar da sua ampla experiência de viajante pelo Brasil, para Noronha a música dos índios não preside à sua tentativa de encenação destes ambientes, tal como sucedia com quase todos os compositores seus contemporâneos. O tema e a cenografia teriam certamente satisfeito a imagem de «brasilidade» que tinha em mente. Além do mais, entre as dificuldades que se deparavam a uma obra de um compositor periférico, as características da música eram certamente um factor a ter em consideração. Estavam os cantores principais, ou mesmo os coros e orquestras dos teatros, preparados para executar trechos que fugissem completamente às convenções mais correntes, mesmo se enquadradas num ideal de exotismo? Assim, as referências em artigos da imprensa de que teria conhecido a música dos índios revelam acima de tudo, da parte dos jornais, um olhar exótico sobre a obra de um compositor com experiências muito diferentes das dos seus colegas portugueses e até europeus, ao qual se junta um certo interesse propagandístico do próprio compositor, dado que estes artigos tinham origem, quase seguramente, em informações fornecidas por Noronha. Se de facto viajou pela Amazónia, como dizem algumas fontes e é provável que tenha acontecido, se escutou a música de algumas tribos de índios,⁶⁹ pouco ou nada transparece numa ópera como *Tagir*. Estes textos são, no entanto, testemunhos relevantes da complexidade dos discursos sobre o «nacional» e o «exótico» na intensa teia de relações que envolveu Portugal e o Brasil ao longo do século XIX.

69. *A Revolução de Setembro* (1 de Maio de 1860).

Coda

Depois da apresentação de *Tagir*, em 1876, nenhuma outra ópera de um compositor português foi estreada no teatro lírico da Praça da Batalha. Mas, apesar do uso do adjectivo «nacional» associado a várias das produções que analisámos – e dada a ligação dos seus compositores a projectos de criação de uma ópera que, de alguma forma, pudesse ser reclamada como portuguesa –, o que se verifica é que há óbvias conexões entre os músicos que conseguiram representar as suas óperas no S. João nas décadas de 1860-1870 e as respectivas origens geográficas. Noronha e Miguel Ângelo Pereira tinham ambos nascido no Norte e deviam parte das suas formações e carreiras ao meio musical do Rio de Janeiro. Os seus percursos de vida identificavam-se com a circulação transatlântica e com a parábola de tantos emigrantes de torna-viagem que tinham deixado o Norte de Portugal em busca de novas oportunidades e haviam, mais tarde, regressado. O factor «regional» parece ter aqui um peso evidente. Estava, pois, aberta a porta para que o Teatro de S. João – pela sua situação de teatro da «segunda cidade do reino», com os condicionalismos económicos e artísticos que essa posição automaticamente lhe conferia – se transformasse no local apropriado para a estreia das óperas desses compositores. *O arco de Sant’Ana* é, porém, um caso paradoxal: o da ópera que é pensada como uma homenagem ao Porto – encenando um conjunto de personagens e problemas ligados ao imaginário da cidade e que, na sua vertente política, começavam a ser fixados, como monumentos, na malha urbana – mas que,



8. *Tagir*, melodrama em quatro actos, libreto de E. P. d’Almeida, L. Botelho e F. S. N.; musica do Maestro F.S. Noronha, Porto: Imprensa Portugueza, 1876 (col. da autora). Noronha enfrentou graves dificuldades para ver representada esta última ópera, tanto em Lisboa como no Porto. Em 1873, o empresário António de Sousa Bastos saiu em sua defesa, denunciando que a empresa do Teatro de S. Carlos teria desdenhado esta ópera em favor de outras de autores estrangeiros, cf. *Arte Dramática* (11 de Novembro de 1873). E o dramaturgo brasileiro Artur Azevedo informa que a estreia apenas se tornou possível, cerca de seis anos após o *terminus* da composição, por intervenção do gravador Arnaldo Molarinho, amigo do compositor cf. *Gazetinha* (30 de Janeiro de 1881). Note-se que o papel de *Tagir* foi interpretado pelo grande barítono verdiano Leone Giraltoni, que integrava a companhia do Teatro de S. João nessa temporada.

mesmo assim, enfrenta dificuldades para ser estreada no S. João e vem a obter a sua verdadeira consagração em Lisboa.

Não obstante a sua condição periférica e a efemeridade das suas passagens pelos palcos teatrais, estas óperas podem ser vistas como laboratórios de experiências numa fase de transição entre o predomínio da estética romântica italiana e a apoteose tardia do *grand opéra*. Nas obras de Noronha cruzam-se também as relações entre Portugal e a sua ex-colónia, o Brasil. Se *Beatriz de Portugal* é um projecto concebido no Rio de Janeiro para ser posto em prática em Portugal, o que como vimos se revelou problemático, *Tagir* reflecte o interesse dos intelectuais portugueses pelo Brasil enquanto tópico literário, num misto de neocolonialismo e tentativa de aproximação ao crescente número de emigrantes nacionais residentes nas várias cidades brasileiras. E esta será a via através da qual Noronha tentará explorar um dos grandes filões operáticos do final do século, o exotismo, tal como Miguel Ângelo fez dele também um dos ingredientes essenciais do seu *Eurico*.

Esses novos rumos, embora tímidos, não se limitam às intenções dos próprios compositores. Eles darão muitos dos seus frutos ao nível da crítica teatral. O próprio Miguel Ângelo ensaia essas novas tendências, aquando da estreia de *O arco*, e Joaquim de Vasconcelos e Moreira de Sá dar-lhe-ão seguimento, tanto a propósito da recepção de *Eurico*, como de outros compositores italianos, em particular Verdi. É a afirmação dos novos ideais positivistas, a quimera de uma crítica imparcial, que sentimos também no ideário da Geração de 70. Na historiografia da música em Portugal tem sido comum a ideia de que a vida musical da cidade do Porto se destaca sobretudo pela sua contribuição para a difusão de um repertório instrumental ligado ao cânone da música alemã, com a acção da Sociedade de Quartetos ou o Orpheon Portuense. Mas, o mesmo grupo de músicos e intelectuais filo-germânicos que esteve na origem da criação e da manutenção dessas sociedades deu também o seu contributo ao mundo da ópera. Não propriamente compondo, mas reflectindo e escrevendo sobre ele.

Apêndice

Bianca di Mauleon / Branca de Mauleon, drama trágico em quatro partes

Libreto de Antonio Paterni (baseado no romance *Corisande de Mauléon, ou le Béarn au XVe siècle* de Mme Charles de Montpezat)

Francesco Febus (tenor), rei de Navarra, em traje militar

Conte de Lerin (barítono), Grande Condestável de Navarra

Branca de Mauleon (soprano), filha de

Isabel de Mauleon (meio-soprano?)

Ernesto (baixo), velho perceptor da casa de Mauleon

Eduardo de Bertrame (baixo), disfarçado de ermitão, confidente de Febus

Bermudez (barítono), confidente de Lerin

Ismene (soprano), aia de Bianca

A acção tem lugar nos finais do século XV, no Castelo de Mauleon e em Pamplona.

Antes de morrer, o conde Bertrand de Mauleon decidira o casamento de sua filha Branca com o conde de Lerin, que era tal como ele opositor de Francesco Febus, rei de Navarra. A acção começa poucos anos depois, num período em que Febus, entretanto expulso do seu trono, tentava reconquistá-lo. Nas montanhas, Bianca confessa a Ismene, sua aia, a paixão que sente por um cavaleiro desconhecido. O cavaleiro – que não é outro senão o rei – faz sua aparição e os dois confessam o seu mútuo amor. Quando trocam votos de fidelidade, são surpreendidos por um eremita – na verdade Eduardo de Bertrame, ministro do rei que conspira a seu favor – o qual abençoa respectiva união.

No castelo de Mauleon, fazem-se os preparativos para o casamento de Bianca com Lerin. A noiva reflecte sobre sua situação desesperada quando sua mãe e um velho perceptor familiar lhe entregam a carta deixada por seu pai, pedindo-lhe para casar com Lerin e amaldiçoando-a caso rejeitasse essa união. O noivo chega mas é precedido pela entrada de um pajem que traz uma carta para Bianca a mando de um cavaleiro. Furioso, Lerin ordena à noiva que a leia. A mensagem diz: – «Dos Alpes um cavaleiro virá no dia em que Pamplona se renderá». Bianca desmaia. Todos comentam o sucedido, mas o Conde pede que o casamento não seja perturbado enquanto, em voz baixa, ameaça a noiva pedindo-lhe explicações.

Febus consegue reconquistar o seu trono e entra em Pamplona, sendo recebido em júbilo pelo povo e pelo exército. É-lhe pedido que aceite a homenagem do conde de Lerin e sua mulher, na qual Febus reconhece Bianca. No Palácio de Lerin, Bianca lamenta a sua sorte. O marido dá-lhe então uma carta forjada, na qual o rei a convoca para um encontro secreto, e ordena que Bianca receba o seu suposto amante. Febus, também atraído ao local através de outra carta falsa, chega e declara novamente o seu amor, enquanto Bianca tenta desculpar-se. A declaração é interrompida por Lerin. Os dois homens desafiam-se para um duelo, mas, ao saírem, Lerin rejeita Bianca, que perde os sentidos. Quando retoma a consciência, Bianca delira: vê o cavaleiro dos Alpes, identifica-o com o rei e proclama o seu amor e inocência. Entra Lerin e um grupo de cavaleiros. O condestável mostra a Bianca a espada com a qual matou Febus e esta sucumbe à sua dor.

Beatrice di Portogallo/Beatriz de Portugal, drama lírico em quatro actos

Libreto de Reinaldo Carlos Montoro (baseado no drama *Um auto de Gil Vicente* de Almeida Garrett) tradução italiana de Luigi Bianchi

D. Manuel (baixo), rei de Portugal
 Beatriz (soprano), sua filha
 Bernardim Ribeiro (tenor), poeta da corte
 Cláudio (baixo), embaixador do Duque de Sabóia
 Vasco (barítono), pajem do rei
 Branca (soprano), aia de Beatriz

A acção passa-se na corte portuguesa em 1521, no reinado de D. Manuel I, durante os festejos de casamento da infanta D. Beatriz com o Duque de Sabóia e, portanto, na iminência da partida da princesa para a sua nova pátria. O poeta Bernardim Ribeiro, enamorado da princesa, é encarregado pelo rei de a convencer a aceitar o seu dever enquanto Beatriz se rebela interiormente contra a ideia de partir. No seu primeiro encontro com Cláudio, o embaixador de Sabóia, Beatriz diz que se casa contra a sua vontade, provocando assim a ira do representante do esposo. Bernardim, que tinha escutado a conversa escondido, intervém de rompante em defesa da princesa. Os dois homens estão a

ponto de lutar quando Beatriz os detém declarando rejeitar o amor de Bernardim e prometendo cumprir o seu dever. Bernardim, desesperado, decide matar-se, quando, de novo, surge Beatriz que afirma estar pronta a morrer com ele. A chegada de Vasco, amigo e confidente de Bernardim, consegue fazê-la desistir de tal propósito.

Beatriz está prestes a partir quando Vasco consegue aproximar-se dela trazendo consigo Bernardim disfarçado de peregrino. A descoberta da verdadeira identidade do peregrino dá origem a uma nova cena de amor. Depois das despedidas, ouve-se um rumor que anuncia a chegada do rei. Em desespero, e para não comprometer a reputação da infanta, Bernardim atira-se ao Tejo no momento em que a comitiva de D. Manuel entra nos aposentos. Beatriz cai desmaiada.

L'arco di Sant'Ana / O arco de Sant'Ana, drama lírico em quatro actos

Libreto de António Correia e Ernesto Pinto de Almeida (baseado no romance *O arco de Sant'Ana* de Almeida Garrett), tradução italiana de Francesco Tagliapietra

Aninhas (soprano), apaixonada de
 Vasco (tenor), estudante, protegido de
 D. Afonso (barítono), bispo do Porto
 Guiomar (meio-soprano), feiticeira de Gaia, mãe de Vasco
 D. Pedro I (baixo), rei de Portugal
 Guterres (barítono), arcediogo
 Pêro Cão (baixo), familiar do bispo (aspecto sinistro)

Os eventos ocorrem no Porto durante o reinado de Pedro I no século XIV.

A acção inicia-se de noite, numa ruela próxima do Arco de Sant'Ana, com o rapto de Aninhas a mando do bispo. Vasco, impotente, presencia o sucedido. A cena muda para uma taberna fora dos muros da cidade, e, no meio de uma rude tempestade, surge a Bruxa de Gaia. É lá que Vasco se vai refugiar. Num longo diálogo, Guiomar faz-lhe a revelação da sua maternidade, explica-lhe que o rei tem conhecimento dos abusos do bispo e incita-o a chefiar uma rebelião. O jovem, porém, como protegido do prelado, hesita. Mas, eis que chega o pró-

prio rei e Vasco, já mais confiante, lhe pede que liberte a cidade. Num pequeno terceto, as três personagens fazem a apologia da liberdade e do amor entre um rei e o seu povo.

Aninhas está só e prisioneira num dos cárceres no paço episcopal, mas é consolada pelo arcediogo Paio Guterres. Na tasca, em Gaia, reúnem-se Vasco e outros habitantes da cidade. Guiomar incita-os de novo à rebelião e todos bebem e brindam à conquista da liberdade. O rei entra no final, a tempo de manifestar a sua vontade de vergar o tirano. Paralelamente, no palácio do bispo, este janta com a sua *entourage* e celebra a nova conquista feminina. Vasco chega e mostra o seu desconforto. O bispo pressente que algo de estranho se passa e questiona-se sobre se terá o jovem descoberto a sua origem. O bispo encontra-se a sós com Aninhas e tenta seduzi-la, mas é impedido por Guterres. Companheiro de juventude de D. Afonso, o arcediogo tenta chamá-lo à razão e o bispo finge anuir. Quando os dois saem, Aninhas cai junto da cruz. É neste estado de prostração que será encontrada por Guiomar e Vasco que, entretanto, tinham conseguido infiltrar-se no paço. Guiomar promete libertá-la.

No Largo da Sé, juntam-se o povo e os habitantes das imediações do Arco de Sant'Ana, armados de caldeiras, martelos e outros utensílios. Vasco assume o papel de chefe da revolta. No interior da catedral o bispo está reunido com todo o seu cabido, o povo e os caldeireiros ocupam a vasta nave do templo. Numa última tentativa, Guterres tenta chamar o bispo ao cumprimento do seu dever de pastor, mas D. Afonso ordena que o prendam. Nesse momento, o povo avança e tem início a verdadeira revolta. Esta será suspensa pela voz autoritária do rei que destitui o bispo. Guiomar revela então a Vasco quem é o seu pai. O bispo confessa a violação de Ester, no passado, e diz merecer a morte. O rei ordena-lhe, porém, que viva para espiar as suas culpas.

Tagir, melodrama em quatro actos

Libreto Ernesto Pinto de Almeida, Luís Botelho e Francisco de Sá Noronha (baseado no romance *A virgem guaraciaba* de Manuel Pinheiro Chagas) tradução italiana de Francesco Tagliapietra [?]

D. Estevão / D. Giovanni (baixo), governador da Bahia

Alda (soprano), sua pupila

Tagir (barítono), chefe dos Tobajaras

P.e Alexandre de Gusmão (baixo), jesuíta
 D. Carlos (tenor), fidalgo português, comandante da nau
 Elvira (soprano), dama de Alda
 Tabira (baixo), ancião, confidente de Tagir

A acção passa-se na zona da Bahia em meados do século XVII.

À sua chegada ao Brasil, Alda está noiva de Carlos, mas sente-se momentaneamente atraída por Tagir, o chefe da tribo dos Tobajaras, que o jesuíta Alexandre de Gusmão está decidido a converter ao cristianismo. O índio, por sua vez, apaixonou-se verdadeiramente ao ouvi-la cantar na capela. Carlos preocupa-se com a perturbação de Alda na presença de Tagir e os dois rivais têm um primeiro confronto. Os Tobajaras, sentindo-se ofendidos pelo português, apelam à guerra.

Gusmão força Alda a atrair Tagir para que este aceite a conversão. Com relutância, a jovem acede e oferece-lhe flores como expressão da felicidade que lhe inspira a sua nova condição de cristão. Mas, o momento é presenciado por Carlos, que pensa tratar-se de uma cena amorosa e, furioso, insulta Alda e o índio. Gusmão tenta acalmar os ânimos. Tagir lamenta a sorte do seu amor e clama vingança, decidindo raptar a amada.

No acampamento dos Tobajaras, Alda, guardada por um grupo de mulheres índias, encontra-se num estado de intensa agitação e suspira por Carlos. Tagir declara-lhe o seu amor, mas ela rejeita-o. Chegam, entretanto, Gusmão e Carlos (este último disfarçado) e o jesuíta tenta intervir para afastar Alda de Tagir. O índio rebela-se. Gusmão ameaça-o com a guerra por parte dos portugueses, mas ele não cede. É então que Carlos se dá a conhecer. Tagir ordena aos seus homens que queimem os dois intrusos. Ao ver que Alda quer morrer com eles, o índio aponta-lhe o arco, na intenção de matá-la, mas não é capaz de o fazer.

De regresso a casa, Alda revela a Carlos o equívoco da cena da conversão de Tagir. O jovem português reafirma-lhe o seu amor, mas Gusmão intervém, pedindo-lhe que respeite os seus votos e se volte para Deus, visto que Carlos, julgando-se traído pela amada, decidira professar na ordem. Perante os desejos de vingança dos seus súbditos, Tagir revela que só obterá consolação na morte. Ouvindo o coro que canta na capela, Alda sente o apelo de Deus e lança-se ao rio. Tagir segue-a, mas não sem antes dizer a Carlos que viva para sofrer.

Eurico o Presbítero de Carteia, drama lírico em três actos

Libreto de Pedro de Lima (baseado no romance *Eurico o Presbítero de Carteia* de Alexandre Herculano) tradução italiana de autor não identificado

Eurico (tenor), o cavaleiro negro

Hermengarda (soprano), irmã de Pelágio

Pelágio (barítono), duque de Cantábria

Abdul-Aziz (baixo), emir

Abdalah (contralto), cheik

Opas (baixo), bispo godo renegado

Conde Juliano (baixo), renegado

Astrimiro (tenor), cavaleiro godo

Velido (baixo), centanário

Cavalleiros godos, *cheiks* árabes, soldados etíopes, eunucos, odaliscas, povo godo, etc.

O enredo decorre na Espanha do século VII.

Eurico, um gardingo (casta inferior da nobreza visigoda) sem fortuna, fora impedido de casar com Hermengarda filha de Fávila, rei das Astúrias. Dedicou-se então à vida eclesiástica, tornando-se presbítero em Carteia, nos arredores de Gibraltar. Durante as invasões árabes é notório, entre a facção cristã, o heroísmo de um cavaleiro negro cuja identidade é desconhecida. É ele que irá salvar Hermengarda, entretanto presa pelos mouros e em riscos de ser seduzida pelo emir Abdul-Aziz. É em Covadonga, onde está Hermengarda, que os árabes sofrem a primeira derrota. O cavaleiro negro identifica-se a Hermengarda e esta, apaixonada, pede-lhe que case com ela. Relembrando-se da sua condição de sacerdote, Eurico foge encontrando a morte numa luta com os últimos fugitivos do exército mouro. Hermengarda enlouquece.