UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO – ESAT
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES – PPGLA

TIAGO RODRIGUES SOARES

O CONTEXTO CRIATIVO EM *AS VARIEDADES DE PROTEU* E SUA TRANSCRIÇÃO MUSICOLÓGICA

MANAUS – AM
2016

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO – ESAT
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES – PPGLA

TIAGO RODRIGUES SOARES

O CONTEXTO CRIATIVO EM *AS VARIEDADES DE PROTEU* E SUA TRANSCRIÇÃO MUSICOLÓGICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas - PPGLA-ESAT-UEA, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Letras a Artes.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

MANAUS – AM
2016

TERMO DE APROVAÇÃO

TIAGO RODRIGUES SOARES

O CONTEXTO CRIATIVO EM *AS VARIEDADES DE PROTEU*
E SUA TRANSCRIÇÃO MUSICOLÓGICA

Dissertação aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas - PPGLA-ESAT-UEA, através da comissão julgadora abaixo identificada.

Manaus, 29 de março de 2016.

Presidente: Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa
Universidade do Estado do Amazonas – UEA

Membro: Profª. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa
Universidade do Estado do Amazonas – UEA

Membro: Prof. Dr. Mário Marques Trilha Neto
Universidade do Estado do Amazonas – UEA

Membro: Prof. Dr. Alberto José Vieira Pacheco
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Dedicatória

Dedico este trabalho, filho de tantas noites mal-dormidas e tantos dias mal-humorados, primeiramente a Deus, criador da vida e da inteligência, e a sua Mãe Santíssima, rainha de toda a criação e corredentora da humanidade; dedico, em particular, à minha família, meus pais **Francisco** e **Rita**, e minha irmã **Francimar**, que são o fundamento de quem eu sou, e sem os quais eu não seria nada; a meus amigos, que me dão apoio no meu dia-a-dia para alcançar todas as conquistas e obstáculos; e à minha santa particular, dona **Áurea**, que mesmo do alto do céu, contemplando a face de Deus, nunca se esquece nem cessa de interceder por mim.

Agradecimentos

A Deus Todo Poderoso, criador do céu e da Terra; à bem-aventurada Virgem Maria; à minha família, que me deu todo o apoio e incentivo desde as minhas primeiras leituras; a meus pacientes e persistentes amigos Raúl Gustavo e Marco Antonio, pelo auxílio técnico, moral e espiritual; a todos os meus parentes e amigos que tanto torceram por mim, e que várias vezes ouviram um "não" para todo e qualquer convite; aos meus professores, em especial o Dr. Márcio Páscoa, que acreditou em mim desde os primeiros tempos da universidade; à Orquestra Barroca do Amazonas; aos colegas de todas as áreas, por contribuírem, cada um à sua maneira, para a minha formação acadêmica e pessoal; aos valorosos homens e mulheres que criaram, produziram, impulsionaram e preservaram esta ópera ao longo de quase três séculos; e ao copista anônimo do século XVIII, sem o qual não existiria este trabalho.

"As empresas dificultosas não se intentam sem perigo,
e sem susto não se adquire uma coroa."

Antonio José da Silva.
As variedades de Proteu,
Parte I, cena II.

Ut in omnibus glorificetur Deus

Sumário

APRESENTAÇÃO 9

I - A ÓPERA EM CONTEXTO 11

1.2. Nota sobre os autores 15

1.2.1 Antonio Teixeira 15

1.2.2 Antonio José da Silva, o *Judeu* 16

1.2.2.1 A obra de Antonio José da Silva 17

1.2.2.2 A obra do Judeu e a Inquisição 19

1.3. A trama da ópera *As Variedades de Proteu* 22

1.4. Uma referência iconográfica 26

1.5. A crítica social em *As Variedades de Proteu* 28

1.6. A dimensão da música em *As Variedades de Proteu* 33

1.7. Trajetória da ópera em Portugal e no mundo 35

1.7.1 Uma releitura contemporânea 37

II - DAS PARTES E SUA TRANSCRIÇÃO 39

2.1 A trajetória do acervo de Vila Viçosa 39

2.2 Da escrita e transcrição das partes 42

2.2.1 Como se apresenta a música 43

2.3 Transcrição e restauração 50

2.4 Diferença entre o libreto e as partes 51

2.4.1* O trio *Que medo, que susto 51

2.4.2* O quarteto *Sem culpa ao suplício 52

III – DAS QUESTÕES RETÓRICAS 54

3.1 A questão da retórica 54

3.1.1 Fontes para a análise retórica 56

3.2* Análise de aspectos retóricos em *As variedades de Proteu 57

3.2.1 Parte I 58

3.2.1.1 Introdução 58

3.2.1.2 Coro inicial 61

3.2.1.3 Em ti mesma considero (*primeira cantoria*) 66

3.2.1.4 Na onda repetida (*segunda cantoria*) 71

3.2.1.5 Não há quem me diga (*terceira cantoria*) 80

3.2.1.6 Quando vires o duro cutelo (*quarta cantoria*) 85

3.2.1.7 Belíssimo prodígio (*quinta cantoria*) 92

3.2.1.8 Se acaso te esqueceres (*quinta cantoria*) 94
3.2.2 Parte II 100
***3.2.2.1* Que medo, que susto (*sexta cantoria)* 100**
***3.2.2.2* Deixa Cirene (*sétima cantoria)* 106**
3.2.2.3 Se em maio ostenta a rosa (*sétima cantoria*) 108
3.2.2.4 Mísera já não posso (*oitava cantoria*) 111
3.2.2.5 Não vem o meu noivo (*nona cantoria*) 116
***3.2.2.6* Toda a minha alma (*décima cantoria)* 119**
3.2.2.7 Não me assusta, ó monarca (*décima primeira cantoria*) 123
3.2.2.8 Sem culpa ao suplício (*décima segunda cantoria*)..... 125
3.2.3 Parte III 129
3.2.3.1 Amor perfeito sou (*décima terceira cantoria*)..... 129
3.2.3.2 Se amor, se a parca irada (*décima terceira cantoria*)..... 131
3.2.3.3 Senhor Caranguejo (*décima quarta cantoria*) 135
***3.2.3.4* Selvática fera (*décima quinta cantoria)*..... 138**
3.2.3.5 Tomara fazer-me em mil pedacinhos (*décima sexta cantoria*)..... 143
3.2.3.6 Astreia soberana (décima sétima cantoria) 148
3.2.3.7 Se o reto instrumento (*décima sétima cantoria*) 149
CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 154
REFERÊNCIAS..... 156
ANEXO – AS VARIEDADES DE PROTEU 162

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo a contextualização, análise e transcrição da ópera *As variedades de Proteu*, com texto de Antonio José da Silva, o *Judeu*, e música de Antonio Teixeira. A ópera estreou em 1737, em Lisboa, pouco antes da prisão de Antonio José da Silva pela Inquisição, e já mostra características próprias que, além de inserirem-na no conjunto conhecido das óperas provenientes dessa parceria, destacam as peculiaridades de sua escrita. O trabalho busca situar a ópera no contexto teatral e musical o início do século XVIII em Portugal, entre as influências provenientes de outros países, e perceber sua difusão no Brasil e em outros ambientes do mundo colonial americano. A análise da música manteve seu foco na questão retórica, suas figuras, seus esquemas, buscando um sentido que unisse a música de Teixeira com o texto do Judeu. A transcrição integral foi feita a partir das partes cavas conservadas no arquivo do Paço Ducal de Vila Viçosa, em Portugal.

Palavras-chave: Ópera - Século XVIII - As variedades de Proteu - Antonio José da Silva - Antonio Teixeira

ABSTRACT

The present study proposes the contextualization, analysis and transcription of the opera *As variedades de Proteu*, with text by Antonio José da Silva, *o Judeu*, and music by Antonio Teixeira. The opera was premiered in 1737, in Lisbon, just before the arrestment of Antonio José da Silva by the Inquisition. Since it has its own characteristics, it is also possible to find the connections with the other operas by the same authors. This work contextualizes the opera in the Portuguese theatrical and musical environment on the beginning of the 18th century, and brings not only the influence from other countries, but also its diffusion in Brazil and other American colonies. The musical analysis focuses on the rhetoric, its figures, schemata, searching the meanings which bring the music closer to the text. The complete transcription was made based on the manuscript parts from the Paço Ducal de Vila Viçosa archive, in Portugal.

Keywords: Opera – Eighteenth century - As variedades de Proteu - Antonio José da Silva - Antonio Teixeira

APRESENTAÇÃO

A ópera *As variedades de Proteu* estreou no teatro do Bairro Alto, em Lisboa, em 1737. Importante fruto da colaboração de dois dos maiores nomes do teatro musical de sua época em Portugal, Antonio José da Silva e Antonio Teixeira, esta ópera joco-séria atravessou o espaço e o tempo, circulando por diversas áreas do mundo colonial português e estrangeiro, ao longo de um período que vai desde sua estréia até, com intervalos e com percalços, o século XXI.

O presente trabalho tem por objetivo contribuir para o resgate de uma parte importante da música luso-brasileira, através da transcrição de partes cavas dessa ópera, sua contextualização e análise retórica.

A transcrição foi feita a partir das partes cavas manuscritas conservadas no Paço Ducal de Vila Viçosa, em Portugal.

Foi feito também o trabalho de contextualização dessa música, da autoria de Antonio Teixeira, compositor português formado na Itália. O texto da ópera, chamada *joco-séria*, foi da autoria do mais prestigiado escritor teatral de Portugal no século XVIII, o brasileiro Antonio José da Silva. Este, célebre na História sob a alcunha de *O Judeu*, dedicou-se a escrever para o Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, enquanto trabalhava num escritório de advocacia de sua família. Entre 1733 e 1738 teve oito óperas estreadas naquele teatro, todas encenadas por bonecos, chamados *bonifrates*. Essa carreira, entretanto, foi interrompida por sua prisão pelo Santo Ofício, em 1737. Como sua última ópera, *O precipício de Faetonte*, só foi encenada quando já estava no cárcere, foram *As variedades de Proteu* a última de suas óperas que pôde acompanhar no palco.

O primeiro capítulo dedicou-se ao trabalho de contextualização da ópera, iniciando com o teatro musical na época de D. João V. Passamos também pelas informações biográficas a respeito dos autores, brevemente discorrendo sobre sua obra em geral e suas influências (o que, no caso do Judeu, passa pela Inquisição). Tratando da ópera mais propriamente, Falamos de sua trama, com uma breve sinopse, e investigamos a origem desse tema, proveniente de Ovídio e de Virgílio, e sua conexão com o teatro ibérico barroco e com o próprio Judeu. A partir de uma gravura da ópera publicada no mesmo ano de sua estreia, fazemos uma análise iconográfica da mesma, apontando os elementos que a compõem e sua ligação com o texto e a música. Numa análise do texto, investigamos as questões de crítica social colocadas pelo

autor, e que podem ser percebidas em diversos momentos da peça, de forma velada ou de forma mais direta. Passamos, finalmente à dimensão da música, e perceber como a organização e a estrutura da ópera refletem seu ambiente sua época, tendo como influências diretas a zarzuela espanhola e a ópera italiana, para concluir com a longa e profícua trajetória da peça no mundo americano, concluindo com as informações sobre uma apresentação contemporânea da mesma, mostrando que seu percurso ainda não pode ser considerado terminado.

O segundo capítulo apresenta os as partes cavas manuscritas, e relata sua transcrição. Inicia-se com o histórico do acervo de Vila Viçosa, que perpassa pelo Rio de Janeiro do século XVIII, mas em grande parte oriundo de Lisboa, e retorna a Portugal na bagagem do rei D. João VI, em 1821. Em seguida passamos à divisão e organização das partes, e da escrita musical ali presente, relatando as dificuldades encontradas no processo de transcrição. Mais particularmente, relatamos dois casos específicos em que as partes apresentavam ausência de música, ou em que o número musical não corresponde ao libreto original publicado no século XVIII.

O terceiro capítulo dedica-se inteiramente à análise retórica da música, e sua íntima relação com o texto. Inicia-se com uma introdução sobre a retórica em si, seu papel de persuasão, e a retórica musical e seus métodos de apreensão. Deu-se particular atenção ao uso das figuras, esquemas, tópicas, e sua relação dentro do contexto musical proposto. Em seguida, procedemos à análise propriamente, analisando cada cantoria, suas possibilidades e suas ligações internas, buscando sempre a compreensão da ópera a partir de seus detalhes.

O anexo, enfim, traz a partitura transcrita de *As variedades de Proteu*, contendo a íntegra dessa música armazenada em Vila Viçosa.

I - A ÓPERA EM CONTEXTO

1.1. **Contexto histórico do teatro musical em Portugal no século XVIII**

A primeira metade do século XVIII em Portugal foi marcada pela figura central do rei D. João V, e corresponde ao período de maior abundância dos recursos provenientes das colônias ultramarinas (em especial o Brasil), a tal ponto que o rei pôde governar com tanta liberdade financeira que não precisou sequer convocar as reuniões das Cortes.[1] Seu reinado, de 1706 a 1750, é por muitos considerado o período áureo do barroco português, e um período bastante fecundo. Desde o famoso aqueduto das Águas Livres, que supriu a cidade de água potável, e que deu muita popularidade ao monarca (SCHWARCZ, 2002, p. 47), inúmeras obras, algumas necessárias e outras nem tanto, se espalharam pela capital e pelo interior do reino. O convento de Mafra, um gigantesco palácio-mosteiro construído pelo rei, é o símbolo máximo do esplendor absolutista dessa época.

Demonstrando sempre um profundo espírito religioso, o rei se empregou especialmente no engrandecimento do cerimonial da Igreja. Introduziu em sua Capela Real, e posteriormente nas demais igrejas paroquiais de Lisboa, os ritos da Capela Papal. Conseguiu do papa o título de *Sua Majestade Fidelíssima,* o que o colocava a par com os títulos dos reis da França (*Sua Majestade Cristianíssima*) e da Espanha (*Sua Majestade Católica*) (SCHRADY, 2011, p. 129). Conseguiu ainda de Sua Santidade o estabelecimento de um patriarcado em Lisboa em 1716, fato raríssimo e pareado por apenas outras duas cidades na Europa: Roma e Veneza (BRITO, 1989, p. 5). Certamente para isso contribuíram as demonstrações de fidelidade, mas também de poder, trocadas com a Santa Sé, como por exemplo a magnífica embaixada enviada a Roma, chefiada pelo marquês de Fontes, em 1716, que atraiu a admiração do povo por sua opulência, e ensejou o desejo de retribuição do papa Clemente XI.[2]

---

[1] As *Cortes* eram uma espécie de Parlamento, convocadas pelo rei em caráter excepcional, que se reuniam para votar novas leis de grande impacto, em especial para autorizar novos gastos, novos impostos ou o aumento dos impostos já existentes. (FERREIRA, 2010, p. 2) Têm sua origem na Idade Média, e foram convocadas com alguma regularidade até 1697, no reinado de D. Pedro II (AMEAL, 1974, p. 446; SCHRADY, 2011, p. 129). Não seriam convocadas nos três reinados seguintes, reunindo-se novamente apenas no governo de D. João VI, quando este estava no Rio de Janeiro, forçando-o a retornar a Portugal com a família real.

[2] "... teve lugar em 1716, quarta-feira 8 de Julho14, a magnífica entrada pública, com a qual o Embaixador entregou ao Papa a Carta de Crença de D. João V, dando notícia do nascimento do novo Infante e fazendo-lhe 'huma exacta e bem distinta relação do poderoso socorro que o mesmo Senhor mandava a favor de Italia,

A música, como já era tradição em sua família, também teve especial atenção do monarca. Herdeiro da rica biblioteca de seu avô, a qual no século XVII já tinha uma vasta coleção de música, com dois funcionários "responsáveis pela reforma da livraria de solfa, ou melhor, encarregados de copiar as partituras" (SCHWARCZ, 2002, p. 70), D. João V a ampliou, criando a "Casa de Música", a qual ocupava uma das três salas do edifício da Real Biblioteca, em 1723 (Idem, p. 72).

Mas quanto à música, a atenção do rei se voltava com predileção à música sacra. Ordenou a cópia de livros de coro usados no Vaticano, além dos cerimoniais e manuais litúrgicos para os ritos da capela, a qual causava espanto em cronistas e viajantes nacionais e estrangeiros que por ali passavam. Trouxe também cantores da *Capela Giulia*, de Roma, incluindo seu mestre de capela, Domenico Scarlatti. (FERNANDES, 2012, p. 17)[3] Tratando sobre o período joanino, nos diz Mário Trilha:

> Nesta época a música sacra, inserida no contexto da teatralização da devoção, que era a representação sonora do projecto político de D. João V, o espaço por excelência da produção musical a requerer a utilização do baixo contínuo. A música no Teatro Eclesiástico deve ser considerada como mais um elemento constitutivo da obra de arte total setecentista, quase à maneira do Gesamtkunstwerk Wagneriano (Wagner 1871), que prima pela estimulação sensorial do espectador, que era subjugado visualmente pela talha dourada, pelos retábulos ricamente pintados, estatuária, pelos paramentos cravejados de pedras preciosas, etc. o olfacto contentado com os melhores incensos, e a audição maravilhada com o aparato musical disponível. (TRILHA, 2011, p.67)

Estudantes de música foram enviados para a Itália, com bolsas concedidas pelo rei, para que, ao retornar, se dedicassem a colaborar para uma nova geração de músicos portugueses que pudessem compor e executar uma música renovada, agora nos moldes da música italiana da época. O primeiro a ser enviado para Roma foi Antonio Teixeira, em 1716 ou 1717, retornado em 1728. Outros ainda tiveram o mesmo caminho, como Joaquim Mexelim, João Rodrigues Esteves e Francisco Antonio de Almeida (BRITO, 1989, p.6). Há que se lembrar que, após o fim da União Ibérica, Portugal foi aos poucos se libertando da

---

formidavelmente ameaçada pelo poder otomano' . Ao longo de catorze páginas, D. José Barbosa oferece uma minuciosa descrição deste acontecimento extraordinário, 'maravilha da arte e do bom gosto'. Para além da forma e da decoração das 'carroças', dos tecidos e das pedras preciosas, dos adereços em prata e ouro, das alegorias representadas em cada uma, descrevem-se também os cavalos, magnificamente ajaezados, as faustosas librés dos criados e a presença do Embaixador e da sua família, provocando o desfile de tantas maravilhas profunda admiração no povo de Roma e motivando o agradecimento de Clemente XI a D. João V." AUGUSTO, Sara. Diário da jornada de Roma do embaixador extraordinário, o marquês de Fontes, no ano de 1712. Universidade Católica Portuguesa, 2009. p.9.

[3] Para mais detalhes sobre a Capela Real de Lisboa e seu processo de *romanização*, ver: ALVARENGA, João Pedro d'. '**To make of Lisbon a new Rome': the repertory of the Patriarchal Church in the 1720s and 1730s**. Cambridge University Press, 2011.

cultura espanhola, à qual esteve ligado pelo menos desde o fim do século XV.[4] No início do século XVIII, após a Guerra de Sucessão Espanhola, uma das formas de marcar essa ruptura e ligar-se a uma nova foi buscar a influência da música italiana. Curiosamente, o mesmo movimento de apropriação da ópera italiana se sentiu na Espanha, por motivos diferentes, na mesma época (LEZA, 2003, p.1692).

A primeira ópera que se registrou em Portugal foi *Acis y Galatea,* em 1711, dedicada ao rei pela rainha D. Mariana (BRITO, 1989, p.3), mas foi *Il D. Chisciotte della Mancia* a primeira ópera italiana, que se tem conhecimento, apresentada na corte de Lisboa, em 1728. Ao mesmo tempo, crescia o número de apresentações de serenatas, especialmente nas comemorações da corte, como aniversários dos membros da Família Real. A partir de 1716 a *Gazeta de Lisboa* começou a noticiar esses espetáculos na corte, que com o tempo foram recebendo a participação de cantores provenientes da própria Capela Papal. Domenico Scarlatti, que desde 1720 estava a serviço do rei de Portugal, compôs várias dessas serenatas, assim como alguns compositores portugueses (BRITO, 1989, p.7).

Ópera e serenata conviveram durante essa época com zarzuelas. A zarzuela, em língua espanhola, era um gênero bastante popular, como herança da proximidade geográfica, histórica e linguística com o reino vizinho. Considerada o gênero musical espanhol por excelência, era um teatro musical de definição difícil, comportando peças com mais ou menos trechos cantados, sempre em língua castelhana (CANDÉ, 2001, p.480). Até o final do século XVII era o principal gênero praticado na Espanha, mas foi perdendo espaço no fim da dinastia dos Habsburgos. Com a Guerra de Sucessão, e a ocupação do trono pelo francês Felipe V, neto de Luís XIV, a ópera italiana ganhou mais espaço, tomando o lugar da zarzuela nas grandes comemorações da corte, e relegando esse gênero ao âmbito dos teatros públicos. Com a influência italiana, a própria zarzuela foi se modificando ao longo do século XVIII, assimilando elementos musicais da ópera em sua estrutura, substituindo formas musicais espanholas, como a seguidilla, por árias da capo, mas mantendo partes faladas e cantadas, e a mistura de personagens sérios e graciosos (LEZA, 2003, P.1703).

Além da zarzuela, havia também as comédias em música, que, perdendo espaço na corte, continuavam a ser produzidas nos palácios dos embaixadores espanhóis, ainda que mesmo ali a influência italiana começasse, gradativamente, a tomar seu lugar. É notável também que, durante todo o reinado, não se viu *opera seria* na corte portuguesa (BRITO,

[4] Para uma melhor compreensão da influência espanhola na cultura, e especialmente na música em Portugal, ver TRILHA, Mário Marques**. Teoria e prática do Baixo Contínuo em Portugal** (1735-1820). Tese de doutorado em música. Universidade de Aveiro, 2011. pp.29-34.

1989, p.8), apesar de estar presente em outros espaços da cidade, como na Academia da Trindade. Portanto aquela Lisboa que era descrita pelos estrangeiros como uma cidade sem diversões viu, nas três primeiras décadas do século XVIII, seu panorama de entretenimentos bastante enriquecido (BRITO, 1989, p.12), com anúncios de serenatas, bailes, comédias e jogos na casa de aristocratas, indicando também a necessidade pela atividade teatral.

As apresentações de óperas e serenatas se davam essencialmente no ambiente da corte. José Oliveira Barata distingue, nessas apresentações, duas esferas: a pública e a privada.

> "Quando se refere a *esfera privada*, pensa-se sobretudo nos "espetáculos" que a corte promovia por encomenda, e aos quais assistia um reduzido número de espectadores, regra geral fidalgos e *habitués* do paço, embaixadores, ou ainda homens da órbita palaciana que "ofereciam" as próprias residências para festividades ocasionais. Fala-se assim de *esfera privada*, porque dela ficava excluído o *público* que, por sua vez, era remetido para os espetáculos das praças ou pátios e que, ao contrário dos espectadores da corte, sintonizava com outros quadros culturais. (BARATA, 1998, p. 146)

Certamente havia eventos teatrais também promovidos pela Igreja, principalmente nos Colégios em dias de santos ou finais de período escolar dessas instituições, mas que compreendiam também outros tipos de espetáculos, como danças, cavalhadas, jogos e corridas de touros (BARATA, p.149). Mas é exatamente nessa época que os teatros públicos passam a ganhar mais estrutura.

Até então o mais comum era a presença de companhias estrangeiras de teatro, que se instalavam nos pátios que estavam disponíveis. Nesse início do século XVIII, a conquista de lugares fixos para os espetáculos proporcionava finalmente um espaço devidamente aparelhado para receber essas companhias estrangeiras, mais tarde dando abrigo também a companhias portuguesas estáveis. Entre esses teatros, o mais antigo era o Pátio das Comédias, ou das Arcas, instalado ainda no início do século XVII (BARATA, p.168). Outros espaços importantes da época joanina foram o Teatro do Paço da Ribeira, de 1720; o Teatro da Trindade, ou da Academia, de 1735, e o Teatro da Ajuda, de 1737 (BARATA, p.172).

Especial menção se faz ao Teatro do Bairro Alto, também conhecido como *pátio dos condes*. Desde 1732 se tem notícias de espetáculos apresentados no terreno do conde de Soure, e a partir de 1733 já se pode falar de um teatro nesse local. Mais especificamente, desde aquela data se conhece haver espetáculos de bonecos nesse lugar (os *bonifrates*). Bem situado, podia atender a um público nobre e culto (BARATA, p. 177). Foi nesse teatro, entre 1733 e 1738, onde se apresentaram as óperas joco-sérias de Antonio José da Silva, com música de Antonio Teixeira.

1.2. **Nota sobre os autores**

1.2.1 Antonio Teixeira

Antonio Teixeira nasceu em 1707, e ainda bem jovem foi enviado para Roma, com bolsa do rei D. João V, na intenção de criar uma geração de compositores portugueses que fizessem música no estilo italiano. Em 1728 retornou a Portugal, trabalhando na Sé - como Capelão Cantor da Sé Patriarcal e examinador dos ordinandos de Cantochão em todo o Patriarcado, segundo Barbosa Machado (PÁSCOA, 2012, p. 142) - e na Corte, tendo depois atuado como compositor de óperas de bonecos do teatro do Bairro Alto.

As primeiras fontes biográficas de Antonio Teixeira são confusas. A primeira menção que se faz é por Barbosa Machado, em 1759. Diz ele:

> Antônio Teixeira, nasceo em Lisboa, e na Paroquial Igreja de Nossa Senhora da Encarnaçaõ foy bautizado a 14 de Mayo de 1707, sendo filho de Manoel Teixeira, e Vicencia da Silva. Quando contava nove annos de idade, foy mandado por ordem Real aprender a Arte de Contraponto em Roma, e como fosse dotado de engenho perspicaz, sahio igualmente destro na composiçaõ da Musica, como no toque do cravo. Restituído à pátria a 11 de Junho de 1728, em premio na sua applicaçaõ, foy eleito Capellaõ Cantor da Santa Igreja Patriarcal, e Examinador dos Ordinandos e canto chão em todo o Patriarcado. (MACHADO apud PÁSCOA, 2012, p. 142)

Ernesto Vieira e José Mazza, em seus livros homônimos *Dicionário Biográfico de músicos portugueses*, acrescentam ou retiram informações do texto de Barbosa Machado, sem grandes inovações.

A música sacra, ao que sabemos, era o principal foco de Teixeira, visto que as oportunidades nesse campo eram bem maiores na corte do religioso monarca português, especialmente para um sacerdote da Sé Patriarcal. Seu famoso *Te Deum* a 20 vozes e orquestra, de 1734, é tido uma das obras primas da música sacra portuguesa do século XVIII. No entanto, certamente foi um desafio maior para Teixeira compôs óperas para apresentação de bonecos, os *bonifrates*[5]. Isso possibilitava ao compositor criar uma música "mais variada e

[5] A primeira ópera de bonifrates que se tem notícia em Lisboa foi a *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, de Antonio José da Silva e Antonio Teixeira, apresentada em junho de 1733. (BRITO, op. cit., p. 20)

colorida em tonalidades e formas", diferente da linguagem mais tradicional e menos experimental usada no sua obra de música sacra (BULL, 2005, p.5). Ernesto Vieira relata o trecho de uma carta de 1754, escrita por Miguel Pedagache, que coloca Teixeira ainda nesta década como um dos principais compositores portugueses de seu tempo, junto com Francisco Antonio e Pedro Avondano. (VIEIRA, 1900, p. 348)

Por algum tempo, durante o século XIX, se achou que a música composta para as óperas do Judeu fossem de sua própria autoria, fazendo dele dramaturgo e compositor. A distinção entre Antonio José, autor, e o compositor das óperas já estava no prólogo "Ao leitor desapaixonado", de 1744, quando diz que "não há melhor ouvinte que um desapaixonado, sem afeto ao autor da obra, sem inclinação ao da música, sem conhecimento do arquiteto da pintura." (PEREIRA, 2007, p. 73). A confusão só se desfez na década de 1940, quando foram encontradas as partituras das óperas compostas por Teixeira (PEREIRA, 2007, p.48).

1.2.2 **Antonio José da Silva, o *Judeu***

Nascido no Rio de Janeiro em 1705, Antonio José da Silva (que mais tarde seria celebrizado com a alcunha de *O Judeu*) provinha de uma família de longa linhagem judaica. Ser judeu não era permitido no império português, o que havia tornado várias famílias judias em chamados "cristãos novos", forçados a se converter ao cristianismo para permanecer em território português. Era esse o caso da família de Antonio José. Filho de João Mendes da Silva, homem de engenho na região de São João de Meriti, e também advogado, e de Lourença Coutinho, mulher também de família hebraica. Teve mais dois irmãos, e junto da família foi levado para Portugal, em 1712, em virtude de acusações feitas junto ao Tribunal do Santo Ofício. (PEREIRA, 2007, p.20)

Já em Lisboa, tendo perdido seu patrimônio, confiscado pela Inquisição, e após ser condenado num auto-de-fé em 1713 ao cárcere e hábito penitencial, João Mendes da Silva resolveu permanecer naquela capital com a família, estabelecendo-se como advogado. Passou a morar na rua dos Arcos, bem próximo ao Pátio das Comédias, o que certamente teve influência na formação de seu terceiro filho, Antonio José. Este ingressou na Universidade de Coimbra em 1722, no curso de Cânones. Seu curso foi interrompido em 1726, quando foi submetido ao seu primeiro processo no Santo Ofício. Junto de sua mãe e seus dois irmãos foi encarcerado no palácio dos Estaus, sede da Inquisição portuguesa. (BARATA, 1998, p. 47)

Foi denunciado por um estudante baiano, que tinha feito a acusação como vingança após terminar o namoro com a prima do Judeu (PEREIRA, 2007, p.22). Torturado para

denunciar mais pessoas, inclusive sua mãe, após mais de dois meses foi solto da prisão, enquanto os demais parentes ficaram ali por mais tempo. Seus irmãos foram soltos em 1728, e sua mãe liberada em 1729. (PEREIRA, 2007, p. 23)

Não se tem certeza, ainda, se concluiu o curso em Coimbra, tornando-se, de fato, advogado. José Oliveira Barata argumenta que não há qualquer prova disso, apesar de, no processo inquisitorial pelo qual passou, estar registrado como advogado. Segundo Barata não há registro nos livros da Universidade de que tenha feito os últimos anos do curso, após ser liberado do cárcere do Santo Ofício (BARATA, 1998, p. 48). Ainda, o ofício de advogado, segundo as leis, não poderia ser exercido por um penitenciado da Inquisição (BARATA, 1998, p.51). Outros autores, no entanto, desde há muito o consagraram como advogado, de acordo com o registro processual. O certo é que trabalhava no escritório de advocacia do pai, junto com o irmão Baltazar. Em 1735 se casou com Leonor Maria de Carvalho, também cristã-nova, irmã de Páscoa dos Rios, esposa do outro irmão do Judeu, André. Esses casamentos entre famílias judaicas serviam como apoio e preservação das famílias, próximas na religião e pela perseguição sofrida, mas eram também um indicativo para a Inquisição da possível manutenção de práticas judaizantes dentro dessas comunidades (PEREIRA, 2007, p. 24). Tanto que, em 1737, Antonio José, sua mulher Leonor, seu irmão André e sua mãe foram novamente presos por praticar o judaísmo.

Após brigas com Lourença Coutinho, a escrava Leonor Gomes havia feito denúncias contra a família Silva. A prisão de Antonio José da Silva, no entanto, se deu sem qualquer denúncia escrita. Foi uma ordem verbal do Inquisidor Geral, o cardeal da Cunha, que desencadeou o segundo cárcere do Judeu, sem motivo conhecido. Sem acusação formal, para justificar sua prisão, a Inquisição precisava encontrar motivos para penalizá-lo. Assim, passaram a usar os próprios funcionários do tribunal para vigiá-lo na prisão. Acusaram-no, portanto, de ter feito cinco jejuns judaicos na cadeia, pelo que foi sentenciado como "convicto, negativo, pertinaz e relapso no crime de heresia e apostasia" (PEREIRA, 2007, p. 57), tendo seus bens confiscados e sendo declarado excomungado, liberando-o, como era costume, às mãos da justiça secular. Esta ficava, assim, encarregada da execução, ocorrida em 18 de outubro de 1739, diante do Inquisidor geral, do rei D. João V e da Família Real (PEREIRA, 2007, p.27).

1.2.2.1 **A obra de Antonio José da Silva**

Além de seu trabalho no escritório de advocacia, Antonio José da Silva tinha outra ocupação: era autor teatral. Entre 1733 e 1738 suas óperas "joco-sérias" foram apresentadas no teatro do Bairro Alto, em Lisboa. Joco-sérias "por lembrarem os recursos híbridos da tragicomédia, [...] mistura entre a elevação do trágico e o realismo do cômico" (PEREIRA, 2007, p.28). Todas as óperas, exceto uma, tratavam de temas mitológicos ou históricos. São elas: *A vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, de 1733; *Esopaida ou vida de Esopo*, de 1734; *Encantos de Medéia*, de 1735; *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de 1736; *Labirinto de Creta*, de 1736; *Guerras de Alecrim e Manjerona*, de 1737; *Variedades de Proteu*, de 1737; *Precipício de Faetonte*, de 1738 (Idem, p.28).

Apesar dos textos tratarem sobre a antiguidade mitológica ou histórica, a atualidade sempre estava presente na obra do Judeu. Em seus textos é clara a crítica às instituições, aos costumes e às práticas comuns da Lisboa joanina, perceptível ao público que frequentava o teatro do Bairro Alto, ainda que as personagens estivessem retratadas como deuses, heróis ou monarcas. Por diversas vezes faz referência a lugares de Lisboa (como o *Rossio*, praça da cidade; ou o *Limoeiro*, a cadeia real), de forma que certamente fazia a plateia rir dessas semelhanças (PEREIRA, 2007, p.29)

Críticas ao governo e à justiça também estavam presentes. Em *D. Quixote* coloca Sancho Pança como o governador de uma ilha, aplicando a justiça de forma caricata. Não é necessário ir longe para supor que o público imediatamente associasse esse governador, e suas arbitrariedades, com as autoridades locais de seu tempo (PEREIRA, 2007, p.30).

Outra presença constante na obra do Judeu são os *graciosos*. Paulo Roberto Pereira define o gracioso: "tipo, antigo servo, misto de companheiro e confidente de seu senhor, é o criado ladino, remotamente oriundo do teatro latino que, em Espanha, no teatro de Lope de Vega, adquiriu seu contorno definitivo" (PEREIRA, 2007, p.42). O gracioso é sempre alguém da plebe, próximo ao senhor numa relação de servidão e confiança. É ele que conduz a trama, sendo indispensável na resolução das intrigas que se desenrolam em cena. É também aquele que mais se aproxima do público, fazendo comentários que jamais seriam feitos por um nobre, mas que muitas vezes são reveladores da essência da história. Seu linguajar é popular, fazendo uso de expressões que sairiam da boca de um lisboeta comum, representando assim uma "consciência social" e um sentido prático da vida (PEREIRA, 2007, p. 43).

Segundo Oliveira Barata, os graciosos são um grande indicador de que o Judeu estava inteirado do esquema teatral de sua época. Diz ele:

> Herdeiro de uma longa tradição cuja vitalidade no teatro europeu se encontra sobejamente comprovada, o gracioso é a parte polivalente por excelência, capaz de *resolver* o que parece irresolúvel; de unir harmoniosamente os fios do *irrealismo mágico* com preceitos da mais estrita *verossimilhança*. Voluntariamente construtor de complicados "enleios", outras vezes obediente criado, que "sabiamente"oferece seus préstimos ao patrão, nunca, no entanto, o *gracioso* abdica da sua individualidade, acabando quase sempre – como no xadrez – por ser o peão que resolve o jogo. (BARATA, 1998, p. 317)

Argumentando sobre o papel do gracioso na trama, Barata salienta que de modo algum este se anula diante dos protagonistas, que mesmo sendo um criado não perde sua individualidade. O gracioso deve desempenhar não apenas tarefas fáceis e lineares, como seria esperado, mas sim tarefas complexas que exigem uma inteligência prática, não sendo apenas uma extensão de seu amo, mas um sujeito capaz de ação. (BARATA, 1998, p. 325). Conclui então que

> Essa integração dramática (…) faz do gracioso muito mais do que um simples condutor de divertidos interlúdios amorosos de inequívoca relevância cênica. Efetivamente, o seu papel de "terceiro entre amantes" não significa uma anulação da sua função de *sujeito* interveniente na trama dramática, que o coloca em pé de igualdade com as demais personagens, Como o *amo*, também o *gracioso*, embora à sua maneira, é capaz de amar. (BARATA, 1998, p. 327)

O gracioso, na obra do Judeu, sempre recebia um nome que evocava o riso, que ajudava a compor a personalidade de cada personagem. Num ambiente cheio de evocações e referências a altas divindades marinhas, o casal de graciosos em *As variedades de Proteu*, por exemplo, recebeu o nome de seres ou fenômenos não tão admiráveis: Caranguejo e Maresia.

O sucesso das óperas do Judeu é confirmado por edições anônimas impressas ainda durante a vida do autor. *Labirinto de Creta, Guerras de Alecrim e Manjerona* e *Variedades de Proteu* foram editadas no mesmo ano de sua estreia, recebendo ainda outras edições nos anos seguintes, todas submetidas à censura da Inquisição e por esta liberadas. No entanto, uma edição da obra completa do Judeu, ainda anônima, só foi lançada em 1744, publicada por Francisco Luís Ameno, sob o título de *Theatro Comico Portuguez*, reimpressa seis vezes durante o século XVIII (PEREIRA, 2007, p.56). Apesar de anônima, o nome de Antonio José da Silva já estava presente como acróstico, nas décimas que seguiam o prólogo "Ao leitor desapaixonado", ainda que tenha sido registrado somente por Inocêncio Francisco da Silva, em 1858 (PEREIRA, p.57). A última edição completa de sua obra permanece sendo a edição portuguesa de 1958, pela Livraria Sá da Costa, com notas de José Pereira Tavares.

1.2.2.2 **A obra do Judeu e a Inquisição**

A ligação de Antonio José da Silva com o teatro não foi mencionada no processo inquisitorial, parecendo deixar claro que sua prisão e morte nada tiveram a ver com as críticas feitas através de suas peças. No entanto, ainda se discute se há alguma relação direta entre suas peças e sua última prisão, que o levaria à fogueira em 1739.

Se é possível ver algo de subversivo à moral, contrário ao Estado ou à Igreja, ou que pudesse atrair a atenção do Santo Ofício, cabe alguma investigação. É possível, por exemplo, ver a própria inquisição retratada em *Anfitrião*. Numa das cenas, o escravo Saramago é preso injustamente. Na descrição da cena, e na fala da personagem, é possível perceber uma imagem da própria prisão de Antonio José, no palácio dos Estaus, em 1726. Declara Saramago, no recitativo:

> Sorte tirana, estrela rigorosa
> que maligna influi com luz opaca
> rigor tão fero contra um inocente!
> Que delito fiz eu, para que sinta
> o peso desta aspérrima cadeia
> nos horrores de um cárcere penoso,
> em cuja triste, lôbrega morada
> habita a confusão e o susto mora?
> Mas, se acaso, tirana, estrela ímpia,
> é culpa o não ter culpa, eu culpa tenho;
> mas, se a culpa que tenho não é culpa,
> para que me usurpais com impiedade
> o crédito, a esposa e a liberdade?
> (SILVA, 1958, vol. II, pp. 211-212)

A simples associação do cárcere a uma cena teatral não parece ser passível de punição inquisitorial. Mas cabe lembrar que, como já apresentado, pode-se considerar que muito do texto do Judeu poderia ser compreendido como "subversivo". Críticas veladas aos governantes, à nobreza, à própria estrutura da sociedade, aos sentimentos escondidos, à hierarquia estabelecida, tudo isso era abordado e apresentado por Antonio José da Silva ao público pagante do Bairro Alto, ao qual talvez tinham suas óperas um forte apelo.

Barata não vê qualquer ligação entre a obra do Judeu e seu último processo da Inquisição. Segundo ele, o Santo Ofício passava já por seu período de declínio, e nessa época a estratégia do tribunal não era mais penalizar alguns indivíduos isoladamente, mas sim aplicar suas penas a grupos familiares, como foi nos dois processos em que esteve envolvido o Judeu. Era esse um processo visando a aniquilação das famílias judaicas em Portugal (BARATA, 1998, p. 66). Assim, nada surpreendente que a inquisição não se interessasse pelo

trabalho teatral de Antonio José da Silva, até porque não poderia usar a obra para acusar a ele nem a seus parentes que também estavam presos.

Alberto Dines, por sua vez, põe em dúvida a fidelidade dos autos inquisitoriais: "Qual a validade das informações contidas num processo inquisitorial comandado pelos algozes, sem qualquer compromisso com os direitos dos acusados, verdadeira caricatura forense?" (DINES, 2008, p. 83). Em seguida, no entanto, lembra-se que esses processos minuciosos são grande fonte de informação biográfica e testemunhal.

Por fim, Jacobo Kaufmann levanta mais sérios questionamentos. Primeiramente, seria impossível que o Tribunal do Santo Ofício não soubesse que seu acusado era o autor das famosas óperas do Bairro Alto, visto que eram muito criteriosos em conhecer seus réus.

> ¿Quiere esto decir que la Inquisición, que se entera de todo, hasta de los detalles más íntimos en la vida de una persona, no está al tanto de sus actividades teatrales? ¿Faltan acaso espías y delatores, o inquisidores que en sus ratos libres, concurren abiertamente a espectáculos teatrales? ¿No saben acaso estos últimos, que en escena se han ventilado desde siempre los temas más diversos, y se pronuncian a menudo palabras comprometedoras? ¿Quién conoce el impacto de un espectáculo más que el clero, que se sirve del teatro para esgrimir moralejas e inculcar dogmas? [6] (KAUFMANN, 2006)

Segundo, sabe-se que Antonio José da Silva foi preso por ordem verbal do Inquisidor, D. Nuno da Cunha, e que não foi vítima de nenhuma acusação de judaísmo, pois este só foi comprovado quando teria cumprido os jejuns judaicos já dentro da cadeia, sendo vigiado de perto pelos carcereiros para que o tribunal tivesse algo com que acusá-lo. O próprio cardeal da Cunha, aliás, teria presidido o auto de fé do qual seus parentes participaram em 1713, e estava presente naquele de sua morte, em 1739. Estranho, pois, que não se associassem o Judeu e o autor teatral, ainda, pois era o próprio cardeal da Cunha quem assinava as autorizações para a publicação de seus libretos.

Kaufmann vê aí uma interferência direta e pessoal do Inquisidor da Cunha, no sentido de aniquilar o autor teatral junto com sua obra. Para tanto, teria o cardeal manipulado inclusive os inquéritos inquisitoriais, para que nada de sua ligação com o teatro fosse arquivado nas atas do processo. Isso explicaria, talvez, porque a edição do *Theatro Comico*

[6] "Isso quer dizer que a Inquisição, que se intera de tudo, até dos detalhes mais íntimos da vida de uma pessoa, não o faz de suas atividades teatrais? Faltam, por acaso, espiões e delatores, ou inquisidores que em seu tempo livre concorrem abertamente a espetáculos teatrais? Não sabem, por acaso, estes últimos, que no palco se há ventilado desde sempre os temas mais diversos, e se pronunciam de vez em quando palavras comprometedoras? Quem conhece o impacto de um espetáculo mais que o clero, que se serve do teatro para espalhar a moral e inculcar dogmas?" (KAUFMANN, 2006) Tradução minha.

Portuguez, de 1744, de Ameno, traz a obra de Antonio José da Silva sem declará-lo como autor.

1.3. **A trama da ópera *As Variedades de Proteu***

A ópera *As Variedades de Proteu* estreou no Teatro do Bairro Alto em maio de 1737. Foi, portanto, a última ópera do Judeu encenada enquanto ele ainda estava livre, e a qual pôde ver no palco (a seguinte foi *O Precipício de Faetonte*, quando já estava preso).

O longo argumento, que introduz o texto impresso de *As Variedades de Proteu*, conta que Políbio, fugindo de perseguição política no Egito, partiu para Beócia com sua filha única, Cirene. Lá deixou a moça, enquanto procurava lugar mais seguro para se estabelecer, e, ao chegar a Flegra, foi bem recebido pelo rei, Ponto. Este, então, encarregou Políbio de buscar a princesa da Beócia para casar com seu filho Nereu. Ao voltar à Beócia, Políbio descobriu que a princesa também se chamava Cirene, e que tinha falecido havia pouco tempo. Com a ambição de ver sua filha coroada, Políbio então leva esta no lugar da princesa, fazendo com que se passasse pela falecida filha do rei da Beócia.

É então que se inicia a ópera, com a chegada de duas princesas para se casarem com os filhos de El-rei Ponto: Proteu e Nereu. Cirene, tida como princesa da Beócia, estava prometida a Nereu, enquanto a Proteu estava prometida Dórida, princesa de Egnido. No entanto, logo à primeira vista, Proteu apaixona-se por Cirene. Caranguejo, criado de Proteu, tenta conquistar a criada de Dórida, Maresia, mas esta lhe diz que fez um voto de castidade a Diana.

Na cena seguinte Proteu confessa a Caranguejo seu amor pela noiva do irmão, e decide usar seu dom da metamorfose, que partilharia com o criado, para conquistar o coração de Cirene. Declara então seu amor a ela sob forma de enigmas, ao mesmo tempo que diz ser Dórida a causa de seus sofrimentos. Quando estão sós Cirene e Políbio, ele dá a saber ao público que Cirene é sua filha e seu plano para o casamento dela. Nereu, convidando Cirene para caçar, confidencia que o que mais admira nela é seu sangue real. Ao final da cena, Caranguejo tenta convencer Maresia a deixar de lado seu voto, dizendo que no reino de Flegra todos devem se casar, sob pena de morrer caso não o façam.

Na terceira cena Cirene queixa-se ao rei Ponto que Nereu só a quer por razões políticas, e logo depois Dórida reclama ao rei por ser maltratada por Proteu. Caranguejo, transformado em porco, persegue Maresia, que desmaia e acorda nos braços do criado, que

retomou sua forma humana. O primeiro ato termina com Cirene sentando-se sobre um monte, que depois descobre ser Proteu metamorfoseado. Este, então, afirma seu amor, enquanto Cirene tenta dissuadi-lo do seu intento de conquistá-la.

Na primeira cena do segundo ato, Cirene e Dórida fazem novas queixas ao rei, que diz a Políbio que deve apressar a cerimônia de casamento dos dois casais. Maresia diz a Dórida que quer retornar para sua terra, e Caranguejo deixa Cirene saber das pretensões de Proteu quanto a ela. Nereu afirma para Cirene que a beleza deve estar ligada à realeza, e Proteu promete que amaria Cirene mesmo que esta não fosse princesa. Ao anunciar que o casamento se realizaria naquele dia, Políbio recusa a ideia de Cirene de trocar de noivo.

Na última cena deste ato Caranguejo transforma-se em cadeira, onde senta-se Maresia, questionando sua deusa se poderia se casar. Proteu, transformado em relógio, canta um minueto para Cirene. Após este voltar à forma humana, Políbio chega para levar Cirene ao casamento. Proteu fica enfurecido, e ataca Políbio com uma faca, mas Cirene coloca-se na frente, e é ela quem cai ferida. Proteu, acreditando ter matado sua amada, tenta o suicídio, mas é impedido por Políbio. Quando chegam o rei, Nereu e Dórida, ao verem Políbio com a arma na mão, julgam ser ele o assassino.

Começa o terceiro ato com Cirene, já recomposta, preocupada com o destino de seu pai. Proteu, metamorfoseado em um vaso de amor-perfeito, recobra sua forma normal e promete a Cirene que ajudará Políbio. Caranguejo tenta mais uma vez pedir Maresia em casamento, mas esta está decidida a partir.

Em outra cena, Nereu interroga Políbio e o condena à morte, mas Proteu surge com uma escolta para combater o irmão. O rei aparece, ordena a prisão de Proteu, mas este, transformando-se no rei, consegue fugir.

Na última cena, Proteu e Cirene intentam salvar Políbio da morte. No momento da execução Cirene aparece e revela toda a verdade de sua identidade, do plano para seu casamento, e conta que Proteu tentou matar Políbio, ficando ela ferida acidentalmente. Proteu impede que Nereu castigue Políbio por seu plano, e pede que Cirene lhe seja dada em casamento. O rei, então, aceita a troca, sugerindo o casamento de Nereu e Dórida, que também aceitam. Por fim Maresia aceita casar-se com Caranguejo, e todos cantam alegremente o coro final.

Em *As Variedades de Proteu*, Antonio José da Silva resgata um tema mitológico e literário popular na Europa de sua época, e trabalhado por diversos autores contemporâneos, tanto em Portugal, na Espanha ou mesmo na Inglaterra. Pode ter-lhe influenciado uma novela espanhola, publicada pela primeira vez em 1625, mas re-editada várias vezes depois: *El*

Proteu de Madrid, do autor sevilhano Alonso de Castillo Solórzano. Mais provável é que o Judeu tenha tido contato com uma peça mais próxima, as *Firmezas de Proteu e acasos do seu amor* (BRAGA, 1871, p. 194) escrita pelo frei Inácio do Couto, copiada por Ameno, que mais tarde seria o responsável pela primeira publicação da obra completa de Antonio José. Segundo Barata, há muitas similaridades entre *As Firmezas de Proteu* e *As Variedades de Proteu*, e há correspondência entre as personagens. Ambas foram, também, representadas no Teatro do Bairro Alto, indicando que esse tema era visto como tendo potencial para entreter o público daquele palco (BARATA, CD, p. 9)

Apesar de citado nas *Metamorfoses* de Ovídio (VIII, 730-737) como capaz de se transformar em animais, como javali e touro, e em elementos naturais, como pedra, água, árvore, é muito provável que a influência mais direta que teve o Judeu sobre esta personagem provenha do *Georgicon*, de Virgílio[7]. Isto porque, nesta obra, Proteu aparece relacionado com outras divindades as quais foram também personificadas na ópera em estudo. Conta o Livro IV do Georgicon que Aristeu, tendo perdido seu rebanho, vai até sua mãe Cirene lamentar-se e pedir algum conselho. Cirene, então, aconselha ao filho que vá visitar um grande adivinho, o qual poderá revelar as causas de seu infortúnio. Diz Cirene:

> "Há no mar carpátio um vate de Netuno, o cerúleo Proteu, que percorre o vasto mar sobre peixes, em um carro atrelado de bípedes cavalos. Neste momento, ele revisita os portos da Emátia e Palene, sua pátria; e nós, as Ninfas, e o próprio ancião Nereu veneramo-lo, porque o vate conhece todas as coisas, aquelas que existem, aquelas que existiram e aquelas futuras, que logo hão de sobrevir. (...) Ele, meu filho, deve primeiro ser preso por ti com laços, para que te explique toda a causa da enfermidade e favoreça os acontecimentos. Pois não te dará preceito algum sem violência, nem o dobrarás suplicando. (...) Mas, quando o segurares com as mãos e preso pelos laços, então mutáveis aparências e figuras de feras iludir-te-ão, porque ele se transformará subitamente em eriçado porco, em feroz tigre, em escamoso dragão e em leoa de fulva nuca; ou produzirá o ruído atroz da chama, e assim se libertará de tuas amarras, ou irá escoado em tênues águas. Mas, quanto mais ele se metamorfosear em todas as formas, tanto mais, meu filho, aperta os tenazes laços até que, mudado seu corpo, ele seja tal qual o tenhas visto, quando cerrava os olhos ao adormecer" (VIRGÍLIO, *Georgicon*, livro IV, versos 387-414)

Vemos então Proteu retratado como um sábio adivinho, que conhece os desígnios dos deuses, e tem o poder de se metamorfosear nas mais variadas formas a fim de escapar do aprisionamento. Essa possibilidade de Proteu era apreciada pelos autores de teatro barrocos, pois, como afirma Barata:

> O sortilégio teatral que os autores encontravam nas acidentadas vicissitudes do herói constituía motivo bastante para enriquecer a trama dramática com inusitadas

[7] Sobre a relação do texto de *As Variedades de Proteu* com a obra de Virgílio, conferir: FALCÃO, Pedro Braga. **As Variedades de Proteu:** ***Pretextos clássicos na Ópera Cómica de António José da Silva e António Terixeira****. 2010.*

> mutações, onde a maquinaria cénica desempenhava preponderante papel, realizando simultaneamente o desejo 'ilusionista' porque o público ansiava. (BARATA, 2005, p. 9)

Isso se dava mais facilmente por ser o Teatro do Bairro Alto um teatro de bonecos (bonifrates), onde os efeitos poderiam ser ainda mais surpreendentes, justamente por não se tratarem de atores de carne e osso.

No texto citado de Virgílio vemos não somente Proteu, mas também Cirene, seu par romântico na ópera. É curioso que a associação entre Proteu e Cirene não aparece em Ovídio, mas apenas em Virgílio. É este que a coloca como uma ninfa, vivendo "sob o aposento do profundo rio", de onde se faz a direta ligação com o mundo aquático. Segundo outra fonte mitológica, era Cirene filha do rei dos Lápitas, e foi raptada por Apolo, sendo transportada no seu carro para a Líbia. De Apolo teve o filho, Aristeu, e no lugar desse nascimento, em sua homenagem, foi fundada a cidade de Cirene (HACQUARD, 1996, p.44).

Nereu, outra divindade marinha benfeitora, é retratado como irmão de Proteu, na ópera. Nereu também possuía, de acordo com a mitologia, o dom da metamorfose, mas na obra do Judeu essa capacidade é reservada a Proteu, ou pode ser eventualmente concedida por ele, como o faz com seu criado Caranguejo. O Nereu mitológico era pai de cinquenta filhas, chamadas nereides, filhas dele e sua esposa Dóris, ou Dórida (HACQUARD, 1996, p.215) Esta também é personagem da ópera do Judeu, inicialmente noiva de Proteu, mas que acaba posteriormente comprometida com Nereu.

Sobre a relação destas personagens, e da escolha das mesmas, escreve Falcão, citando o libreto:

> Ouvem-se os nomes das personagens principais: Cirene, destinada mulher de Nereu; Dorida, destinada esposa de Proteu; e a primeira personagem que intervém, El-Rei Ponto, fala «nos meus filhos Proteu e Nereu». Um ouvido distraído ou esquecido das complexas relações familiares da mitologia grega e romana, poderá até deixar passar aqui este facto. Mas é manifesta uma intensa ironia da parte de António José da Silva. Não era desconhecido ao dramaturgo português o facto de Nereu ser mitologicamente o marido de Dóris, que juntos conceberam a s fabulosas Nereidas. Surpresa que o próprio Proteu espelha, numa das suas primeiras deixas: «Pois com efeito Dorida vem destinada para esposa minha e Cirene para meu irmão Nereu?» (p. 10). Este «com efeito» tem muito de risível; a própria personagem joga com o pretexto mítico da peça: ele sabe ou parece revelar ao público que o pressuposto da peça assenta num atentado divino à ordem do mito, que será necessário resolver, sobre a cómica ameaça de todo o cosmos se poder fazer em pó... O mito está escrito, Dóris é de Nereu. A peça vai ter apenas que contornar um obstáculo difícil: El-Rei Ponto determinou que Cirene era de Nereu. (FALCÃO, 2010, pp. 198-199)

A propósito, outro ser mitológico utilizado em *As variedades de Proteu* é Ponto. Este é um dos primeiros deuses filhos de Gaia, sendo desde o início a personificação do mar. Com sua mãe teve diversos filhos, entre eles Nereu (HACQUARD, 1996, p.244).

Na ópera do Judeu essas personagens não aparecem como divindades, nem têm qualquer ligação direta com o mar.

Outra personagem é Políbio, sem qualquer referência mitológica, ainda que possa ter sido inspirado pelo historiador grego de mesmo nome; e os graciosos *Caranguejo* e *Maresia*, que têm em seu nome uma das únicas ligações do tema de Proteu, Nereu e os demais com o ambiente marinho.

A ação se passa na corte de Flegra. Esta cidade, ou região mitológica, tem poucas referências, mas suficientes para elucidar o motivo de sua escolha por Antonio José da Silva. Primeiramente, é Heródoto quem esclarece de qual região se trata, quando elenca uma série de cidades em sua *História*: "Todas essas cidades estão situadas na península conhecida atualmente pelo nome de Palene e outrora pelo de Flegra." (HERÓDOTO, Livro 7, 123)

Relacionando-se, assim, Flegra com a região de Palene, temos a conexão desta com Proteu, como refere Virgílio. Segundo o já citado trecho do *Georgicon*, Proteu tinha como sua pátria a região de Palene, a qual visitava naquele momento relatado, segundo nos informou Cirene. Esta ligação de Proteu com Palene (ou Flegra) não é comum nas referências mitológicas, sendo Virgílio uma exceção, o que aproxima mais o Judeu a este autor clássico, e aumenta a possibilidade de que tenha usado este texto como fonte. Para Pedro Braga Falcão, esta é mais uma prova da erudição do Judeu, que se utilizava de distantes referências da literatura e da mitologia para criticar imperceptivelmente as relações sociais de seu tempo:

> Se pensarmos igualmente que Flegra ou Palene foi o local onde os Gigantes caíram por terra sob o peso dos deuses olímpicos, podemos ver talvez aqui também uma referência ao facto de até os mais poderosos poderem também ser derrotados, o que poderá resultar num silencioso «recado político» do perseguido Judeu. (FALCÃO, op. Cit., p. 198)

1.4. **Uma referência iconográfica**

Junto com a primeira edição da ópera, e na primeira edição do *Teatro Cômico Português* foi publicada uma gravura relacionada à ópera. A gravura foi produzida por Guilherme Francisco Lourenço Debrie (ou Guillaume François Laurent Debrie), um gravador estrangeiro que trabalhava em Portugal na época da estreia da ópera, e que se assina abaixo da moldura, e coloca a data de 1737 (ARAUJO, 2006, p. 3).



Fig.1. *As variedades de Proteo*, gravura de G. F. L. Debrie. 1737.

Ao se somar aos criadores que, cada um na sua especialidade, moldaram e deram vida à obra, faz-se importante saber um pouco sobre Debrie. Este era de nacionalidade francesa, e, segundo ele próprio, foi a Portugal a convite do rei D. João V, onde teve muito trabalho como desenhista e ilustrador, além de gravador, o que é atestado por inúmeras obras que se sabe ser de sua autoria (PÁSCOA, 2013, p. 119).

Na gravura em si há uma cena em primeiro plano, cercada por uma moldura de conchas e algas, e tendo na parte inferior dois remos cruzados, e um rosto barbado, simbolizando uma divindade marinha (impossível precisar qual, pois em geral as divindades marinhas se representavam como um ancião barbado). A moldura em si já faz a ligação da peça com a temática marinha. No centro da moldura, acima, vê-se uma concha com o título da ópera, "As variedades de Proteo" (sic), como era grafado o título na época, e abaixo lemos a assinatura do autor. "G. F. L. Debrie". Dentro da moldura as referências diretas ao tema marinho desaparecem. Vê-se, no primeiro plano, um homem jovem, com rica armadura, rodeado por cupidos, e tendo logo atrás um homem mais velho. É possível reconhecer que todos os elementos presentes na cena fazem referência ao enredo da ópera.

Proteu, o jovem do primeiro plano, segura uma máscara teatral, certamente simbolizando suas metamorfoses, ou, como sugere Páscoa, no momento em que se transforma no rei Ponto, no terceiro ato (PÁSCOA, 2013, p.124) O homem mais velho é Caranguejo, vestido de folhas ou algas, e segurando sobre seu ombro um javali, ou porco montês (no qual ele se transforma na terceira cena do segundo ato). Sobre a posição de ambos, afirma Páscoa que

> "O personagem gracioso possui um certo atrevimento no libreto, mas na gravura, é colocado num plano posterior e em escala reduzida à de seu senhor, Proteo. A composição de Debrie enfatiza o aspecto hierárquico e social, a partir da concepção estética de um barroco classicizante, como o de Nicolas Poussin." (PÁSCOA, 2013, p. 125)

Ao fundo, entre montanhas, se vê uma cidade, provavelmente Flegra (Palene), onde se passa a peça. Por trás de Proteu está Anteros, deus da ordem, que simboliza a reciprocidade das relações amorosas e a pureza, com uma tocha na mão, que simbolizando a iluminação e a verdade (PÁSCOA, 2013, p.125). Logo abaixo um dos cupidos segura uma flecha, simbolizando o amor de Proteu por Cirene. Um outro segura um relógio, no qual se transforma Proteu, quando canta um minueto. Por trás deste cupido se vê um pedestal, sobre o qual está um vaso de flores, em que o protagonista se metamorfoseia no segundo ato.

1.5. **A crítica social em *As Variedades de Proteu***

Machado de Assis, no final do século XIX, dizia, escrevendo sobre o Judeu:

> Salvo o Alecrim e Manjerona, todas as suas peças são inteiramente alheias à sociedade e ao tempo; a Esopaida tem por base um assunto antigo; a Vida de D. Quixote põe em cena o personagem de Cervantes; as outras peças são todas mitológicas. Podiam estas, não obstante o rótulo, conter a pintura dos costumes e da sociedade cujo produto eram; mas, conquanto em tais composições influa muito o moderno, não se descobre nelas nenhuma intenção daquela natureza. (MACHADO DE ASSIS, 1878)

Hoje os autores, entretanto, conseguem encontrar diversos temas da atualidade na obra de Antonio José da Silva. Barata, por exemplo, sustenta que, ainda que o fim último fosse provocar riso na plateia, a paródia era construída levando em conta o nível sócio-cultural do seu público. Encontrando no Bairro Alto um público que reconhecia e valorizava suas obras, o Judeu pôde aperfeiçoar seu drama e se afirmar como autor. Mas essa paródia utilizava, desde as primeiras óperas, o recurso de introduzir elementos da realidade cotidiana de Lisboa. (BARATA, 1998, p. 232)

Isso não é diferente em *As Variedades de Proteu*. Segundo Paulo Roberto Pereira, nesta ópera o Judeu "*utiliza o artifício da literatura clássica para radiografar o comportamento da nobreza de seu tempo: a vida parasitária, o casamento por encomenda, o desprezo e a arrogância com os plebeus.*" (PEREIRA 2007, p. 36) Grande parte dessa descrição corresponde à figura de Nereu, irmão de Proteu, que se interessa mais pela estirpe e pela nobreza de sangue do que por qualquer outra qualidade que sua noiva possa ter. Logo, sendo Cirene uma plebeia passando-se por princesa, instala-se uma situação de conflito da moça diante de seu compromisso:

> **Cirene**: Visto isso, a não ser eu princesa, não seria objecto de teu amor?
> **Nereu**: Não suponhas um impossível, quando alcanço a fortuna de possuir-te princesa e formosa.
> **Cirene**: Pois averte, já que me apelidas de Vênus, que como deidade estimarei mais os cultos de formosa, que os atributos de princesa.
> **Nereu**: Para mim não há mais formosura que a nobreza; e, amando-te como princesa, te adoro como bela.
> (SILVA, 1958, p.29)

E ao final da ópera, ao descobrir a verdadeira identidade de Cirene, Nereu declara mais uma vez quais os valores que realmente preza:

> **Nereu**: Ainda te atreves, fementida, tirana, a lembrar-me o nome de esposa? Por isso intentavas com cautelas que te adorasse como bela e não como princesa? Pois agora, que não variei de sistema, não sendo tu quem eu imaginava, desprezo a tua formosura, por não ser adornada de majestade. (SILVA, 1958, p.29)

Ao mencionar que não "variou de sistema", a frase de Nereu remete diretamente ao título da ópera, às *variedades* de Proteu. Nereu mantém-se firme em seu "sistema", em sua crença no valor mais alto que tem o sangue, a aristocracia, a posição social. Proteu, com suas *variedades*, mostra ao público que há valores maiores, como o amor. Por isso é exaltado pelo criado Caranguejo, quando diz que "Todos ficam acomodados e satisfeitos com as suas consortes, e Proteu, mais que nenhum, pois com as suas variedades e mudanças mostrou a maior firmeza nos amores de Cirene". (Idem, p. 90)

A personagem de Cirene, por sua vez, traz questões interessantes a uma análise. Esta é uma plebeia que, por imposição de seu pai, deve passar-se por uma princesa. Desde cedo, já na primeira cena, Cirene deixa transparecer seu receio de ser desmascarada, quando pede a Políbio, seu verdadeiro pai:

> **Cirene**: Políbio, não te apartes de mim um instante.
> (SILVA, 1958, p.12)

Ou quando, ao estar só com Políbio, declara seu arrependimento por ter aceito compactuar com o plano de casamento:

> **Cirene**: (...) Ai de mim, senhor! Quanto melhor me fora viver oculta, como estava, nas rústicas aldeias da Beócia, que ver-me quase propínqua a cair da eminência de um trono no abismo de tua ambição! (SILVA, 1958, p.23)

Sempre que encontra oportunidade, Cirene tenta fazer seu noivo Nereu perceber que há outras virtudes que não a realeza, mas este se encontra surdo a seus comentários. Ela, como plebeia, não compreende um casamento apenas por razões políticas, a ponto de queixar-se ao rei:

> **Rei**: Que te aflige, Cirene?
> **Cirene**: Achar, senhor, um esposo que me adora por política, mas não por afecto.
> (SILVA, 1958, p.29)

O rei, magnânimo, coloca a culpa em Nereu pela perturbação da noiva:

> **Rei**: Esta condição de Nereu, austera, elevada e soberba, sem dúvida motivou em Cirene algum desgosto; não é assim Proteu, cujo gênio mais dócil é o atractivo dos corações.
> (SILVA, 1958, p.30)

Mas é também a condição de Cirene, plebeia passando-se por princesa, que ocasiona um dos mais interessantes comentários da ópera. No momento em que Proteu, tentando atingir Políbio, acaba ferindo Cirene, a criada Maresia faz um comentário sobre a moça:

> **Maresia**: Vamos. Coitadinha! Ainda assim, o sangue real é vermelho como os outros sangues.
> (SILVA, 1958, p.61)

Esse comentário não passou despercebido aos leitores modernos, como não terá passado despercebido pela plateia do Bairro Alto. José Pereira Tavares, responsável pelo prefácio e pelas notas da edição de 1958 da obra completa do Judeu, que dedica suas notas de rodapé a esclarecer expressões já em desuso, ou corrigir palavras arcaicas, comenta sobre esta fala de Maresia, citando-a como um "comentário algo arrojado". (Idem, ibidem) Paulo Roberto Pereira também identifica esta passagem como uma reação dos graciosos, "numa postura carregada de ironia ante o golpe do casamento como trampolim social". (Pereira, 2007, p. 37).

Identificando algo com mais clareza do que se poderia esperar, Maresia acaba revelando um sentimento de rebeldia, ao cogitar que o sangue real é igual ao sangue plebeu, vermelho, e não azul. Apesar de sabermos que a teoria do *Sangue Azul* da realeza não era aceita como fato físico, apenas como uma definição intelectual que servia para distinguir entre uma estirpe real e uma linhagem plebeia, é impressionante ver essas palavras serem ditas tão claramente por uma personagem popular. No entanto, ao mesmo tempo em que serve de crítica a um pensamento bastante comum no Antigo Regime, essa afirmação pode ganhar novos significados mais à frente, quando todo o plano de Políbio, e consequentemente a origem plebeia de Cirene, vem à tona. Logo após a revelação, diz maresia;

> **Maresia**: Quando eu vi que tinha sangue vermelho como o meu, logo duvidei que fosse de sangue real.
> (SILVA, 1958, p.88)

A ousadia de Maresia pode ser aqui vista como uma reafirmação da diferença. Como Cirene tinha sangue vermelho só podia ser plebeia, pois se fosse princesa teria sangue azul. O Judeu, pela boca de Maresia, estaria assim confirmando uma distinção natural entre nobres e plebeus.

Outra leitura possível é que o Judeu colocou essas duas frases na boca de Maresia para reforçar o apelo popular dessa crença. Maresia é a criada ingênua, que acredita facilmente no

que lhe dizem, e por isso é desde o início enganada pelo outro criado, Caranguejo. Por ser crédula, ela refletiria a crendice popular, satirizando-a. Sob esse aspecto, a primeira afirmação, quando se surpreende ao constatar o sangue vermelho, não seria uma reação de rebeldia, mas sim a voz da ingenuidade popular em ainda acreditar numa distinção real entre os estamentos sociais.

O mais justo seria, então, unir as visões, aceitando uma forte crítica do Judeu aos costumes arraigados na sociedade, utilizando-se para isso de uma personagem popular e ingênua, fazendo com que este comentário fosse, ao mesmo tempo, fortemente satírico e extremamente ingênuo.

Maresia e Caranguejo, como casal de graciosos, são os responsáveis pelas principais situações cômicas da peça. Revelam uma visão prática do mundo. Caranguejo, em resposta aos arroubos poéticos e eruditos de Proteu, apaixonado por Cirene, revela seus ideais:

> **Proteu**: (...) Viste aquela perfeição que, imortalizando-se nas suas galhardias, se fez adorar como deidade? Viste aquela neve que, derretida de melhor estrela, soube congelar os corações? Viste aquele ondeado epílogo de luzes, em cujos anéis presa a memória não se lembra de outra igual maravilha? Viste...
> (...)
> **Caranguejo**:(...) Eu porventura vi nada disso que dizes? Eu vi astros, estrelas, deidades, nem luzes? (...) Eu cá, no meu amor, sigo outra filosofia mais natural: a formosura, cá para mim, há-de ser clara, palpável, que todos a entendam, como as pastoras do tempo antigo.
> (SILVA, 1958, p.15)

Podemos, ainda, encontrar outras sátiras, e outros costumes contemporâneos retratados na ópera. A ambição de Políbio, tentando ascender socialmente a uma posição que não é sua por direito, fazendo de sua filha moeda no seu arriscado jogo, pode ser um retrato da burguesia ascendente, que tramava laços de casamento para subir na sociedade. É notável que, no final da ópera, o intento de Políbio seja alcançado, e ele não seja punido por sua tentativa graças à intercessão de Proteu.

É visível, assim, que o mundo das óperas do Judeu é um lugar diferente do mundo real, apesar de fazer constantes referências a ele. Naquele as situações e confusões imitam a vida cotidiana de plebeus, criados e príncipes, mas o final feliz acaba por glorificar as virtudes mais simples, rompendo barreiras sociais e exaltando os ideais mais sinceros.

1.6. **A dimensão da música em *As Variedades de Proteu***

Há ainda controvérsia sobre o público que assistia as óperas encenadas no Teatro do Bairro Alto.

Segundo Paulo Roberto Pereira, as óperas de Antonio José da Silva não se destinavam a membros da corte, aristocratas ou pessoas de alta hierarquia. Esse tipo de espetáculo era uma

> "ópera cômica popular destinada à classe média dos burgueses, em oposição à ópera de corte, se caracterizava por empregar poucos recursos cênicos e musicais. E, devido ao uso sistemático da paródia e da sátira nos textos cantados, prenunciava o alvorecer do iluminismo em Portugal, na medida em que se foram substituindo gradativamente os personagens mitológicos, históricos e aristocráticos por burgueses e figuras populares, facilmente identificáveis pelo público que tinha no *gracioso* uma espécie de porta-voz de suas aspirações." (PEREIRA, 2007, p. 49)

Já José Oliveira Barata, em sua História do Teatro Português, procura distanciar-se desse mito:

> Não cremos, pois, que António José da Silva fosse o comediógrafo popular, como se tem querido apresentar, visto e ouvido pelas classes mais baixas da Lisboa Joanina. Igualmente colocamos algumas reservas ao carácter popular da possível platéia do Teatro do Bairro Alto. Convirá relembrar que este era apenas o bairro escolhido pelos nobres para aí construírem seus palácios (BARATA, 1991, p. 225).

Essas óperas se inserem, assim, num cenário europeu onde floresciam óperas cômicas populares de resgate das raízes nacionais, resgatando a linguagem vernacular e em alguns casos uma dramaturgia anterior ao estilo italiano: a *zarzuela* espanhola, do início do século XVII; a *ballad opera* inglesa; o *Singspiel* alemão; o *vaudeville* da França; e a *opera buffa* italiana, onde já havia a figura do bufo, um criado equivalente ao gracioso da tradição ibérica.(PEREIRA, op. cit. p. 49).

Desses, a Zarzuela, por motivos históricos e geográficos, é a que parece ter tido mais influência sobre essa ópera joco-séria escrita pelo Judeu, e musicada por Antonio Teixeira. Segundo Barata, a Zarzuela era

> (...) muito próxima dos *ballets de cour* franceses ou ainda das *court masques* inglesas. Os ingredientes eram bastante idênticos nas três formas de espetáculo citadas. Espetáculo essencialmente visual, cortesão, onde as partes faladas alternavam com trechos musicais, tudo se exibia num espaço cênico enfatizado, ricamente decorado, e onde as personagens que conduziam a acção se cruzavam, em cena, com danças ou recitativos individuais. Os *coros*, *villancicos*, *seguidillas*, *arias*, alternavam livremente com recitativos ocasionais, estilisticamente despretensiosos. (...) (BARATA,1998, p. 200)

José Máximo Leza, estudando as transformações da zarzuela ao longo de dois séculos, destaca algumas características presentes no gênero no início do século XVIII:

> Por lo que se refiere a los elementos "internos", la zarzuela va combinando rasgos de una dramaturgia heredada de la comedia mitologica española, con formas musicales y argumentos derivados del *dramma per musica* italiano. La mixtura de partes declamadas y cantadas junto a la combinación de personajes serios y cómicos son algunos de los aspectos que se mantendrán al comenzar el nuevo siglo; sin embargo la inserción de nuevas formas musicales altera significativamente la dramaturgia del género, convertiendolo en un lugar de encuentro en el que convivan coplas y seguidillas con recitativos y arias *da capo*. (LEZA, 2003, p. 1701)[8]

Ambos autores nos dão algumas características marcantes da zarzuela presentes nas óperas do Judeu, que podem ser claramente encontradas na ópera *As variedades de Proteu*. A primeira é a alternância entre trechos cantados e trechos falados. A estrutura da ópera joco-séria do Judeu mescla diálogos falados e partes musicadas, divididas estas em recitativos, árias, duetos, coros, etc. *As variedade de Proteu* conta com 23 momentos de música, sendo um coro inicial, que se repete ao final, um quarteto (*ária a 4*), um trio, dois duetos (*ária a 2*), doze árias e cinco recitativos (*recitados*), computando dezessete *cantorias*.

É possível notar ainda a vasta quantidade de árias. Como diz Leza, no início do século XVIII as árias, comuns na ópera italiana, passam a ter espaço na zarzuela ao lado das tradicionais danças espanholas. Em *As variedades de Proteu* não há, entretanto, menção a danças, com exceção de um minueto, cantado por Proteu metamorfoseado em relógio.

Essa proximidade com a zarzuela pode explicar, ainda, o estilo musical escolhido por Teixeira ao compor a música da ópera. Interessante o comentário que faz Luís de Freitas Branco sobre a música das óperas do Judeu:

> A forma musical empregada por António José da Silva não era, nem os costumes teatrais da ópera o permitiam, a da ópera séria, com trechos a solo e de conjunto separados por recitativos, mas a da ópera jocosa ou bufa, em que se podiam empregar os dialectos, sendo faladas todas as partes não líricas. (...) (BARATA, 1998, p. 203)

Apesar de encontrarmos bastantes informações sobre a estrutura musical escolhida por Antonio José da Silva para suas peças, raras são as referências sobre a música de Antonio Teixeira. Uma informação importante é sobre a orquestra que o compositor tinha à sua

[8] No que se refere aos elementos "internos", a zarzuela combinava traços de uma dramaturgia herdada da comédia mitológica espanhola, com formas musicais e argumentos derivados do *dramma per musica* italiano. A mistura de partes declamadas e cantadas, junto à combinação de personagens sérios e cômicos, são alguns dos aspectos que irão se manter ao iniciar-se o novo século; sem dúvida, a inserção de novas formas musicais altera significativamente a dramaturgia do gênero, convertendo-o em lugar de encontro, no qual conviviam *coplas* e *seguidillas* com recitativos e árias *da capo*. (LEZA, 2003, p.1701)

disposição. Segundo Luís de Freitas Branco, "a orquestra do Teatro do Bairro Alto, na época em que o Judeu estreou as suas óperas, constava em geral de: dois oboés, duas trompas, timbales e instrumentos de arco. As árias, canções a solo e os trechos de conjunto eram sempre acompanhados a orquestra." (BARATA, 1998, p. 178) Apesar de não se saber onde Branco conseguiu essa informação, essa orquestração, com exceção dos timbales, corresponde exatamente à orquestração do manuscrito de *As variedades de Proteu* existente em Vila Viçosa.

Além da influência da zarzuela na estrutura criada pelo Judeu, Stephen Bull salienta a influência italiana na música de Teixeira. Seu período de estudos em Roma, e o contato com a música dos compositores locais teriam sido fundamentais inclusive para a decisão do compositor de compor ópera em língua portuguesa (Bull, 2005, p. 5). E, especificamente sobre *As variedades de Proteu*, diz:

> A variedade de estilos utilizados nesta ópera, incluindo minuetes cantados, canções quase à maneira de sonatas de Carlos Seixas, o uso de efeitos como o pizzicato na orquestra, parece reflectir o tema da ópera na constante alternância de formas. Embora estes estilos não sejam originais de per si, (...) é a sua fusão numa única ópera que torna esta ópera distinta. (Idem, p. 5)

Segundo Bull, portanto, seriam as variedades não só as mitológicas, ou textuais criadas pelo Judeu. Elas tornam-se, com a composição de Teixeira, também variedades musicais.

1.7. **Trajetória da ópera em Portugal e no mundo**

No ano de 1737 o Teatro do Bairro Alto viu estrear em seu palco duas óperas do Judeu. A primeira, que estreou no carnaval, foi *Guerras de Alecrim e Mangerona*. Esta é a única ópera do Judeu sobre um tema contemporâneo, já que todas as demais tratam de temas mitológicos ou literários. Foi uma das mais encenadas comédias de sua época, em Portugal e nas colônias, e a mais representada das obras de Antonio José. Foi impressa ainda no ano de estreia, na oficina de Antonio Isidoro da Fonseca, e em 1744 foi reunida na publicação do *Teatro Cômico Português*. Isoladamente foi reimpressa em 1770, 1847 e 1888, até conseguir pelo menos uma dezena de edições no século XX, em Portugal e no Brasil; a edição de 1847 foi a primeira edição de uma obra de Antonio José da Silva no Brasil (PEREIRA, 2007, p. 330). Além de edições impressas, há registro de diversas montagens em Portugal e no Brasil.

Rogério Budasz encontrou, nominalmente, cinco montagens dessa ópera no Brasil, entre 1767 e 1790 (BUDASZ, 2008, p. 289). Considerando que o primeiro registro da presença das óperas do Judeu nos palcos brasileiros se inicia em 1751, com a apresentação de *Labirinto de Creta*, em Ouro Preto (BUDASZ, 2008, p.287), e que as informações muitas vezes dão informações vagas sobre as peças apresentadas, citando apenas "óperas de Antonio José da Silva" ou, ainda mais imprecisamente, "comédias", é possível crer que, entre as diversas encenações de óperas do Judeu, as *Guerras de Alecrim e Manjerona* estivessem sempre no repertório.

O mesmo se pode considerar sobre a segunda ópera deste autor que estreou em maio de 1737. Foi esta *As variedades de Proteu*. Segundo Budasz, esta ópera só é citada nominalmente uma vez no Brasil, durante o século XVIII. Isso se dá entre 1778 e 1790, na ópera nova do Rio de Janeiro, montada juntamente com outras nove óperas, três delas do Judeu (Idem, p. 194). Mas, aplicando a mesma lógica, é bastante provável que ela estivesse no repertório dos teatros brasileiros que montavam comédias de Antonio José da Silva.

As informações sobre essas montagens são numerosas. Em 1762, ou antes disso, elas eram apresentadas na casa de ópera de Belém, no Grão-Pará, como afirmava o bispo de Belém, D. João de São José Queirós (PÁSCOA, 2008, p. 13). Após 1776, peças do Judeu, sem indicação dos títulos, foram montadas no Rio de Janeiro, na Ópera Nova (Budasz, 2008, p. 192). Em 1785, *Guerras de Alecrim e Manjerona* foi apresentada com mais duas óperas de Antonio José (Budasz, 2008, p.193). Sem indicação de título ou de autor, há também uma imensa quantidade de registros de óperas no Brasil do século XVIII. Em 1748, por exemplo, uma comédia foi levada à cena em Mariana, na investidura do primeiro bispo (Budasz, 2008, p.185). Em Cuiabá, em 1761, comédias foram apresentadas em comemoração ao casamento da Princesa do Brasil, D. Maria, com seu tio, o Infante D. Pedro (futuramente a rainha Maria I e o rei Pedro III) (Budasz, 2008, p.186). Entre 1762 e 1765, há informação de óperas e comédias no Rio de Janeiro, São Paulo e Cuiabá (Budasz, 2008, p.187). Essas informações se repetem durante toda a época colonial, dando uma ideia da popularidade que as óperas e comédias tinham na colônia portuguesa. E se considerarmos as citações nominais das óperas de Antonio José da Silva, podemos perceber que este autor era um dos mais representados no Brasil. A partir de 1751, sucedem-se representações de *Labirinto de Creta*, *Encantos de Medéia*, *Variedades de Proteu*, *Anfitrião*, *Guerras de Alecrim e Manjerona*, *Precipício de Faetonte* e *A vida de Dom Quixote* nos palcos de Ouro Preto, Diamantina, Santo Amaro da Purificação, Belém, Rio de Janeiro e São Paulo.

Além das fronteiras lusitanas também podemos encontrar vestígios de *As Variedades de Proteu* no século XVIII. Louise Stein e José Máximo Leza nos fornecem, por exemplo, informações sobre a montagem feita em Buenos Aires, em 1760, de *Las variedades de Proteo*. Trata-se, muito provavelmente, de uma tradução para o espanhol do texto de Antonio José da Silva. A música dessa montagem, no entanto, não foi a de Antonio Teixeira, mas sim de Bartolomeo Massa, compositor italiano, diretor do *Teatro de Óperas y Comédias* de Buenos Aires. Outro dado curioso: o fundador deste teatro, o flautista italiano Domenico Saccomano, chegou a trabalhar no Brasil antes de se tornar empresário em Buenos Aires (STEIN & LEZA, 2009, p. 265). Esse fato mostra como a popularidade dos textos joco-sérios de Antonio José da Silva atingia públicos que iam muito além daqueles espectadores do Teatro do Bairro Alto.

1.7.1 Uma releitura contemporânea

Ainda que nunca realmente esquecida, a obra do Judeu sofreu um declínio em sua recepção durante o fim do século XIX e o início do século XX. Ainda, por sua constante readaptação em diferentes lugares, e a volatilidade de sua música, ficaram esquecidas tanto as músicas originais, de Antonio Teixeira, quanto mesmo aquelas de outros compositores posteriores. Disso resultou que a estreia moderna de *As variedades de Proteu*, com a música de Antonio Teixeira, se deu no Teatro da Trindade, em Lisboa, em 1968, com a partitura reconstituída, a partir das partes arquivadas em Vila Viçosa, por Filipe de Souza (BULL, 2005, p. 6). Em 1982 esta ópera foi encenada mais uma vez, então no Teatro São Carlos de Lisboa. Sua estreia moderna no Brasil se deu apenas em 25 de outubro de 1984, no Rio de Janeiro, sob a regência de José Maria Neves, com a partitura revisada por Filipe de Souza.(Idem, p. 6)

Mas é de Buenos Aires que temos uma interessante releitura contemporânea da ópera. Lá, em 2007, foi produzido o espetáculo *Proteo y Cangrejo*, uma versão infantil de *As variedades de Proteo*. O projeto visava resgatar a música de Antonio Teixeira e utilizar marionetes, com base no que era feito no Teatro do Bairro Alto na época de estreia. A originalidade veio, por sua vez, no uso de bonecos inspirados nas esculturas de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, para dar algo mais da estética setecentista ao espetáculo. Ao que tudo indica, houve alguma adaptação do texto, voltando-o para uma linguagem mais compreensível às crianças (CARRANZA, 2007)

Por questão de fidelidade, os graciosos tiveram seus nomes traduzidos para passar também a ideia trazida por seus nomes: Caranguejo virou *Cangrejo*, e Maresia tornou-se *Brisa*. Todo o projeto, em geral, teve também em vista um cunho social, por envolver, na parte musical, uma orquestra-escola de caráter sócio-educativo. A comprovar que a obra de Antonio José da Silva e de Antonio Teixeira continua falando aos homens, mulheres e crianças de hoje tanto quanto falava ao público do Bairro Alto, quase trezentos anos atrás.

II - DAS PARTES E SUA TRANSCRIÇÃO

2.1 A trajetória do acervo de Vila Viçosa

A música da ópera *As Variedades de Proteu* que chegou até nós provém do acervo do Paço Ducal de Vila Viçosa, em Portugal. Juntamente com *Guerras de Alecrim e Manjerona*, foram as primeiras partituras das óperas do Judeu encontradas no acervo por Luís de Freitas Branco, na década de 1940. Desde o início foram atribuídas a Antonio Teixeira, fomentando um maior interesse dos pesquisadores a respeito desse compositor. Posteriormente João de Figueiredo, conservador do Paço Ducal, conseguiu identificar outras partes dessas óperas, permitindo sua reconstituição. Na década de 1970 o musicólogo Filipe de Souza aprofundou a pesquisa sobre a relação do Judeu com Antonio Teixeira (PEREIRA, 2007, p. 50).

Outro momento importante para as pesquisas foi a descoberta de um acervo musical em Pirenópolis, pertencente à família Pompeu de Pina, no Estado brasileiro de Goiás, onde o musicólogo Ivo Cruz pôde identificar partes de três óperas, entre elas *As Variedades de Proteu*, cuja música, apesar de tratar-se da mesma ópera, é inteiramente diferente daquela conservada no acervo português. Filipe de Souza, então, encontrou em Pirenópolis partituras de mais três óperas do Judeu, também com música diversa daquela de Vila Viçosa, unindo-se ao pesquisador brasileiro José Maria Neves para ampliar suas pesquisas (Idem, 2007, p. 51).

Fruto de toda essa investigação, a estreia moderna de *As Variedades de Proteu* se deu no Teatro da Trindade, em Lisboa, em 1968, com a partitura reconstituída, a partir das partes arquivadas em Vila Viçosa por Filipe de Souza (BULL, 2005, p. 6). Em 1982 esta ópera foi encenada mais uma vez, então no Teatro São Carlos de Lisboa. Sua estreia moderna no Brasil se deu apenas em 25 de outubro de 1984, no Rio de Janeiro, sob a regência de José Maria Neves, com a partitura revisada por Filipe de Souza (Idem, p. 6).

No entanto, a história das partes cavas manuscritas da ópera conservadas em Vila Viçosa começa séculos antes. Stephen Bull, que regeu *As Variedades de Proteu* na cidade de Alcobaça, em 2005, e a posterior gravação da mesma, escreve, nesse mesmo ano, sobre a partitura:

> (…) Desta obra, durante cuja produção são claros os sinais de adaptação e improvisação, não sobreviveu nenhuma partitura integral, apenas cópias avulsas para instrumentistas e cantores. Estas cópias, embora muito mais completas do que as da ópera As Guerras de Alecrim e Manjerona, e cujo conjunto também conservado na biblioteca no Paço Ducal de Vila Viçosa, são de uma produção

> posterior da ópera, talvez no Teatro do Salitre nos anos 70 do século XVIII. (BULL, 2005, p. 5)

Em pesquisa feita entre 2007 e 2008, David Cranmer foi mais a fundo nos estudos sobre o acervo de Vila Viçosa, e nele descobriu que grande parte do material lá depositado provém do Brasil. É possível, pois, que essas partes (a imensa maioria são partes cavas) tenham origem brasileira, ou que, mais provavelmente, vindo de teatros portugueses, tenham passado pelo Brasil em algum momento. Cranmer, cruzando dados de cantores atuantes no Rio de Janeiro na época da corte joanina no Brasil, e a caligrafia dos copistas, foi capaz de identificar com alto grau de certeza a proveniência brasileira dessas partes, classificando-as dentro de um espaço de tempo entre 1778 e 1808 (CRANMER, 2009, p. 101).

Sobre as partes das óperas do Judeu, Cranmer conclui que:

> (...)assim sendo, apesar da falta de indicações que liguem este material explicitamente ao Rio, a evidência circunstancial é altamente sugestiva neste sentido, Isso não exclui, no entanto, a hipótese de alguma parte desse material ser de origem portuguesa, em especial do Teatro do Bairro Alto, onde grande parte desse repertório se estreou. (CRANMER, 2009, P. 116)

Diferente de Bull, Márcio Páscoa atribui a origem das partes à década anterior, de 1760, salientando, no entanto, que era algo raro que essas partes com música de Teixeira tenham sobrevivido em época tão tardia (PÁSCOA, 2012, p. 153).

No Rio de Janeiro, o único teatro que funcionou no período de 1778 e 1813 foi o que pertencia a Manuel Luiz Ferreira. Este teatro foi conhecido por vários nomes, como Ópera Nova, ou Casa de Ópera (Idem, p. 106). Em 1813, segundo consta, Manuel Luiz vendeu o estabelecimento para Dom João VI, levou a chave do teatro ao Príncipe Regente, e lhe ofertou o prédio com todo o seu recheio. Não há certeza sobre essa afirmação, mas o fato é que a partir desta data o teatro passou às mãos do Estado. Quando voltou a Portugal, em 1821, é bem provável que D. João VI tenha levado consigo o que podia daquele teatro: as partituras e partes cavas ali acumuladas durante vários anos. Como sua propriedade pessoal, é bastante plausível que tenha guardado esses papéis em seu palácio particular, o Paço de Vila Viçosa, residência ancestral dos duques de Bragança (Idem, p. 118).

Cabe aqui um parêntese, com relação à música cultivada na corte do Rio de Janeiro. Alguns autores ressaltam a mudança que impactou a cidade com a chegada da Família Real. O gosto europeu teria sido trazido, e rapidamente adotado na corte carioca, junto com sua preferência pelo estilo italiano, este inclusive na música sacra. Podemos tomar como exemplo Maurício Monteiro, em seu livro *A construção do gosto*, quando afirma

> com as tentativas de reproduzir as práticas musicais cortesãs, os espaços, os frequentadores e as ocasiões das audiências multiplicaram-se. E novas instituições foram criadas para suprir a demanda de música cortesã, passando aos poucos a fazer parte da vida cotidiana do carioca. (...) A música encomendada servia também para divertir a aristocracia, para transmitir espiritualidade ao culto coletivo e para intensificar o esplendor das atividades públicas. (...) O costume de ir a concertos e óperas intensificou-se da forma e nas circunstâncias que a nova sede da coroa permitiu. (MONTEIRO, 2008, p.291)

Essa visão, contudo, tende a priorizar em demasia a chegada da corte, e colocá-la quase como um fato fundador da cultura na colônia, em um ambiente onde talvez não se tinha um ambiente musical consistente, ou pode levar mesmo ao perigo de se considerar que a colônia era um ambiente estéril em matéria cultural. Muito pelo contrário, o que se vê, e deve ser ressaltado, é que o Brasil nessa época já vivia imerso em uma rica e profunda cultura musical, de frutos bastante conhecidos, e também integrava uma cadeia de fluxo musical que se ligava com a metrópole, onde as obras circulavam, como se vê, com bastante regularidade. Por isso temos notícias de montagens de óperas de origem portuguesa, ou italiana, ou libretos traduzidos ou escritos em vernáculo com música diversa daquela composta originalmente (BUDASZ, 2008, p.287)[9]. Por isso temos, por exemplo, *As variedades de Proteu* presente num acervo oriundo do Rio de Janeiro com a música produzida na corte portuguesa, e no interior do Brasil temos a mesma ópera com música diversa.

Outro fato que demonstra essa troca cultural é o fato de essa música persistir até o século XIX, e que, mesmo num ambiente em que já predominava a cultura de ópera italiana, manteve-se, ainda que se metamorfoseando, a ponto de ser levada de volta a Portugal quando da partida de D. João VI para integrar um arquivo em Vila Viçosa.

É possível, então, traçar um provável trajeto das partes cavas dessa ópera. Copiadas para algum teatro de Lisboa, provavelmente o do Bairro Alto ou o do Salitre, na década de 1760, ou antes[10], foram trazidas ao Brasil ainda no final do século XVIII, certamente impulsionadas pelo sucesso que as óperas do Judeu faziam na colônia. Essas cópias chegaram ao Rio de Janeiro, e muito possivelmente faziam parte do acervo do teatro de Manuel Luiz, que, com a doação, passaram ao acervo do Teatro Régio, e foram levadas de volta a Portugal

[9] Mais especificamente sobre o repertório apresentado no Rio de Janeiro no fim do século XVIII e início do XIX, conferir CRANMER, David. O repertório músico-teatral na Casa da Ópera do Rio de Janeiro: 1778-1813. In: VOLPE, Maria Alice (Org.). **Atualidade da ópera**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012. pp.155-162.

[10] Comparando com as partes de Guerras de Alecrim e Manjerona, nas quais há música da década de 1760 e a presença de caligrafia de brasileiros, Márcio Páscoa acredita hoje que a cópia de As variedades de Proteu seja anterior.

em 1821, na bagagem do monarca. Lá, foram depositadas no arquivo pessoal do rei, em Vila Viçosa, onde só foram novamente descobertas nos anos de 1940.

2.2 Da escrita e transcrição das partes

Como é corriqueiro e afeito a tal trabalho, houve vários momentos em que foi necessário a decodificação mais minuciosa para compreender a grafia musical utilizada nas partes cavas manuscritas. Cada parte, contando com sua especificidade, apresentou-se como algo que dependia de ser decifrado.

Uma primeira dificuldade foi causada pela já conhecida má relação entre o papel e a tinta. Esta, em muitas ocasiões, transpassa a folha, borrando também o outro lado do papel, e não raro a página seguinte. Isso causa um incômodo, pois à primeira vista a página se apresenta poluída, tornando confusa a própria leitura das notas.

O incômodo, na maioria das vezes, é facilmente contornável pela apreciação das outras partes, portanto não havendo qualquer perda do sentido musical nos trechos manchados e mesmo ilegíveis.



Fig.2. Página da parte de Segundo Violino.

Superada esta dificuldade, vem aquela que é inerente à própria escrita. Interpretar os sinais, as notas, as indicações, as claves, não é tarefa fácil na maioria das vezes.

2.2.1 Como se apresenta a música

A música da *As Variedades de Proteu* se apresenta anotada em partes cavas. É bastante característico da música do período, em especial da música de uso no teatro, que não se apresente uma partitura completa, mas apenas as partes de uso dos cantores e instrumentistas. Nesta ópera, temos as partes cavas separadas por naipes, tal qual aparece escrito nas primeiras páginas de cada uma:

- Violino primo: 31 páginas
- Violino secundo: 26 páginas
- Viola: 20 páginas
- Basso: 29 páginas
- Oboés 1 e 2: 5 páginas
- Trompas 1 e secunda: 8 páginas

Temos, além dos instrumentos, 54 páginas de parte vocal, divididas entre as personagens, perfazendo um total de 173 páginas de música.

No início de cada parte instrumental há uma capa, informando o título da ópera e a parte à qual corresponde.



Fig.3. Capa da parte de Violino Primo.

As indicações de andamento são esparsas. Cada ária inicia-se com seu título, ou o nome da personagem protagonista, ou, por vezes, ambas as indicações. Cabe ressaltar que as partes de sopro apresentam bem menos informações sobre as árias, chegando a conter diretamente a parte musical, sem indicar a qual ária se destina.

O formato da ária, em geral *da capo*, gera uma convenção de escrita dentro da mesma. Esta dita que a seção A se estende até a primeira barra dupla, a partir da qual segue a seção B, que termina na segunda barra dupla, onde se insere a fermata sobre o último acorde ou pausa. Isso indica a volta *da capo* (Figura 4).



Fig.4. Trecho final da ária *Na onda repetida* (cantoria 2), parte do Baixo.

Algo que denota, ainda, o nível de organização, é a presença de indicações práticas para o uso teatral da parte, com expressões tais como "segue (nome da personagem)", ou o tradicional "*volti subito*".



Fig.5. Trecho da parte do Baixo.



Fig.6. Trecho da parte de Violino Segundo.

Cabe chamar atenção que, nas partes cavas, se indica o primeiro, segundo e terceiro *atos*, apesar de no libreto constar a divisão não em atos, mas em *partes*. Isso mostra que esta mudança de nomenclatura em nada altera a estrutura ou a compreensão da ópera pelos contemporâneos. Deve-se lembrar ainda que todas as óperas anteriores do Judeu haviam sido divididas em duas Partes, e que apenas em *As variedades de Proteu* se deu o acréscimo de mais um ato dentro da estrutura dramática (PEREIRA, 2007, p.29). Seguiu-se o mesmo em *O precipício da Faetonte*, também dividido em três Partes. Não é possível afirmar, mas o abandono da divisão em duas partes, bastante comum na zarzuela espanhola, pode sinalizar uma aproximação com a estrutura da ópera italiana, rumo às regras que seriam fixadas por Metastasio ao longo do século XVIII (LEZA, 1998, p.627).[11]

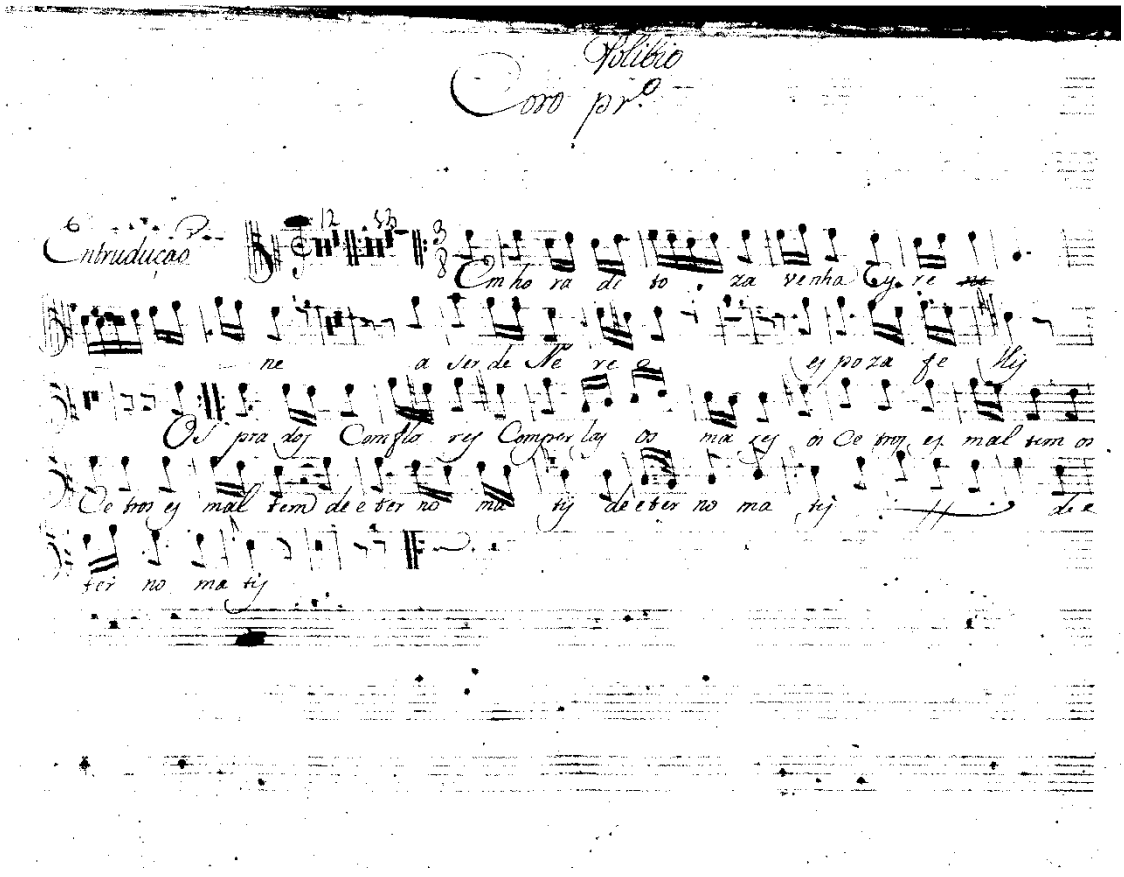


Fig.7. Página do *Coro inicial* com a parte de *Políbio*.

[11] A associação entre zarzuela com dois atos e a ópera de Metastasio com três era tão característica que as primeiras óperas com libreto de Metastasio apresentadas na Espanha foram na verdade uma tradução e adaptação aos moldes da zarzuela. Assim, *Dar el ser el hijo al padre* e *Por amor y por lealtad, recobrar la majestad*, versões adaptadas das óperas *Ataserse* e *Demetrio*, respectivamente, foram compostas reduzindo a estrutura original de três para dois atos. Essas versões foram estreadas em Madri, em 31 de janeiro de 1736, pouco mais de um ano antes da estréia de *As variedades de Proteu* em Lisboa. (LEZA, 1998, p.627)

Quanto às partes vocais, estas estão divididas por personagens. Diferente das partes instrumentais, a indicação de quem se trata encontra-se no topo de cada parte, não possuindo uma capa que as identifique. Todas as partes estão devidamente assinaladas com o nome das respectivas personagens.

Cada uma das vozes apresenta-se em clave apropriada, como mostra o esquema a seguir:

Personagem	**Naipe**	**Clave**	**Ária**
Proteu	*Tenor*	***Dó*** (1ª linha)	Todas as árias (exceto *coro*)
		Dó (4ª linha)	Coro
Nereu	*Tenor*	***Dó*** (1ª linha)	*Deixa Cirene*
			Se em maio ostenta a rosa
			Selvática fera
		Dó (3ª linha)	Coro
		Dó (4ª linha)	*Sem culpa ao suplício*
Políbio	*Tenor*	***Dó*** (1ª linha)	Todas as árias (exceto *coro*)
		Dó (4ª linha)	Coro
Ponto	*Baixo*	Fá (4ª linha)	Todas as árias
Caranguejo	*Baixo*	Fá (4ª linha)	Todas as árias
Cirene	*Mezzo-soprano*	***Dó*** (3ª linha)	Todas as árias (exceto *coro*)
		Dó (1ª linha)	Coro
Maresia	*Mezzo-soprano*	***Dó*** (1ª linha)	Todas as árias
Dórida	*Soprano*	***Dó*** (3ª linha)	Coro
		Dó (1ª linha)	*Que medo, que susto*
			Sem culpa ao suplício

Quadro 1. Personagens e claves relacionadas

Vemos portanto a predominância da clave de Dó para todos, à exceção dos baixos, como era costume. Estas variam entre a primeira e a quarta linha, estando mais relacionadas com a ária em questão do que, propriamente, com a tessitura específica de cada voz, com o intuito de evitar o uso de linhas suplementares. Ocorre, por exemplo, de uma mesma personagem, como Nereu, ter música escrita em clave de Dó na primeira linha em uma ária, na terceira linha em outra, e ainda na quarta linha em outra. O curioso é que Proteu, com suas *variedades* que dão título à ópera, varia bem menos na escrita das claves do que Nereu.

A relação dramatúrgica entre a tessitura vocal e as personagens não se apresenta inovadora com relação à escolha das vozes. Essa disposição, que inclui os heróis e as mocinhas entre as vozes mais agudas, e os vilões e anciãos nas vozes graves, se consagrou desde muito cedo na ópera, e permaneceu até bastante tarde. Podemos ver, por exemplo, que

essa distribuição já existia (ainda não tão taxativa, como se veria mais tarde) em Monteverdi[12], consagrando-se ao longo dos séculos XVII e XVIII, e continuando a ser resguardada nos séculos XIX e XX. Segundo Páscoa, tratando da ópera italiana do século XIX, uma característica que ficou ligada aos papeis de tenor foi a dominação pela sensibilidade e emotividade, a não capacidade de se enquadrar nos padrões sociais, e a tendência a se rebelar contra o que se lhe opõe. (PÁSCOA, 2009, p.166) Podemos facilmente identificar essas características em Proteu, herói da ópera aqui estudada. As características citadas não se aplicam aos demais tenores, pois, por não serem os heróis, acabam por ter uma maior liberdade de transitar por um caráter não tão definido.

Quanto ao baixo, esta é uma voz quase sempre ligada aos anciãos e sábios. Segundo Páscoa, "patriarcas, monarcas, chefes sociais, pais, padres, figuras antigas, primeiras, e mesmo lendárias, também são colocadas em uma parte de baixo. São a referência de um tempo passado ou da autoridade, na narrativa dramática" (PÁSCOA, 2009, p.168). O rei Ponto se encaixa perfeitamente na descrição, juntando-se a um rol bastante uniforme e bastante tradicional.

Em relação às vozes femininas, Dórida aparece como aquela de voz mais aguda. Encaixa-se como a donzela inocente, a qual fica alheia a todas as tramas. Liga-se, certamente, a uma voz pura, como que angelical[13]. Cirene, por sua vez, tem a voz um pouco mais grave. A inocência pueril de Dórida não existe nela, pois trata-se de alguém profundamente implicada numa trama enganosa, que seria o plano de seu pai de passar-se por princesa, não o sendo. Justifica-se, assim, uma voz mais encorpada, apesar de ser o par romântico do protagonista da ópera. Ainda que mereça a complacência da audiência por ter sido levada a atuar de tal modo na trama, enganando a todos, a voz mais grave é um indicativo, bastante sutil, de que Cirene merece algo da reprovação social.

Nas partes instrumentais a variação de claves é bem mais restrita, embora as haja por vezes. Isso se dá na parte do baixo, onde predomina a clave de Fá, mas ocorrem trechos em clave de Dó, e na parte de viola, onde sucede exatamente o oposto. A parte de viola, ainda, segue por vezes com a indicação *col baxo* (sic), escrevendo-se exatamente a parte de Baixo para a viola, não fugindo do costume da escrita da época.

---

[12] Em *Orfeo*, vemos que o herói é um tenor, enquanto os seres do submundo, Caronte e Plutão, são baixos. Em *l'Incoronazione di Poppea* Nero, ainda jovem, é um soprano, sendo tenores os guerreiros, e o idoso e sábio Sêneca, um baixo.

[13] Páscoa afirma que "à voz mais aguda de todas as partes da ópera corresponde a figura da mulher nova, virginal e, portanto, virtuosa." (PÁSCOA, 2009, p.168)

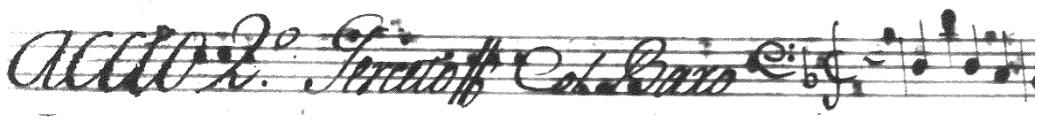


Fig.8. Trecho da parte de Viola.

Encontramos ainda, vez ou outra, nas partes instrumentais, pequenas indicações do texto cantado, para melhor localizar o instrumentista durante a execução da música, especialmente durante o recitativo.

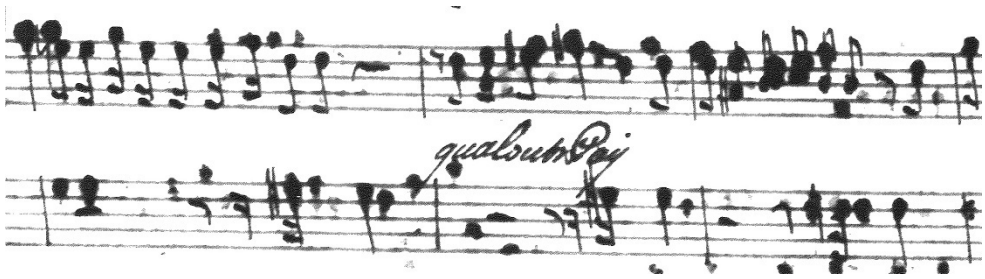


Fig.9. Trecho do recitativo *Não me assusta, ó monarca* (cantoria 11)

Neste trecho se vê a marcação de uma frase chave, *Qual outro Pay*, para orientar o músico no momento oportuno e facilitar a execução da peça. Visto que o recitativo não segue um padrão fixo de andamento, mas é de seu próprio mister ser recitado com maior liberdade, essa guia era bastante útil ao instrumentista, que não poderia apenas "contar os compassos", mas estar atento ao desenrolar do texto para identificar suas entradas, bem como deixar-se guiar pelo cantor, já que este estabelecia o fluxo da música.

Há, finalmente, um caso singular ligado ao texto das partes. Na parte de canto do recitativo *Amor perfeito sou* o texto original escrito pelo Judeu encontra-se, como se espera, anotado abaixo da pauta que traz a parte vocal. Acima desta, no entanto, podemos ver anotados resquícios de um outro texto em português, na sua maior parte quase ilegível. Este acompanha a melodia vocal, mas parece desaparecer em alguns trechos. Uma possível explicação para esse fato é que o recitativo em questão tenha sido reutilizado, com esse texto alternativo, em outra ópera. Visto que o segundo texto não aparece ao longo de todo o recitativo, pode ocorrer de esse texto ter sido mesclado com o texto original, criando um recitativo híbrido, com versos enxertados de outra peça encaixados em determinados pontos. Infelizmente, por ilegível, é difícil decifrar qual o texto utilizado, e qual sua proveniência.

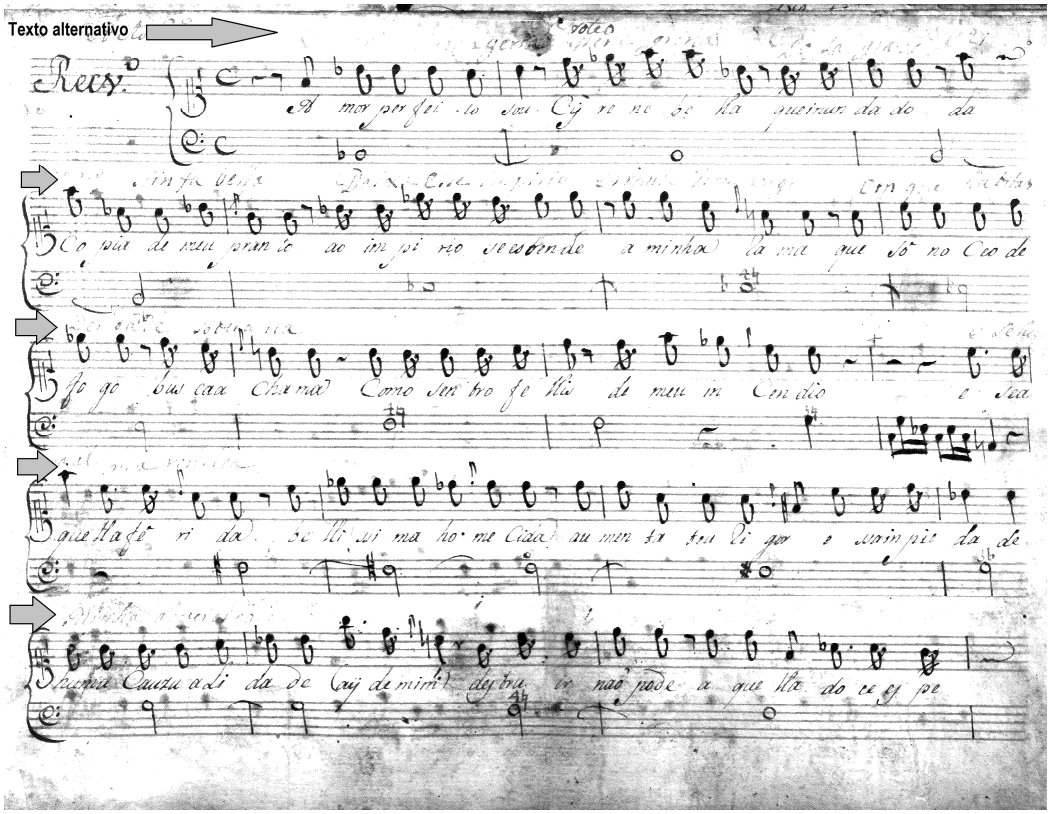


Fig.10. Parte vocal do recitativo *Amor perfeito sou* (cantoria 13), p.1

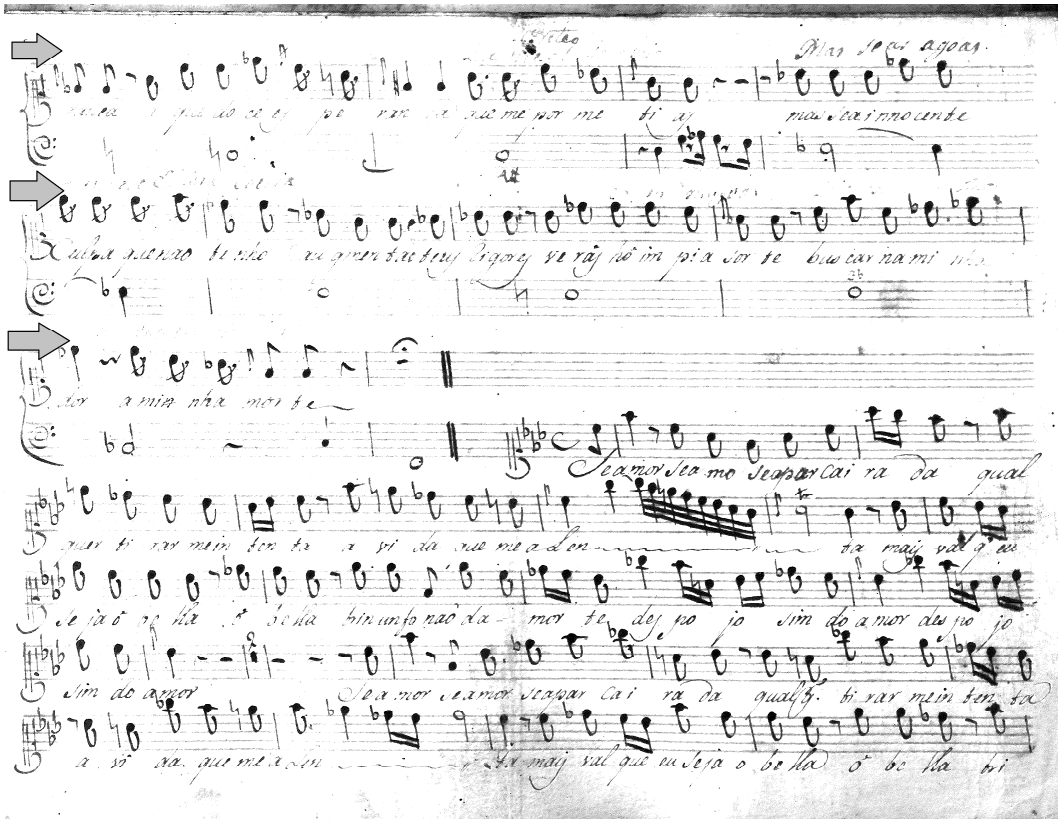


Fig.11. Parte vocal do recitativo *Amor perfeito sou* (cantoria 13), p.2

2.3 Transcrição e restauração

Ao trabalho ora desenvolvido se impôs o encargo de não apenas analisar e contextualizar a ópera *As variedades de Proteu*, mas conjuntamente apresentar uma proposta de edição crítica da partitura. Para tanto, muito além dos questionamentos advindos da época joanina, da circulação da música operística na colônia, e mesmo das possíveis implicações de significados retóricos da música em si, foi necessário um árduo trabalho tendo como objetivo produzir uma versão integral da música proveniente do acervo do Paço de Vila Viçosa.

O acesso às fontes primárias, nesta nossa edição, deu-se através das partes depositadas no acervo de Vila Viçosa, as quais, ainda que não o original, pois são cópias da segunda metade do século XVIII, são as mais antigas que se conhece para a ópera em questão. Ainda, encontram-se em bom estado de conservação, e apresentam praticamente a música integral que se conservou da obra. O acervo, aliás, por si só carrega o histórico de ter viajado, possivelmente duas vezes, através do oceano, transitado pelo reino e pela colônia, sendo mais um testemunho da circularidade da música na época colonial.

Desse ponto de partida, procuramos reconstituir o histórico dos autores e da ópera em si, apresentando sua contextualização histórica e artística, de acordo com o ambiente espacial e social na qual foi criada, e a partir da qual conseguiu estabelecer-se como um produto de relevância, para ser levada a outras cidades, vilas e mesmo países estrangeiros.

No primeiro momento, procedeu-se a transcrição das partes, a fim de construir uma grade de toda a música da ópera. Visto que a finalidade prática de constituir uma partitura que pudesse ser executada prontamente era determinante, logo se demonstrou também a necessidade de correção do manuscrito, que em diversos momentos apresentava erros, alguns mais óbvios, outros mais sutis, que só com uma análise mais detalhada e uma revisão mais cuidadosa foram revelados e corrigidos.

Cabe salientar que as partes encontram-se praticamente sem qualquer marca de uso. É possível conjeturar que não se tratam de partes de uso rotineiro, mas talvez partes de acervo, a partir das quais as cópias seriam feitas e usadas no espetáculo. É possível, ainda, que sejam partes usadas em negociação com outro teatro, para venda ou troca, e que dessa forma tenham sobrevivido limpas de marcas.

A finalidade prática da edição também motivou que, no primeiro momento, se estabelecesse uma parte de viola para as quais não havia música, em uma porção de árias. Fez-se, então, apenas com que esta dobrasse a parte do baixo, fazendo as pequenas alterações

apenas na questão da tessitura, para que as cordas graves pudessem soar mais encorpadas. Aqui, no segundo momento, me parece desnecessário o dobramento dos baixos na parte das violas onde esta não tem música escrita. O compositor, provavelmente, ou quem quer que tenha colocado o *tacet* para as violas, na cópia manuscrita, o fez por uma razão. O mais provável é que se dispensasse as violas em algumas árias e recitativos para dar mais destaque às cordas agudas, pretendendo que os violinos assumissem um papel mais solístico. É possível que os próprios instrumentistas que tocassem as violas tocassem também violino, e que o fizessem nesses momentos em que não havia música para a viola, o que levaria a um volume ainda maior das cordas agudas, e que talvez fosse esse o efeito almejado pelo compositor.

2.4 Diferença entre o libreto e as partes

As partes da ópera preservadas em Vila Viçosa não apresentam música para todas as árias presentes no libreto publicado em 1737, como veremos caso a caso no capítulo seguinte. Para uma ária, *Em ti mesma considero*, não há música para a parte B, concluindo-se apenas com a parte A. No dueto *Se acaso te esqueceres*, foram cortados dois versos, um de cada personagem, na seção A, sem prejuízo da simetria da ária. Na ária *Se o reto instrumento* a seção B está incompleta e truncada, o que torna o texto incompreensível, pois lhe faltam três versos que lhe dariam o sentido.

Há, no entanto, dois casos especiais que solicitam uma atenção maior:

2.4.1 O trio *Que medo, que susto*

Situação significativa é a ausência de música para algumas árias. Uma ária de Dórida, *Não tenhas por delírios*, uma ária do rei, *Refreia o pranto, Dórida*, e uma ária de Cirene, *Fortuna, que inconstante*, não têm registro de música nos manuscritos do P-VVamg7. A possibilidade de que essas partes tivessem sido perdidas não parece se confirmar, pois não há qualquer indício de que tenham existido. Na verdade os indícios apontam o contrário. As partes são bastante uniformes em suas informações, indicando as árias presentes, as que se seguem, o nome das personagens a que se destinam e mesmo o nome das árias. Entre estas partes não se faz qualquer menção de alguma ária que se tenha perdido, ou cujo título ou

personagem indicado não esteja presente. De fato, o conjunto da ópera se mostra surpreendentemente completo e sem qualquer sinal de extravio de qualquer das árias ou das partes.

O mais provável é que, segundo costume comum na época, elas tenham sido suprimidas em algum momento posterior, entre a estreia, em 1737, e a década de 1760, quando se estima que as cópias das partes cavas foram produzidas. O fator que indica a supressão intencional dessas árias é a existência de um terceto, *Que medo, que susto*, no início do segundo ato, nos quais participam exatamente as três personagens cujas árias não existem. Este terceto não consta no libreto original de 1737. Segundo Márcio Páscoa:

> Todas as seções musicais de *As Variedades de Proteu* remetem aos procedimentos que conferem a autoria ao compositor de quase todas as seções de *Alecrim e mangerona*. Mesmo o caso de "Que medo, que susto", o trio enxertado no lugar das três árias suprimidas, obedece aos modelos em questão e ainda que o texto seja diferente, o uso de versos pentassilábicos com acentos de segunda e quinta sílabas indica proximidade grande com Antônio José da Silva, autor de ambos os libretos (Páscoa, 2012, p. 150)

Se levarmos em conta a dinâmica das produções teatrais do século XVIII, é bastante provável que estas árias tenham sido substituídas por motivos corriqueiros, seja que não tenham agradado o público, ou não tenham tido o retorno esperado, ou mesmo que algum dos cantores não tenha tido um bom desempenho em alguma passagem, preferindo os diretores excluir a ária, sem grande prejuízo ao fio dramático da peça.

2.4.2 O quarteto *Sem culpa ao suplício*

Já o quarteto *Sem culpa ao suplício*, posto no final da segunda parte, traz algumas particularidades. Suas partes vocais, como no restante da ópera, foram copiadas separadamente, assim como as partes orquestrais. Há, no entanto, uma grade desse quarteto onde se encontram as partes vocais e a parte do baixo.

Essa grade contém apenas a seção A do texto do Judeu, sem contemplar a seção B, presente no libreto. Contém, ainda, pequenas diferenças em relação às partes individuais.

Estas, por sua vez, contêm mais música que o copiado na mencionada grade. As partes cavas vocais são iguais ao conteúdo da grade, trazendo apenas a parte A do texto. Já as partes

orquestrais contêm mais 10 compassos de música, do que seria a parte B do quarteto, e se encerram abruptamente, sem que a música se conclua.

José Máximo Leza, falando sobre as árias de conjunto ao fim do primeiro ato das zarzuelas, diz que

> In contrasto con i finali dell'opera seria coeva che, come regola generale, tendono a ridurre i personaggi per poter concludere con un'aria o con un duetto, in molte zarzuelas di questo periodo si verifica la tendenza contraria, cioè l'aggiunta, per i principali personaggi seri, di parti cantate all'interno di una scena in cui si intensifica l'uso di procedimenti musicali che diventano il polo di maggior attrazione del finale dell'atto.(LEZA, 2008, p.605)[14]

Ainda que falando mais precisamente sobre óperas feitas a partir de traduções de Metastásio, na Espanha, é bastante óbvia a semelhança com a partitura de *As variedades de Proteu*, que possui o único quarteto ao fim da segunda Parte, sendo este o ápice dramático de toda a peça. Como característica definidora, ainda, Leza coloca a não participação dos graciosos nas árias de conjunto, diferente da tradição da *opera buffa* italiana, nas quais estes participam (Idem, p.606). De fato, esta reflexão serve tanto para o quarteto do fim da segunda Parte, quanto para o Trio anteriormente citado, do qual não tomam parte nem Caranguejo e nem Maresia.

Assim, podemos inferir que a supressão da seção B do quarteto, somando-se aos pontos elencados e demonstrados por Leza, indica muito provavelmente já o declínio das árias *da capo* na segunda metade do século XVIII (GROUT & PALISCA, 2007, p.497), e a conseqüente supressão da seção B das árias antigas, em seu uso posterior, em busca de um maior dinamismo e um efeito dramático mais direto, além de diminuir a duração dos espetáculos, que em muitos casos extrapolavam aquilo que o público suportava[15].

---

[14] "Diferente dos finais da ópera séria que, como regra geral, tendem a reduzir as personagens para concluir com uma ária ou um dueto, em muitas zarzuelas desse período se verifica a tendência contrária, ou seja, o acréscimo, para as principais personagens sérias, de árias cantadas nas cenas internas de cada ato, nas quais o uso de procedimentos musicais se intensifica, tornando-se o pólo de maior atração do final do ato." (LEZA, 2008, p.605) Tradução minha.

[15] Em 1738*, Alessandro nell'Indie* foi apresentada no palácio de *Buen Retiro*, em Madri, e a própria rainha insistiu com a produção para que a ópera não durasse mais de três horas. (LEZA, 1998, p.627)

III – DAS QUESTÕES RETÓRICAS

3.1 A questão da retórica

Inúmeros filósofos clássicos se preocuparam em estudar, compreender e definir o que de fato é a retórica. Quintiliano, o célebre escritor do primeiro século, define que a retórica é não só a arte de falar bem, mas também de conceber e expressar bem as idéias, e falar com toda a força da linguagem (QUINTILIANO, VII, iii, 12). Outros filósofos, ao longo das eras, promoveram o estudo desta arte da linguagem, de forma exaustiva.

Para definirmos, então, a retórica no propósito deste estudo, é salutar a consulta às fontes do século XVIII em língua portuguesa, as quais podem nos remeter a como essa arte era compreendida no período em questão. Segundo Bluteau, retórica é "a arte de fallar com propriedade, & elegância, inculcando boas razões, para provar, & persuadir os ouvintes" (...) (BLUTEAU, 1728, p.305). Continua dizendo que a retórica se divide em quatro partes: invenção, disposição, elocução e pronunciação, sendo a memória apenas opcional dentro desse sistema. Atribui à retórica três gêneros principais, que são: o *demonstrativo*, "que se ocupa em louvor, ou condenar as pessoas, ou as ações, ou as cousas"; o *deliberativo*, "que se exercita em persuadir, ou dissuadir"; e o *judicial*, "que consiste em acusar, ou defender".Esta divisão segue inalteradamente o esquema da retórica clássica aristotélica. (ARISTÓTELES, 2005, p.38)

Antonio Moraes Silva, autor do *Diccionario da língua portugueza*, de 1789, é bem mais sucinto que Bluteau. Em seu verbete coloca apenas que retórica é "a arte de fallar bem, para persuadir os ouvintes" (SILVA, 1789, p.630). Ainda que resumidamente, condensa a principal função da retórica para os homens do barroco europeu: o poder de persuasão.

É verificado que, ainda que se trate de uma definição cunhada para a linguagem verbal, a retórica é aplicável, e assim atestam importantíssimos nomes, também para a linguagem musical.

O próprio Quintiliano já declara que a compreensão da música pode ser bastante útil ao orador. Explica que a música se divide em ritmo e melodia, que correspondem à modulação, o cantar e a altura do som, o que se liga, no orador, aos gestos, à colocação das palavras e à inflexão da voz:

> Não são todas essas qualificações, então, necessárias ao orador, uma das quais se relaciona com o gesto, a segunda com a colocação de palavras, e a terceira com as inflexões da voz, que no discurso são extremamente numerosas? Tal é, sem dúvida, o caso, a menos que suponhamos, por acaso, que uma estrutura regular e uma suave combinação das palavras é necessária apenas em poemas e canções, e é supérfluo ao se fazer um discurso; ou que a composição e a modulação não devem ser variadas ao falar, como na música, de acordo com a natureza do sujeito.A música, no entanto, por meio do tom e modulação da voz, exprime pensamentos sublimes com grandeza, os agradáveis com doçura, e os ordinários com calma, e simpatiza toda a sua arte com os afetos que estão sendo expressados. Na oratória, consequentemente, o aumento, diminuição ou outra inflexão da voz tende a mover os sentimentos dos ouvintes. Tentamos excitar a indignação dos juízes com uma modulação da expressão e voz,(...) e sua misericórdia com outra, pois vemos que as mentes são afetadas de formas diferentes, mesmo por instrumentos musicais, embora estes não possam substituir as palavras[16]. (QUINTILIANO, I x 22-25)

Não à toa, principalmente a partir do século XVI, os teóricos musicais europeus passaram a importar termos, conceitos e estratégias da retórica clássica para o estudo da música. A primeira obra analisada inteiramente, de acordo com López Cano, foi um moteto de Roland de Lassus, *In me transierunt*, pelo teórico Joachim Burmeister, em 1599, proporcionando então ferramentas para que se criasse a prática da análise musical. (CANO, 2012, p.15)

Ao longo dos séculos XVII e XVIII proliferaram tratados musicais que incluíam a retórica como base fundamental para a compreensão da música, e da necessidade dela para se compor, cantar, ou tocar adequadamente um instrumento. Não só os tratados teóricos, como os mais célebres de Athanasius Kircher (*Misurgia universalis*, 1650) e Johann Mattheson(*Der Vollkommene Capellmeister*, 1739), mas também os métodos práticos de instrumentistas ensinavam que a prática retórica era fundamental para se fazer música. Mais que isso, que a expressão era o verdadeiro e último fim da música, sem a qual esta se tornava inútil. (GEMINIANI, 1749, p.2)

O estudo da retórica viveu certo ostracismo a partir do fim do século XVIII, que Judy Tarling atribui a uma mudança de mentalidade, em que os ideais clássicos perderam seu status

[16] Na edição inglesa: Such is undoubtedly the case unless we suppose, perchance, that a regular structure and smooth combination of words is requisite only in poems and songs, and is superfluous in making a speech; or that composition and modulation are not to be varied in speaking, as in music, according to the nature of the subject. 24. Music, however, by means of the tone and modulation of the voice, expresses sublime thoughts with grandeur, pleasant ones with sweetness, and ordinary ones with calmness, and sympathizes in its whole art with the feelings attendant on what is expressed. 25. In oratory, accordingly, the raising, lowering, or other inflection of the voice tends to move the feelings of the bearers. We try to excite the indignation of the judges in one modulation of phrase and voice (...), and their pity in another, for we see that minds are affected in different ways even by musical instruments, though no words cannot be uttered by them. (QUINTILIANO, I x 22-25) Tradução minha, a partir do inglês.

de ‘verdade’, em detrimento de idéias mais modernas, e que coincidiu com uma mudança de paradigma do estilo musical. Segundo ela o estilo elaboradamente decorado do barroco deu lugar a uma expressão mais ‘natural’ após o iluminismo, influenciado pelos ideais de filósofos como Rousseau.[17] (TARLING, 2005, p.41)

A musicologia do século XX, contudo, passou a resgatar e difundir as teorias musicais do século XVII e XVIII, nos primórdios com autores como Arnold Schering e Hans-Heinrich Unger. Ao longo do século, até os nossos dias, estas questões foram e estão sendo exploradas novamente, não apenas por teóricos, mas também por músicos práticos, como Nikolaus Harnoncourt e Philippe Herreweghe. Isso salienta que, assim como no barroco, é impossível desligar a questão retórica, o uso do discurso e as ferramentas da linguagem verbal e não verbal, na produção e na interpretação musical. O uso dos afetos, a compreensão dos esquemas, das figuras, a ligação com o texto, os ritmos, tudo isso se torna um poderoso recurso para se compreender a música, e para se fazer música.

3.1.1 **Fontes para a análise retórica**

Para a análise retórica da ópera *As variedades de Proteu* feita neste capítulo, foram usados como base tanto textos clássicos como textos recentes.

De fundamental importância foram os tratados musicais dos séculos XVII e XVIII, tanto para a compreensão geral da arte da retórica, quanto para as citações que provêm de fontes originais. Citamos, por exemplo, o tratado de Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*[18], de 1650, lembrado por todos os principais autores modernos. Além deste, a obra de Johann Mattheson [19] e Jean-Philippe Rameau [20] teve que ser consultada pela recorrência em diversos assuntos – especialmente no que se refere às tonalidades e aos afetos. Outros tratados serviram de apoio para compreensão e para consulta, como os dos italianos

[17]Rousseau, no entanto, não descarta a ideia, e nem se opõe ao uso da retórica na música. Pelo contrário, ele próprio estabelece um nova forma de compreender a *recepção*, em que a *Mimesis* não é entendida apenas como a imitação de sons e a transmissão de afetos através da música, mas algo que desperta as paixões no próprio ouvinte, e o leva à *simpatia* (*pathos*) com o que está sendo proposto pelo músico (MIRKA, 2014, p.13). O que ocorre com Russeau, portanto, é apenas a transformação da idéia do afeto, e não seu enfraquecimento

[18]KIRCHER, Athanasius. **Misurgia universalis, sive Ars magna consoni et dissoni in X libros digesta**. Roma: Typographia Haeredum Francisci Corbelletti, 1650.

[19] MATTHESON, Johann. **Das forschendeOrchestre**. Hamburgo, 1721. MATTHESON, Johann. **Der volkommeneCapellmeister**.Hamburgo, 1739. *Apud* CANO, Rúben López, 2000.

[20]**RAMEAU, Jean-Philippe**.Traité de l'harmonieréduite à sesprincipesnaturels. **Paris, 1722.*Apud* TARLING, Jude. Op. cit.**

Francesco Geminiani[21] e Pierfrancesco Tosi[22], e o dicionário de música de Sebastien de Brossard[23], ao tratar de termos técnicos. Inclui-se, também, a consulta ao dicionário de português de Daniel Bluteau[24], para dirimir dúvidas quanto à essência do texto de Antonio José da Silva, e fazer as devidas ligações com a música de Teixeira.

Quanto aos autores modernos, baseamo-nos, primeiramente, em Rubén López Cano, em seu *Música y retórica em El barroco*, uma verdadeira compilação que condensa história, análise, e uma prolífica gama de figuras retóricas e seu uso por tratadistas, seu significado segundo estes, e sua conexão com a retórica literária clássica.

Segundamente, o livro *The weapons of Rethoric*, de Judy Tarling, que contempla a teoria e a prática retóricas com o fazer e interpretar a música ao longo dos séculos XVI ao XIX, sempre preocupando-se com a contextualização e a firme e crítica fundamentação teórica.

Ainda, contribuiu bastante o livro *Music in the galant style,* de Robert Gjerdingen, que traz uma rica e exemplificada explicação a respeito dos principais esquemas contrapontísticos musicais utilizados nos séculos XVII e XVIII, que evidenciam a construção de estruturas musicais usadas que persistiram mesmo durante o século XIX.

Como complemento, o livro *The Oxford handbook of topic theory*, de Danuta Mirka, trouxe para a nossa análise retórica uma nova abordagem, com a inserção dos *topoi* como mais um elemento na investigação da ópera, e de esclarecimento do contexto em que se inserem os demais elementos retóricos dentro da complexa linguagem dos afetos na música barroca.

A partir destas e de outras referências, partimos para a análise do discurso musical da ópera de Antonio Teixeira, que discorre a seguir.

3.2 Análise de aspectos retóricos em *As variedades de Proteu*

A ópera se divide em três partes, como três atos. A primeira parte compõe-se da Introdução, Coro e mais cinco cantorias. A segunda parte comporta sete cantorias. A terceira parte divide-se em cinco cantorias e o Coro (repetição do Coro inicial). Baseado nessa divisão estrutural da ópera,dividimos o nosso texto seguindo a sequência das cantorias. Essa

[21] GEMINIANI, Francesco. **A treatise of good taste in the art of musick**. Londres, 1749.

[22]TOSI, Pierfrancesco. **Opinioni de' cantoriantichi e moderni, o sieno osservazioni sopra Il canto figurato**. Bolonha, 1723.

[23]BROSSARD, Sebastien de. **Dictionaire de musique**. Paris, 1703.

[24]BLUTEAU, Rafael.**Vocabulario portuguez e latino**. Coimbra, 1728.

organização proporciona uma visão geral mais clara da obra, e favorece perceber a construção musical e retórica desenvolvida em íntima ligação com o curso da narrativa.

3.2.1 Parte I

3.2.1.1 Introdução

A ópera se inicia com uma *Introdução* seguida do *Coro inicial*. Ambos estão na tonalidade de Sol maior. Esta tonalidade é associada por Jean Rousseau[25] com ternura, por Charpentier com uma doce alegria, por Mattheson com persuasão, seriedade e animação (TARLING, 2005, p.77), e por Rameau com ternura e alegria (CANO, 2012, p.65). Por esse panorama podemos perceber que esta tonalidade está ligada, em geral, a sentimentos alegres.

É de se notar, primeiramente, a orquestração para a qual está escrita a peça, que consta de cordas e trompas. As trompas, nesta ópera, aparecem apenas em mais três momentos (excetuando-se o Coro Final, que é homólogo do Inicial), e aqui são introduzidas com a clara ideia de anúncio.

Encaixando-se na peça, a Introdução é exatamente o momento em que chegam os navios que trazem as princesas Cirene e Dórida para seus respectivos casamentos com os príncipes Nereu e Proteu. O argumento, neste momento, diz o seguinte:

> Porto de mar, em que haverá uma ponte, aonde chegarão escaleres para o desembarque de Dórida, que o fará pela ponte acompanhada de Proteu, e nela estará Ponto, Caranguejo e mais criados; e antes disto aparecerá uma nau à vela, e ao mesmo tempo passará um coche pelo proscénio do teatro, que será de selva, e nele virá Cirene e Políbio e, recolhendo-se, sairão os mesmos. Tudo se executará enquanto se toca a sinfonia, e cantam alternadamente os coros. (SILVA, 1958, p.9)

Temos portanto o desembarque de ambas as princesas, acompanhadas de séquito real, e na presença do próprio monarca do arquipélago, o rei Ponto. Não surpreende, assim, a inclusão das trompas, tornando esta sinfonia uma marcha real, ou marcha triunfal, em que a corte de Flegra recepciona as ilustres consortes. Emprestando a compreensão da teoria tópica, a evocação triunfal das trompas traz claramente ao público a idéia de uma entrada régia, isto compreendido de imediato pelos elementos que sinalizam, auditivamente, o ambiente

[25] Jean Rousseau (1644- ca.1700), teórico musical do século XVII. Não confundir com o filósofo Jean-Jacques Rousseau. (DAMSCHRODER, 1990.p.281)

sugerido da corte. (MIRKA, 2014, p.2) Esta colocação pode ser observada em outros momentos da ópera (e essa mesma evocação régia, por exemplo, pelas trompas na última ária, *Se o reto instrumento*, como que dando um fecho de unicidade e triunfalismo régio à toda a narrativa). Unindo-se a este caráter a tonalidade, percebemos a grande euforia que toma conta do início desta ópera, como a euforia do povo de Flegra por este momento singular.

Logo após os acordes iniciais de tônica e dominante, que fixam a tonalidade para os ouvintes, temos um uníssono das cordas, com uma rápida escala descendente que vai de Lá até Ré, afirmando a Dominante. É chamada *Fuga Hypotiposis,* ou apenas *Fuga*, como descrita por Athanasius Kircher[26]. (CANO, 2012, p.139) No segundo compasso as cordas param na nota Ré, deixando liberdade para as trompas conduzirem ao compasso seguinte, similar ao primeiro. De fato o terceiro e quarto compassos são uma repetição do primeiro e do segundo, com exceção das notas das trompas. O quinto compasso é idêntico ao terceiro, e o sexto bastante similar ao quarto, exceto por sua terminação, numa *fuga Hypotiposis* que leva não ao uníssono na Dominante, mas a um uníssono na Tônica, encerrando o primeiro trecho da Introdução.



Fig.12, Introdução, cc.1-6

A partir do compasso 6 as trompas seguem livres com a linha melódica, retornando a orquestra com blocos harmônicos no compasso seguinte, levando novamente para a região tonal da Dominante. No compasso 8 os violinos, em uníssono, assumem a linha melódica, permanecendo assim até o fim da seção A. Estes fazem uma rápida e ampla subida em arpejos de quase duas oitavas, dentro do acorde de Ré Maior, seguindo com outras semicolcheias

[26] *Fuga Hypotiposis* é uma linha melódica ascendente ou descendente rápida, ligeira e de breve duração. Segundo Kirker, de todas as figuras seu uso é o mais frequente. (CANO, 2011, p.139)

ascendentes em *gradatio*[27] até a nota Lá do compasso 11, enquanto baixos e trompas seguram um pedal com a nota Ré. As trompas só voltam a se movimentar acompanhando os violinos no compasso 10, concluindo a seção com um ritmo característico de fanfarra, no compasso 11, enquanto os violinos voltam com a escala descendente até a Dominante, preparando já para o último compasso da parte A.



Fig.13, Introdução, cc.7-12

A seção B inicia de modo parecido, com um acorde de Dominante, seguido do acorde de Tônica. Digno de nota é que aqui os baixos não tocam ainda, ficando a parte harmônica para os violinos, enquanto as trompas se encarregam do movimento melódico, como no início da peça, dando ainda mais caráter de fanfarra.



Fig.14, Introdução, cc.13-16

[27]Gradatio: repetição que ascende ou descende, por grau conjunto, em forma de sequência, de um mesmo fragmento (CANO, 2011, p.121)

As cordas voltam a aparecer marcando os primeiros tempos a partir do compasso 17. Estando este trecho na Dominante, volta à Tônica no compasso 20, onde as cordas em uníssono acompanham as trompas. No compasso 21 os violinos se juntam às trompas, para concluir a Introdução na Tônica. No compasso 23, já caminhando para o fim, as trompas assumem o ritmo marcado junto com os baixos, enquanto os violinos seguem em arpejos descendentes dentro do acorde de Sol maior, para confirmar a tonalidade e o fim da sinfonia já no compasso 23, dois antes do fim.



Fig.15, Introdução, cc.19-25

3.2.1.2 Coro inicial

Começa então o *Coro inicial*. A instrumentação permanece a mesma da Introdução, e nota-se, mesmo a partir do Argumento, que o coro inicia-se diretamente após esta. A tonalidade também é a mesma, mas transforma-se aqui em compasso ternário.

O que há de notar-se primeiro é a divisão em dois coros. Esta aparece já no libreto, como se segue:

1.° Coro: Em hora ditosa
Venha Cirene;

2.° Coro: Em hora festiva
Dórida venha.
1.° Coro: A ser de Nereu,
2.° Coro: A ser de Proteu,
Ambos: esposa feliz.

1.° Coro: Os prados com flores,
2.° Coro: Com perlas os mares,
Ambos: Os ceptros esmaltem
de eterno matiz.
(SILVA, 1958, p.9)

O que o libreto não define, contudo, é a divisão das partes desses coros. Teixeira, então, dividiu-os entre as oito personagens da ópera. O primeiro coro é formado por Dórida, Maresia, Políbio e o rei Ponto, e o segundo coro formado por Cirene, Proteu, Nereu e Caranguejo.

Este é o único momento de coro em toda a ópera, considerando seu homólogo ao final. Este coro final, contudo, não é precedido da *Introdução* orquestral, o que sinaliza, para nós, que foi considerado uma peça separada, e não em conjunto com a *Introdução*.

A tonalidade, assim como na sinfonia inicial, já expressa júbilo pela chegada das princesas. Une-se a isso as semicolcheias em todas as vozes do coro primeiro, e dos violinos e trompas, logo no primeiro compasso, numa *circulatio*[28] que perdura até o compasso 6. Neste compasso as vozes masculinas sobem em uma rápida escala ascendente até formar o acorde de Dominante, acompanhados por viola e baixo, no compasso 7, sendo seguidos imediatamente pelo coro segundo, que inicia com uma anacruze para o compasso seguinte.

[28]Circulatio: Linha melódica que oscila ao redor de uma nota. Segundo Kircher, serve para as palavras que expressam circularidade. (CANO, 2011, p.138)



Fig.16, Coro inicial, cc.1-7

Novamente a *circulatio* nas vozes, violinos e trompas, concluindo no compasso 14, com prolongamento da escala até a Dominante. Dessa vez essa terminação de ligação com o compasso seguinte é feita por Proteu e Caranguejo, deixando Nereu a par com as vozes femininas, que mantém apenas uma nota nesse compasso. Importa que, pela questão de simetria, era necessário que apenas duas vozes do segundo coro fizessem a ligação com o compasso que segue, mas é interessante ver que é Nereu o preterido para não acompanhar as

demais vozes masculinas nessa passagem, e que de fato, no decorrer de toda a ópera, será ele preterido em favor de Proteu.

Há novamente um diálogo entre os coros, ao nomear a quem se destinam as esposas que acabam de chegar. O coro primeiro anuncia “a ser de Nereu” e o segundo anuncia “a ser de Proteu”, enquanto ambos concluem o “esposa feliz”. Estas últimas palavras são repetidas três vezes, mas intercalando as vozes de ambos os coros: a primeira vez, cantam Maresia, Dórida e Políbio, ou seja, os recém-chegados, como que anunciando a quê vêm, em busca de um casamento feliz; o segundo anúncio de “esposa feliz” é dito por Cirene, Proteu, Nereu e Caranguejo, como que esperando para poder então responder. Cirene, que também é recém chegada, está em um conflito emocional intenso por saber-se uma impostora, e por isso reluta em anunciar-se uma boa esposa, mas repete tal afirmação apenas em coro com as demais personagens locais. A terceira vez em que se diz “esposa feliz” vai cantado pelos mesmos da segunda vez, mas agora com a adição do rei, como que a mostrar sua autoridade e dar a palavra final. Dentre todas as vozes, a única que canta nos três “esposa feliz” é Dórida, a qual é talvez a que mais deve nutrir a esperança de um feliz e venturoso casamento por conveniência.



Fig.17, Coro inicial, cc.18-25.

Os violinos mantêm as semicolcheias nos três compassos seguintes, até que no compasso 28 toda a orquestra se une à escala descendente em uníssono, indo até a Tônica, no começo da seção B. É nesse momento que todas as vozes se unem, para homorritmicamente manter-se nas semicolcheias em *circulatio*.



Fig.18, Coro inicial, cc.25-28 (Cordas)

Sem qualquer significativa alteração, vemos a alternância entre a Tônica e a Dominante. No compasso 33, porém, se dá o trecho mais interessante, harmonicamente. Entre este e o compasso 36 encontramos uma Fonte[29], esquema bastante comum na época, que leva a harmonia do acorde de Mi maior a Lá menor, funcionando como Dominante desta tonalidade. Esta, por sua vez, conduz a Ré Maior, no compasso 35, que já funciona como Dominante para a Tônica do coro, Sol Maior. Essa descida harmônica de grau é acompanhada por todas as vozes, conduzindo já ao fim do coro, onde se repete três vezes (mantendo a simetria) "de eterno matiz".



Fig.19, Coro inicial, cc.33-38.

[29]Fonte:a fonte tem duas partes. Sua primeira metade é em modo menor, e a segunda em modo maior, um grau abaixo da anterior. (GJERDINGEN, 2007, p.62)

É bastante claro que Teixeira usa o recurso das semicolcheias em *circulatio* e em escalas para produzir o contexto de euforia e júbilo. Estas imprimem o caráter vibrante que assinala todo o coro inicial, e que servem de primeiro contato do público com o espetáculo. Segundo as regras clássicas, podemos considerar este o *Exordium*[30] da ópera, que faz a transição entre o antes, o silêncio, e o que vem a seguir, ou seja, a trama em si.

3.2.1.3 Em ti mesma considero (*primeira cantoria*)

Esta ária é a primeira de Proteu, a personagem título da ópera. Após a recepção das princesas, Proteu se apaixonou irremediavelmente por Cirene, e lamenta-se por ser noivo de Dórida. Em um diálogo com Caranguejo, seu criado, fica demonstrada sua inconstância típica da juventude, e seu desejo que muda de acordo com os acontecimentos:

> **Caranguejo:** Senhor Proteu, que mania é essa? Ao mesmo tempo que te vês propínquo a casar, te vejo próximo a enlouquecer? Não esperavas com alvoroços a Dórida, Princesa de Egnido? Não dizias muitas vezes, lamentando nas costas do mar (se é que o mar tem costas): *vem, querida Dórida; e, se por falta de águas encalhou o teu navio, as dos meus olhos te trarão ao reboque?* Não andavas fazendo sonetos a uma ausência e cantando minuetes a uma saudade? Pois como agora, depois de possuir o que desejavas, parece que não desejas o que possuis?
>
> **Proteu**: Tudo isso assim é; porém às vezes há incidentes tão fortes, que destroem o mais firme pensamento.
> (SILVA, 1958, p.14)

Ainda que sutilmente, fica expressa essa inconstância de Proteu, algo que será fundamental para se usar de suas variedades, metamorfoseando-se para levar a cabo a sua paixão por Cirene, noiva do irmão.

[30]Exordium: É a introdução ao discurso, a transição do silêncio ao som, preparando o ouvinte e deixando-o predisposto ao tema. Divide-se em dois momentos: *captatio benevolentiae*, quando se ganha a confiança do ouvinte, e *partitio*, quando se anuncia o conteúdo. (CANO, 2011, p.76)

Logo em seguida entram em cena Cirene e Dórida, e Proteu não perde tempo em expressar seu descontentamento com sua noiva, e demonstrar seu afeto pela outra. É então que inicia sua ária, na patética tonalidade de Dó menor. Esta, segundo os tratadistas, se liga a ternura e doçura, mas também a uma intensa tristeza (CANO, 2012, p.64).

> **Proteu**:
> Em ti mesma considero
> de meus males o motivo;
> por ti morro, por ti vivo;
> tu me matas, tu me alentas,
> pois contigo está meu mal,
> e contigo está meu bem.
> Deixa, pois, que triste viva
> quem alegre busca a morte;
> e verás que dessa sorte
> esta vida me horroriza,
> e esta morte me convém.
> (SILVA, 1958, p.19)

Proteu está, portanto, tomado de uma grande angústia pela situação em que se encontra. A breve introdução orquestral de sete compassos impõe a tonalidade e o tema inicial da ária. Já a partir do compasso 1, a combinação de fusas e semicolcheias sugere um soluço, um falar entrecortado, e um estado mental confuso e relutante. No compasso 5 temos três grupos de tercinas, descendo em arpejo, para, após uma rápida escala, concluir na Dominante.



Fig.20, cantoria 1, cc.1-7.

Proteu, ao entrar, repete os dois primeiros compassos, mudando apenas na palavra "considero", em que faz uma sequência de quatro notas sincopadas descendentes, denotando

desesperança. Identificando essa sequência como uma *catabasis*[31], uma descida que denota sentimento de inferioridade, expressa uma situação deprimente.No segundo verso se dá uma repetição do primeiro, uma terça acima, ou seja, na relativa maior, ficando a *catabasis* sincopada na palavra **motivo**.



Fig.21, cantoria 1, cc.8-17.

A catabasis é recompensada a partir do compasso 17, quando o baixo faz uma progressão em *anabasis*[32], como que para repor o que havia sido perdido nos compassos descendentes anteriores, criando o esquema chamado *monte*[33].



Fig.22, cantoria 1, cc.18-20.

[31]Catabasis: Linha melódica descendente. (CANO, 2011, p.137)
[32]Anabasis: Linha melódica ascendente .(CANO, 2011, p.136)
[33]Monte: Enquanto a fonte é "um degrau abaixo", o monte é um degrau acima. Trata-se de uma transposição seqüencial de um material já exposto, e, diferente da fonte, pode continuar em sequência por mais degraus. (GJERDINGEN, p.89)

Começa então a seção de tercinas nos violinos, enquanto Proteu canta a "frase tu me matas". Toda a harmonia desce em gradatio até o compasso 26, quando se recupera e ascendem (*Fuga Hypotiposis*) em uníssono a voz e os violinos, em "tu me alentas". Esse alento não é mantido: já nesse próprio compasso em que se conclui a cadência, os violinos conduzem, em tercinas de grupos descendentes, a uma nova seção musical.



Fig.23, cantoria 1, cc.22-27.

Toda a orquestra se junta em semicolcheias, sem mais que manter a sequência dos acordes, imprimindo um caráter mais intenso, talvez até violento. Com a melodia, Proteu canta o verso "pois contigo está meu mal" em rápidos grupos ascendentes e descendentes de fusas e semicolcheias, detendo-se em um longo melisma sobre a palavra "mal", na Dominante. Após uma fermata, segue-se o verso seguinte, "e contigo está meu bem", de forma mais serena, em uma escala descendente iniciada pelo tenor e pelos violinos, em uníssono, e depois acompanhada pelas demais cordas, seguindo na relativa maior. A palavra "bem" surge por um *saltus duriusculus* de sétima ascendente, que em geral denota infelicidade (CANO, 2012, p.154). É curioso ver que esta palavra, que se entende como sinônimo de alegria, seja representada por uma figura que indica tristeza, enquanto a palavra "mal" se apresenta com rápida coloratura, o que poderia denotar alegria. Mas isso pode ser compreendido perfeitamente dentro do espírito confuso e agitado, que caracteriza Proteu no momento em que canta esta ária.



Fig.24, cantoria 1, cc.37-44.

O ritornelo orquestral que começa no compasso 44 retoma as tercinas nos violinos, enquanto, acompanhados de viola e baixo em colcheias, fazem uma grande *gradatio*, iniciando em Mi bemol maior (a relativa maior), indo até o compasso 48, onde retomam-se as escalas descendentes de fusas e semicolcheias, servindo de ponte ao que vem a seguir, a retomada do tema inicial, e a repetição de toda a primeira estrofe, na seção A'.



Fig.25, cantoria 1, cc. (Cordas).

Algo de novo surge apenas no compasso 91. Aí temos a repetição de "por ti morro" e "por ti vivo", seguidas de "tu me matas" e "tu me alentas". O primeiro "por ti morro" é feito numa *circulatio* cromática, entre as notas Lá bemol e Fá sustenido. O "por ti vivo" é feito numa *fuga hypotiposis* ascendente, concluindo na Dominante oitavada. A oposição entre morrer e viver, assinalada pelas notas circulares e graves, opostas às notas ascendentes e agudas, se repete nas palavras seguintes, salientando os verbos matar e alentar.



Fig.26, cantoria 1, cc.91-98.

Essa oposição é bem característica dos afetos barrocos, e também desta ária. O bem e o mal são ressaltados, colocados em oposição, assim como viver e morrer, matar e alentar. Este reflexo na música se dá não só por figuras diferentes, em trechos ascendentes ou descendentes, mas mesmo em colocar figuras que denotam tristeza em palavras que denotam alegria, ou vice versa. E não somente nas figuras, mas o próprio jogo de alternância entre as tonalidades predominantes, Dó menor e Mi bemol maior, mostra esse contraste de vontades e esse conflito de interesse entre a noiva que lhe está prometida e o desejo que abrasa pela noiva de seu irmão.

3.2.1.4 Na onda repetida (*segunda cantoria*)

Esta ária apresenta-se profusa de conexões entre a música e o texto. Vemos, por exemplo, que o próprio título da ária, e a presença de barras de repetição logo nos primeiros dez compassos, já sugerem que a *repetição* dá o tom dentro da peça.

Em primeiro passo, faz-se necessário definir o *Locus* da peça. Segundo López Cano, "*Sin embargo, se podría afirmar que para cada obra existe por lo menos um locus que, a manera de recurso heurístico empleado consciente o inconscientemente, subyace en el origen del trabajo de composición.*"[34].Assim considerado, o *Locus descriptionis*, segundo a lista sistematizada por Mattheson (CANO, 2011, p.75), é o que melhor se encaixa na ária proposta.

[34] Sem dúvida, se poderia afirmar que para cada obra existe pelo menos um locus que, como recurso heurístico empregado consciente ou inconscientemente, está por trás na origem do trabalho de composição. (CANO, 2011, P.75)

Quanto à tonalidade, e sua ligação com os afetos, temos várias possibilidades. A ária encontra-se na tonalidade de Lá maior. De acordo com Charpentier, esta tonalidade denota uma peça jovial ou pastoral. Segundo Mattheson, indica lamentação, comoção, tristeza. Segundo Rameau, sugere viveza, regozijo (CANO, 2011,, p. 64). Dos três autores, o que mais se aproxima do caráter da ária examinada é Charpentier. Há que se considerar, é claro, que estes compositores tratam de épocas diversas, e de estilos diferentes. Mas considerando-se que a ária *Na onda repetida* não indica lamentação, ou mesmo alegria, e sim um terno mas incisivo conselho de um pai ambicioso para uma filha temerosa, a identificação com um afeto jovial e pastoril se aproxima mais do proposto por Teixeira, sem, no entanto, satisfazer por completo essa classificação.

Diz o Judeu nesse trecho que a insistência da água, nas ondas impelidas pelos ventos, consegue alcançar um resultado mesmo na pedra dura, e, se tanto, é possível esperar que haja uma mudança na firmeza de um noivo em desejar casar-se apenas pelo dever de seu cargo. Lembremos que, dentro da ópera, Nereu é o príncipe mais velho, a quem Cirene está prometida. A moça, que não é princesa de verdade, mas finge ser, por um plano de seu pai, busca em seu noivo um apoio que lhe dê segurança, e que se sinta amada por suas qualidades naturais e não pelo título que alega ter. Com isso visa garantir que, sendo aceita por si mesma, ainda que se descubra todo o plano, e caso saibam que não é princesa, seja ainda amada e aceita por esposa. E mais que isso, quer garantir que sua vida ao lado do esposo seja feliz e próspera em virtude de um verdadeiro amor conjugal, e não pelo dever de Estado. Nereu, no entanto, afirma com todas as letras que, acima de qualquer qualidade de Cirene, está o seu sangue régio, sua majestade, e sua nobreza, e que de nada valeriam todos os atrativos do mundo se ela não fosse uma nobre princesa, digna de ser sua esposa. Nessas posições antagônicas instala-se o conflito da trama, e revela a crítica social da pena de Antonio José da Silva, mostrando que, segundo ele, um casamento por conveniência, ainda que pelos mais nobres e altos motivos, era algo que não poderia sobrepor-se ao amor verdadeiro.

Políbio, o pai de Cirene, exorta a filha, então, que poderá com o tempo mudar os sentimentos do esposo, usando como exemplo a figura da água do mar, que com sua insistência consegue mudar até mesmo o relevo da Terra.

Assim, diz o texto da ária:

Políbio:
Na onda repetida,
do zéfiro impelida
Talvez a dura penha
amante não desdenha

Seu líquido cristal

Se pois a clara espuma
Troféu de um monte alcança
Bem pode haver mudança
Na instância dos carinhos
Do gênio seu fatal.
(SILVA, 1958, p.24)

A insistência, a fim de obter um resultado almejado, é pois o mote desta ária. Assim, propriamente, Teixeira coloca a insistência como tema de sua música.

A ária está na tonalidade de Lá Maior, em compasso 2/4, e se inicia com uma introdução instrumental de 23 compassos. Esta introdução já desenha muito do que o compositor tem a dizer. Após os cinco primeiros compassos, quando apenas se inicia o tema musical, o compositor posiciona a barra de repetição, fazendo com que se ouça, em um brevíssimo espaço de tempo, por duas vezes o início do tema. Mais ainda, reforçando uma ideia de repetição, ou de continuidade, há pouquíssima variação harmônica e contrapontística, e mesmo um mínimo movimento das vozes, deixando a melodia a cargo do Violino II, enquanto Violino I e Viola mantêm o acorde de tônica figurado, alterando-se para subdominante no compasso 3, passando novamente pela tônica no compasso 4 e terminando o trecho caminhando para a Dominante, no compasso 5. Enquanto isso o Baixo se mantém na nota Lá até o início do quinto compasso, no qual se movimenta em direção à nota Mi, já que, após a barra de compasso, o trecho seguinte se encontra na Dominante.



Fig.27, cantoria 2, cc.1-5.

Vemos então, nesses próximos cinco compassos, basicamente a mesma estrutura fixa dos anteriores, estando a voz principal ainda no Violino II, e as demais mantendo a harmonia

movimentada. Novamente, após esses cinco compassos, encontramos a barra de repetição, fazendo com que o espectador escute a segunda frase musical por duas vezes consecutivas, para só então seguir a música.



Fig.28, cantoria 2, cc.6-10.

Podemos considerar, nesses trechos, que se configura uma *palillogia*[35]. Curiosamente, Marshall Brown, baseado em Kierkegaard, falando sobre algumas décadas à frente, especificamente sobre as canções de Haydn, salienta que a repetição não necessariamente significa a reafirmação ou equilíbrio, mas que também pode apontar um movimento dinâmico, e que a duplicação serve para diferenciar (BROWN, in: BEGHIN & GOLDBERG, 2007, p.246). Esta reflexão é especialmente importante no contexto dessa ária, que trata exatamente de repetição, e que está repleta de exemplos de *palillogia,* para questionar-se se a repetição é, dentro desta peça, algo estático com fins de manutenção de um determinado estado, ou se esta insistente reafirmação é, na verdade, um movimento repetitivo que visa impulsionar, recriar e diferenciar, trazendo, como uma "onda repetida", um resultado diferente daquele que se apresenta no momento em que se inicia.

Voltando à ária, depois da segunda barra de repetição, vemos um trecho mais longo, embora igualmente incisivo. No compasso 11 vemos uma movimentação dos violinos, em uníssono, com arpejo ascendente e descendente da escala de Mi (Dominante), sucedendo-lhe a repetição da nota Lá (a Tônica) em semicolcheias no compasso 12. Esses dois compassos se repetem em 13 e 14 (mais um exemplo de *palillogia*). Baixo e Viola, nesses quatro compassos, fazem um breve movimento ascendente de um acorde de Mi, em terças, até o Lá, no compasso 14. Dos compassos 15 ao 18 acontece o mesmo nos violinos, invertendo-se apenas a tonalidade dos arpejos (agora arpejos de Lá) e a nota repetida (agora a nota Mi). O

[35] Pallilogia: Segundo López Cano, *palillogia* é a repetição de partes iguais, que fala de insistência ou redundância de um significado idêntico, e que não apresenta amplificação. (CANO, 2011, pp. 117-118)

Baixo e a Viola, no entanto, se movimentam apenas o mínimo para formar os acordes de Lá e de Mi nos quatro compassos.



Fig.29, cantoria 2, cc.11-15.



Fig.30, cantoria 2, cc.16-18.

No compasso 19 os violinos voltam com os arpejos de Mi, dando a entender que virá uma nova seção de arpejos como a precedente, mas desta feita, no compasso 20, temos a conclusão com uma escala descendente de Lá, que se repete no compasso 21, e conclui nos compassos 22 e 23 numa cadência autêntica.

Logo temos, nos compassos seguintes, quando entra a voz, novamente a frase inicial, dessa vez seguida imediatamente pela segunda, esta repetindo-se (temos aí, como já fora predito na introdução, um exemplo de *synonimia*)[36]. Essas duas frases correspondem aos dois primeiros versos, e demonstram que uma ideia musical pode ser tão insistente quanto a "onda repetida" de que fala o texto.

[36]Synonimia: repetição de um fragmento musical transportado a outro nível (CANO, p.119). Nesse caso, a primeira frase está na Tônica, e a segunda na Dominante.



Fig.31, cantoria 2, cc.24-29.



Fig.32, cantoria 2, cc.30-32.

Outra similaridade com a "onda repetida" pode ser encontrada, ainda, nos arpejos insistentes dos compassos 11 ao 19, e que retornarão diversas vezes ao longo de toda a ária. Tanto visualmente como sonoramente, os arpejos e as escalas rápidas (*Fuga hypotiposis*) remetem a um movimento de onda, especialmente caro aos compositores barrocos, dos quais encontramos exemplos principalmente nas árias e concertos *di tempesta*. Contemporaneamente sabemos que Vivaldi, por exemplo, usava este recurso em diversas ocasiões para retratar a alma atormentada que se comparava a um mar revolto (como, por exemplo, *Agitata da due venti*, da ópera *Griselda*, de 1735). Mais literalmente, Telemann também, para citar outro um exemplo da época, usou este efeito para representar o naufrágio de um navio na *Intrada* de sua suíte *Gulliver* (1728). Os rápidos arpejos e escalas, espalhados na instrumentação de toda a ária, nos lembram muito diretamente o efeito de ondas batidas pelo vento, como que "do Zéfiro impelidas", como diz o texto de Antonio José da Silva.

O mesmo efeito de uma onda pode ser cogitado ainda a partir do compasso 46, quando o tenor, compasso a compasso, canta uma escala ascendente de Si a Sol sustenido (*Anabasis*), para então no compasso 51 descer e voltar a Si em apenas um compasso. Podemos comparar a uma onda crescente, que se eleva no mar aos poucos e, ao chegar à praia, quebra furiosa e sem demora. Para que a água possa moldar o relevo da pedra é necessário muita insistência, mas para que isso aconteça mais depressa precisa de força. Assim, se compararmos os sentimentos que Políbio quer atribuir a Cirene com a água do mar, e se compreendermos a urgência com que ela pretenderá mudar os desígnios de Nereu, podemos comparar o exemplo com um sentimento arrebatado e violento, que cresce com grande amplitude, para com sua força quebrar a resistência do noivo em mudar seus paradigmas.



Fig.33, cantoria 2, cc.46-52.

Em seguida continua a voz com um longo trecho de coloratura, que vai do compasso 51 ao compasso 71. Novamente não só a linha da voz, mas também nas intervenções dos violinos, há uma profusão de arpejos e escalas em semicolcheias. Nos compassos 61, 63, 65, 67 e 69 a linha do tenor traz escalas ascendentes, em *gradatio*), que terminam também abruptamente. Toda esta seção de 21 compassos se apoia na palavra "cristal", aproveitando esta última palavra da primeira estrofe para mostrar todo o poder do "líquido cristal" na natureza, mas claramente fazendo a alusão ao poder que o sentimento pode ter para aplanar até as rochas mais duras.

Entre o compasso 71 e 74 vemos um trecho interessante, pois toda a orquestra, em uníssono e *pizzicato*, acompanha com arpejos a melodia do tenor, que desce em saltos até a nota Mi, para finalizar a seção na Dominante. Sugere, esta passagem, duas imagens. A

primeira é a de um cristal cortante, pelas notas curtas da orquestra em complemento à melodia do tenor. A segunda é a de uma água que goteja graciosamente.



Fig.34, cantoria 2, cc.71-74.

A partir do compasso 78, até o compasso 88, temos a intervenção da orquestra sem novidades, com os mesmos arpejos e escalas que ocorrem no começo, e que se repetem e insistem em aparecer sem variação para reforçar a ideia central. A partir do compasso 89 temos, como uma ária *da capo*, a repetição de toda a primeira estrofe, agora na Dominante, sem qualquer alteração melódica ou rítmica significante. Vemos, por exemplo, o uso da *gradatio* novamente nos trechos entre os compassos 94 a 97 e 99 a 102. Tem-se, ao fim desta seção, novamente o longo trecho de coloratura na palavra "cristal", e em seguida, em arpejos ascendentes, uma nova repetição dos três últimos versos, culminando com o uníssono em colcheias da orquestra em pizzicato.

A seção B da ária inicia-se no compasso 180, e aparentemente sem qualquer mudança. A melodia, ainda que melodicamente diferente, segue o ritmo idêntico ao proposto na parte A. O que há de novo nesta seção é que o trecho de coloratura, iniciando-se no compasso 202, e concluindo no compasso 208, é bem menos agitado e ornamentado que o anterior. Conclui-se a parte B com mais um trecho em pizzicato, conduzindo à cadência autêntica que leva ao Dó sustenido no último compasso, para voltar *da capo* e reexpor toda a seção A da ária.

Se recorrermos a um esquema de ária *da capo*, podemos ver que se encaixa quase perfeitamente dentro de um modelo estabelecido. Podemos comparar com o esquema fornecido por James Webster, tratando das árias *da capo* da metade do século:

> A seção A compreende duas intervenções do cantor (A1 e A2), em cada uma declama uma estrofe inteira de quatro versos do texto (ou outra unidade textual qualquer). Inclui também três *tutti* orquestrais (também chamados ritornellos), antes

> e depois de cada intervenção vocal; o *tutti* inicial apresenta a maior parte ou mesmo todas as ideias musicais importantes da seção, normalmente de duração substancial, enquanto os tutti final e os do meio (especialmente) são geralmente mais curtos; os três normalmente terminam com uma forte cadência perfeita. As duas intervenções vocais têm uma relação 'binária' entre si: seu material é, na maior parte, o mesmo, e as cadências finais quase sempre 'rimam'; mas a primeira intervenção cadencia na Dominante, e a segunda na Tônica. Como um todo, no entanto, a seção A *combina* força vocal e orquestral dentro de ritornellos e solos, de um modo complexo que tem muitos pontos de contato com a forma de concerto. A seção B acomoda uma segunda unidade de texto; especialmente nas árias do meio do século, é geralmente bem mais curta que a seção A. Normalmente começa em uma tonalidade diferente, e termina ainda em uma terceira, e frequentemente contrasta com A em ideia musical, métrica e tempo, e ainda em acompanhamento (normalmente reduzido).
> (WEBSTER, in: DELDONNA & POLZONETTI, 2009, P. 34)[37]

Seria, portanto, incomum que em uma ária que se enquadra tão bem no modelo *da capo* que predominava já em sua época não se encontrasse todos esses elementos que retratam os afetos e caracterizam a retórica musical do século XVIII.

Encontramos, portanto, uma grande interdependência entre o texto e a música, visto que partilham a mesma ideia de "repetição" e a mesma ideia de "onda". A onda, além do mais, reflete a caracterização geral da própria ópera. Proteu, personagem título, Nereu, Ponto e Dórida são todos nomes de divindades marinhas da Grécia antiga. Caranguejo e Maresia, os graciosos, remetem-se imediatamente ao mundo marinho. O próprio poder de Proteu, de se metamorfosear para buscar seus propósitos, é atribuído sempre às divindades marinhas. (HACQUARDT, 1996, p.249) Toda a ópera, portanto, gira em torno de referências ao mar. Esta é, contudo, a única ária que menciona de forma direta algum atributo marinho, as ondas, que podem mudar os desígnios da natureza com sua insistência infatigável.

Impossível é, pois, não fazer uma ligação com Proteu, o príncipe que, metamorfoseando-se, com paciência e muita insistência consegue mudar o estado das coisas, o acordo já estabelecido de casamento e, mais que isso, conquistar o amor de Cirene. Lembrando que ela própria era a destinatária deste conselho paterno, podemos associar esta "onda repetida" com todas as reviravoltas que podem ocorrer no gênio humano, quando

---

37 No original: "*The A section comprises two statements for the singer (A1 and A2 in the diagram below), each of which states an entire four-line stanza of text (or other comparable textual unit). It also includes three orchestral tuttis (often called ritornellos), before and after each vocal statement; the opening tutti presents most or all of the important musical ideas of the section, often at substantial length, while the final and (specially) the middle tuttis are often shorter; all three normally end with a strong perfect cadence. The two vocal statements have a 'binary' relation to each other: their material is largely the same, and the concluding cadences almost always 'ryme'; but the first statement cadences in the dominant, the second in the tonic. As a whole, however, the A section* combines *vocal and orchestral forces into 'framing' ritornello sand 'central' solos, in a complex manner that has many points of contact with concerto form. The B section sets a second unit of text; specially in arias from the middle of the century, it is usually much shorter than A. It usually begins in a different key and often closes in yet a third key, and often contrasts with A in musical ideas, meter and tempo, and accompanying forces (which are often reduced).*" (WEBSTER, in: DELDONNA & POLZONETTI, 2009, P. 34)

aquela que pretende mudar, com insistência, a vontade alheia, tem sua própria vontade alterada pela insistência de outro.Aliado ao mesmo princípio, podemos igualar essa persistência de Proteu à de seu fiel companheiro, Caranguejo, que com truques ardilosos e falsas histórias, ao longo de toda a ópera, consegue por fim quebrar a rocha da convicção de Maresia, a qual tinha feito promessa a Diana de nunca se casar. Caranguejo é também um exemplo de que a insistência é capaz de mudar mesmo as crenças mais profundas.

3.2.1.5 Não há quem me diga (*terceira cantoria*)

Esta ária tem lugar logo após um longo diálogo recitado entre Caranguejo e Maresia. Ele, mais uma vez, trata da falsa lei de Apolo que obriga todas as mulheres a se casarem, sob pena de morte quem não o fizer. Maresia parece abalada com as ameaças, mas procura ser constante em seu voto de castidade a Diana, e inicia sua ária como uma autoafirmação, ou para seu próprio convencimento, tentando manter-se casta e permanecer viva.

Em Si bemol Maior, o que os tratadistas assimilam com jovialidade, diversão ou mesmo raiva (CANO, 2012, p.64), a ária se assemelha bastante a uma *giga*. Seu ritmo ternário e rápido e sua tonalidade maior dão um caráter alegre e jovial à peça. Não seria diferente: ainda que Maresia esteja em um momento de dúvida e de angústia, ela é um dos graciosos da trama. Seus dilemas, ainda que tratem-se realmente de um conflito interno, por serem mais práticos e palpáveis proporcionam uma música mais leve, diferente dos dilemas das personagens sérias. A própria forma de dança dá à ária um ar de brincadeira, o que não corresponde, obviamente, com o texto:

Maresia:
Não há quem me diga
por esta cidade
se devo casar,
se não, ou se sim?

Porém que verdade
me podem dizer,
se eu hei-de morrer
assim como assim?
(SILVA, pp.27-28)

A ária inicia-se com o primeiro violino. A anacruze é feita com um salto de Dominante para a Tônica, no primeiro tempo, o que já afirma a tonalidade. Segue a subida em

colcheias, fazendo uma *gradatio*, ascendendo um grau em cada compasso, chegando à Dominante no compasso 5 após uma longa *anabasis*. Esta ária inclui a parte de trompas, ambas quase sempre em uníssono.



Fig.35, cantoria 3, cc.1-5.

Quando inicia-se a parte vocal, nada mais do que repete o primeiro tema já exposto pela orquestra nos dois primeiros versos – esta é, aliás, uma característica das árias de Teixeira. Apenas no compasso 21, quando inicia-se a sequência do terceiro verso, é que começa a alternância entre a Dominante, Fá maior, e a Dominante desta, Dó maior. Este jogo se sucede, enquanto Maresia duvida de seu destino.



Fig.36, cantoria 3, cc.21-27.

Em seguida, no compasso 28, começa seu lamento com “não há, não há”, em uma rápida *gradatio* com *apogiaturas* inferiores[38], salientando mais ainda sua hesitação.



Fig.37, cantoria 3, cc.27-31.

No compasso 30 repete-se o compasso com a *fuga hypotiposis* ascendendo à Dominante, dando início a uma *catabasis* que levará à cadência. Nos dois compassos seguintes, quando canta “se sim”, nada mais há que dois acordes, concluindo em Dó maior, que liga com o acorde de Dominante do compasso seguinte, onde se retoma a *catabasis* do compasso 32. Sem mais que essa repetição, o trecho conclui-se na Dominante, seguindo o ritornelo orquestral, no qual se destacam as trompas, mantendo o ritmo de dança.

A partir daqui o ritmo fica mais movimentado, e cresce consideravelmente a quantidade de notas da parte vocal. Teixeira, neste local, escreve todas as notas que devem ser cantadas, como se não quisesse deixar à intérprete o papel de ornamentar a ária. O resultado é um trecho bem mais movimentado e ativo que da primeira vez. Isso é ainda salientado por violas e baixos marcando apenas o primeiro tempo de cada compasso, impulsionando a música para frente, concluindo com rápidas notas das trompas.

[38]As apogiaturas, quando inferiores, de acordo com Geminiani, denotam amor, afeição e prazer. (TARLING, 2005, p.218)



Fig.38, cantoria 3, cc.53-61.

O novo trecho "se sim, se não" insiste numa *circulatio*, caminhando para uma subida em *gradatio* com a repetição da palavra *não*. Segue então a melodia em *passus duriusculus* com saltos de oitava, descendentes e ascendentes, criando uma idéia de pergunta e resposta entre as idéias conflituosas de Maresia.



Fig.39, cantoria 3, cc.71-76.

Em "cidade", tem início o trecho melismático, que começa com um salto de sétima ascendente, descendo então em escala, para um novo salto ascendente e uma nova escala

descendente. O mesmo esquema de salto ascendente e escala descendente serve para a conclusão para o trecho, com o último compasso em *circulatio*, na palavra "casar".



Fig.40, cantoria 3, cc.92-99.

Com a repetição de "sim, sim", e após a fermata que cria o clima de tensão, começa a volta deste longo trecho na Dominante, para finalmente concluir-se na Tônica.

O ritornelo da orquestra em nada difere do primeiro, conduzindo a ária à sua seção B. Esta começa, como no início da peça, apenas com a voz e o primeiro violino em *gradatio* ascendente, com ritmo de giga, quase como apogiaturas, aos quais vão se unindo os demais instrumentos (exceto as trompas, que se calam neta seção B). A sequência ascendente termina ao chegar ao compasso 113, do qual desce uma *fuga hypotiposis* até o compasso seguinte, mas estendida por violas e baixos até o compasso 115.



Fig.41, cantoria 3, cc.108-115.

A harmonia, nessa seção, é mais variada, mas caminhando para a conclusão na própria Tônica, abrindo o espaço para retornar ao *da capo*.

3.2.1.6 Quando vires o duro cutelo (*quarta cantoria*)

A tonalidade de Ré maior, segundo os tratadistas do início do século XVIII, denota alegria e seriedade (CANO, 2012, p.64; TARLING, 2005, p.77). É pois uma certa pompa e teatralidade que encontramos logo no início da ária de Caranguejo, o outro gracioso da ópera. Ainda tentando convencer Maresia – o que não conseguirá até quase o fim da peça – a se casar com ele. Com toda a história criada de que há uma lei geral no reino que manda matar todas as mulheres que não se casarem, este é o momento em que Caranguejo cria uma grande cena para atemorizar a criada de Dórida.

Caranguejo:
Quando vires o duro cutelo
na tua garganta luzente vibrar,
me dirás: *Basta, basta! Eu me caso!*
Porém sem remédio, que então grogotó[39].

Busca amante o ditoso conjúgio

[39]Grogotó: Exprime lamento e resignação diante de uma situação que não se pode mais reverter; "acabou-se! Agora é tarde!" Dicionário Caldas Aulete. Disponivel em:< http://www.aulete.com.br/grogot%C3%B3>

> e dize a Diana que vá bugiar,
> e antes te aperte o nó do himeneu,
> do que na garganta te aperte outro nó.
> (SILVA, 1958, pp.34-35)

Essa ária traz alguns aspectos singulares. Em primeiro lugar, a orquestração apresenta, além das cordas, uma trompa e dois oboés, sendo esta a primeira ária em que eles figuram na partitura. A introdução orquestral, que imediatamente depois será repetida pelo baixo, é feita com um solo de trompa, em uma região aguda e de difícil alcance para o instrumentista, o que já denota algo de pomposo e, ao mesmo tempo, ridículo. O ridículo e o pomposo estarão juntos durante toda a ária.

A trompa, em seus três compassos de solo com notas longas, nada mais traz que o baixo da *romanesca*. Esta, segundo Robert Gjerdingen, é um esquema de origem italiana, surgido no século XVI e recuperado no século XVII, quando se popularizou. Surgiu como uma solução para evitar quintas paralelas quando se tinha duas vozes em terças descendo em graus conjuntos, mas se notabilizou a ponto de sofrer inúmeras variações e adaptações a partir do século XVIII (GJERDINGEN, p.27). O curioso, no entanto, não se dá pelo uso da *romanesca*, mas sim por seu uso sem a presença das vozes descendentes por grau conjunto. Não há linha melódica acompanhando este baixo, pois toda a orquestra responde ao solo também com saltos que ajudam a construir os acordes. As notas rápidas da orquestra servem para afirmar as notas e os saltos feitos pela trompa solistas, e posteriormente pela voz.



Fig.42, cantoria 4, cc.1-4.

É interessante a utilização do baixo da *romanesca* neste contexto de pompa vazia. Associado ao momento da ópera, Caranguejo se enche de confiança para criar uma história absurda que seja convincente, e isso se ressalta pela presença do baixo da romanesca sem a linha melódica descendente que lhe é característica. O esquema aqui colocado se torna não só desnecessário, mas um discurso vazio e pretensioso, assim como o discurso ridículo da personagem.

Após a introdução, e após o primeiro verso proclamado por Caranguejo, este prolonga de forma bastante afetada a última sílaba da palavra *cutelo*. A rápida subida em *fuga hypotiposis*é então respondida por imitação da trompa, que toca exatamente a mesma escala de Ré maior. Tem início então o longo diálogo entre a voz, acompanhada da orquestra em uníssono, e a trompa, num exemplo do que os tratadistas chamam de *polyptoton*[40](CANO, 2012, p.124). Esse diálogo dura cinco compassos, no qual toda a harmonia e melodia ficam suspensas e apenas se ouvem as escalas descendentes, para só então no compasso 12 e 13 se concluir o trecho na Dominante, todos ainda em uníssono.



Fig.43, cantoria 4, cc.8-11 (Voz, trompa e cordas).

É possível associar essa passagem, e as seguintes, à imagem do cutelo, a lâmina que deverá cortar o pescoço daquela que não deseja se casar. As notas rápidas em escalas podem ser associadas ao vibrar do cutelo, descendo violentamente no pescoço da vítima. Estas escalas permanecem com as cordas quando Caranguejo canta os versos seguintes: "na tua garganta, luzente vibrar", em que, ao final de cada intervenção vocal, a orquestra responde com as rápidas notas descendentes, mantendo-se sempre na região da Dominante.

[40]Polyptoton:repetição de um mesmo fragmento musical, em outra voz. (CANO, 2011, p.124)

Tem início então uma segunda seção, em Lá maior, apontada por Teixeira como *Andante*. Esta se caracteriza por um exemplo claro de *mimesis*[41](CANO, 2012, p.124), onde Caranguejo, para reforçar seu argumento diante de Maresia, imita a voz desta em súplica, diante da morte iminente. Toda a construção da ária, até aqui, tecia um fio dramático pesado, ainda que ridículo. É aqui, com a *mimesis*, que a ária se torna cômica, e o teor pomposo se torna mais absurdo. Ainda que a indicação de *falsete* no manuscrito só apareça no compasso 72, é bastante crível que se aplique também a este trecho, em que Caranguejo toma para si a voz de Maresia, já no compasso 17.



Fig.44, cantoria 4, cc.17-19.

De composição bastante simples, enquanto os violinos fazem arpejos e viola e baixo mantêm a harmonia fixa, Caranguejo insiste nas escalas descendentes, e logo após este e os violinos fazem uma grande *circulatio* em movimento ondulatório concluindo em Mi. Em seguida temos novamente a mesma estrutura, em *gradatio*, um grau acima, intensificando a súplica de Maresia. Caranguejo, já com sua voz, responde "porém, sem remédio" por duas vezes, também intensificando sua resignação da segunda vez. A grande conclusão do andante vem na palavra "grogotó", mostrando a situação irrevogável por meio dos arpejos descendentes dos violinos, a cada menção desta palavra. É perceptível aqui a presença da *interrogatio* e de sua resposta nos compassos 25e 26, onde o primeiro "grogotó" conclui-se de

[41]Mimesis: repetiçãode um fragmento musical em uma voz superior, por exemplo uma voz feminina. (Idem)

maneira ascendente na Dominante, como que perguntando se era de fato assim, e o segundo descendente na Tônica, concluindo afirmativamente.



Fig.45, cantoria 4, cc.25-26.

Começa então o ritornelo orquestral, que introduz rápidas tercinas de Dominante e Tônica nos violinos, e no compasso 29 a *fuga hypotiposis* ascendente para a conclusão da seção. O vigor desta passagem orquestral que não estava presente na introdução é um desenrolar da estrofe anterior, que, concluindo com a palavra "grogotó", indica que tudo está acabado, vislumbrando a ação da lâmina e a morte de Maresia.



Fig.46, cantoria 4, cc.27-28.



Fig.47, cantoria 4, cc.29-30.

De forma bem mais breve, na volta ao adágio – e por aqui se constata o andamento original da ária, que não aparece no início do manuscrito – Caranguejo retoma os versos iniciais, aqui não mais fazendo a romanesca, mas com simples encadeamento dos acordes. Detém-se novamente sobre a palavra *cutelo*, travando novo diálogo com a trompa solista, acompanhado da orquestra em uníssono.



Fig.48, cantoria 4, cc.31-34.

Segue-se o verso, sem novidade ao adágio precedente, e no compasso 42 inicia novo diálogo com a trompa na palavra *vibrar*.

Até o compasso 53 nada surge de novo, incluindo a *mimesis* da voz de Maresia. Apenas nesse compasso há uma indicação de texto fora da partitura, ao que tudo indica para ser falado, dando um ar ainda mais cômico e inesperado, aproximando-o do público. Segue-se nova seção em que a palavra "grogotó" é questionada, concluindo-se ascendente, e respondida, com uma conclusão cadencial, e passa-se ao ritornelo idêntico ao primeiro, mas concluindo-se com fuga hypotiposis que leva à Tônica, e não à Dominante.

A seção B da ária inicia-se em Si maior, caminhando cromaticamente pelos baixos para a região tonal de Fá sustenido menor. Uma escala em uníssono de voz e orquestra levam ao segundo verso, no qual o ritmo sincopado e a repetição da mesma nota levam ao sentido de insistência, algo tedioso, para o verso "e dize à Diana que vá bugiar". Este "vá bugiar" é então repetido em falsete, em nova *mimesis* da voz de Maresia.



Fig.49, cantoria 4, cc.70-73.

O trecho é repetido mais uma vez, e ao chegar aos versos seguintes temos uma intensificação da gravidade com a harmonia ascendente, por *gradatio*, entre os dois versos. Repete o último verso para enfatizar, reintroduzindo o ritmo sincopado e as notas repetidas, dando ideia de insistência, para só então concluir, com as cordas, todos em uníssono, na Tônica, abrindo caminho para a seção *da capo*.

3.2.1.7 Belíssimo prodígio (*quinta cantoria*)

O primeiro recitativo da ópera, este de Proteu, em que tece os mais elevados elogios a Cirene.

Proteu:
Belíssimo prodígio, amado encanto,
se te eu dissera o quanto
finamente te adoro,
julgaras fabulosa a realidade,
com que me abraso amante
mariposa de amor nesses teus olhos,
que animadas estrelas
nortes luzidos são de um peregrino,
que em votivos ardores
oferece, lacrimoso, em teus altares,
dous líquidos incêndios em dous mares.
(SILVA, 1958, pp.37-38)

É notável a *tristitia*[42] desse momento, especialmente com seu início no acorde de Dó menor, que transita para Si menor e retorna logo para o acorde inicial, dando uma proporção e unidade aos primeiros versos, até *adoro*.

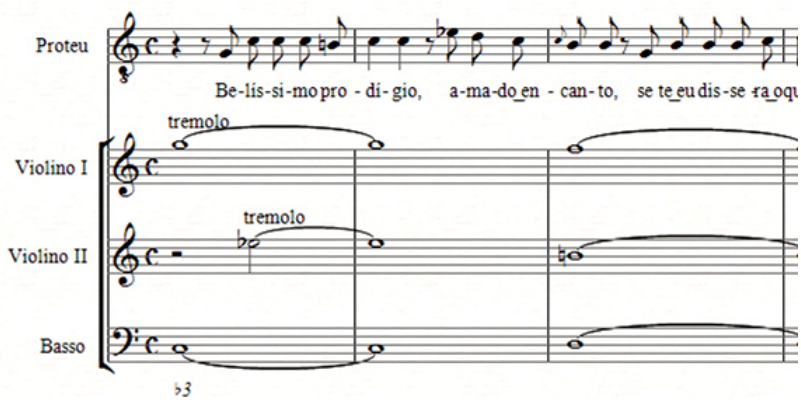


Fig.50, cantoria 5, cc.1-3.

No terceiro compasso, para ressaltar a intensidade de seu amor, recorre Teixeira a uma curta *anabasis* em "se te eu dissera o quanto", para concluir na frase seguinte o retorno a Dó menor. Um movimento ondular semelhante é feito desde "com que me abraso" até "teus olhos", tendo seu clímax em "mariposa de amor", enquanto toda a harmonia repousa no

[42] *Tristitia*: segundo Descartes, existem seis paixões básicas, das quais derivam todas as outras (admiração, desejo, amor, ódio, alegria e tristeza). Espinosa considera três, sendo alegria (*laetitia*), tristeza (*tristitia*) e desejo. (CANO, 2011, pp.55-56)

acorde de Lá diminuto, que serve de Dominante ao seguinte Si bemol maior, no qual repousa junto da palavra "olhos". Retoricamente, é proposital que o repouso depois de um longo acorde diminuto ocorra apenas na palavra "olhos", indicando que para ele, Proteu, os olhos de sua amada são um lugar de repouso.



Fig.51, cantoria 5, cc.8-9.

Qualificando estes olhos, compara a estrelas que servem de guia ao peregrino, enquanto o primeiro violino faz uma breve viagem descendente por grau conjunto, indicando o caminho que foi percorrido por este viajante, que encontra outra vez abrigo num acorde maior – Mi bemol maior.



Fig.52, cantoria 5, cc.10-12.

Encaminhando-se para o adágio final, quando fala dos ardores oferecidos permanece ainda em um acorde maior, mudando drasticamente na palavra "lacrimoso", quando introduz o dissonante acorde de Mi diminuto, que se conduz ainda por acordes diminutos até o final do recitativo, em cadência para Fá.



Fig.53, cantoria 5, cc.12-14.

3.2.1.8 Se acaso te esqueceres (*quinta cantoria*)

Este é o primeiro dueto da ópera, e é ele que encerra a Primeira Parte, ou primeiro ato. Sua tonalidade, como já indicado pelo recitativo, é Fá menor. Esta, como indicam os tratadistas, denota profundo desespero, segundo Mattheson, e ternura e lamento deprimente, segundo Rameau (TARLING, 2005, p.77). Encaixa-se perfeitamente na ária em questão, onde Proteu suplica a Cirene que não se esqueça do amor que ele lhe tem, embora não exija dela que o corresponda.

Proteu: Se acaso te esqueceres
das lágrimas que choro,
a fé com que te adoro
lembrar-te saberá.
Cirene: Não cabe na memória
teu louco desvario,
pois de teu pranto o rio
do Averno só será.
Proteu: Ah, lembra-te de mim,
que terno te adorei!
Cirene: Esquece-te de mim,
que tua não serei.
Proteu: Mal poderei esquecer-me,
Cirene: Mal poderei lembrar-me,
Ambos: De tão violento ardor.
Proteu:. Porquê tanta impiedade,
Cirene infiel, porquê?
Cirene: Porque faltar não devo
de esposa à sacra fé.
Ambos: Oh, falte o meu alento,

mas não o meu amor.
(SILVA, 1958, p.38)

A ária então trata de lembrar e esquecer, de um jogo de memória. Os antagonismos, tão presentes na retórica barroca, são também privilegiados aqui. Começando no primeiro grupo de semicolcheias em arpejos dos violinos, que surge no primeiro compasso, e vai aparecer em toda a ária, em diversos momentos. Segue uma fuga hypotiposis descendente, que ascende no final, seguida de outra que se conclui descendente, para fechar a idéia musical.



Fig.54, cantoria 5, cc.1-3.

Acompanhando os baixos que se movimentam por passos descendentes, temos as tercinas dos violinos, que iniciam um trecho longo de *circulatio* que se mantém constante por dois compassos, até concluir com um grupo de semicolcheias pontuadas e fusas em saltos de terças intercaladas ascendentes, encaminhando-se para a conclusão em escalas descendente, sempre dentro da tonalidade de Fá menor.



Fig.55, cantoria 5, cc.4-5.



Fig.56, cantoria 5, cc.6-7.

Quando entra Proteu, repete o tema do início no primeiro verso. Destaca-se aqui um claro exemplo da *paragoge de Kircher*[43], com uma escala descendente na palavra 'lágrimas". Este verso se repete duas vezes, na primeira como *interrogatio*, em notas ascendentes, e na segunda já afirmativamente, concluindo a escala em notas descendentes.

[43]Paragoge de Kircher:descrição musical de ações.(CANO, 2011, p.147)



Fig.57, cantoria 5, cc.8-10.

Nos versos seguintes, seguindo a força do pedido, temos dois exemplos de *exclamatio*[44], no compasso 12 com um salto ascendente de sexta maior, e no compasso 14, com um salto de nona menor, ambos antecedendo movimentos de semicolcheias descendentes.



Fig.58, cantoria 5, cc.12-14.

Cirene inicia então seu discurso. Apesar de não querer guardar na memória os versos de Proteu, repete o tema que ele acabou de cantar, mas na Dominante. Podemos compreender por motivo de simetria que se conserve a unidade melódica entre os dois, ainda com pequenas alterações. Mas também pode-se apreender daí que as palavras de Proteu não foram, e nem

[44]Exclamatio: salto melódico inesperado, ascendente ou descendente. (CANO, 2011, p.141)

serão esquecidas tão facilmente por Cirene, assim como não foi esquecido, e inclusive repetido por ela, o tema que ele acaba de cantar.

Logo após o tema ser apresentado e repetido, chega-se à seção média, em que Teixeira faz questão de ressaltar o antagonismo por meio do diálogo do casal, no qual um pede que se lembre, e outro que se esqueça. As falas se intercalam seguidamente, para então se cruzarem num jogo de repetição entrecortado. Vemos nesse trecho, por várias vezes, a presença da *ecphonesis*[45], nas exclamações de "Ah lembra-te" e "Ah esquece-te", o que ressalta o momento de tensão e adiciona veracidade à música.



Fig.59, cantoria 5, cc.22-23.

O casal só se une, finalmente, no verso "de tão violento ardor", em cadência para concluir na Dominante. É curioso, nesse trecho, que a partitura omite dois versos que estão no libreto, um de Proteu e um de Cirene. A intenção parece bastante simples, de que Teixeira estava mais interessado no jogo direto de oposição entre "lembra-te" e "esquece-te", e preferiu omitir o verso seguinte para deixar o discurso, e o efeito, mais diretos, e o mais claro possível.

Após o ritornelo, que resgata a música já apresentada, vemos novamente a entrada de Proteu com os versos iniciais. Aqui, no entanto, se dá de forma singular, pois ele inverte os mesmos, cantando antes o segundo verso, e depois o primeiro. Isso refere o estado confuso da personagem, seguramente, ainda reforçado pela associação do tema musical com a frase que já havia sido cantada antes. Quando entra Cirene, no compasso 38, resgata a ordem original dos versos, parecendo querer trazer de volta à razão o diálogo cantado. Aqui não cantam juntos somente o verso final, mas as intervenções feitas quando cantam "de mim".

[45]Ecphonesis: exclamações que em música vocal se dão em textos como "Oh que dor". (CANO, 2011, p.143)



Fig.60, cantoria 5, cc.45-48.

Segue novo trecho intercalado e com frases cruzadas, unindo-se no verso final, na Tônica novamente.

Segundo Páscoa:

> A dialética que move o tema encontra uma métrica de aproximação dos versos até que os amantes compartilhem lentamente o ritmo do discurso e por fim a mesma frase. Como é feito para a música, o trecho prevê que cantem juntos esta e ainda mais outra vez, por causa do formato musical para aí escolhido. O caráter heróico aparece nas citações do Averno e nas figuras da "sacra fé", do "louco desvario", potencialidades que as redundâncias barrocas típicas da escrita de Antonio José da Silva sabem elevar, evidenciando aí mais um elemento culto, a tradição da retórica gongórica, portanto peninsular, de que o brasileiro mostrou-se destacado representante. (PÁSCOA, 2012, p.141)

A seção B se inicia com novo diálogo, bastante abreviado, apenas encaminhando para o final, onde os dois, finalmente, cantam juntos os dois últimos versos, com um longo melisma para os dois na palavra "amor", homorritmicamente em intervalo de terças, e com pausas no início, como *suspiratio*[46].

[46]Suspiratio: quando um fragmento melódico é interrompido por meio de silêncios breves, à maneira de suspiros. (CANO, 2011, p.196)



Fig.61, cantoria 5, cc.66-67.

Por um breve momento, ao fim dessa seção, os dois estabelecem uma sintonia, mas que se dissolve com o retorno *da capo*.

3.2.2 Parte II

3.2.2.1 Que medo, que susto (*sexta cantoria)*

O trio é seguramente uma adição posterior ao libreto original. Páscoa é firme, entretanto, ao analisar a música e atribuí-la a Teixeira, explicando o contexto de seu surgimento:

> no conjunto de Vila Viçosa, já se vê um processo que lentamente passou a substituir a música, certamente adaptando-a ao gosto do tempo e às possibilidades dos intérpretes. Em As Variedades de Proteu, no acervo alentejano já se percebe que três árias haviam caído de uso e em seu lugar um trio com os personagens cuja música foi subtraída, ganhou espaço na ponta de um dos atos, revelando processo conhecido de adaptação entre os anos de 1760 e 1770. O trio em questão conserva a métrica e a retórica, típicas do Judeu, e a música em nada destoa do restante do conjunto, podendo ambos terem pertencido aos autores originais. (PÁSCOA, 2012, p.143)

Sua tonalidade é Ré menor, que os tratadistas referem como doçura, tristeza (Rameau), grandiloquência, alegria refinada (Mattheson), solene e devoto (Charpentier) (CANO, 2012, p.64). Encaixa-se perfeitamente no espírito da ária.

Rei: Que medo, que susto
Eclipsa, confunde
O vago luzeiro
De tanto esplendor
Dórida: Um peito inconstante
Eclipsa, confunde
O vago luzeiro
De tanto esplendor
Cirene: Um pérfido amante
Eclipsa, confunde
O vago luzeiro
De tanto esplendor
Rei: Suspende o retiro
Refreia o suspiro
Dórida: Meu mal no retiro
Alívio terás
Cirene: Meu mal no suspiro
Alívio terá
Todos: Tão fero tormento
Quem pode sofrer

Mas oh, quando
Oh Deus, oh quando
Este peito miserando
Há de ter um só prazer

Nota-se, desde o início, a presença do oboé se afirmando com uma profusão de trinados, dando o tom agitado da peça. É acompanhado em uníssono pelos violinos, que fazem uma *circulatio* até o compasso 5, quando se encerra com uma célula rítmica em toda a orquestra, formando o acorde de Lá, a Dominante (embora, pela falta da terça do acorde, fique ambíguo se é um acorde maior ou menor).



Fig.62, cantoria 6, cc.1-5.

O "medo" e o "susto" se demonstram, musicalmente, pelas semínimas em saltos iniciadas pela voz do baixo, da personagem do rei. Cada intervenção do rei é respondida pela orquestra com a célula rítmica já anunciada ao fim da introdução, que se intercala com parte vocal.



Fig.63, cantoria 6, cc.5-8.

A partir do compasso 10 as cordas começam o acompanhamento por semínimas, que perdurará por quase todo o andamento. Este se mostra bastante simples, formando os acordes, e por vezes acompanhando uma das vozes. As vozes femininas entram mais à frente, primeiramente Dórida, e dois compassos depois Cirene, ambas se unindo apenas no compasso 21, em terças.



Fig.64, cantoria 6, cc.19-24.

Digno de nota é a semelhança rítmica do tema usado neste trio com o tema usado no quarteto *Sem culpa ao suplício*. Visto que o trio é quase certamente posterior à composição do resto da ópera, é bem plausível que o compositor tenha se inspirado no próprio tema do quarteto para pôr em música este novo trio, composto para as personagens cujas árias haviam sido suprimidas.

Seguem-se intercaladas as falas do rei e das duas princesas, juntando-se todos no compasso 39, em "tão fero tormento", sem alteração rítmica dos antecedentes, mas com uma *gradatio* ascendente que intensifica a tensão do momento, concluindo na relativa maior da tonalidade.



Fig.65, cantoria 6, cc.38-42.



Fig.66, cantoria 6, cc.43-46.

O ritornelo orquestral segue-se, sem alteração, como na introdução, mas na relativa maior, dando passo ao retorno das vozes, como da primeira vez. Chamamos atenção para uma *paragoge de Kircher*, quando, no compasso 77, Dórida fala "alívio terás", enquanto canta uma escala descendente com ritmo pontuado, retoricamente trazendo o repouso da escala após a palavra "alívio".

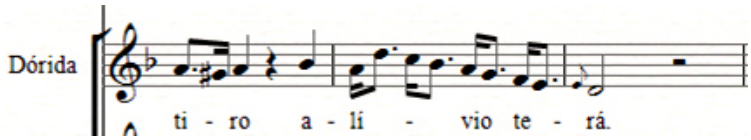


Fig.67, cantoria 6, cc.76-78 (Dórida)

Esta mesma figura é repetida por Cirene no compasso 83, nas mesmas palavras, e depois ainda por Dórida, de forma similar, no compasso 100.

No compasso 107 temos uma cadência interrompida, cuja figura retórica é a *ellipsis*. Esta funciona como uma *interrogatio*, pois duas da três vozes terminam em nota ascendente, ressaltada pela fermata anotada no compasso.



Fig.68, cantoria 6, cc.105-107.

Logo em seguida se dá a cadência perfeita, na Tônica.

O ritornelo final, que funciona de ligação para a seção B, retoma o tema inicial. E esta, bastante curta, nada mais faz que retomar fragmentos dos temas anteriores, estruturando as três vozes num *concertato* que conduz ao fim da seção, e ao *da capo*.

3.2.2.2 **Deixa Cirene (*sétima cantoria)***

Não surpreende que o recitativo e a primeira ária de Nereu sejam mais elegantes e refinados que os demais. Nereu, como príncipe herdeiro, é o mais conservador, e o mais fiel defensor dos valores tradicionais, que não concebe outra forma de amar que não aquela de um casamento por conveniência, que entre as casas reais se torna um casamento de Estado. Para ele a formosura de Cirene é moldada pelo sangue nobre que julga que ela tenha. Cirene tenta de todo modo incutir nele a idéia de que o amor deve ser desligado da política, para que ela seja amada não enquanto princesa, mas enquanto mulher, mas Nereu não concebe essa idéia:

> **Nereu:** Essa divisão que intentas fazer da formosura e da qualidade, é impraticável na minha ideia; e se não, dize-me: seria decente que para esposa minha escolhesse outro sujeito menos que uma princesa?
> (...)
> inflamado em uma vulgar formosura, abatesse o esplendor da Majestade, antepondo o meu ardor ao meu decoro? Como se conservaria a nobreza, se só o amor fosse o director dos himeneus? Enfim, Cirene, não imagines que desestimo a tua formosura por estimar a tua grandeza; que, quando as adoro unidas, não sei distinguir a causa de meu amor.
> (SILVA, 1958, p.45)

Seguramente esta é uma crítica bastante forte do Judeu, mas que coloca de maneira honesta dois modos de pensar antagônicos. Teixeira parte dessa distinção de Nereu, e de seu modo de pensar, para compor um recitativo de fina elegância e de delicada composição.

Iniciando o baixo contínuo com cadências do acorde de Sol menor - que segundo Rameau se traduz como doce e terno, mas para Charpentier é sério e magnificente (CANO, 2012, p.77), traz semicolcheias antecedendo as semínimas dos tempos fortes, lembrando um

ritmo típico da música francesa. Segue fazendo o mesmo com cadências do acorde de Ré maior, concluindo a breve introdução. Nereu inicia seu discurso

> **Nereu:**
> Deixa,Cirene, deixa esse esquisito
> novo modo de amar, que em meus ardores
> não distingo outro modo de querer-te,
> neste extremo de amar-te,
> mais que um puro adorar-te,
> com tão cega violência,
> que confundo em meu peito o requisito
> que em enigmas propões a meus sentidos,
> pois que essa formosura me persuade
> que beleza não há sem majestade.
> (SILVA, 1958, p.46)

O intercalar da voz e do baixo contínuo segue o modo tradicional de se compor o recitativo, com pequenas intervenções instrumentais que servem de apoio e sublinham cada verso. Quando Nereu cita uma "tão cega violência", por exemplo, o baixo comenta logo após, típico da *paragoge de Kircher*, com uma *fuga hypotiposis* descendente e ascendente de fusas e colcheias, dando uma resposta vigorosa e fulminante, salientando a citada *violência*.



Fig.69, cantoria 7, cc.11-12.

Para finalizar, Teixeira faz uso do crescente emocional dado pelo Judeu para crescer a intensidade da música. Quando Nereu canta que "beleza não há sem majestade", um arpejo ascendente de Si bemol Maior conduz à última palavras de Nereu, "majestade", tornando-a o ápice do recitativo, criando já nesse momento a cadência que levará à conclusão em Fá.



Fig.70, cantoria 7, cc.17-19.

3.2.2.3 Se em maio ostenta a rosa (*sétima cantoria*)

Mattheson classifica a tonalidade de Si bemol maior como divertida e suntuosa (CANO, 2012, p.77). Parece esta a classificação mais apropriada a ser aplicada a esta ária, que Nereu canta para afirmar seu amor e sua devoção a sua noiva, exaltando sua beleza adornada pelo sangue real. Como ária cantada por um príncipe a uma princesa, esta se mostra bastante delicada e tradicional, de acordo com a personalidade de Nereu.

Inicia-se com grupos de sextinas ascendentes formando o acorde da Tônica, que logo em seguida é respondido com o mesmo grupo ascendente na Dominante, numa simetria perfeita que não se confirma com a sequência da resposta, que é repetida mais uma vez – bem ao estilo de Teixeira – continuando numa *gradatio* de grupos de fusas e semicolcheias levando ao trinado.



Fig.71, cantoria 7, cc.1-2.



Fig.72, cantoria 7, cc.3-4

Essa *gradatio*, que configura uma anabasis nos compassos 3 e 4, é equilibrada por uma catabasis no compasso 5, que ascende por um *saltus duriusculus* de sétima, para encaminhar-se a um grupo de sextinas em circulatio, e no compasso seguinte, após uma escala rápida, concluir-se em arpejo descendente de Tônica. Viola e baixo, enquanto isso, mantêm um diálogo de forma a apoiar a harmonia, especialmente o baixo, quase sempre com saltos de arpejos, dando um caráter mais pomposo e majestático.



Fig.73, cantoria 7, cc.4-7.

Nereu:
Se em Maio ostenta a rosa
os timbres de formosa,
não deve à formosura
as glórias de princesa,
que a púrpura que veste
lhe deu a investidura
de bela imperatriz.
Pois só se na beleza
Amor se vinculara,
que cedo lhe acabara
do tempo nos estragos
a pompa dos Abris.
(SILVA, 1958, p.47)

Quando Nereu inicia a cantar, repete nada mais que o tema já proposto, com os arpejos iniciais sem as sextinas, que se mantêm, contudo, nos violinos. Sua melodia é simples, ornamentada apenas com uma *fuga hypotiposis* na palavra ”princesa” e, depois, em “bela imperatriz”. O ritornelo repete as figuras de sextinas em arpejo e em *gradatio*, mantendo-se nos acordes de Dominante (Fá maior) e da Dominante desta (Dó maior). É na Dominante que

Nereu retoma sua fala, agora mais ornamentada em todas as passagens, reservando a coloratura, no entanto, para “bela imperatriz”, no compasso 35, mantendo assim a hierarquia da retórica entre as palavras a serem destacadas.



Fig.74, cantoria 7, cc.35-38.

Conclui-se a seção A com o ritornelo orquestral sem novidades, introduzindo a seção B, que se inicia no acorde de Sol menor ascendente, similar ao início da ária, com sextinas nos violinos. Os versos seguintes, divididos em pares de semicolcheias, em *gradatio* descendente com os baixos, seguem uma sequência previsível, passando a um uníssono em “do tempo nos estragos”, sublinhando a fatalidade da frase, mas logo depois voltando a um tema terno, com tercinas na palavra “pompa”, concluindo com uma cadência em Ré.



Fig.75, cantoria 7, cc.47-48.



Fig.76, cantoria 7, cc.49-50.

3.2.2.4 Mísera já não posso (*oitava cantoria*)

Esta é a única ária de Cirene. Segundo o libreto original ela teria outra além desta, mas foi suprimida em algum momento, e substituída pelo trio (acontecendo o mesmo com as árias do rei e de Dórida). Diferente de todas as demais, e similar ao quarteto *Sem culpa ao suplício*, esta ária não tem introdução orquestral. Contudo, diferente deste, ela não é precedida por um recitativo. Orquestra e solista iniciam juntos, na tonalidade de Dó menor, típica tonalidade para lamentos.

Cirene:
Mísera já não posso
fugir à crueldade,
se um pai me persuade
que siga o vil destino
de um bárbaro furor.
Parece-me que vejo
nos braços de Nereu
a morte por troféu
do seu cruel amor.
(SILVA, 1958, pp.50-51)

Inicia Cirene com uma escala descendente, quase desfalecendo, na palavra "mísera". O que vem a seguir são tentativas de se erguer, com um *saltus duriusculus* ascendente, seguindo com mais um grau ascendente, mas novamente caindo num *saltus duriusculus* descendente em "já não posso". Em *fugir* um novo *saltus duriusculus* ascendente, para suceder uma longa escala descendente.



Fig.77, cantoria 8, cc.1-4

Essa fórmula de salto ascendente e escala descendente estará presente durante toda a ária, e é retoricamente ligada ao tema de hesitação, de tentar fugir a um destino cruel, e ao mesmo tempo ter que obedecer ordens superiores. Neste momento Cirene acaba de revelar a seu pai que prefere desposar Proteu, pois este garantiu que a amaria mesmo que não fosse Princesa, e ela teme seu futuro com Nereu caso se venha a descobrir toda a farsa. Políbio, no entanto, não dá ouvidos, e pretende apenas continuar o plano, não deixando qualquer saída à filha. O salto ascendente também pode ser considerado uma *exclamatio*, a súplica aos deuses, para que se encontre um feliz desenlace para o seu drama. Notável é um pequeno e refinado detalhe, quando os segundos violinos, no segundo compasso, intervêm na pausa, logo após o fim do primeiro verso, com uma nota Sol, antes da escala descendente. Esta simples nota, que se repetirá nas passagens homólogas, mostra que, ainda que haja uma pausa, um momento de respiração, o peso de seu fado sempre está lhe sufocando, sem lhe dar qualquer trégua.

No terceiro e quarto versos, quando menciona seu pai, e prevê seu destino, a tensão é apenas aliviada, pela modulação para a tonalidade relativa maior. Segue-se então a passagem entrecortada com grupos de fusas, sobre a palavra "bárbaro", acompanhada pelos violinos e respondida pelos baixos. Logo após, uma longa escala ondulatória no compasso 9, sobre a palavra "furor", seguida depois pelos violinos, e só então pelos baixos, promovendo o aumento da tensão sobre esta palavra.



Fig.78, cantoria 8, cc.6-7.



Fig.79, cantoria 8, cc.8-10.



Fig.80, cantoria 8, cc.11-12.

Após o ritornelo orquestral, temos a re-exposição do tema inicial, transportado para a relativa maior da tonalidade. Temos novamente os saltos ascendentes, seguidos de rápidas

escalas descendentes. Chega-se logo à palavra bárbaro, que aqui tem uma longa série de escalas descendentes, variando de semicolcheias para colcheias, mudando a velocidade para criar uma certa instabilidade ritmica, que tanto pode ser emocional, perdurando por quatro compassos.



Fig.81, cantoria 8, cc.21-23.



Fig.82, cantoria 8, cc.24-26.

Nova série de notas sobre “bárbaro furor”, e retoma-se o primeiro verso, agora com um salto descendente e notas repetidas na palavra “mísera”, que tem sua prosódia alterada para acentuar a segunda sílaba. Na repetição desta palavra, retoma-se o tema inicial da peça, e encaminha-se para o final da seção A.



Fig.83, cantoria 8, cc.26-28.



Fig.84, cantoria 8, cc.29-30.

A seção B inicia-se com um movimento ondulatório em cada verso, sempre concluindo de forma descendente, no momento em que Cirene se vê em desgraça, no futuro, imaginando-se casada com Nereu, e tendo "a morte por troféu".



Fig.85, cantoria 8, cc.39-41.



Fig.86, cantoria 8, cc.42-43.

Novamente, em todo este trecho, se fazem presentes os saltos e as escalas rápidas descendentes, e a repetição dos mesmos movimentos da palavra "bárbaro" nos versos finais. Conclui-se a seção em Sol, como dominante para a volta *da capo*.

3.2.2.5 Não vem o meu noivo (*nona cantoria*)

A segunda ária de Maresia, comparando com a primeira, demonstra algo já intuído: árias de graciosos conservam quase sempre um aspecto de dança. Isso se vê nesta ária, na tonalidade de Sol maior, remetendo, segundo Charpentier, a uma graciosa alegria (TARLING, 2005, p.77).

Trata-se, claramente, de uma canção de troça, onde Maresia, ainda que já determinada a se casar (convencida por artimanha de Caranguejo), se recusa a fazê-lo com o criado de Proteu.

Maresia:
Não vem o meu noivo
como é galantinho?
Com esse focinho
queria mulher?
Que tolo, que simples,
que néscio é você?
Bem sei não mereço
tão lindos amores;
porém tais favores

os lanço de mim, co'a ponta do pé.
(SILVA, 1958, p.55)

Como sabemos que, ao final, os dois formarão um casal, a ária torna-se ambígua, de forma que a zombaria feita por ela aqui tenha um sentido de falsidade, como se ela própria quisesse esconder de si que pretende aceitar o pedido de Caranguejo. É então uma peça de grande leveza, num ambiente quase pastoril, tendo os baixos marcando insistentemente a Tônica, no início, e no decorrer da ária manter-se em notas repetidas, como que servindo de base fixa para manter a liberdade da melodia.

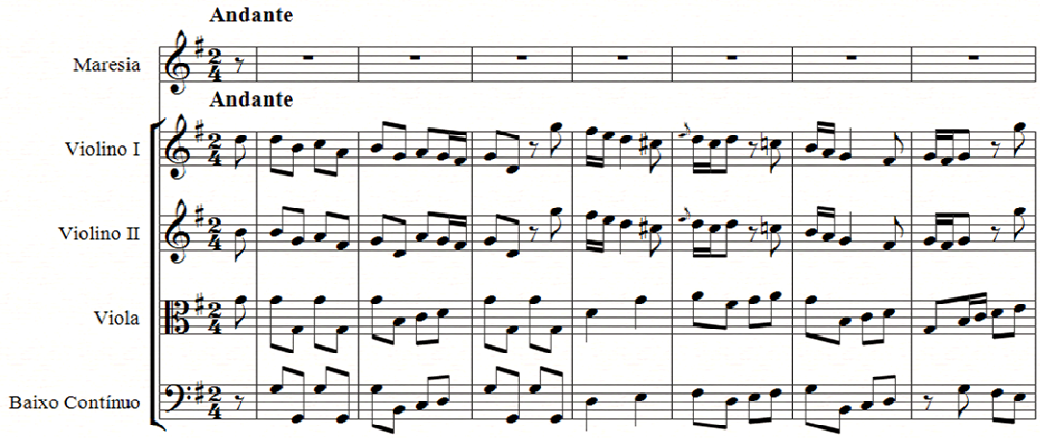


Fig.87, cantoria 9, cc.1-7.

Após a festiva introdução orquestral, entra Maresia repetindo o tema já apresentado. Com saltos ascendentes reforça "como é galantinho", para em seguida completar a troça com um trinado sobre a mínima em "galantinho".



Fig.88, cantoria 8, cc.20-28.

Esse trecho é seguido de fermata, sobre a pausa, dando então bastante liberdade para a soprano exagerar ou improvisar, de forma a ressaltar o caráter cômico – algo que se repetirá por diversas vezes nesta ária. No trecho seguinte, usa de *palilogia* para desqualificar ainda mais Caranguejo, repetindo três vezes a mesma série de notas em escala descendente.



Fig.89, cantoria 9, cc.28-32.

Cada vez que Teixeira usa notas curtas e deixa palavras entrecortadas, quer acentuar sua força, transmiti-las de forma mais direta, e deixá-las mais ásperas. Um momento como este se dá do compasso 35 ao 48, no trecho em que Maresia chama seu pretendente de *tolo*, *simples* e *néscio* com arpejos de semicolcheias, seguidas de pausa. Em geral, esse recurso se completa pela orquestra apenas comentando e respondendo à voz, mas não a acompanhando, intercalando-se, dessa forma, soprano e orquestra.



Fig.90, cantoria 9, cc.44-48.

Detendo-se sobre uma nota longa, concluindo-a com um salto e escala descendente, conclui-se a primeira estrofe, e segue-se para seu homólogo, que pouquíssimo se diferencia do anterior. Na verdade, caracteriza-se esta ária pela repetição recorrente dos temas já expostos, sem que se desenvolvam muito além, alternando-se entre Tônica e Dominante, ocorrendo o mesmo no ritornelo final, que soma os temas já apresentados em seus 17 compassos finais.

Tampouco a seção B traz qualquer mudança ou novidade, exceto por seu final. Este traz de volta os dois últimos versos da primeira estrofe, algo único em toda a ópera. Estes ocorrem no encadeamento final de acordes, já na preparação para o retorno da capo, com os baixos em *gradatio* descendente acompanhando o movimento, criando a aura de crescimento da tensão, e que conduz de forma mais teatral o retorno ao início.



Fig.91, cantoria 9, cc.169-175.

3.2.2.6 Toda a minha alma (*décima cantoria)*

Esta ária, tratando-se de questões retóricas, é talvez a mais clara e mais abundante em referências de toda a ópera. Escrita em forma de minueto, nela Proteu, metamorfoseado em relógio, encanta Cirene, a amada que o rejeita, declarando os sofrimentos por não contar com seu amor.

Proteu:
Toda a minha alma
se abrasa amante,
e a cada instante
morrendo está.

Mais que os minutos
são meus ardores,
nos teus rigores
conta não há.

Mas ai, tirana,
se a quem te adora
fosse esta hora
hora de amar!
(SILVA, 1958, p.56)

Cabe primeiramente lembrar que o minueto é referido como uma dança refinada. Segundo a teoria tópica, explicitada por Mirka, o próprio fato de se ter um minueto é característico, e faz com que a audiência identifique essa referência, e a tenha em conta ao escutar a música (MIRKA, 2014, p.1). O minueto, portanto, é capaz de trazer ao ouvido do público todo um imaginário de referências a ele ligadas. Esse referencial, obviamente, depende do repertório que cada ouvinte possui, mas que tem o poder de remeter a uma referência comum para um determinado grupo social. A escolha do minueto, portanto, foi intencional, evocando a idéia de um príncipe erudito, que toma seu discurso lírico para convencer e comover a alma de sua amada.

Na tonalidade de Si menor, descrita como doce e terna por Rameau (TARLING, 2005, p.77), inicia-se a ária com a introdução orquestral, com uma enorme peculiaridade: todas as cordas tocam em pizzicato. O ritmo bastante simples, de colcheia pontuada e semicolcheia, é usado sem variação em todo o minueto, alternando-se apenas com as semínimas de conclusão das passagens, ou com pausas que resultem delas.



Fig.92, cantoria 10, cc.1-4.

O fato de ter toda a orquestra em *pizzicato* produz o efeito de liberdade da voz, que está sozinha com a melodia, ainda que por vezes esta replique o movimento rítmico da

orquestra. O tenor repousa flutuando sobre a harmonia que resulta do *pizzicato* orquestral, permitindo que expresse com fluidez os afetos contidos no texto e na música.

O *pizzicato* tem um motivo retórico muito forte: simular o som dos ponteiros do relógio, no qual Proteu está transformado na cena, numa figura retórica chamada *assimilatio*[47]. Não só o som da corda beliscada, mas o próprio ritmo escrito, imitam perfeitamente o barulho do mecanismo de um relógio, mantendo-se inalterado durante toda a ária – exceto por um breve momento no compasso 33, onde, por *ecphonesis*, Proteu lança uma interjeição dolorosa, e todos, menos o baixo, silenciam para sublinhar seu suspiro.



Fig.93, cantoria 10, cc.31-33.

A referência ao relógio se dá também na constante referência ao tempo feita pela personagem: o texto compõe-se de três estrofes de quatro versos tetrassílabos, com crescente menção do tempo (*instante* na primeira estrofe, *minuto* na segunda estrofe, e *hora* na terceira estrofe).

A linha vocal, desde sua entrada no compasso 9, se põe pronta para exagerar os afetos descritos no texto. Em "se abrasa" o salto de sétima (ou oitava, se considerarmos a apojatura) dá maior destaque à palavra, seguindo com a voz trêmula e marcando cada tempo dos segundos do relógio.

[47]Assimilatio: simulação que um instrumento realiza do som de outro instrumento ou coisa. (CANO, 2011, p.145)



Fig.94, cantoria 10, cc.11-12.

No terceiro verso a melodia se eleva em uma terça, para alcançar a palavra "morrendo" e nela fazer a escala descendente. Segue repetindo o verso, acrescentando um *saltus duriusculus* no meio da frase para lhe exagerar o *pathos*.



Fig.95, cantoria 10, cc.19-22.

A segunda estrofe segue de perto a linha da primeira, de forma simétrica, dando apenas dois compassos para cada verso, num total de oito compassos. A terceira, como já foi dito, inicia-se com uma *ecphonesis* em "mas ai", sublinhando todo o crescente emocional que veio se acumulando ao longo da ária, mas que se vai sublimar na última estrofe, com o crescendo harmônico de cada compasso, com cadências por sequência de Dominantes, até a cadência final na Tônica. Como está em forma de minueto, esta árias não retorna da capo, mas do compasso 25, no trecho que contempla a segunda e a terceira estrofe.

Este minueto tem relação com outro, da ópera Guerras de Alecrim e Manjerona, em que a personagem de D. Fuas canta também um minueto para encantar a amante. Segundo Páscoa:

> Tais minuetos podem ser outra marca identitária de Teixeira, em vista das comuns barcarolas e arietas de cariz modal nos demais autores líricos do tempo. No caso dos rondós, a associação parece ser mais comum com os demais exemplos da época. (PÁSCOA, 2012, p.150)

3.2.2.7 Não me assusta, ó monarca (*décima primeira cantoria*)

Precedendo o clímax dramático da ópera, que será o quarteto *Sem culpa ao suplício*, coube a Políbio o recitativo que o antecede. Este é o momento em que Políbio foi preso e condenado à morte por ter tentado matar Cirene, sendo que esta se feriu ao se pôr na frente de seu pai quando Proteu tentava matá-lo. Cirene, desfalecida, não pode contar a verdade, e Proteu fugiu logo após o ocorrido, pensando ter matado sua amada. Reunem-se na cena, além de Políbio, o rei Ponto, Nereu e Dórida.

Políbio:
Não me assusta, ó Monarca, esse castigo,
que me intimas irado;
que o sangue de Cirene idolatrado
derramar não procura quem o estima,
qual outro pai; porém, se a sorte impia
pretende assim que eu morra,
morrerei satisfeito; mas adverte:
se acaso a minha vida
a sua duplicara hoje no trono,
eu seria homicida de mim mesmo,
e já na morte exangue
lhe servirá de púrpura o meu sangue.
(SILVA, 1958, p.62)

Inicia-se o recitativo em Lá maior, com as apressadas semicolcheias dos violinos. Políbio inicia seu discurso de forma soberana, com uma colcheia pontuada, típico dos discursos grandiloqüentes. Após a palavra “irado”, os violinos e o baixo respondem com uma escala de fusas descendentes, que materializam a ira do rei, e conduzem ao trecho seguinte em Ré maior.



Fig.96, cantoria 11, cc.2-5.

A melodia ondulante da voz leva à tonalidade de Si maior, no fim do compasso 7, fazendo com que primeiro e segundo violinos se cruzem num arpejo de movimento contrário, preparando a sensível frase *qual outro pai*. Esta, que sabemos ser mentira, pois Políbio é de fato o pai verdadeiro de Cirene, está colocada de forma ascendente, como uma dúvida, como uma hesitação de falar que é "outro pai", sendo o verdadeiro, e está separada do resto do recitativo pelos arpejos de Si maior dos violinos, que funcionam quase como um parênteses, isolando esse pequeno momento, o qual não tem mesmo relação musical com o que segue nem com o que o antecede.



Fig.97, cantoria 11, cc.7-8.

Uma cadência perfeita é colocada após "morrerei satisfeito". Poderia ser aí o fim do recitativo, pois a impressão é a de finalizar. Políbio, contudo, ainda tem mais a dizer. Essa cadência e a retomada sugerem a forte emoção por que passa a personagem, que deve falar, se defender, mas não pode por não revelar seu segredo, e de sua filha, e assim arruinar o futuro desta.



Fig.98, cantoria 11, cc.10-12.

Retoma então a colcheia pontuada, como no início, e numa série de notas repetidas adverte que seria homicida de si próprio, caso fosse ele o assassino de Cirene. Com a anotação de *adágio* na partitura, as cordas começam uma longa seção de fusas, sobre a qual se ergue o último lamento de Políbio, temendo a morte de sua filha, mas decidido que aceita morrer em nome do seu bem. As fusas da orquestra servem para adicionar mais vibração e tensão sobre o fim do recitativo, o qual se concluirá com um ritornelo orquestral similar ao do início, dando um senso de equilíbrio e simetria à peça, e com escalas em fusas descendentes concluindo-o em Dó menor.



Fig.99, cantoria 11, cc.18.

3.2.2.8 Sem culpa ao suplício (*décima segunda cantoria*)

Sem introdução, o quarteto inicia diretamente com o lamento de Políbio, acompanhado da orquestra mantendo a harmonia com colcheias. A orquestra, aliás, se manterá assim durante quase toda a ária, deixando espaço para que as vozes se sobressaiam, sem que haja muita informação simultaneamente. Está na tonalidade de Dó menor.

Políbio: Sem culpa ao suplício
me leva um rigor.
Rei: Infame, traidor,
sem culpa não é.
Nereu: Não é, porque a culpa
bem clara se vê.
Políbio: Teu rogo propício *(Para Dórida)*
Senhora, interceda por este infeliz.
Dórida: Não posso, que a culpa
desculpa não tem.
Políbio: Não há quem acuda
por este infeliz?
Dor. Rei. Nereu: Não há, porque a culpa
bem clara se vê.
(SILVA, 1958, p.63)

Políbio inicia seu discurso já com um salto de quinta ascendente, como um clamor de piedade, para que não seja castigado inocentemente. A resposta do rei, contudo, é na mesma medida, com um salto de quarta ascendente, imperativo e furioso, como que ordenando para que Políbio se calasse.



Fig.100, cantoria 12, cc.1-5.

Os dois saltos podem ser classificados como *exclamatio*, servindo para materializar a dramaticidade da cena. A fala de Ponto é frisada pelo uníssono da orquestra, dando assim todo o peso de uma grave ordenação régia. Nereu é o próximo a intervir, apoiado com a melodia

pelos primeiros violinos, seguido de outra súplica de Políbio, que pede o auxílio de Dórida, numa *gradatio* cromática dos baixos, e uma elevação de tensão geral.



Fig.101, cantoria 12, cc.8-13.

À medida em que o bloco sonoro vai se intensificando, os violinos deixam de acompanhar a melodia das vozes, para se somar aos baixos em manter a corrente da harmonia apenas com as colcheias. Assim é a partir da entrada de Dórida, que repete o texto cantado por Nereu (diferente do que está no libreto). Torna-se característico do discurso de Políbio que, a cada pedido de ajuda, e a cada lamento, sua súplica vai se elevando, como que buscando o perdão de uma autoridade superior, se não do rei, que o está condenando, mas de um auxílio divino.

Todas as súplicas e intervenções são feitas mais uma vez, de forma bastante similar, permitindo que as vozes entrem em concerto apenas a partir do compasso 40, quando os três acusadores lhe negam misericórdia, alegando ser evidente que tenha praticado o crime em questão.



Fig.102, cantoria 12, cc.39-42.

As vozes novamente se dividem, num momento que relaxa a tensão criada pelo concerto das vozes, e pelas cordas que passam a semicolcheias nos dois últimos compassos.

Políbio e o rei começam um rápido diálogo, onde voltam as ásperas colcheias colocadas para dar destaque às palavras, já relatadas em outras árias. Políbio canta as três colcheias sem acompanhamento, mas o rei responde com três colcheias acompanhadas da massa orquestral, explicitando o poder do rei sobre o réu solitário, que agora é abandonado por todos.



Fig.103, cantoria 12, cc.42-45.

Ao final do compasso 54 volta o concerto das vozes, exceto Políbio, para concluir numa cadência de Dó, seguida por um ritornelo orquestral bastante agitado, com saltos, escalas e arpejos em semicolcheias pelos violinos, em resposta à agitação emocional e musical da ária, encerrando com isso a segunda Parte da ópera.

Originalmente, no entanto, havia ainda a seção B deste quarteto, mas que não foi copiada em sua íntegra nas partes cavas armazenadas em Vila Viçosa (vide capítulo 2).

3.2.3 Parte III

3.2.3.1 Amor perfeito sou (*décima terceira cantoria*)

O recitativo de Proteu se inicia com uma quarta ascendente, mantendo-se na mesma nota, para depois se elevar ao pronunciar o nome de Cirene.

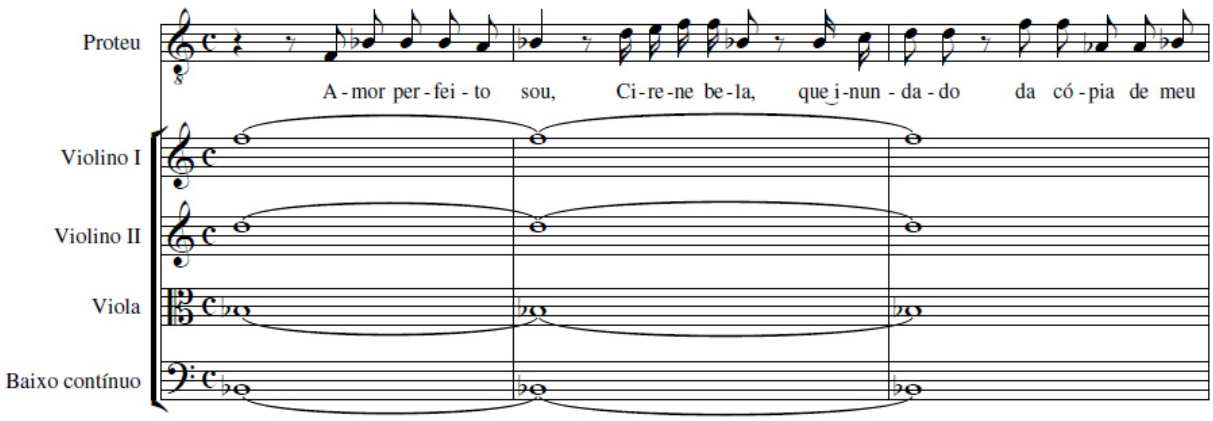


Fig.104, cantoria 13, cc.1-3.

Outro salto ascendente de quarta fará mais à frente, na palavra "empíreo", e mais um, no compasso 10, destacando a palavra "ferida". Fica bastante claro que isso não se dá ao acaso, ou em qualquer palavra. Voltará a um salto ascendente numa *ecphonesis*, em que canta "ai de mim", num arpejo descendente simulando o desfalecimento, no compasso 14.



Fig.105, cantoria 13, cc.13-14.

Ainda mais dois saltos ascendentes de quarta se dão em palavras escolhidas: quando cita "aquela doce esperança", no compasso 16, já na repetição dessa frase, lhe dando maior destaque; e no compasso 22, numa *exclamatio*, em "buscar". Como finalização, tratando da sua "morte", conclui com semicolcheias descendentes, chegando ao acorde orquestral que conclui, com uma cadência perfeita, em Fá.



Fig.106, cantoria 13, cc.22-24.

Proteu:
Amor-perfeito sou,Cirene bela,
que, inundado da cópia de meu pranto,
ao Empíreo se estende a minha rama;
que só no céu de fogo busco a chama,
como centro feliz de meu incêndio;
e, se aquela ferida,
belíssima homicida,
aumenta teu rigor nessa impiedade,
uma casualidade
(Ai de mim!) destruir não pode aquela
doce esperança, que me prometias;
mas, se a inocente culpa que não tenho
teus rigores aumenta,
verás (oh, ímpia sorte!)
buscar na minha dor a minha morte.
(SILVA, 1958, p.66)

A orquestra, com exceção de dois pequenos momentos, permanece estática, com longas notas sustentando a ambientação quase onírica, em que Proteu deixa de ser um vaso de flores para se declarar, mais uma vez, para sua amada.

3.2.3.2 Se amor, se a parca irada (*décima terceira cantoria*)

É algo incomum, entre as árias conhecidas de Antonio Teixeira, que se inicie não apenas sem introdução orquestral, mas com a voz solo desacompanhada. Similar a esta, se

conhece somente a ária *Dirás ao meu bem*, da ópera *Guerras de Alecrim e Manjerona* (PÁSCOA, 2012, p.146).

Vemos mais uma vez aqui o início com um intervalo de quarta ascendente, como Dominante e Tônica Dó – Fá. O intervalo de quarta, segundo escreve John Holden em 1770, era considerado grave e solene (TARLING, 2005, p.78). Essa repetição do intervalo, desde o recitativo, é também parte da retórica ao permanecer no ouvido do espectador durante toda a cena, conferindo ao recitativo e à ária um senso de unidade e complementação.



Fig.107, cantoria 13, cc.1-2.



Fig.108, cantoria 13, cc.3-5.

A entrada da orquestra se faz também por um salto intervalar, formando os acordes de Dominante e Tônica. O que se vê depois é que a melodia prossegue com o arpejar das notas do acorde de Fá, primeiro descendente e depois ascendente, e depois prossegue por um movimento de escala descendente, dentro do jogo de antecedente e consequente. O conseqüente, como de costume, é repetido, acrescentando um melisma sobre a última palavra, neste caso "alenta". O "alentar" está impresso na escala descendente do compasso 4, preparando o repouso da cadência em Sol. A orquestra tem o papel de fornecer o combustível para a movimentação da ária, com as semicolcheias descendo por graus conjuntos nos violinos, e as intervenções dos baixos e violas.

Proteu:
Se Amor, se a Parca irada
qualquer tirar-me intenta
a vida que me alenta,
maisval que eu seja (ó bela),
triunfo, não da morte,
despojo, sim, do amor.
Pois, quando aflito intento
buscar maior tormento,
morrendo só de amante,
será o penar maior.
(SILVA, 1958, p.67)

A segunda exposição da primeira estrofe, após o ritornelo orquestral, se dá da mesma forma, iniciando com um salto agora de quinta. Essa mudança de intervalo pode ter também efeito no afeto transmitido. O intervalo Si bemol – Fá, por ser mais largo, aumenta também a tensão gerada pelo salto. O Fá, que no início funcionava como fundamental do acorde de Tônica, aqui é a quinta do acorde de Si bemol menor, diminuindo o peso da chegada após o salto, mas aumentando o peso do trecho que se segue.



Fig.109, cantoria 13, cc.13-14.

Na anacruze do compasso 19 temos, mais uma vez as três colcheias seguidas de uma pausa, que Teixeira usa com freqüência. Entretanto, aqui não as usa com aspereza, como fez anteriormente. Elas estão em "ó bela", e usa então o recurso das três colcheias para dar destaque, mas com o acompanhamento orquestral pulsante, consegue aliviar a dureza que teriam se fossem desacompanhadas. Ainda mais por colocar um acorde maior no tempo forte, que funciona como um momento luminoso exatamente na palavra "bela", destacando-a.



Fig.110, cantoria 13, cc.18-19.

Teremos o exemplo exatamente oposto nos compassos 29 e 30, quando há um jogo entre *se amor* e *se a Parca*, em que, desacompanhadas, se opõem com força antagônica.



Fig.111, cantoria 13, cc.28-30.

No compasso 35 tem início o longo melisma sobre a palavra amor, a última palavra da estrofe, e também a mais forte, colocada como conclusão pelo Judeu, com sua costumeira habilidade.

Um notável diálogo contrapontístico se dá no início da seção B, onde o baixo permanece em movimento ondulatório, ora ascendente, ora descendente, cruzando com as outras vozes, que acompanham o solista, mas logo ficam independentes.



Fig.112, cantoria 13, cc.48-50.

Temos nessa seção a melodia bastante modificada, apresentando alguns elementos retóricos de fácil clareza, como no compasso 51, uma *exclamatio* com um *saltus duriusculus* de sexta ascendente nas duas notas da palavra *penar*.



Fig.113, cantoria 13, cc.51-52.

3.2.3.3 Senhor Caranguejo (*décima quarta cantoria*)

O dueto entre Maresia e Caranguejo se inicia com um ritmo bem marcado nos baixos, que insistem nas colcheias marcando as notas fundamentais, enquanto violinos seguem com a melodia. Maresia, em sua entrada, repete o tema inicial, sublinhando sua despedida, “adeus que me vou”, com uma *fuga hypotiposis* descendente.



Fig.114, cantoria 14, cc.12-17.

Esta é respondida, no compasso 22, pela mesma figura cantada por Caranguejo, em "meu mal me matou". É fácil ver como Teixeira soube se aproveitar da distribuição de palavras do texto, com afetos que podem ser representados retoricamente por figuras parecidas, para criar um momento em que a escala descendente tenha significado nas duas frases, e ainda dando senso de simetria à música.

Maresia: Senhor Caranguejo,
adeus, que me vou.
Caranguejo: Lá vai o meu bem;
meu mal me matou.
Maresia: Não chore, barbado;
você é rapaz?
Caranguejo: Amor é que chora,
que amor é rapaz.
Maresia: Adeus, que me vou.
Caranguejo: Não digas, tirana,
Ambos: Adeus, que me vou.
Maresia: Oh, quanto me custa
deixar-te sem mim!
Caranguejo: Oh, quanto me assusta
ficar-me sem ti!
Ambos: Porém paciência,
que na água do pranto
amor se afogou.
(SILVA, 1958, pp.72-73)

Outro ponto de interesse é quando, no compasso 18, Caranguejo canta "Lá vai o meu bem" com as notas cromáticas em *circulatio*, e quando esse episódio é reprisado, no compasso 56, canta uma escala cromática ascendente, para concluir de forma similar à primeira vez.

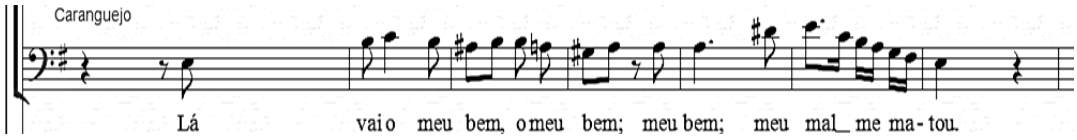


Fig.115, cantoria 14, cc.17-23 (Caranguejo)

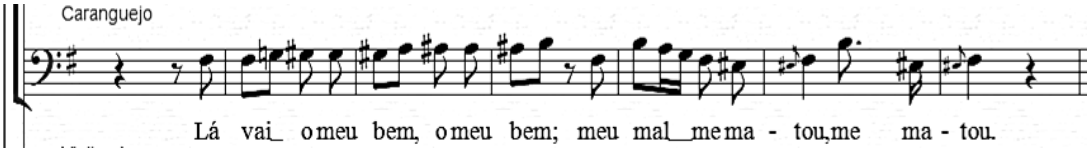


Fig.116, cantoria 14, cc.55-61 (Caranguejo)

O mesmo ocorre a partir do compasso 29, quando Caranguejo canta o verso "amor é que chora", e se dá um belíssimo exemplo de *suspiratio*, as notas curtas precedidas de pausa, que passam a idéia de falta de ar, como sufocado pelas lágrimas do seu choro. Essa *suspiratio* é circular, e no compasso 69, sua reprise, é feita com notas cromáticas descendentes. Sempre permanece a idéia de equilíbrio entre as partes do número musical, dando unidade à obra.

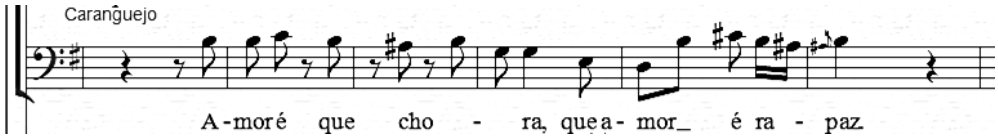


Fig.117, cantoria 14, cc.28-33 (Caranguejo)



Fig.118, cantoria 14, cc.68-77 (Caranguejo)

Nos compassos 99 e 100 Caranguejo não está mais apenas triste, mas demonstra seu desespero, quando suplica a Maresia que não diga que se vai, fazendo-o com saltos ascendentes inesperados, numa *exclamatio* bem preparada, colocada apenas no final do dueto.



Fig.119, cantoria 14, cc.98-104 (Caranguejo)

O desespero, portanto, não está presente desde o início, vai se construindo pelo diálogo, e pela irredutível ideia de Maresia de deixá-lo, a qual Caranguejo é incapaz de mudar. Isso mostra também a frustração do criado, capaz inclusive de mudar de forma, mas não de mudar os desígnios da amada, nem com suas súplicas dolorosas.

Os dois só se unem, de fato, nos últimos versos da seção B. É ali, em "porém paciência", que caminham cantando a mesma linha melódica, com o intervalo de uma terça entre os dois. Só então parecem se acalmar diante da agitação da música, mas logo em seguida essa aparente concordância se dissolve em "n'água do pranto amor se afogou". Se ambos concordam em ter paciência, discordam como dois pontos de vista sobre como o amor se afogou.

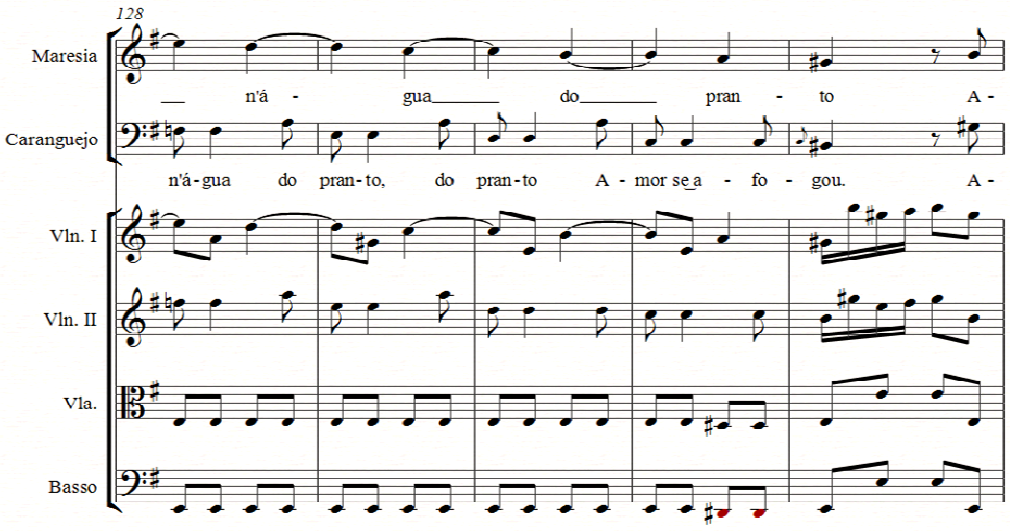


Fig.120, cantoria 14, cc.128-132.

3.2.3.4 Selvática fera (*décima quinta cantoria)*

A grande *aria di bravura* da ópera foi reservada a Nereu. *Selvática fera* é colocada logo após a longa cena em que Nereu ordena a execução de Políbio e de Proteu, mas este consegue fugir usando seu poder de metamorfose. Cirene está aflita, com medo de perder o pai e o amante, mas Nereu se encontra irredutível em seu papel de aplicador da justiça, e quer com isso punir aqueles que ofenderam sua noiva. Nereu não o faz por raiva, ou por vingança,

mas por ter sua honra, e de sua noiva, abaladas de forma inconcebível. O senso de justiça de Nereu – uma justiça direta, em que um crime deve ter uma punição – é bem claro e simples, mas exige-lhe o enredo que não fosse tão implacável. É nessa ária em que ele faz uma catarse e expõe sua ira por ter sua noiva envolvida em tal escândalo.

Nereu:
Selvática fera
da brenha mais tosca
se encrespa, se enrosca,
se a cara consorte
nos braços encontra
de amante rival.

Se o rústico instinto
de um bruto padece,
desculpa merece
uma alma abrasada
dos zelos no mal.
(SILVA, 1958, p.80)

A ferocidade sugerida pela música se encaixa perfeitamente no *locus* proposto pelo Judeu. E é propositalque a ária mais vibrante seja dada a Nereu, por sua posição hierárquica elevada. Goldoni escreve em suas memórias, publicadas em 1788, que as árias de bravura não devem ser dadas a cantores secundários, pois estes não podem conseguir honra para si próprios, e devem se contentar com o pouco que tem. (GOLDONI, 1908, cap.XXVIII) Isso vale, tanto mesmo, para as personagens da ópera. Um gracioso não deveria ter uma ária de bravura, a convenção teatral não o permitia, mas esta seria reservada às personagens sérias, da nobreza ou divindades.

A ária, em Sol Maior, começa vibrante, com um ritmo sincopado que já impulsiona para frente. As escalas em semicolcheias dos violinos, e logo depois as notas repetidas e os saltos, compõem uma introdução brilhante, acompanhada de violas e baixos quase sempre em colcheias.



Fig.121, cantoria 15, cc.1-6.

A partir do compasso 10 os arpejos dos violinos, com o auxílio dos baixos, fazem uma *gradatio* até o compasso 14, onde, após a *fuga hypotiposis* da escala ascendente, num *saltus duriusculos* descendente, encerra-se na Tônica.



Fig.122, cantoria 15, cc.10-15.

Nereu entra com a mesma melodia já apresentada na introdução. A linha descendente na palavra “brenha” é retoricamente bem compatível, fortalecida pelo uníssono de toda a orquestra, com os violinos em semicolcheias, materializando uma mata fechada.



Fig.123, cantoria 15, cc.19-21.

"Encrespa" e "enrosca" são colocadas em colcheias, com saltos descendentes, deixando as frases entrecortadas mais ásperas, mais "selvagens".



Fig.124, cantoria 15, cc.23-28.

O trecho de melisma aparece sobre a palavra *rival*, sendo na verdade uma ampla *catabasis*, tendo todas as notas em trinado, encerrando com um salto ascendente de oitava para uma nova escala descendente (*fuga hypotiposis*).



Fig.125, cantoria 15, cc.33-39.

O ritornelo seguinte traz os violinos em arpejos de semicolcheias, impulsionada pelo baixo mantendo o movimento rítmico com a marcação apenas dos tempos fortes.



Fig.126, cantoria 15, cc.46-53.

A segunda exposição traz a mesma estrutura da primeira, novamente com os saltos e notas curtas, entre intervalos, nas palavras “encrespa” e “enrosca”, mas que depois serão valorizadas como sensíveis nos compassos 76 e 78. E há nova coloratura, mais curta, mas igualmente elaborada, sobre a palavra “rival”, entre 69 e 73, e a repetição da primeira, entre os compassos 85 e 89. A ação dos violinos e do ritmo pulsante impingido pelas cordas graves dá a entender que Nereu se nutre de fúria ao pensar em seu rival, quando pronuncia esta palavra, e quando repete seguidamente o último verso da primeira estrofe. Visto que a orquestra prossegue com esta mesma estrutura no ritornelo final, entende-se que esta fúria de

Nereu por seu irmão, neste momento, é algo que não cessa nem enquanto ele não está a cantar.



Fig.127, cantoria 15, cc.84-90.

Com o início da seção B encontramos o tema bastante similar, e com encontros interessantes. A mesma escala em uníssono que serviu para destacar a palavra "brenha", no início, agora é usada para a palavra "bruto". Não só as palavras se parecem sonoramente, mas se identificam dentro do contexto de ferocidade e selvageria da ária. Depois de alongar a palavra "mal", que está simetricamente para a seção B como estava "rival" para a seção A – dando simetria às palavras e à ária – conclui a mesma em Si, para retornar ao *da capo*.

3.2.3.5 Tomara fazer-me em mil pedacinhos (*décima sexta cantoria*)

A segunda ária de Caranguejo, tal qual a primeira, é rica em figuras e significados retóricos. As notas curtas, em movimento escalar, e o ritmo de galope, já fazem referência aos "mil pedacinhos" do título.



Fig.128, cantoria 16, cc.1-8.

A mudança de direção melódica, ora ascendente, ora descendente, e os grandes saltos, fazem com que a ária fique como que dividida em vários pedaços, costurada a partir de pequenos recortes e fragmentos, cada um deles em direções opostas, em alturas distintas, mas que, obviamente, fazem total sentido no todo da peça.

Caranguejo:
Tomara fazer-me
em mil pedacinhos,
por ver se os carinhos
te posso colher.
Se queres me ver
gigante, aqui estou.
Vê lá como sou
assim tamanhão!

Se qués que me abaixe,
serei um anão.
Mas não, anão não,
que anão é agoiro;
serei tamanhão.

Se assim não te agrado,
serei desgraçado,
mas não feanchão.
(SILVA, pp.82-83)

Em “se queres me ver” inicia a preparação para a palavra “gigante”, na qual, com um salto de sexta, permanece na região mais aguda, se sobrepondo bem acima da orquestra, num exemplo de *prosopopéia*[48].



Fig.129, cantoria 16, cc.28-35.

O texto sugere que nesse momento, como os efeitos fantásticos no teatro de bonecos são facilitados, Caranguejo se transformasse realmente em um gigante, permanecendo assim até o compasso 47, quando o texto, indo ao outro extremo, sugere que se transforme em anão. Aqui, aproveitando-se do extremo, canta “se queres que me abaixe, serei um anão”, enquanto a idéia de se abaixar é dada pela descida por grau após os saltos descendentes de oitava, dando uma clara representação musical da descida.



Fig.130, cantoria 16, cc.47-53.

[48]Prosopopéia: representação musical dos afetos, pensamentos ou características de pessoas ausentes ou coisas inanimadas. (CANO, 2011, p.145)

Como saindo de um momento de delírio, Caranguejo muda de ideia, e se recusa a tornar-se um anão, pois diz que "anão é agoiro", ou agouro. Nega-se veementemente, e essa negação é qualificada pelo ritmo sincopado, a repetição de notas, e a repetição do "não" em semicolcheias. Determinado a ficar "tamanhão", segue-se o ritornelo orquestral, confirmando que deve permanecer gigante.



Fig.131, cantoria 16, cc.53-57.

Na retomada da primeira estrofe não se altera a estrutura apresentada inicialmente, mas esta é resumida e apresentada sem repetição de qualquer verso, avançando diretamente para o trecho de gigante, em que repete o processo de salto ascendente e nota longa, dando a ideia de grande altura. Após a repetição do verso, e do mesmo efeito, segue para *se queres que me abaixe*, fazendo nova descida em *gradatio*, pontuada por saltos que salientam a altura que ele está deixando para se tornar pequeno. Após "vê lá como sou", trecho em que o cantor fica livre de acompanhamento, já que a orquestra apenas responde após as suas intervenções, Teixeira materializa a oposição entre "gigante", com um salto de Fá sustenido – Si ascendente, e esta nota permanecendo, contra a palavra "anão", com um salto descendente Fá sustenido – Si.



Fig.132, cantoria 16, cc.101-110.

Na seção B seu discurso se entristece. A tonalidade cai para Mi menor, e a voz segue em uníssono com o baixo contínuo, enquanto os violinos se encarregam das notas longas e lamentosas, que servem de contraponto. A exaltação de Caranguejo, para não se tornar "feanchão", aparece no compasso 137, onde faz uma violenta *exclamatio*, com um *saltus duriusculus* ascendente, e logo depois retorna ao curso normal da linha melódica, para uma cadência de engano no compasso seguinte, e a retomada do verso para a conclusão, em Dó maior.



Fig.133, cantoria 16, cc.137-142.

3.2.3.6 Astreia soberana (décima sétima cantoria)

Políbio foi premiado com mais um recitativo na ópera, antecedendo a última das árias. É curioso ver que uma personagem que de início parece secundária, ganhe tanta atenção por parte do autor, e se torne um dos protagonistas conforme discorre a ação dramática.

> **Políbio:**
> Astreia soberana,
> sagrada filha do brilhante Olimpo,
> como assim consentes que uma inocência
> profane teus altares
> no impuro sacrifício,
> que incender hoje intenta uma impiedade?
> Mas já sei, infeliz, que, como és cega,
> não verás da sentença a iniquidade.
> Ouve ao menos os míseros clamores
> desta inculpável vida,
> pois não pode a Justiça
> ver no templo de Astreia uma injustiça.
> (SILVA, 1958, p.85)

Iniciando em Sol menor, a linha melódica de Políbio é límpida e fluente, com destaque para a *exclamatio* em *como assim*, no compasso 4. As figuras estão, de certa forma, padronizadas, tendo por exemplo uma *interrogatio* no compasso 9, e mais uma ascensão inesperada na exclamação *já sei*.

Mais à frente, no compasso 14, vemos uma sequência incomum de notas repetidas, em "os míseros clamores", como se estivesse clamando humildemente pela bondade alheia, sem ousar sequer elevar a voz, só ascendendo ao fim do verso referido.

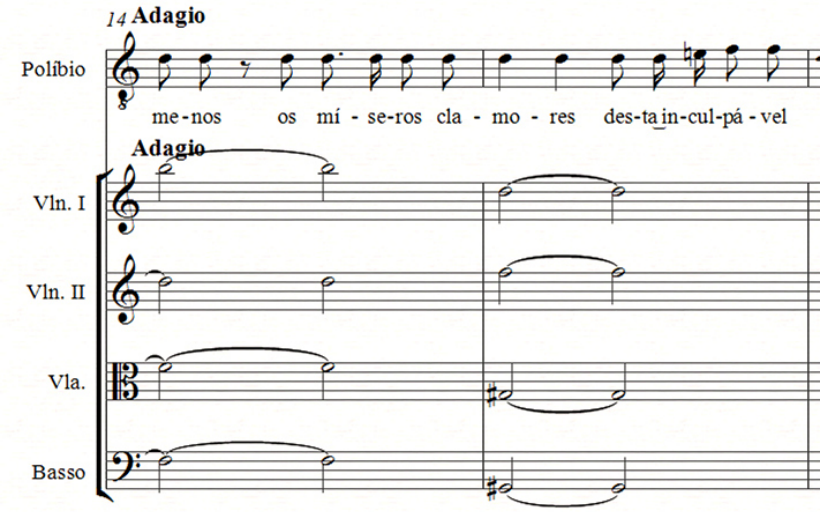


Fig.134, cantoria 17, cc.14-15

Para a conclusão, uma escala ascendente até o clímax, em "Justiça", e uma sequência harmônica progredindo por quintas até a cadência final, em Lá.



Fig.135, cantoria 17, cc.16-19.

3.2.3.7 Se o reto instrumento (*décima sétima cantoria*)

A última ária da ópera cabe a Políbio. É na tonalidade de Ré maior, curiosamente, pois esta tonalidade é considerada alegre e grandiosa, pelos tratadistas (TARLING, 2005, p.77). Isso nos dá uma pista para compreendê-la, não como o lamento de um moribundo condenado, que caminha para a morte, mas sim como a despedida de um homem maduro, que acredita

estar se sacrificando vitoriosamente pelo bem de sua filha. Assim o *lócus* se adapta melhor à escrita de Teixeira, que não faz uma música de *tristitia*, mas de grandiosidade e imponência, à altura da despedida de Políbio.

Fazendo um paralelo com o triunfalismo do início da ópera, podemos compreender que o poder régio triunfa novamente aqui, dando à ópera a clara idéia de começo e fim, e de cumprimento das disposições naturais (compreendido aqui como a manutenção de uma ordem pré-estabelecida, ou seja, a preservação da autoridade e a punição dos que desobedecem).Por isso inclui Teixeira na orquestração as duas trompas e o oboé, e inicia a ária com um ritmo de marcha régia, com o motivo de semínima, colcheia pontuada, semicolcheia e outra semínima.



Fig.136, cantoria 17, cc.1-4 (Oboé e trompas)

Os oboés prosseguem com um ritmo pontuado, permanecendo na ideia de marcha triunfal, ao qual o resto da orquestra responde com notas rápidas e marcadas.Os trinados sobre as notas longas, e a partir do compasso 5, já funcionam como um prenúncio dos exigentes melismas do solista que surgirão no decorrer da ária.

Políbio:
Se o recto instrumento,
que vibras ingente
de uma alma inocente
castigo não é,
ao duro suplício
impávido vou.

Não fujo, não temo
da morte os horrores,
que a rígida espada
em vida inculpada
jamais penetrou.
(SILVA, 1958, p.86)

Ao entrar, Políbio retoma o tema apresentado – como é característica da obra de Teixeira. O mais interessante é que já no primeiro verso, na palavra instrumento, surge uma longa série de melismas, perdurando por sete compassos. Sucede neste melisma algo similar ao que ocorre na ária *Quando vires o duro cutelo*, de Caranguejo.



Fig.137, cantoria 17, cc.9-12.



Fig.138, cantoria 17, cc.13-15.

No compasso 12 começa um diálogo em que Políbio canta um grupo de notas ascendentes, sendo respondido em imitação pelas trompas, podendo ser considerado um exemplo de *polyptoton.*

A sequência do texto, segue um trecho de *exclamatio* em *saltus duriusculus* ascendente, que se repete por cinco vezes em quatro compassos. As cordas expressam a agitação interior, com a repetição das semicolcheias e os breves comentários em arpejos.



Fig.139, cantoria 17, cc.15-19.

Quando chega em "ao duro suplício", a repetição da nota Mi, e a duplicação dos valores das notas iniciais, indicam que está conformado com seu destino. Confirma-o com as notas destacadas em *impávido vou*.



Fig.140, cantoria 17, cc.19-22.

Segue-se um novo trecho de melismas sobre impávido, que dura mais sete compassos. Ao compasso 34, cabe salientar, Políbio faz uma citação *ipsis literis* do que canta nos compassos 72 a 74 da sua primeira ária, *Na onda repetida*, quando faz os melismas em líquido cristal. (Figura 24)



Fig.141, cantoria 17, cc.34.

Após o ritornelo final, iniciando a seção B, ocorre algo único entre as árias desta ópera, que é um momento puramente orquestral de dois compassos e meio antes da entrada do solista. O texto desta seção se encontra truncado e modificado na anotação da partitura, diferente do que consta no libreto. É um provável erro de cópia, se não só do texto, também da música, pois a notação musical escrita para a voz é na verdade demasiado curta para todo o texto previsto na segunda estrofe. O texto anotado na partitura fica sem sentido, lhe faltando os três versos iniciais. É talvez vítima do mesmo caso que acometeu a seção B do quarteto *Sem culpa ao suplício*, referido no capítulo anterior.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ópera *As variedades de Proteu*, estreada em Lisboa em 1737, percorreu um longo trajeto, iniciado na capital do reino português. Pode-se deduzir sua presença em várias localidades do Brasil colonial, junto com as outras óperas do Judeu, ou destacada nominalmente, no Rio de Janeiro, no fim do século XVIII. Através de suas partes cavas, conservadas no acervo do Paço Ducal de Vila Viçosa, é possível também perceber seu regresso a Portugal, por vias que margeiam notórios fatos da nossa História, como a transferência da Corte lusitana para o Brasil, em 1808, durante as invasões napoleônicas, e a volta do monarca para Lisboa, em 1821.

Ao aprofundar-se mais na obra, foi possível perceber nela várias dimensões. Seu texto, fruto da pena do mais importante autor lusófono de teatro de sua época, Antonio José da Silva, alcançou diversas possibilidades de entendimento, tanto para o público do Bairro Alto, na época de sua estreia, como para diversos autores que se debruçaram sobre a peça. Nela, sob as aparências de um drama baseado na mitologia, se pode perceber algo do cotidiano da própria Lisboa, de seus governantes, de seus habitantes, e mesmo dos *bonifrates*, os bonecos usados para dar vida às personagens. Usando a boca dos graciosos, o Judeu conseguiu revelar conflitos sobre questões práticas e questionar o modo de ver os sentimentos: amor, casamento, nobreza, ambição, etc.

Sua música, criada por Antonio Teixeira, um dos mais bem sucedidos bolsistas da coroa na Itália, revela a ligação deste compositor, mais conhecido por suas obras sacras, com a música teatral, de um teatro popular, para um teatro de marionetes, e em língua portuguesa. O próprio enredo, baseado nas *metamorfoses* de Proteu, ensejou a oportunidade para que usasse seu talento na criação de uma música original, que pudesse ser parte indispensável da obra do Judeu, como no admirável minueto *Toda a minha alma*, em que a personagem título canta, metamorfoseado em relógio, enquanto a orquestra, em *pizzicato*, imita o som dos ponteiros.

A pesquisa pôde revelar ainda a estreita ligação entre as óperas joco-sérias do Judeu e o gênero espanhol da *zarzuela*, em um momento em que a música espanhola, muito influente até então em Portugal, perdia seu espaço na corte para a ópera italiana. Essas óperas joco-sérias se aproximam também de outros gêneros de teatro musical em voga em diversos países

no século XVIII, como o *vaudeville* na França, o *Singspiel* na Alemanha e a *opera buffa* na Itália, inserindo assim o teatro português dentro do panorama cultural europeu de seu tempo.

Os manuscritos musicais, enquanto objeto de estudo, apresentam-se como um enigma a ser decifrado, mas sobre o qual podemos procurar e encontrar vários níveis de respostas. A cada passo no sentido de descortinar seu conteúdo, se descobrem novas e inesperadas dúvidas, que abrem-se para caminhos a serem trilhados durante ou ao final da pesquisa. O trabalho de transcrição, além de paciência, exige acima de tudo a familiaridade com as partes e sua escrita, relacionando-os com o conhecimento prévio acerca de autores e agentes que participaram da sua história.

Assim, é fundamental compreender a dinâmica que levou os papéis de música do teatro do Bairro Alto, na década de 1730, a serem copiados na década de 1760, transportados ao Brasil em algum ponto, ate serem levados de volta já na década de 1820. Pelo menos tão fundamental quanto, a partir do estudo das práticas musicais da época, procurar decodificar seu conteúdo para construir uma edição nova e crítica de algo tão carregado de significado, e capaz de produzir outros tantos a partir desse novo impulso.

Em conexão com a Orquestra Barroca do Amazonas, o trabalho aqui executado já produziu venturosos frutos. Esta orquestra já apresentou em diversos concertos, em suas turnês pelo Brasil e pela Europa, quatro das árias aqui transcritas, citando: *Quando vires o duro cutelo*; *Mísera, já não posso*; *Toda a minha alma*; e *Tomara fazer-me em mil pedacinhos*. Como consequência, este mesmo grupo gravou duas dessas árias no CD *Ópera no Brasil Colonial*, em 2014, lançado no ano seguinte. Esta foi mais uma prova de que os frutos da investigação científica podem, e de fato, render um resultado prático para a comunidade, além de ser um ótimo ambiente para se pôr em prática a compreensão e exercitar a persuasão proveniente da análise retórica.

A transcrição, a contextualização e a análise da ópera *As variedades de Proteu* mostra-se, portanto, um passo a mais para a compreensão da música luso-brasileira, esta que, apesar de todos os avanços do estudo de insignes pesquisadores, ainda mostra lacunas que devem ser, o quanto antes, devidamente preenchidas.

REFERÊNCIAS

Manuscritos

As variedades de Proteu. P-VV AMG-6, pertencente à Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, Portugal.

Livros

ALMEIDA PRADO, Décio de. **História concisa do teatro brasileiro: 1570 - 1908**. São Paulo: Edusp, 1999.

BARATA, José Oliveira. **História do teatro em Portugal (Séc. XVIII):** António José da Silva (o Judeu) no palco joanino**.** Lisboa: Difel, 1998.

_____. **História do teatro português**. Lisboa: Universidade aberta, 1991.

BLUTEAU, Rafael. **Vocabulario portuguez e latino**. Coimbra: Collegio das artes da Companhia de Jesus, 1728.

BRAGA, Teophilo. **História do Theatro Portuguez.** A baixa comédia e a ópera (século XVIII). Porto: Imprensa portuguesa, 1871.

BRITO, Manuel Carlos de. **Opera in Portugal in the eigtheenth century.** Cambridge: Cambridge Press, 1989.

BROSSARD, Sebastien de. **Dictionaire de musique**. Paris: Christophe Ballard Ed., 1703.

BUDASZ, Rogério. **Teatro e música na América portuguesa**: convenções, repertório, gênero e poder. Curitiba: Deartes UFPR, 2008.

CANDÉ, Roland de. **História universal da música**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Vol.1.

CANO, Rúben López. **Música y retórica em El barroco.** Barcelona: Amalgama, 2012.

CAVALCANTI, Nireu. **O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte.** Rio de janeiro: Jorge Zahar ed., 2004.

CRUZ, Manuel Ivo. **O essencial sobre a ópera em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

DAMSCHRODER, David. **Music Theory from Zarlino to Schenker: a bibliography and guide**. Nova Iorque: Pendragon Press, 1990.

DELDONNA, Anthony R.; POLZONETTI, Pierpaolo (Org.) **The Cambridge companion to eighteenth-century opera.** Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

DINES, Alberto. **Vínculos do fogo:** Antônio José da Silva, o Judeu, e outras histórias da Inquisição em Portugal e no Brasil. São Paulo,: Companhia das Letras, 1992.

GEMINIANI, Francesco. **A treatise of good taste in the art of musick**. Londres, 1749.

GJERDINGEN, Robert. **Music in the Galant Style**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

GOLDONI, Carlo. **Memorie per l'istoria della sua vita e Del suo teatro: rivedute e corrette"** collezione: Biblioteca clássica econômica; edizione Sonzogno: Milano, 1908.

GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V.. **História da música ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2007.

HACQUARD, Georges. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Lisboa: Edições ASA, 1996.

HERÓDOTO. **História**. Coleção Universidade de Bolso. Tecnoprint, s. d.

JUNQUEIRA, Renata S. & MAZZI, Maria Glória C. (Orgs.) **O Teatro no século XVIII: presença de Antonio José da Silva, o Judeu.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

KIRCHER, Athanasius. **Misurgia universalis, sive Ars magna consoni et dissoni in X libros digesta**. Roma: Typographia Haeredum Francisci Corbelletti, 1650.

KOBBÉ: o livro completo da ópera. Antônio José da Silva, o Judeu (1704-1739): As Variedades de Proteu. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

LÓPEZ CANO, Rúben. **Música y retórica em el barroco.** Barcelona: Amalgama Edicionis, 2011.

MARQUES, António Jorge. **A obra religiosa de Marcos Portugal (1762-1830):** catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2012.

MATTHESON, Johann. **Das forschende Orchestre**. Hamburgo, 1721.

_____. **Der volkommene Capellmeister**. Hamburgo, 1739.

MAZZA, José. **Dicionário biográfico de músicos portugueses**. Lisboa: Tipografia da Editorial Império, 1944.

MIRKA, Danuta. **The Oxford handbook of topic theory**. Oxford University Press, 2014.

MONTEIRO, Maurício. **A construção do gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro – 1808-1821**. São Paulo: Ateliê editorial, 2008.

ORREY, Leslie. MILNES, Rodney. **Opera: a concise history.** Londres: Thames & Hudson, 1987.

PÁSCOA, Márcio**. Ópera em Belém**. Manaus: editora Valer, 2009.

PEREIRA, Paulo Roberto. **As comédias de António José da Silva, o Judeu**. São Paulo: Martins Editora, 2007.

QUINTILIANO. **Institutes of Oratory**. Ed. Lee Honeycutt, 2006.

RAMEAU, Jean-Philippe. **Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels**. Paris, 1722.

SCHRADY, Nicholas. **O último dia do mundo: fúria, ruína e razão no grande terremoto de Lisboa de 1755**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

SILVA, Antonio José da. **Obras completas**: prefácio e notas do prof. José Pereira Tavares. Vol. 4. Lisboa: Sá da Costa, 1958.

_____. **Theatro Comico Portuguez.** Lisboa: Officina Patr. de Franc. Luiz Ameno, 1759. Tomo II.

SILVA, Antonio Moraes. **Diccionario da lingua portugueza**. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813.

SWAIN, Joseph P. **Historical dictionary of sacred music**. Lanham: Scarecrow Press, 2006.

TARLING, Judy. **The wheapons of rethoric: a guide for musicians and audiences.** St. Albans: Corda Music, 2005.

TOSI, Pierfrancesco. **Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra Il canto figurato**. Bolonha, 1723.

VIEIRA, Ernesto. **Diccionário Biográphico de Músicos Portuguezes**. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900.

Artigos e teses

ALEXANDRE jr., Manuel. In: ARISTÓTELES. **Retórica**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

ALVARENGA, João Pedro d'. '**To make of Lisbon a new Rome': the repertory of the Patriarchal Church in the 1720s and 1730s**. Cambridge University Press, 2011.

AUGUSTO, Sara. **Diário da jornada de Roma do embaixador extraordinário, o marquês de Fontes, no ano de 1712**. Universidade Católica Portuguesa, 2009.

BARATA, José Oliveira. **Da vida, Sofrimento e morte de Antonio José da Silva.** Lisboa: Portugal Som, 2005. (Encarte de CD)

_____. **Sobre o texto de As Variedades de Proteu.** Lisboa: Portugal Som, 2005. (Encarte de CD)

BROWN, Marshall. The poetry of Haydn's songs: Sexuality, Repetition, Whimsy. In: BEHGIN, Tom & GOLDBERG, Sander M.. **Haydn and the performance of rhetoric**. Chicago: The university of Chicago Press, 2007.

BULL, Stephen. **Sobre a música de As Variedades de Proteu.** Lisboa: Portugal Som, 2005. (Encarte de CD)

CÂMARA, José Bettencourt da. D. João V, o italianismo e a musicologia portuguesa. **Colóquio-artes**, No. 82. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1989.

_____. A música em Portugal na primeira metade do século XVIII. **Brotéria**. Vol 168. Lisboa, fevereiro de 2009.

CORREIA, Maria Helena. **A Música na época de D. João V**. Revista ICALP, vol. 20 e 21, Julho - Outubro de 1990, 129-140.

CRANMER, David. O repertório músico-teatral na Casa da Ópera do Rio de Janeiro: 1778-1813. In: VOLPE, Maria Alice (Org.). **Atualidade da ópera**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012. pp.155-162.

_____. **Os manuscritos de música teatral no paço ducal de Vila Viçosa - a ligação brasileira.** In: Callipole, revista de cultura. n. 17, 2009. pp. 101 - 118.

DINES, Alberto. Era Judeu, o Judeu?. In: JUNQUEIRA, Renata S. & MAZZI, Maria Glória C. (Orgs.) **O Teatro no século XVIII: presença de Antonio José da Silva, o Judeu.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

FALCÃO, Pedro Braga. *As Variedades de Proteu*: Pretextos clássicos na Ópera Cómica de António José da Silva e António Terixeira. In: Inês de Ornellas e Casto e Vanda Anastácio (eds). **Revisitar os Saberes: Referências Clássicas na cultura portuguesa do Renascimento à época moderna**. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, 2010. pp. 195-210.

FERNANDES, Cristina. **Patronos da arte dos sons: a actividade musical na Patriarcal e na Capela Real de Lisboa entre 1750 e 1807**. In: Invenire – Revista dos Bens Culturais da Igreja. Lisboa, 2012. V. 5

HAZAN, Marcelo Campos. Afinal, o que é uma edição crítica? Uma reflexão sobre a obra *The critical editing of music* e sua relevância para a edição da música sacra brasileira dos séculos XVIII e XIX. In: **Anais do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical**. Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana: Mariana, 2004.

LEZA, José Máximo. "Belíssimo Narciso" y músicas para seguir siéndolo. Transformaciones dramatúrgicas em El teatro español entre los siglos XVII y XVIII. In: CARRERAS, Juan José., MARÍN, Miguel Ángel (Eds.). **Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e história cultural**. Universidad de La Rioja, 2004.

_____. El teatro musical. in: CALVO, Javier Huerta. **Historia del teatro español II: del siglo XVIII a la época actual.** Madrid: Gredos, 2003.

LIMA, Gabriel de Souza. **Reconstrução da parte de viola de um quarteto e das partes de viola e canto de três árias da ópera Precipício de Faetonte (P-CUG MM876), de Antonio José da Silva (1705-1739) e Antonio Teixeira (1707-1774)**. Dissertação de Mestrado. PPGLA-UEA, 2013.

MARINHO, Cristina A. M. de. As lágrimas do riso em António José da Silva: comunicação em Variações de Proteu. In: TOPA, Francisco. **Nel mezzo del camin:** Actas da jornada de estudos italianos em honra de Giuseppe Mae. Porto: Sombra pela cintura, 2009.

MOURA, Carlos Francisco. **O teatro em Goiás no século XVIII.** Revista da Universidade de Coimbra. Vol. 37, ano 1992, pp. 471-485. Coimbra: 1992.

OLIVEIRA, José Luís de. **O teatro de Bonifrates em António José da Silva, o Judeu.** Dissertação de mestrado. Universidade de Trás-os-montes e Alto Douro. Vila Real, 2010.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros. Um estudo sobre a gravura "As variedades de Proteo" de Guilherme Debrie para o libreto da ópera homônima de Antonio José da Silva. In: CAVALHEIRO, Juciane (et. al.). **Alteridade Consoante: estudos sobre música, literatura e iconografia.** Manaus: Valer, 2013.

PÁSCOA, Márcio. As índias galantes: ópera na Amazônia durante o século XVIII. (Comunicação de pesquisa). Lisboa: Gulbenkian, 2008. In: **As Músicas Luso-brasileiras ao final do Antigo Regime;** repertórios, práticas e representações. Maria Elizabeth Lucas e Rui Nery (org). Fundação Calouste Gulbenkian/INCM, 2012.

_____. As óperas de Antônio José da Silva e Antônio Teixeira: atribuição de autoria e reconhecimento de modelos estéticos da produção lírica luso-brasileira do século XVIII. In: VOLPE, Maria Alice (Org.). **Atualidade da ópera**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012. pp. 141 a 154

_____. Os anéis da memória: o teatro musical luso-brasileiro do século XVIII e a construção de outro mundo. In: VOLPE, Maria Alice (Org.). **Patrimônio musical na atualidade: Tradição, memória, discurso e poder.** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013. pp. 135 a 146.

SANTOS, Gilson José dos. **Literatura agrária latina: tradução e estudo do De Re Rustica (livro IX) de Columela, e Geórgicas (canto IV), de Virgílio**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de PósGraduação em Estudos Literários: Estudos Clássicos e Medievais da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2014.

STEIN, Louise K.; LEZA, José Máximo. Opera, genre, and context in Spain and its American colonies. In: DELDONNA, Anthony R.; POLZONETTI, Pierpaolo (Org.) **The Cambridge companion to eighteenth-century opera.** Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

TRILHA, Mário Marques**. Teoria e prática do Baixo Contínuo em Portugal** (1735-1820). Tese de doutorado em música. Universidade de Aveiro, 2011.

Fontes eletrônicas

ARAUJO, Maria Augusta. **Gravadores estrangeiros na corte de D. João V.** Disponível em: <http://www.apha.pt/boletim/boletim4/artigos/AugustaAraujo.pdf> Acesso em: 27 mai. 2012.

CARRANZA, Marcela. Teatro: Proteo y Cangrejo. Una de príncipes...Versión libre de la ópera As variedades de Proteu, de Antonio José da Silva "O Judeu" (1705-1739). **Imaginária: revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil**. 29 de agosto de 2007. Disponível em: <http://www.imaginaria.com.ar/21/4/proteo-y-cangrejo.htm> Acesso em: 28 dez. 2014.

FERREIRA, Crescêncio. **As Cortes como estrutura do sistema político medieval português**. 2010. Disponível em: <https://www.academia.edu/4223145/As_Cortes_como_estrutura_do_sistema_pol%C3%ADtico_medieval_portugu%C3%AAs> Acesso em: 9 jul. 2014.

KAUFMANN, Jacobo. Antonio José da Silva (O Judeu), su teatro y su vida. Alocução proferida no "Colóquio em Memória de Antonio José da Silva (O Judeu)", Buenos Aires, 7 de maio de 2006. <http://www.jewish-theatre.com/visitor/article_display.aspx?articleID=1820> Acesso em: 3 out. 2014.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Antonio José. **O cruzeiro**, 21 de maio de 1878. <http://machado.mec.gov.br/images/stories/html/critica/mact04.htm> Acesso em: 22 abr. 2012.

ANEXO – AS VARIEDADES DE PROTEU